

СОДЕРЖАНИЕ

Фестивали	«Мариинский»	
	Кулагина В. «Сильвия»	2
	Кирпиченкова О. Наследие Августа Бурнонвиля в XXI веке. Балет «Неаполь»	4
	Поллак Е. Спасибо, что Живой. Творческая мастерская молодых хореографов	6
	Международный фестиваль балета в Чебоксарах	
	Кулагина В. «Тысяча и одна ночь»	9
	Кириллова Р. Гала-концерт — праздник танца	12
	Международный фестиваль «Слово и тело» в Санкт-Петербурге	
	Сироткина И. Слово для тела	14
Премьеры	Смирнова-Вербье Н. Когда выключают свет...	16
	Сироткина И. «Оп-арт» — премьера в театре «Балет Москва»	18
Конкурс	«Арабеск»	
	Максов А. В Пермь на «Арабеск» за мечтой	19
Артистическая		
	Аввакум С. Интервью с Юлией Махалиной	22
	Кулагина В. Интервью с Давидом Авдышем	25
Где и что	Медведева М. «Движение никогда не лжет» — Марта Грэхем. О премьерах в Graham Dance Company	31
	Кирпиченкова О. Памяти Мастера — Петра Андреевича Гусева	34
	Галкин А. День и ночь (Диана Вишнева и Сергей Полунин в партиях Жизели и Альберта на сцене МАМТа)	36
	Сироткина И. Flamenco Puro (о выступлении «Teatro Flamenco Malaga»)	38
PRO детей	Кулагина В. «Двери» в творчество и мечту	39
	Розанова О. Между престижными фестивалями	41
В мире танца		
	Плуталовская Н. «Душа танца»: душевность против духовности	43
	Лалетин С. Анонсы мировых балетных премьер	44

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «PRO ТАНЕЦ»

www.protanec.com
vk.com/club36796952

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

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

На первой странице обложки балерина Мариинского театра Юлия Махалина.
Фото Светланы Аввакум

Мнение редакции может не совпадать с мнением гостей и авторов.

«Сильвия»

Вероника
Кулагина

В этом году XIV Международный фестиваль балета «Мариинский» открывала премьера балета Фредерика Аштона «Сильвия». Надо сказать, что до обращения к нему британского хореографа балет жил весьма интенсивной и, что немаловажно, счастливой сценической жизнью.

Впервые спектакль на музыку Лео Делиба был поставлен Луи Мерантом на сцене Парижской Оперы в 1876 году и был решен привычным для того времени образом: беззаботные пастухи и пастушки в компании богов и нимф танцевали в декорациях воспроизводящих буколическую идиллию. Впоследствии в разное время к античному сюжету и партитуре Делиба обращались Лео Стаатс, Серж Лифарь, Джон Ноймайер, Марк Моррис.

Немаловажную роль балет о прекрасной нимфе сыграл в судьбе Сергея Дягилева. Получив место чиновника по особым поручениям в Дирекции Императорских театров, он решил начать свою театральную реформу именно с постановки «Сильвии». Хореографами прочились танцовщики Мариинского театра, братья Сергей и Николай Легаты, художниками — Александр Бенуа, Константин Коровин, Евгений Лансере (декорации) и Лев Бакст (костюмы). Но смелым планам не суждено было сбыться — возмутитель спокойствия Дягилев был уволен за самоуправство и пустился в самостоятельное плавание по волнам искусства, в 1909 году вернувшись к балету. Так что, не будь неудачи

Сильвия — В. Терешкина



с «Сильвией», возможно, мир никогда не узнал бы, на что способен идеолог «Русских сезонов».

И все же «Сильвия» появилась на санкт-петербургской Императорской сцене в 1901 году, но в версии Льва Иванова. Заканчивать постановку пришлось Павлу Гердту, так как Иванов заболел и вскоре умер.

Балет с успехом шел на сцене театра, в дальнейшем плавно переключаясь от артистов Мариинского театра к ученикам Академии балета.

В 1924 году «Сильвия», возобновленная Владимиром Пономаревым, стала выпускным спектаклем воспитанников Государственного театрального балетного училища, ныне Академии Русского Балета им. А.Я. Вагановой.

Позднее свой вариант спектакля сочинил для учеников Академии Георгий Алексидзе.

Британский хореограф Фредерик Аштон поставил «Сильвию», увидевшую свет в 1952 году, для блистательной прима-балерины лондонского Royal Opera House Марго Фонтейн. Очевидно те же резоны были и у Мариинского театра: показать выросшие до космических высот технические возможности Виктории Терешкиной. Замысел оправдал себя: в сложнейших вариациях, рассчитанных на балерину-ассюлюта, Терешкина была вне конкуренции, как ямаец Усэйн Болт на беговой дорожке. То есть, продемонстрировала ту степень мастерства, которая уже не поддается анализу.

Возлюбленный Сильвии пастух Аминта танцует мало — у него всего две вариации — в первом акте, основную часть которого он лежит раненый стрелой Сильвии, и в финальном, где у героев каноническое па-де-де. Владимир Шкляров был резв и пылок, но партия Аминты, так или иначе, стушевывается перед лавиноподобной ролью Сильвии.

Кто может посоперничать с главной героиней в плане яркости образа, так это Орион, жаждущий ответной любви нимфы и похищающий ее из-под носа раненого пастуха Аминты. В исполнении Юрия Смекалова Орион был великолепным, коварным, но не слишком сообразительным злодеем, которого ничего не стоит перехитрить, напоив допьяна.

Балет Аштона это, конечно, балет-шутка. Наполненный истинно английским юмором он — элегантный поклон в сторону Петипа с его обильными танцами, многочисленными свитами, настоящими фонтанами и витиеватыми сюжетами.

И не сам ли Аштон появляется в этом анакреонтическом царстве красоты загадочным странником в широкополой шляпе и плаще, фигурой явно чуждой для стилистики взятого за основу блистательного старинного балета? Как если бы на картине Ватто появился некий субъект в пиджаке, брюках и котелке. Однако персонаж этот оказывается

не кем-нибудь, а богом Эросом, который, собственно, подобно балетмейстеру, вершит судьбы главных героев — оживляет Аминту, спасает Сильвию от домогательств Ориона, избавляет героев от гнева Дианы, напоминая ей о том, что и она когда-то была влюблена в смертного и, наконец, воссоединяет влюбленных ко всеобщей радости.

Фото Натальи Разиной

Сильвия — В. Терешкина, Аминта — В.Шкляров



Козочка — О. Марчук, Козлик — Я. Байбордин



Сильвия — В. Терешкина, Орион — Ю. Смекалов



НАСЛЕДИЕ АВГУСТА БУРНОНВИЛЯ

В XXI ВЕКЕ

Сцена из спектакля



Ольга
Кирпиченкова

Август Бурнонвиль сочинил балет «Неаполь» в 1842 году для Датского королевского балета. Популярность спектакля стремительно росла, он пользовался успехом в крупнейших театрах Европы и Америки. В 1982 году спектакль, перенесенный Эльзой-Марианной фон Розен, появился и на сцене Кировского театра.

Спустя несколько десятилетий балет вновь вернулся в Петербург, правда теперь уже на сцену «Мариинский-2», в новом обличье и в исполнении датчан — прямых наследников школы Бурнонвиля.

В 2009 году художественный руководитель датского балета Николай Хюббе решил преобразить спектакль, переживший череду реконструкций. Именно эта, пока последняя, версия была показана на XIV фестивале «Мариинский».

Чтобы освежить восприятие старинного сюжета современным зрителем, Хюббе перенес действие в 50-е годы XX века и привлек к работе современного композитора Луизу Алениус, создавшую для второго акта новую палитру звуков (в первом и третьем акте сохранена оригинальная музыка Эдварда Хельстеда, Хольгера Симона Паулли и Ханса Христиана Лумбю).

Спектакль, рождавшийся в период господства романтизма, рассказывает о воссоединении влюбленных — Терезины и рыбака Дженнаро. Они отправляются в плавание на лодке. Разыгрывается буря. Дженнаро удается спастись, а Терезина попадает в царство морского духа Гольфо. Юноша, отправившийся на поиски любимой, спасает ее от чар подводного

Терезина — *Александра Ло Сардо*,
Гольфо — *Беньямин Буза*



волшебника. Вернувшись в Неаполь, пара наконец получает долгожданное благословение матери Терезины, которая вначале спектакля противилась браку и желала выдать дочь за одного из зажиточных женихов.

Первый пантомимный акт спектакля действительно воссоздает реалии 50-х годов. Старинную набережную Санта Лючия, где происходит действие, заполняют разные персонажи: ловят клиентов девушки легкого поведения на высоких каблучках, бок о бок с ними прогуливаются горожане и крестьяне, правда, почему-то в пуантах. Снуют туда-сюда дети-оборванцы и воры-карманники. В толпе можно заметить богатых претендентов на руку Терезины. Один напоминает мафиози, другой — шеф-повара ресторана. Время от времени появляется Странница, которая благословляет Терезину и Дженнаро. Действие, благодаря стремительной смене персонажей, ни на минуту не останавливается. Множество игровых сценок передает нрав экспрессивных итальянцев, но в осовремененной обстановке вкрапления коротеньких комбинаций на тему Бурнонвиля, которые исполняют в момент непродолжительных встреч влюбленные, выглядят чужеродно.

Подводный мир, с помощью декораций и света, представляет эффектную картину: сквозь переливающуюся водную гладь пробиваются солнечные лучи, едва освещая силуэты замерших на дне наяд. Терезина медленно погружается в царство морского духа Гольфо. Очарованный красотой девушки, тот превращает ее в наяду. Хореографически картина решена средствами классики, слегка приправленной модерном, и в целом непритязательна на выдумку, хотя таит в себе мощный драматизм. Женственные наяды ненавязчивыми движениями оживляют эффектное оформление и в нужный момент прикрывают Терезину, чтобы под воздействием магии Гольфо дать ей возможность вмиг снять бытовое платье из первого акта и предстать в легком хитоне в облике наяды. Сам морской дух, хотя и напоминает демона, но пластически впечатления всесильного морского владыки не производит. Потому пародийно смотрится его бой с Дженнаро. Не удивительно, что юноша, в поисках Терезины спустившийся в сомнамбулическое царство, довольно быстро поражает Гольфо и, как гласит либретто, «силой любви возвращает Терезине человеческий облик и возрождает ее чувства».

Третий акт искупает режиссерские и стилистические просчеты двух предыдущих. Здесь бросается в глаза лишь мотоцикл, на котором уезжают молодожены. Предвкушая знакомство с мастерством Бурнонвиля-хореографа, и это можно скрепя сердце простить. Блистательный па-де-сис открывает парад

классического танца, во многом для русского зрителя неожиданного. Здесь музыкальность, кантилена движений, лаконичность и ясность композиции. Но как это не похоже на стиль Петипа или Льва Иванова! В мужском танце — мощь прыжков, филигранная точность сложнейших заносок и устойчивость, кажется, неожиданно врывающихся в хореографическую ткань пируэтов. В женском — легкость изящных прыжков, четкая работа стоп, безыскусная точность рук, которым отведен в танцах минимум. К слову, неудивительно, что часто именно третий акт с его танцевальной стихией переносился на другие сцены. Вслед за па-де-сис тарантелла, где каноны классики облагораживают элементы народного танца, подводит к эмоциональной вершине спектакля — общему балабиле. Все участники финального действия удостаиваются танцевальной «реплики», каждая из которых добавляет новый оттенок к буйству красок общего торжества.

Очевидно, что классическое наследие и в Дании переживает нелегкие дни. Мы получили шанс увидеть, как балеты прошлого пытаются адаптировать для современного зрителя: большую часть спектакля превращают в череду эффектных картин, чем губят поэтику старинного спектакля. Сложно найти ту «золотую середину», когда, внося в чужое произведение минимум поправок, можно тем самым сохранить его жизнеспособность. Гораздо проще превратить старинный спектакль в бессмысленный набор эклектики, обосновав это тем, что новинка будет ближе новому зрителю.

К сожалению, классическое наследие само за себя постоять не может, нужны профессионалы-балетмейстеры с чутьем реставратора, высокими этическими принципами. Будем надеяться, что участь «Неаполя» минует сохранившиеся шедевры русского балета.

Сцена из спектакля



Фото Натальи Разиной, Валентина Барановского

Терезина —
Александра
Ло Сардо,
Дженнаро —
Альбан
Лендорф

СПАСИБО, ЧТО ЖИВОЙ

«Парящие» — хореография Ксении Зверевой. Анастасия Лукина и Наиль Еникеев
(учащиеся Академии Русского балета им. Ая. Вагановой)



Екатерина Поллак

13 апреля 2014 года на новой сцене Мариинского театра состоялась творческая мастерская молодых хореографов, приуроченная к XIV Международному фестивалю балета.

Проведение подобных мероприятий, по всей видимости, станет одной из традиций театра: мастерская, существующая уже второй сезон, вновь превратила сценическое пространство в экспериментальное поле для балетмейстеров и артистов. На этот раз свои силы попробовали семеро смельчаков, представивших на суд публики хореографические миниатюры.

«Театр не может жить только прошлым и теми работами, которые были сделаны в XIX-XX веках, он должен развиваться», — убежден Юрий Фатеев — и.о. заведующего балетной труппой. С его словами трудно не согласиться, поскольку необходимость включения в репертуар новых постановок, созданных на языке модернистской хореографии, в последнее

время ощущается все сильнее. Отрадно, что для решения этой задачи был выбран оригинальный и вместе с тем содержательный формат мастерской, ставшей своеобразным «смотром» молодых авторов. Некоторым из них, надо думать, в недалеком будущем предстоит разнообразить нетленную классику современными балетами. Каковы же перспективы?

Мастерская стала очередным доказательством того, что если по части академических спектаклей петербургский театр все еще «впереди планеты всей», то дела с модерн-постановками обстоят достаточно тревожно. За примером далеко ходить не приходится: набором штампов и клише, втиснутых в музыкальный шедевр Джулио Каччини, предстал номер «Парящие» Зверевой Ксении, в котором стоит отметить отнюдь не работу хореографа, а исполнительницу, студентку Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой Анастасию Лукину. Ее удлинённые линии тела с высокими подъемами стоп и мягкими руками оказались необычайно выразительны.

Посягнув на классику, да что там, на «святая святых» — «Венгерскую рапсодию» Ференца Листа и другой автор — Максим Севагин. К постановке он подошел с размахом: с первых тактов учащиеся растянулись в высоких еcartee, изо всех сил преодолевая пошатывания в каверзной позе. Амбициозность юноши привела к печальному результату: сложилось впечатление, что в номер юный вагановец включил все выученное к восемнадцати годам. В течение десяти минут зрители получили убойный концентрат околорвенгерских хореографических фантазий от «веревочек» и «голубцов» до гранд пируэтов, которыми автор «скромно» выделил собственную персону в сольном выходе. К несчастью, хореограф переоценил не только свои технические возможности (вращения были исполнены далеко не блестяще), но и масштаб замысла в целом. И хотелось бы проявить снисходительность, однако Мариинская сцена — не отчетный концерт в стенах альма-матер, о чем дебютант, видимо, запомнил.

Начали за здоровье, а кончили за упокой герои номера Владимира Варнавы «Сохранийте спокойствие» на музыку Иоганна Штрауса и Антона Арениса. Автор, однако, проявил себя как человек с прекрасным чувством юмора: первая часть, насыщенная множеством хореографических находок и остроумных деталей, стала, пожалуй, одним из самых оригинальных моментов творческой мастерской. Впечатление подпортил второй эпизод, неожиданно наполненный депрессивными коллизиями, оставившими зрителей в легком недоумении. Что же касается исполнителей (Злата Ялинич и Василий Ткаченко), то они в своих образах попали в десятку.

Не сумела выйти за пределы банального Ирина Толчицкая, представившая «Игры разума» на композицию Макса Рихтера «О природе солнечного света». Заявка была непростая: хореографические размышления о человеческих судьбах, ошибках и любви предвещали если не философскую притчу, то, как минимум, историю, способную сказать об извечных вопросах что-нибудь новое. На деле же концептуальное и пластическое решение оказалось лежащим на поверхности. Дама в оранжевом, спортивно наяривавшая круги вокруг главных героев и в итоге «умыкнувшая» объект влюбленности, символизировала то ли сердечные муки, то ли что-то еще. Глубокие идеи, транслировавшиеся такими плоскими метафорами, приобрели, увы, чуть ли не комическое звучание.

Качественно иной уровень мышления продемонстрировал Максим Петров, автор «Cinema». Номеру было положено стильное начало: главный герой и вереница молодых людей в котелках появились на сцене под звук перематывающейся пленки и стук печатной машинки. Музыка Эрика

«Венгерская рапсодия» — хореография Максима Севагина (студент Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой)



«Сохранийте спокойствие» — хореографическая миниатюра Владимира Варнавы. Злата Ялинич и Василий Ткаченко





«Игры разума» — хореография Ирины Толчицкиковой. Нелли Смирнова и Владислав Шумаков



«Cinéma» — хореография Максима Петрова. Виктория Брилёва, Андрей Ермаков, Андрей Арсеньев, Ярослав Байборodin, Денис Зайнетдинов, Даниил Лопатин, Никита Лященко, Александр Савельев



«Adulte» — хореография Ильи Живого. Виктория Терешкина, Илья Живой



«Камера обскура» — хореография Юрия Смекалова. Мария Ширинкина, Юрий Смекалов

Сати — ироничная и атмосферная, костюмы персонажей и общее оформление вмиг перенесли зрителей во времена немого кино, Чарльза Чаплина и веселой буффонады. Трогательный дуэт Андрея Ермакова и Виктории Брилевой украсил постановку, и единственное, что хотелось бы пожелать молодому хореографу — не увлекаться «цитированием» Константина Боярского и Леонида Якобсона, а сконцентрироваться на поиске собственного стиля.

Роман Владимира Набокова «Камера обскура» стал источником вдохновения для Юрия Смекалова, второго солиста труппы Мариинского театра. Свой замысел он воплотил в одноименном одноактном балете, в котором любовная драма была разыграна Владимиром Шкляровым, Марией Ширинкиной, Анной Лавриненко и самим автором, чей солидный опыт — не только артистический, но и хореографический, позволил постановке оказаться в числе самых убедительных номеров творческой мастерской.

И все же лучом света стала не «Камера», а балет «ADULTE», поставленный на музыку Вольфганга Амадея Моцарта и Тоси Чайкиной. Говоря о нем, необходимо назвать имя не только хореографа Ильи Живого, но и художников по свету и костюмам — Игоря Винца и Артема Шумова, без которых действие не предстало бы в таком эффектном виде.

В переводе с французского «adulte» — «взрослый, зрелый». Как и многие хореографы, Живой посвятил свой рассказ человеческим отношениям — переживаниям двух влюбленных. Избежав тривиальной трактовки темы, он разбил композицию балета на четыре ситуации, раскрывшие героев как людей, обремененных роем чувств, подозрений и надежд. С иронией и тонким психологизмом Живой (сыгравший одну из главных ролей) соткал хореографическую ткань произведения, в котором Он и Она сквозь суету и жизненные перипетии приходят к простому, но знаменательному для обоих выводу: им хорошо вместе. Шумной и непонятной силой, мешающей героям понять свои желания, выступили три пары, то ли живые люди, то ли надоедливые мысли, копошащиеся в голове.

Свежесть хореографических решений и особенно ценная на фоне других постановок самобытность творческого подхода Ильи Живого превратила обыкновенную историю в стильное повествование, не уступающее по своей находчивости многим западным образцам. Не прогадал хореограф и с выбором партнерши, которой стала прима-балерина Виктория Терешкина.

Хочется верить, что Илья Живой еще не раз удивит публику, и формат творческой мастерской станет хорошей подготовкой для его более крупных свершений.

Фото Натальи Разиной

«Тысяча и одна ночь»

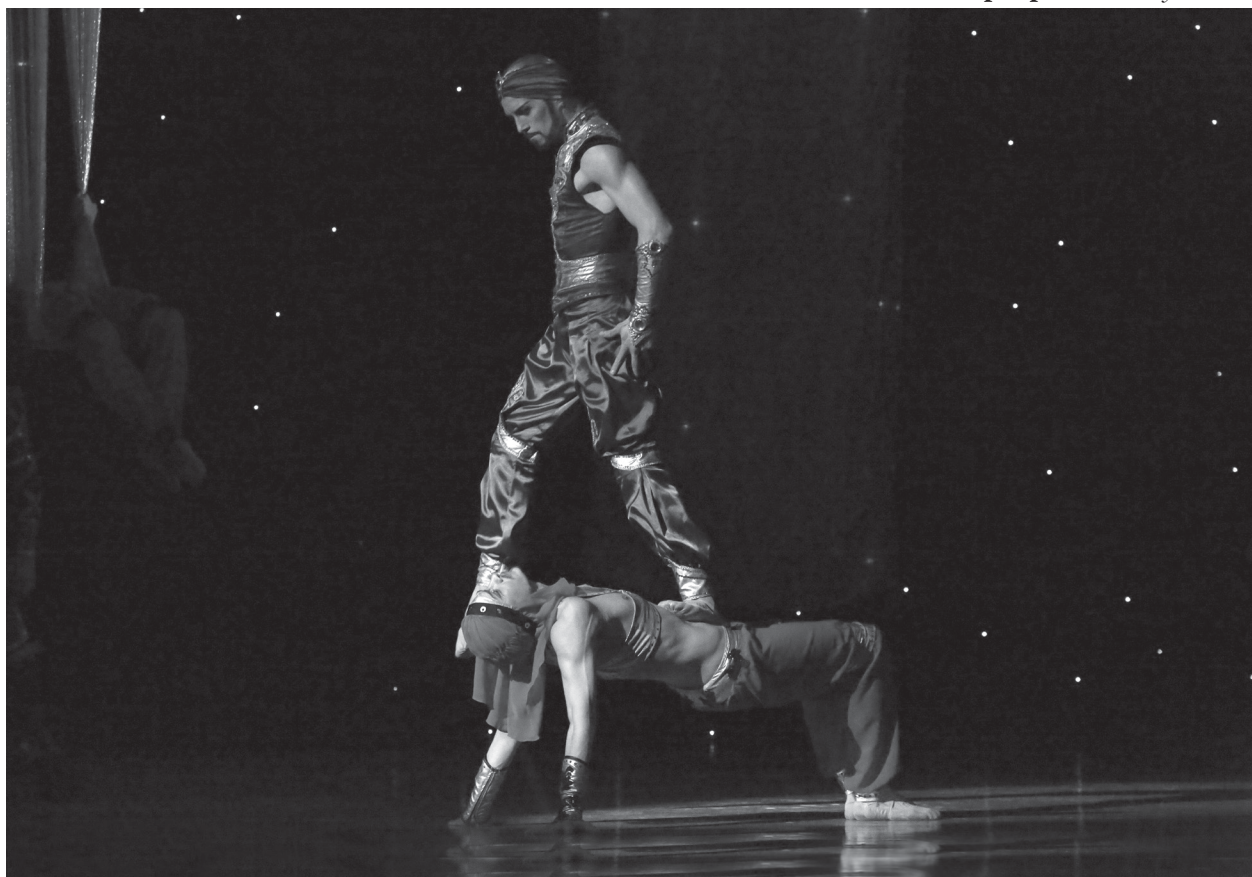
Сказки «Тысячи и одной ночи», пожалуй, один из самых популярных сюжетов на балетной сцене. Спектакль в постановке разных хореографов то и дело появляется на подмостках музыкальных театров. Собственно, начало этому непрекращающемуся и по сей день бытованию положил Михаил Фокин, первым поведав историю царя Шахрияра и его неверной жены Зобеиды. Вдохновение в арабских сказках в разное время черпали и Владимир Бурмейстер, и Нина Анисимова, и Андрей Петров, и Анжелен Прельжокаж — список этот только пополняется.

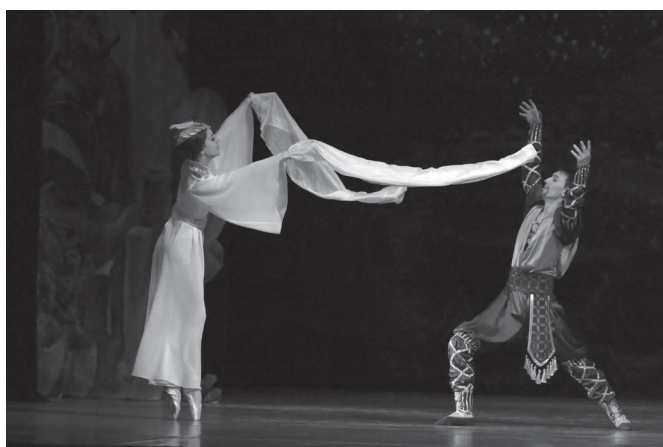
У балетного спектакля есть и своя музыка, написанная азербайджанским композитором Фикретом Амировым в 1979 году. Партитура с ярким восточным колоритом, наделившая героев красочными музыкальными характеристиками, способна зажечь в хореографе огонь фантазии.

Поэтому неудивительно, что художественный руководитель балета Чувашского театра Данил Салимбаев обратился к петербургскому балетмейстеру Давиду Авдышу с предложением поставить на музыку Амирова балет «Тысяча и одна ночь». Надо сказать, что более подходящей кандидатуры, чем Авдыш, не найти.

Вероника
Кулагина

Шахрияр — А. Хисамутдинов





Девушка-птица — О. Сапаркина, Синдбад — В. Архипов



Шехеразада — А. Абрамова, Шахрияр — А. Хисамутдинов

Никто лучше него способен сделать полноценную хореографическую историю на небольшую труппу так, чтобы возможности артистов заиграли новыми гранями, чтобы балет был не утомителен для детей и не скучен для взрослых, чтобы спектакль стал эффектным открытием Международного балетного фестиваля (премьера балета «Тысяча и одна ночь» открывала XVIII Международный балетный фестиваль в Чувашии), а в дальнейшем украсил бы репертуар.

Авдыш справился со всеми возложенными на него задачами. Создал спектакль оригинальный, запоминающийся, со множеством интересных режиссерских находок.

Художник Анна Устинова помогла балетмейстеру сделать спектакль красочным, создав декорации и костюмы, передающие пряный дух арабских сказок.

За дирижерским пультом оба премьерных вечера стояла Ольга Нестерова, главный дирижер и художественный руководитель театра, и оба вечера оркестр звучал превосходно.

Первый акт балета, которому предшествует изумительная по красоте увертюра, погружающая в мир Востока, загадочный и непостижимый, повествует о главных героях истории — царе Шахрияре, его жене Зобеиде, убитой им за измену, и мудрой Шехеразаде, спасшей свою жизнь, рассказывая суровому правителю захватывающие сказки о приключениях, дальних странах, разбойниках, джиннах и, конечно, любви. Сказкам Шехеразады и преображению Шахрияра отведен второй акт.

Через все действие Авдыш протянул (отзываясь на тему Рока, отданную ударным в музыке) танец Дервишей в исполнении трех танцовщиц в характерных для мусульманских монахов широких юбках и высоких головных уборах, а кроме прочего и в масках, закрывающих лица. Появляясь в начале балета, а потом и перед переломными событиями в жизни главных действующих лиц, они, кружась в мистическом танце, словно Парки, тянут нить

Судьбы героев балета, ночь за ночью продлевая жизнь Шехеразаде (Анастасия Абрамова).

Эффектной краской первого акта стала оргия, которую в отсутствие мужа устраивает Зобеида (Анна Серегина). Наделив участников действия бурной хореографической лексикой — энергичные прыжки, смелые поддержки, исступленные вращения, умело организовав их перестроения по сцене и дав в руки исполнительницам яркие шарфы, Авдыш при малом числе участников добивается иллюзии многолюдья. В конце сцены находит выражение и режиссерский талант балетмейстера. Казненные Шахрияром (Айдар Хисамутдинов) герои вакханалии во главе с Зобеидой повисают на спущенных с колосников петлях из широких полотнищ ткани. Фигуры, раскачивающиеся в воздухе, и царь, мрачно прохаживающийся между ними, придают сцене драматизм и напоминают о деспотизме восточных правителей.

Лирической доминантой и завершением первого акта становится дуэт Шахрияра и Шехеразады. В музыке и недоверчивость обманутого царя, и кротость его новой пленницы. Главная составляющая этого номера партитуры — необыкновенной красоты мелодия, отданная женскому вокалу, выпевающему тему любви, — словно голос Шехеразады, обещающий рождение нового чувства. И хореографически дуэт удался. На фоне звездного неба Шехеразада становится звездой в руках Шахрияра, который возносит ее вверх в головокружительно-изобретательных поддержках.

Во втором акте Шехеразада начинает рассказывать сказки. Всего три истории отделяют главных героев от свадьбы и желания Шахрияра испытать молодую жену, отправившись на охоту сразу после торжества.

Первой сказкой становится история о Синдбаде (Виталий Архипов), спасшем от злого Колдуна (Геннадий Виноградов) Девушку-птицу (Ольга Сапаркина). С ней герой устремляется навстречу новым приключениям на небольшом движущемся кораблике. Эта забавная придумка не требует каких-

то особых технических приспособлений. Корабль раскачивается силами Синдбада, который переносит центр тяжести с одной ноги на другую.

Надо сказать, что такой истории в цикле о приключениях Синдбада-морехода нет. Но не будем придирааться к сюжету сказки, придуманной Авдышем, ведь истории о Синдбаде давно живут своей самостоятельной жизнью в адаптациях литературного первоисточника для детей, в кино и мультфильмах.

А вот вторая сказка о хитреце Аладдине (Дмитрий Поляков), влюбившейся в него Принцессе Будур (Анна Серегина) и Джинне (Татьяна Альпидовская) в книге «Тысяча и одна ночь» есть. История получилась очень веселой, с настоящим чудом в конце. Комизм заключается в том, что Джинна, традиционно очень мужественного, синего и с косичкой на макушке, исполняет танцовщица. В балете первую из трех примет он утратил, превратившись в смешное, очень добродушное существо с большой спиной и остроконечными башмаками, на них он без труда поднимался, как на пуанты. А чудо заключается в том, что соединившиеся, благодаря Джинну влюбленные улетают на подаренном им же ковре-самолете. Причем сама находка не требует ничего, кроме нескольких пар крепких мужских рук, зарослей камыша и небольшого количества сценического дыма.

Последнюю сказку знают, наверное, все взрослые и дети во всем мире, а пароль «Сезам, откройся!» давно стал фразеологизмом.

В ней Али-Баба (Карим Мубаракшин),

Атаман — К. Дунаев, **Али-Баба** — К. Мубаракшин



Шехеразада — А. Абрамова



преобразившийся в обольстительную танцовщицу, убивает разбойничьего Атамана (Константин Дунаев) и освобождает пленников, томившихся в волшебной пещере.

Финал балета и последний дуэт героев — торжество любви. Вернувшийся с охоты Шахрияр застаёт преданно ожидающую его молодую жену. Последние сомнения покидают его, и он перестает противиться чувству. И в этом дуэте хореографическая фантазия балетмейстера не умолкает — есть и удивительной красоты поддержки, и неожиданные выходы из них, есть и гармоничные связки с кантиленными переходами, дающими ощущение созвучия, единогласия героев.

Вообще завершение балета — это гимн женщине, сумевшей своим искренним чувством, мудростью и терпением сделать из некогда жестокого царя любящего и нежного супруга.

Балеты Авдыша щедры на актерские удачи, и этот не стал исключением. Молодая балерина Анастасия Абрамова смогла убедить в жизнеспособности своей трактовки роли Шехеразады. Отказавшись от весьма распространенного толкования образа героини как женщины-вамп, умудренной жизнью рассказчицы, балерина сделала свою Шехеразadu чистой, целомудренной, искренне влюбленной. И с технической стороны партии танцовщица справилась — сложные прыжки и вращения не стали для нее препятствием на пути к построению роли.

Айдар Хисамутдинов, опытный артист с внешностью голливудской звезды, держал паузы в монологах Шахрияра с легкостью, достойной столпов МХАТ, и буквально гипнотизировал взглядом. Надежный партнер, он сделал дуэты легкими, незаметно делая ту работу, которая зачастую бывает видна при выполнении сложных верхних поддержек.

В общем, как в конце хорошей восточной сказки, все оказались в выигрыше — театр получил удачный спектакль, артисты — хореографический материал, исполняемый ими с удовольствием и азартом, зрители те, ради кого все это и затевалось, — новую, красочную историю о силе подлинной любви.

Джинн — Т. Альпидовская, **Аладдин** — Д. Поляков



ГАЛА-КОНЦЕРТ — ПРАЗДНИК ТАНЦА

*«Мгновенье музыки прекрасной...» (солисты Чувашского театра
оперы и балета Елена Лемешевская и Айдар Хисамутдинов)*



Рита Кириллова
(Чебоксары)

Гала-концерт стал завершающим аккордом XVIII Международного фестиваля балета в Чебоксарах. К чувашским артистам присоединились звезды из разных театров, городов и стран.

Руководитель балетной труппы и режиссер гала-концерта Данил Салимбаев аккуратно перетасовал «колоду» довольно компактного балетного представления таким образом, чтобы за «трепетной ланью» номеров, представляющих классическое наследие, мчался бы «пламенный конь» современных композиций. Так что гала-палитра оказалась очень бодрящей.

Худрук дал возможность своим солистам показать себя по максимуму в контексте приглашенных звезд. Самоотверженно отказавшись от амбиций хореографа, на этом балетном торжестве он предоставил это право опытной Елене Лемешевской и любимцу публики Айдару Хисамутдинову, дебютанту в роли хореографа. Лауреаты ордена Дягилева вместе станцевали красивейшую композицию «Мгновенье музыки прекрасной...» в постановке Елены Лемешевской на музыку Моцарта. А Хисамутдинов вынес на суд публики сразу два эффектных номера: «Ты слышишь... я больна» на трагическую песню французской певицы Далиды и «Абсент» на музыку Рене Дюпере. В первом балетмейстер оживил «танцующую душу». Для этого

исполнительницу в белом платье подхватывали и кружили партнеры-«невидимки». Во втором поведат драматическую историю раздвоения сознания: внутри мужеподобной героини (Хисамутдинов же ее и исполнял) живет маленький, трогательный человечек (Т. Альпидовская).

Молодые солисты чувашского театра не преминули в очередной раз встать под крыло хореографии великих. Анастасия Абрамова исполнила монолог Мехменэ-Бану из балета «Легенда о любви» Юрия Григоровича, а затем с гостем из Перми Сергеем Мершиным ликующе протанцевала па-де-де из «Баядерки».

Анна Серегина, получив в партнеры великолепного Илью Кузнецова, попробовала себя в роли Кармен из культового балета Алонсо. Солист Мариинки, правда, смотрелся в паре скорее мудрым и нежным наставником невинной девушки, чем опьяненным страстью Хозе, а сама Анна веселым несмышленищем, а не роковой цыганкой.

Международность нынешнему празднику балета обеспечили техничные Сергей Упкин из Эстонии и Джой Аннабель Вомак (США). Причем артисты показали себя как в современных, так и в классических номерах. Упкин в дуэте с Татьяной Альпидовской так грациозно исполнили па-де-де из безмятежного «Фестиваля цветов в Дженцано», как будто век танцевали влюбленной парой.

Джой Аннабель Вомак выступала с солистом Кремлевского балета Михаилом Мартынюком. В композиции «Remember me» (хореография Софьи Гайдуковой) на музыку Генри Перселла американка вышла босая, словно Айседора Дункан. Ни один хореографический штрих не остался у танцовщиков без внимания. Недаром финальное па-де-де из «Дон Кихота» в их исполнении завершало вечер, став своеобразным десертом.

И уж совсем балетный космос явили Евгения Штанева из Театра им. Леонида Якобсона и Олег Марков из Театра балета Бориса Эйфмана. Это уже то владение профессией, когда не требуются никакие сценические эффекты. И конечно, их тонкая фокинская «Шехеразада» деликатно обошла шумную премьеру «Тысячи и одной ночи», скрывшись в далеком и сладком тумане. А отрывок из «Анны Карениной» Бориса Эйфмана показал балетный язык, принадлежащий не только настоящему, но и будущему. Зрители, видимо, так оторопели от этой балетной редкости, что постеснялись кричать «браво».

Впрочем, Данил Салимбаев придумал закончить концерт всеобщим балетным парадом, на котором овации всем достались небывалые. Вслед за корзиной цветов от главы республики на сцену ринулись балетоманы с букетами.

Фото Евгения Добрынкина

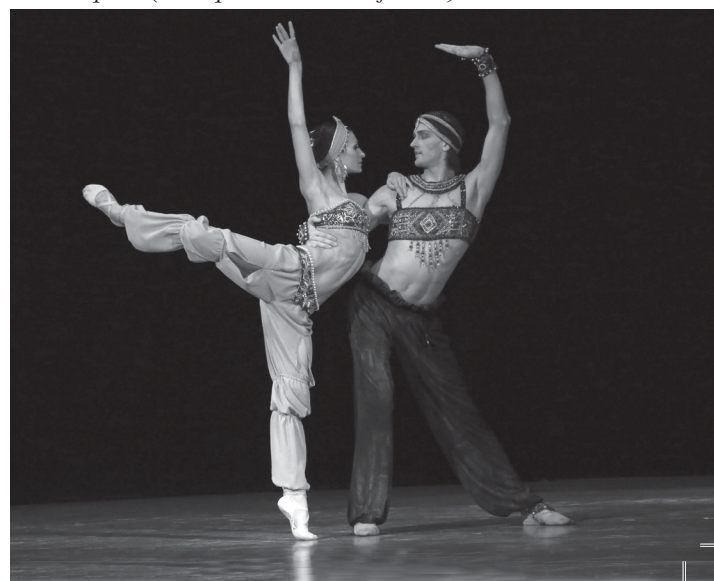
Дуэт из балета «Кармен» Анна Серегина (Чувашский театр оперы и балета) и Илья Кузнецов (Мариинский театр)



Па-де-де из балета «Баядерка» Анастасия Абрамова (Чувашский театр оперы и балета) и Сергей Мершин (Пермский театр оперы и балета)



«Шехеразада» Евгения Штанева (Театр балета им. Л. Якобсона) и Олег Марков (Театр балета Б. Эйфмана)



СЛОВО ДЛЯ ТЕЛА

Перформанс «Буква два» Ольга Сорокина, Елена Дергачёва



Ирина
Сироткина

Международный фестиваль «Слово и тело» в Питере — один из самых неформальных, добрых и инклюзивных, на каких мне приходилось бывать. Когда мы пришли в «Наш театр», что на Петроградской стороне, и спросили, где здесь покупают билеты, нам ответили: «Выпейте лучше кофе». Кофе был крепким и ароматным, а перформансы, которые на наших глазах создавали Андрей Афонин (Интегрированный театр «КРУГ-II», Москва), Наталья Жестовская, Григорий Глазунов (Одд-Данс театр, СПб), Анна Белич и другие под живую музыку «Shakin'Manas Company», неувовимо напоминали 90-е годы с их богемной свободой и непринужденностью. Кстати, многие участники этого вечера именно тогда и начинали перформить. Видимо, тогда же «Shakin'Manas Company», называющий себя Театром звукопластики, стал играть свой джаз, с неподражаемым голосом поэта и чтицы Ольги Павловой и другими «голосами», которые добавляют к музыке и слову тела танцовщиков.

В этом году Ольга Сорокина со товарищи организует фестиваль уже в десятый раз. Кредо фестиваля — «бескомпромиссный сценический авангард». Мы привыкли к тому, что авангард — понятие историческое. Авангардом у нас называют то, что делали художники начала XX века (которые, кстати, и придумали жанр перформанса). Но первоначальное значение слова не в этом, а в динамизме, изменении, разрушении всего устойчивого и создании нового. Такой

авангард плохо совместим с коммерцией. Фестиваль каждый год оказывается на грани закрытия, и его столь долгое существование держится на энтузиазме организаторов. И тем не менее, каждый год на фестиваль приезжают танцовщики и перформеры из Омска, Петрозаводска, Москвы, из Америки и Скандинавии, приходят зрители и артисты, которым такое искусство не просто интересно, а жизненно необходимо.

У авангардного перформанса, конечно, есть свои корни. В нашей стране это пантомима, дореволюционная и советская, свободный танец и пластика, театральные эксперименты, музыка и литература андеграунда. Можно вспомнить Каунасский театр пантомимы, Московский театр пластической драмы Гедрюса Мацкявичюса, мима Леонида Енгибарова, театры «Дерево», «До» и многое другое. Что касается литературы, то связь с ней самая прямая: «Слово и тело» начинался как фестиваль авангардных форм современного танца во взаимодействии с литературой. Участники его импровизировали с текстом и движением и увидели: если демонстрировать такие работы вместе, в рамках одного фестиваля, соединив показы с обсуждениями и мастер-классами, это создаст творческую среду, необходимую для выращивания нового. Они стали приглашать и самые необычные театры — интерактивные, соединяющие выступление с тренингом и вовлекающие во все это зрителя (как «Другие пространства» из Хельсинки), и инклюзивные, где играют особые люди («Круг-П» из Москвы). Теперь фестиваль показывает возможности самых разных «тел» в их движении и взаимодействии с текстом и звуком.

Мне, приехавшей в Питер всего на два дня, удалось побывать на «вечере импровизации в музыке, танце и действии» 2 мая — в том самом «Нашем театре», где угощают кофе, и на международном colloquium «After contemporary: Телодвижение, перформанс, танец в условиях новых медиа», организованном совместно с Институтом философии СПбГУ, Исследовательским центром медиафилософии и Лабораторией визуальной экологии. Но фестиваль этим не ограничился: 1 мая в театре «Особняк» на Каменноостровском питерцы Ольга Сорокина, Александр Масюков и Елена Дергачёва показали перформанс «Буква два», Лииза Пентти из Хельсинки исполнила «Чайковский, или Соло в поезде», выступили перформеры и исследователи танца, датчанин Бо Мадвиг и норвежка Хильда Рустад, а омская группа «Флокс» рассказала «Про любовь слова к телу». 4 мая в театре «Black Box» к участникам присоединились Мария Валеева из Петрозаводска с перформансом «Чёрный ноль», задуманным в пустых ландшафтах, одна



«Соус для Маргариты» Наталья Жестовская, Анна Белич

из первых ласточек танцперформанса в нашей стране, Евгения Андрианова (группа «Плантация», Москва) с «Разговором за кулисами», Елена Матвеева и Анастасия Торкай (Москва/СПб), тревожно вопрошавшие: «Can I dance? Can I dance?», а также «Невеста под водой» — Яна Чуприна (СПб). На следующий день был запланирован показ спектакля «Черевички» по Гоголю, его поставила куратор перформансов «Слова и тела» Елена Дергачёва в Студии миксабилити при Психоневрологическом диспансере № 7 — учреждении серьезном, закрытого типа. Этот необычный спектакль мне, наверное, больше всего хотелось бы посмотреть. Но на него, как и на спектакль «Водка, вода, гласность, или Фокстрот на троих» театра «SamovarTeateret» (Киркенес, Норвегия) 9 мая, мне попасть, увы, не удалось. Может быть, в следующем году на XI фестивале?

Фото Дарьи Малашенковой, Александра Теплова, Сергея Пентелеева

«Тени звука» Наталья Жестовская



«Чёрный ноль» Мария Валеева



Когда выключают свет...

Наталья
Смирнова-Вербье

К теме наркотиков балетный театр обращается не так уж часто. Намеком, как формальный повод для картины теней Петипа, мелькает курение опиума в старинной «Баядерке». У Матса Эка укол героина превращает Аврору в наркозависимую Спящую Красавицу. Герои спектакля «Мой Иерусалим» (хореография Б.Эйфмана) находят спасение от наркотиков в религии. Анаша, Конопля и Морфий борются против ОМОНа в воронежских «Ангелах смерти» (хореография О.Игнатьева). А «перезагруженное» в очередной раз «Лебединое озеро» Фредерика Ридмана рассказывает о тяжелой жизни проституток, драгдилером которых является Ротбарт.

Вероятно, эта непростая и болезненная тема задевает, пусть рикошетом, практически всех. Но по-прежнему актуален вопрос — а судьи кто? Может ли быть правдивым человек, никогда не бывавший по «ту» сторону границы? Той, что отделяет просто жизнь от искусственно созданного «рая»? И объективны ли те, кто побывал «там» и вернулся? И истинно ли «знание», добытое такой ценой?

Сбивает с ясного понимания и ореол невнятности, всегда витающий над этой темой. Ведь в отличие от медиков, люди искусства в своих произведениях

Ирина Перрен и Марат Шемиунов



относятся к расширяющим сознание химсредствам весьма двусмысленно. С одной стороны, однозначно заявляется, что это плохо, а с другой? Как еще тонким и креативным натурам находить смысл в этом скучнейшем потоке бытия и где черпать идеи и вдохновение на радость публике?

Высказывание Начо Дуато относится к 2001 году. Именно тогда в Мадриде состоялась премьера спектакля «Белая тьма» на музыку Карла Дженкинса. Этот автобиографический балет стал реквиемом по сестре хореографа, погибшей от наркотиков. И в Михайловский театр Дуато решил перенести его только сейчас, после трехлетней работы с артистами.

Балетмейстер вскрыл тему своим излюбленным ключом. Одноактный 24-минутный спектакль, пара солистов (Ирина Перрен и Марат Шемиунов), четыре пары корифеев, череда дуэтов и соло. Привычная для поклонников Дуато хореографическая лексика. Плюс необычный главный герой — белый порошок. Его роль исполняют около 135 кг обыкновенной соли. Ею забавляются, делятся друг с другом, рассыпают по диагонали сцены. Поток пыли то льется сверху, то мягко обволакивает часть сцены.

Решение, первоначально показавшееся несколько прямолинейным, к концу спектакля все больше раскрывало свою многозначность. Игра в песок, кокаиновая дорожка, иллюзорный блеск ночных кварталов Мадрида — не это ли имел в виду Дуато? Но не в его правилах навязывать лично свои ассоциации. Балетмейстер всегда провоцирует публику на собственные впечатления, как будто специально воспитывая своенравного, но чуткого и в своем роде талантливого зрителя.

Хореографической кульминацией спектакля стали четыре мужских соло. Попеременно возникая в световых квадратах, танцовщики буквально разрывали воздух и пытались вырваться из незримых стен наркотического одиночества. Здесь за исполнительскую пальму первенства соперничали Леонид Сарафанов и Сергей Стрелков. У каждого наступал момент покоя. Но он оказывался просто иллюзией. Ведь неумолкающий зуммер, бьющийся в головах и телах, будет теперь единственным, что диктует свою назойливую волю.

Эмоциональная кульминация спектакля пришлась, безусловно, на финал. Борьба брата за сестру

Ирина Перрен и Марат Шемиунов



Виктория Заринова и Сергей Стрелков

оказывается тщетной, и героиня Ирины Перрен остается наедине с «белой» тьмой. И исчезает под бесконечным потоком фальшивого и губительного «счастья».

Дуато рассказал свою историю «высоким штилем», нивелируя натуралистические подробности. Вы не увидите ни вен, ни шприцев. Хореограф просто рассказал о тьме, заползающей в человека и пожирающей его. О потере свободы. И о трагедии тех людей, которые рядом, но помочь уже ничем не могут.

Балетный театр часто обвиняют в неактуальности, старорежимности и снобизме, а также в конформизме и любви к красивенькому. На самом деле это глубоко не так. И последняя премьера Михайловского в очередной раз это доказывает.

Фото Светланы Тарловой,
Станислава Левшина

Леонид Сарафанов и Никита Кулигин



Ирина Сироткина

«ОП-АРТ» — ПРЕМЬЕРА В ТЕАТРЕ «БАЛЕТ МОСКВА»

Op-art, оптическое искусство, — пишет Encyclopaedia Britannica — имеет дело лишь с абстрактными отношениями геометрических элементов. Кроме того, оп-арт манипулирует этими элементами так, чтобы сочетание элементов вводило зрителя в заблуждение, сталкивало с противоречивыми стимулами, создавало иллюзию. Балет Москва опутывает нас графической сеткой, белой на черном фоне сцены, черно-белыми разлинованными костюмами танцовщиков, световыми линиями видеопроекций и, конечно, острыми росчерками движущихся тел. Зрительная часть спектакля — в полном соответствии с сложным, навязчивым, психоделическим ритмом музыки Sasha Dza, электронщиком, одно время сотрудничавшим с пост-панк-группой In a Nutshell и многими другими супер-современными музыкантами. Но, что удивительно (а для меня еще и приятно) — спектакль вовсе не пост-пост. Он — модернистский и (страшно сказать!) красивый и гармоничный. Не знаю, как отнесся бы к нему Рихард Вагнер, но только, в моем понимании, получился настоящий гезамткунстверк. Настолько совпали, совместились, соединились в орнаменте линии ритма, сценографии и танца. И ни одна из линий другую не затмевает: ни видеоряд Сева Тарана, ни полные экспрессии костюмы Славны Мартинович не заслоняют хореографии, а добавляют к ней.

«Оп-арт» — первая совместная работа «Балета Москва» и израильско-голландских хореографов Гая Вайцмана и Рони Хавера, получивших в прошлом году Золотую маску за «Историю солдата». На фестивале «Цех'13» москвичи увидели их же крутых «Альфа Бойз». Я слушала Гая, когда он рассказывал (в связи с «Историей солдата») о своем отношении, как хореографа, к музыке, своей работе с ней. Слушала и, надо сказать, прониклась трепетностью этого отношения. Саше Дза — Александру Холенко — повезло: он получил хореографов, принимающих его музыку близко к сердцу. И к тому же, максимально изобретательных. «Оп-арт» — это 60 минут головокружительного, нового, улетного танца. И исполнители этой хореографии — «современная

труппа» «Балета Москва» — достойна всяческих похвал. Она, эта труппа, давно мне нравится — в том числе тем, что способна развиваться и шлифовать новые грани. И танцовщики в ней — не взаимозаменяемые статисты, а актеры, запоминающейся индивидуальности. В «Оп-арте» они не только танцуют со всем доступным им немалым драйвом, но еще и выкрикивают тирады, смысл которых — все тот же драйв. Их эмоции безличны — как и должно быть в оп-арте: ничего интимного, только форма! Десять танцовщиков соединяются в дуэты, разбиваются, образуют все новые группы: вместе с паттернами линий получается настоящий калейдоскоп. Но при этом они — не геометрические фигуры, а люди: вдруг повернут головы, посмотрят и увидят друг друга. Иллюзия возникает и тут же разрушается, чтобы на ее месте возникла еще одна и тоже разбилась бы о реальность. «Главное правило реальности, — мудро считает «Балет Москва», — не запутаться в собственных иллюзиях».

У «Оп-арта» — отличное начало: голый ритм ударных, в котором пульсирует грудь одного танцовщика. Потом к нему добавляет свою пульсацию второй, потом — третий... Биение сердца, дыхание, ритм движений — не прекращается, не оставляет нас на протяжении целого часа, чтобы завершиться в финале биением-конвульсиями всего тела (пожалуй, единственная брутальная сцена спектакля). Такая настойчивая, неуклонная сила — это надо уметь; это — искусство, оп-арт.

Фото Rust2D



В Пермь на «Арабеск» за мечтой



Члены жюри конкурса

Открытый — а по сути международный — конкурс артистов балета «Арабеск» прочно вписан в контекст культурной жизни Перми. Да и — бери шире — в масштабах страны занимает видное место. Напомним, что с 1994 года он патронируется ЮНЕСКО. «Арабеск-2014», посвященный 75-летию со дня рождения Екатерины Максимовой, имя которой носит с 2012 года, собрал на Урале 83 конкурсанта-исполнителя. Они представляли не только привычные страны: Бразилию, Венесуэлу, Казахстан, Италию, Португалию, Республику Корея, США, Турцию, Японию, но и Австрию, Бельгию, Норвегию и даже совершенно экзотичную ЮАР. Конечно, самой многочисленной стала российская команда.

Конкурсный марафон, а отличительной особенностью нынешнего стал выделенный конкурс хореографов и исполнителей современной хореографии (еще 59 участников), уложился в декаду.

XIII «Арабеск» открылся вечером Памяти Екатерины Максимовой. Двухчасовое действо, срежиссированное Владимиром Васильевым исключительно средствами танца, музыки и поэзии, раскрывало мир гениальной балерины. Нашлось место и класс-концерту с привычными мизансценами балетных будней и блеском сценических образов. Свои творческие приношения сделали ученицы Максимовой, артисты и хореографы, которых с ней — так или иначе — сводила судьба.

Условия конкурса позволили творческой молодежи в благоприятной обстановке наиболее тщательно проверить свои возможности. Помимо классики (Pas de deux для дуэтов и вариаций для солистов) необходимо было исполнить произведения современного репертуара.

Александр
Максов

Возможность открыть конкурсные просмотры выпала двадцатилетней артистке из Улан-Удэ Туяне Бальжиевой. Тринадцатый номер достался Сергею Купцову (Казахстан), он в результате был отмечен дипломом. Уровень подготовки конкурсантов был достаточно высок, причем танцовщики явно сместили акценты в свою сторону. Они виртуозно вертелись на земле и в воздухе, легко справляясь с техническими трудностями высшей категории. Девушки являли безмерные шаги и гибкость, к сожалению, по большей части скрывая творческую индивидуальность. Общим упреком стало то, что танец перестает быть формой выражения духовного содержания. Из тех, кто блеснул стилистикой, на память в первую очередь приходят имена пермячек Инны Биладш, получившей «золото» (Pas de deux из балета «Пери», почему-то приписанное Марии Тальони, а не Виталию Тимофееву), Полины Булдаковой («Привал кавалерии»), порхающей Евгении Ляховой и ее стабильного партнера Александра Таранова (Pas de deux из балетов «Бабочка» и «Фестиваль цветов в Дженцано»). Четырнадцатилетняя норвежка Марен Скреде (на «Арабеске» нет деления по возрастам) с пониманием стилистики исполнила вариации из балетов «Фея кукол» и «Пахита», а вот образ Аспичии из «Дочери фараона» ей не удался.

Прекрасные физические данные американца Марио Лабрадора (Санкт-Петербург) отступили на второй план перед его жеманной исполнительской манерой. Хорошо исполнивший вариацию Щелкунчика-принца, он вызвал недоумение в образе Фабио (Pas de deux «Сатаниллы»).

Редкостное ощущение радости сценического бытия обнаружил африканский дуэт Джессики Овертон и Джеймса Фрейзера. Оно не покидало артистов, разыгравших любовную идиллию в Pas de deux из балетов «Фестиваль цветов в Дженцано» и «Коппелии», второе, к сожалению, исполнили хуже, при этом в непонятной хореографии.

Как ни старались устроители конкурса, некоторые участники вышли на сцену излишне скованными, а иные, напротив, «скисли», не выдержав напряжения. Опыта недостает еще шестнадцатилетнему португальцу Мигелю Пинеиро, увлекшемуся вращением и сложностями в вариации Базиля и снизившему впечатление в solo Дезире. Неровно выступил Артем Васильев из Йошкар-Олы, словно два разных танцовщика исполнили вариации Франца и Колена. Опять же сказалось отсутствие опыта, умения собраться и распределить силы.

Излишнее волнение преследовало и американку Джой Аннабель Вомак, что, впрочем, не помешало ей не только получить приз, учрежденный главой продюсерской московской компании «Globex Promotion» Айдаром Шайдуллиным (по совместительству супругом педагога Вомак — Жанны Богородицкой), но и дотянуться до конкурсного «серебра».

А вот опытный боец Александр Омельченко ровно прошел все конкурсные рифы, обыграв контрасты вариаций из «Арлекинады», «Корсара», «Дон Кихота», «Щелкунчика», «Талисмана» и «Эсмеральды». Без малейших усилий Александр справился с техническими элементами, сумев донести образное состояние своих героев, и эмоционально исполнил

Д. Антипов «Я умру, не умирая» (хореография Д. Антипова)



Д. Овертон и Д. Фрейзер Па-де-де из балета «Фестиваль цветов в Дженцано»



И. Биладш и С. Демин Па-де-де из балета «Пери»



Е. Ляхова и А. Таранов Па-де-де из балета «Бабочка»



монолог «Выбор», поставленный Татьяной Омельченко на музыку Вила-Лобоса.

Открытием конкурса стали пермяки Никита Четвериков и Дмитрий Дьячков, причем последний ныне представлял Московский музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко и своего педагога-дебютанта Андрея Уварова, экс-премьера Большого балета.

Четвериков вырос в подлинного премьера. Харизматичный танцовщик, он танцевал в хорошей мужской манере, чувствуя и внятно передавая особый характер каждой вариации, будь то рафинированный персонаж *Grand pas classique*, героический Солор или элегантный Зигфрид. Жюри оценило танцовщика Первой премией. Эту же, высшую на сей раз награду (достойного владельца *Grand prix* имени Максимовой не нашлось) получил и крепкий танцовщик Дмитрий Прусаков (Россия).

Дмитрий Дьячков явно вырастает в балетного принца. Однако и роли балетных повес, вроде Колена или Франца, ему подходят. У артиста замечательные пропорции, красивая линия стопы, актерское обаяние. Не случайно под него попали и члены жюри, присудившие Дмитрию «половину» III премии (поделенной с Александром Омельченко), и зрители, вручившие Дьячкову Приз зрительских симпатий.

Новшеством регламента тринадцатого «Арабеска» стало проведение конкурса хореографов и исполнителей современной хореографии в рамках основного соревнования. Можно констатировать: замысел себя вполне оправдал. Хореографы представили широкий спектр современной пластики от пуантной неоклассики до contemporary dance и хип-хопа. Никого, и в том числе жюри, не смутила стилистическая дерзость, прекрасно исполненная бравыми японскими парнями Юджи Нарита и Кейске Камеяма. Более того, восхищение вызвал выбор балетмейстером Такане фантазии-экспромта Шопена в качестве музыкального сопровождения,

давшего название номеру. И если средняя часть хореографически провисла, то начало поразило удивительной музыкальностью, умением автора оригинально и убедительно соединить классическую музыку с современным танцевальным языком.

Яркое впечатление оставили Дмитрий Антипов («Я умру, не умирая»), Александр Могилёв («Болеро»), Арина Панфилова («Танец избранницы»). Павел Глухов, уже отмеченный конкурсными наградами, показал сочинения разного достоинства. Можно спорить о правомерности названия «Запах женщины», но сама композиция стоила того, чтобы горячо аплодировать.

Уже не разделяя балетмейстерские работы на «конкурсные» и «внеконкурсные», отметим весьма успешный балетмейстерский дебют Софьи Гайдуковой, поставившей для выразительной в современной пластике Джой Вомак и ее блистательного партнера Михаила Мартынюка «Remember Me» на музыку Генри Перселла. Номер Алексея Мирошниченко «Я тебя не люблю» позволил позитивнее взглянуть на конкурсанта Олега Куликова, а «Хвалынь-целовань» Елены Музеевой — на другого пермяка, Александра Соловья, не столь успешного в классике.

Классический репертуар конкурса несколько расширился. И хотя все же очевидна склонность конкурсанта к вариациям из балетов «Пламя Парижа», «Дон Кихот», «Эсмеральда», «Тщетная предосторожность» и «Корсар», на этот раз появились «Золушка», «Сильфида», «Коппелия», «Арлекинада», «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и даже совершенно эксклюзивные *Pas de deux* из балетов «Пери», «Бабочка», дуэт из «Вильгельма Телля» Бурнонвиля и «Soiree Musicale» в постановке Виталия Тимофеева на музыку Бриттена. Это уже неоспоримая заслуга двух лидеров пермского балета — Алексея Мирошниченко и Владимира Толстухина (худрук театральной труппы и хореографического колледжа).

Фото Антона Завьялова

Н. Четвериков — *Grand pas classique*
Обера-Гзовского



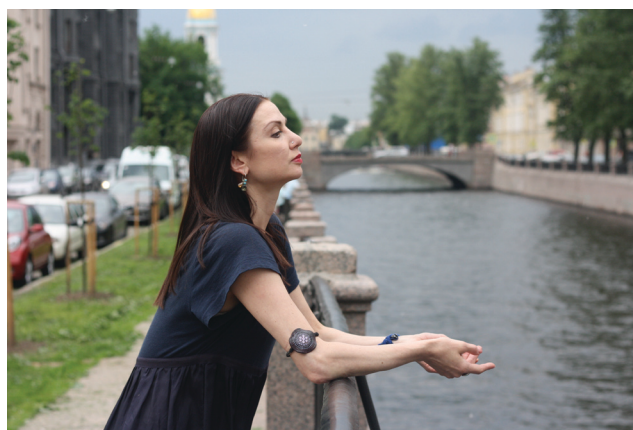
Д. Дьячков — «Диалог — один» (хореография
Э. Фаски)



Юлия Махалина

ПОЗНАЙ САМОГО СЕБЯ, И ТЫ ПОЗНАЕШЬ МИР

Упоительное сочетание грации, чувственности и виртуозности всегда отличало и отличает танец Юлии Махалиной. Свой 45-летний юбилей балерина встречает на сцене, где она по-прежнему востребована. Нескончаема вереница образов созданных балериной: завораживающий взмах рук-крыльев в «Лебедином озере», или их излом в сопротивлении неотвратимому в «Умиравшем лебеде», уводят зрителя в мир гармонии и красоты. Мир, в котором существует сама балерина.



Текст и фото
Светланы Аввакум

Вы фактически уже тридцать лет на сцене. В это трудно поверить, глядя на Вас...

Если считать с последних двух лет в школе, то получается, что так. Первый раз я вышла на сцену Мариинского, тогда еще Кировского театра в выпускном спектакле Вагановского училища. Я исполняла вариацию из балета «Корсар» и па-де-де из «Раймонды» под очень жестким контролем Константина Михайловича Сергеева, в то время руководившего училищем. Я вышла на сцену вместе с теми, кто уже заканчивал обучение. Мне было всего 15 лет. И я благодарю судьбу за то, что успела поработать с этим легендарным педагогом. Его замечания и размышления об образах были уникальны. Это, действительно, моя большая удача — встреча с ним в работе!

«Внутри зрела уверенность, что я тоже смогу внести в эти образы нечто свое — индивидуальное...

Безусловно, подобная смелость возможна только в молодости. Глубокое осознание пришло гораздо позже»

А были ли у Вас в юности любимые исполнители? В то время на сцене Мариинского театра танцевали легендарные мастера русского балета.

На самом верху, на третьем ярусе театра, есть знаменитые ступеньки, где постоянно обитали учащиеся хореографического училища. Существовал даже определенный порядок — кто на какой ступеньке сидит. Я пересмотрела оттуда все балеты. Видела всех выдающихся солистов. И у меня тогда уже формировались собственные идеи и принципы... Я понимала, например, что



«БАЛЕТ ЭТО ВСЕГДА
ОТРАЖЕНИЕ
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ,
КОТОРАЯ ЯВЛЯЕТСЯ
ЗЕРКАЛОМ НАШЕЙ
ЖИЗНИ»

вот это для меня неприемлемо. А вот этот подход интересен. То есть я очень разборчиво смотрела. Внутри зрела уверенность, что я тоже смогу внести в эти образы нечто свое — индивидуальное... Безусловно, подобная смелость возможна только в молодости. Глубокое осознание пришло гораздо позже.

Балет — искусство мимолетное, но сиюминутно рожденные образы, иногда, продлевают свою жизнь благодаря видеозаписям... Зритель может еще и еще раз возвращаться к любимым спектаклям и исполнителям.

Сегодня я благодарна, что в тот момент, когда только начиналось мое формирование как балерины, был записан спектакль «Лебединое озеро». Возможно, там нет готового образа, но есть начало поиска. Нет законченности, но есть чистота. Конечно, я еще совсем себя там не чувствовала. Но, думаю, мы с партнером справились с задачей, хотя снимали буквально с нескольких репетиций. Вся жизнь моя проходит как проверка на прочность — смогу или нет. Все образы приходилось доделывать позже. Сначала случались спектакли, а потом уже их доработка. Так было и со съемками, которые в то время сами по себе были редкостью. Тут никогда не загадаешь. Одних снимают слишком поздно, других слишком рано. У нас, думаю, все же был второй вариант.

Для Вас жизнь в балете — это постоянная борьба с самой собой или с обстоятельствами?

Балет — это всегда отражение действительности, которая является зеркалом нашей жизни. В России все время происходит борьба. Постоянные, непрекращающиеся политические схватки. А в повседневной жизни — мысли человека укорачиваются, что ли... Люди с головой уходят в интернет, отношения становятся более сухими, более формальными. Иногда, даже, более жесткими. Возможно — это только средство защиты. Ты просто боишься открыть свое сердце, свою душу, боишься показаться слабым...

«Люди с головой уходят в интернет, отношения становятся более сухими, более формальными. Иногда, даже, более жесткими. Возможно — это только средство защиты. Ты просто боишься открыть свое сердце, свою душу, боишься показаться слабым...»

Нужно сказать, что Вы сами, ничего не боясь, шли своей прямой дорогой в искусстве. Или были тропинки, на которые вы жалеете, что ступали?

Было время, я переходила на сторону современного танца. Искала хореографов, экспериментировала вместе с ними. Потому что сложно в классике долго держать оборону академизма. Сохранять традиции, и в тоже время открывать свое сердце, свое нутро. И экзерсис, который мы делаем каждый день, очищает и нас и танец. Я же вечно в поиске! И вечно получаю за это удары серьезные... Я как Блудный Сын. Бежала, бежала от дома Большого Балета и вернулась обратно к законам академической строгости. Я не ожидала, что так затянется мое общение с классическим наследием. Мне казалось, что уже нельзя возвращаться назад... Конечно, абсурдно пытаться исполнять спектакли в их полном объеме. Но к каким-то дуэтам из спектаклей возвращаешься со временем с другой внутренней базой. Это, в какой-то мере, открытие для меня самой.

Свой опыт, заработанный колоссальным трудом, Вы сегодня передаете молодым артистам. Что самое важное хотите донести до них?

Сейчас, когда я репетирую с балеринами в театре, то хочу объяснить им ту истину, которая мне самой открылась не так давно. Я хочу, чтобы они как можно раньше услышали музыку, ее важнейшие акценты, именно на них строится драматургия образа. Хочу открыть понимание того, что все необходимое для создания образа есть в самой музыке. Пытаюсь открыть в балерине чутье, интуицию. А, вообще, важно не забывать одно — познай самого себя, и ты познаешь мир!



ИНТЕРВЬЮ С БАЛЕТМЕЙСТЕРОМ ДАВИДОМ АВДЫШЕМ



Беседовала
Вероника
Кулагина

В ЧУВАШСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА ПРОШЛА ПРЕМЬЕРА СПЕКТАКЛЯ ПЕТЕРБУРГСКОГО ХОРЕОГРАФА ДАВИДА АВДЫША «ТЫСЯЧА И ОДНА НОЧЬ». СВОИМИ МЫСЛЯМИ О СПЕКТАКЛЕ, О ЖИЗНИ В ИСКУССТВЕ, О БАЛЕТЕ И СПОРТЕ ОН ПОДЕЛИЛСЯ С ЧИТАТЕЛЯМИ ЖУРНАЛА.

Давид Авдышевич, скажите, пожалуйста, почему именно «Тысяча и одна ночь»? И почему в Чебоксарах?

Меня редко приглашают в театры, и когда Даня (Данил Салимбаев художественный руководитель балета Чувашского театра — В.К.) мне позвонил и спросил, что бы я мог предложить в качестве постановки, я назвал не меньше пяти спектаклей, и «Тысячи и одной ночи» среди них не было.

Можете озвучить что было предложено?

«Русалочка» на музыку Делиба, «Господин Гофман» — мистический балет о писателе и композиторе Гофмане, на его же музыку, в нем я провожу параллель между самим Гофманом и героем его сказки Цахесом, «Ла Гулю — королева канкана» на музыку Оффенбаха и «Консуэло» на музыку Беллини, Доницетти и др. Схема и либретто всех балетов готовы. Вообще тем, которые мне интересны и которые я мог бы делать, — много.

Тогда как получилось, что остановились на «Тысяче и одной ночи»?

Этот балет предложил театр, и я не стал отказываться. Несмотря на то, что для меня это был сложный материал, потому что я не был полностью согласен с концепцией композитора (Фикрет Амиров — В.К.). Кроме того, партитура требовала полномасштабного оркестра, а сама история — большого числа артистов.

С музыкой я был знаком. Еще в давнее советское время у меня были пластинки «Тысячи и одной ночи», не запиленные, я очень аккуратно ими пользовался и потом даже переписал на кассетный магнитофон. Я эту музыку знал и у меня была одна попытка сделать балет, ничего не меняя в партитуре, но я от нее отказался, была и вторая: после постановки в Киеве «Мастера и Маргариты» существовала определенная договоренность, и я мог приступить там же, в Киеве, к работе над «Тысячью и одной ночью». Начались переговоры, но мне предложили поставить в Астане балет «Байтерек» — время было упущено, и как-то все затихло. Позже, при ректорстве Александра Чайковского в Петербургской консерватории, когда я руководил

«Кого-то из балетмейстеров интересует в первую очередь артист, классный артист. Меня же интересует моя мысль. Артист такой, какой он есть, но качество исполнения хореографического материала который он будет демонстрировать, должно меня устроить»



Шехеразада — А.Абрамова



Шахрияр — А.Хисамутдинов



Атаман — К.Дунаев

Балет «Тысяча
и одна ночь»



Шехеразада — А.Абрамова



Али-Баба — К.Мубаракишин

Балет «Мастер
и Маргарита»



Воланд — С.Сидорский



Мастер — А.Шаповал, Маргарита — Т.Лозова

балетом, я хотел поставить этот спектакль, но на другую музыку. Сделать фантастическую постановку более для детей, чем для взрослых. Создать сказочную, волшебную историю.

Сложно ставить балет, если партитура Вас не совсем устраивает, тема, возможно, не слишком волнует, а самое главное — много своих собственных, нереализованных идей?

Понимаете, ремесло же у меня в руках. Я, конечно, немного творческий человек, но и ремесленник тоже, тем более что тема «Тысячи и одной ночи» мне нравилась.

А где заканчивается творчество и начинается ремесло?

Мне кажется, в самом человеке творчество заключено. Очень многие талантливые молодые балетмейстеры одарены, прекрасны, интересны как хореографы, но у них может отсутствовать понимание ремесла. А меня учили, что художник должен владеть рисунком. Ты можешь это использовать, можешь не использовать — степень таланта даст тебе возможность творчества, если ты владеешь ремеслом. Во времена Средневековья, да и не только, ремесло требовало чувства профессионального мастерства: ты не имеешь права опуститься ниже определенного уровня. Если ты опускаешься ниже этого уровня — значит ты не владеешь ремеслом. Значит ты халтурщик, значит ты штамповщик. Знак качества должен стоять на каждом твоём произведении. Может получиться очень хороший спектакль, может получиться средний спектакль, но при этом все равно будет виден почерк профессионала и индивидуальность постановщика.

Скажите, а не тяжело включаться в работу, которая происходит с такими перерывами — «Мастер и Маргарита» сначала в Перми в 2003-м, потом в Киеве в 2007-м, «Щелкунчик» в Санкт-

Петербурге в 2008-м, «Байтерек» в Астане через два года, и теперь, через четыре — «Тысяча и одна ночь»?

Так я же не сижу на месте. Я ставлю. Ставлю шоу-программы в ресторане «Тройка». Меня периодически приглашают ставить разные танцевальные программы, но я отказываюсь, мне это неинтересно. У меня основная работа в «Тройке», и мне ее хватает.

Вы ставите танцевальные шоу в ресторане. Это не мешает потом в постановке балетных спектаклей?

Я хочу видеть балетмейстера, который после работы в театре сможет поставить на сцене варьете настоящий, сложный номер. Пусть мне покажут профессионала, который сумеет это сделать. Их единицы — Борис Эйфман, Эдвальд Смирнов, ну еще пара балетмейстеров в России. Вот и все.

И все-таки, как постановки в варьете отражаются на Вашей работе в театре? Или это параллельные, не пересекающиеся пути?

Эти дороги абсолютно не пересекаются. Я не использую в балетном театре те приемы, которыми пользуюсь для постановки шоу, и наоборот. Это разная кухня. Но опять же скажу, что хочу видеть балетмейстера, который сможет поставить интересный номер, не прячась за спиной звезды. Когда балетмейстеры работают на эстраде, зачастую схема такая: впереди звездный исполнитель, роскошные костюмы и раздетые девушки. И все, этого достаточно. Я не эти номера имею в виду, а нормальные, четкие номера, где зритель видит динамику, видит какую-то тему и совершенно неожиданно для себя поднимает голову от тарелки и смотрит программу. Для этого нужен хороший профессионал.

А почему нельзя в балете использовать что-то из варьете?

Это разные приемы.

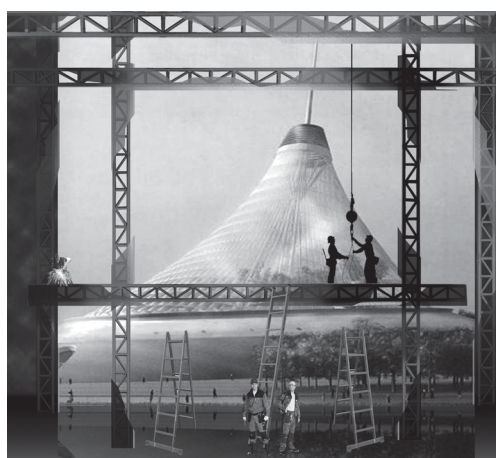
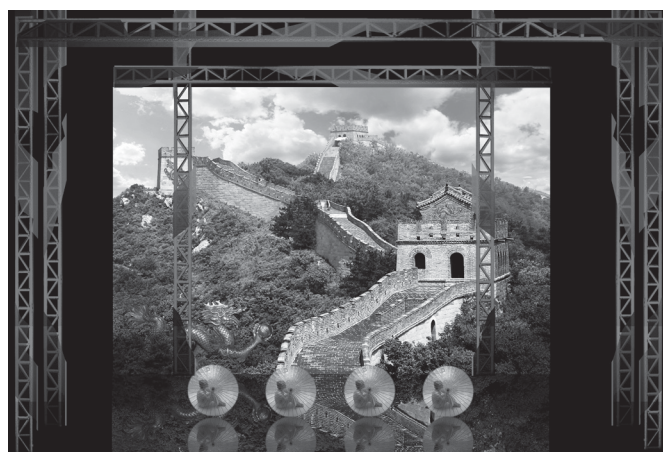
Сцена из спектакля «Мастер и Маргарита»



Маргарита — Т. Лозова



«Невозможно под разную музыку говорить одним и тем же пластическим языком. Стил балетмейстера может быть узнаваемым, но хореографический язык должен быть разным»



Балет «Байтерек» — эскизы декораций Вячеслава Окунева

Если уровень труппы Вас не удовлетворяет, как Вы с этой проблемой справляетесь?

У меня есть определенная схема: я всегда готовлюсь к репетициям. Приходя в зал, я очень редко, к сожалению, импровизирую. Приходится перед зеркалом придумывать движения, комбинации — это тяжелая работа. Приношу на репетиции готовый хореографический замысел, а дальше уже первоначальный материал корректируется в зависимости от того, как с ним справляется артист. Все последующие номера спектакля либо усиливаются, либо облегчаются. Что касается «Тысячи и одной ночи», здесь у меня был строгий временной график, я должен был уложиться в достаточно сжатые сроки. И честно говоря, я так быстро еще никогда не ставил. Но я настроил себя на определенную волну, и поехало. Если я знаю, чего я хочу, то ставлю быстро.

А бывает обидно, когда приходится упрощать, изменять хореографию из-за уровня артистов балета?

Ну а что тут обижаться? Бывает иногда в Питере и солнце, и дождь, и снег в один день. Тут хоть обижайся, хоть не обижайся — это есть, и все.

Это те условия, которые ты принимаешь, или не принимаешь. Как правило, я прекрасно понимаю, куда я еду. Не в Мариинский и не в Большой. Вообще за уровень артистов я не переживаю. Гораздо больше меня занимают режиссерские ходы. Мне важно донести до зрителя мысль, заложенную в спектакле. Хотя тело как инструмент — это очень важно, но я понимаю, что могу, а что не могу в отношении определенных артистов. Поэтому в Перми и Киеве были абсолютно два разных спектакля «Мастер и Маргарита». Кого-то из балетмейстеров интересует в первую очередь артист, классный артист. Меня же интересует моя мысль. Артист такой, какой он есть, но качество исполнения хореографического материала который он будет демонстрировать, должно меня устроить.

Чем Вы руководствуетесь в процессе рождения спектакля? Музыкой, сюжетом, артистами?

Самой работой. Тем, чем я болею.

Какими должны быть отношения художника с властью, на Ваш взгляд?

Да я бы, может, и хотел этих отношений (смеется),

но после премьеры спектакля иду не к поздравляющим чиновникам, а к артистам.

Сейчас деятели культуры очень тесно взаимодействуют с властью. Письма пишут в поддержку...

Единственное письмо, которое я подписал, — это письмо в защиту артистов Консерватории с тем, чтобы им выплатили деньги за мои «Щелкунчики». Тогда в Консерваторию пришел новый и.о. ректора Гантварг, и он посчитал возможным снять с труппы и оркестра деньги за коммерческие спектакли. А они получали очень мало. Я в открытую выступил против, хотя со мной расплатились, я получил гарантированные авторские. Ну а результат был таким: меня уволили, а глава комитета по культуре Кичеджи сказал, что людей, которые бузят, не будет в Санкт-Петербурге. Мне вот до сих пор интересно, что он имел в виду? Физическое устранение или что-то другое? А Гантварг, мотивируя мое увольнение из Консерватории и снятие спектакля с репертуара, сказал мне, что «Щелкунчик» неудачный балет, несмотря на то что он шел при аншлагах и был, по сути, одним из немногих спектаклей театра приносящих реальный доход.

Как Вам кажется, современная хореография развивается в России?

Нет.

Почему?

Потому что та хореографическая культура балета, которая была и развивалась и в Советском Союзе, и в России — погасла. Мне кажется, очень сильно передался Запад. Нас учили, что каждый музыкальный материал должен иметь свой ключ — хореографический текст. То есть если это Гендель — это один хореографический язык, если современное произведение — другой. Невозможно под разную музыку говорить одним и тем же пластическим языком. Стиль балетмейстера может быть узнаваемым, но хореографический язык должен быть разным. Я смотрю на современную западную хореографию, которая удачно переносится нашими молодыми балетмейстерами, и хочу видеть во главе угла мысль. Я имею в виду не только сюжет, но и решение, прием и т.п. У Баланчина, например, сюжета могло не быть, но по мысли, образности у него все присутствует — это высший пилотаж мастерства!

А у МакГрегора, на Ваш взгляд, есть мысль?

Баланчин его любимый балетмейстер.

Тогда я Вас хочу спросить, у него есть та образность, которая есть у Баланчина?

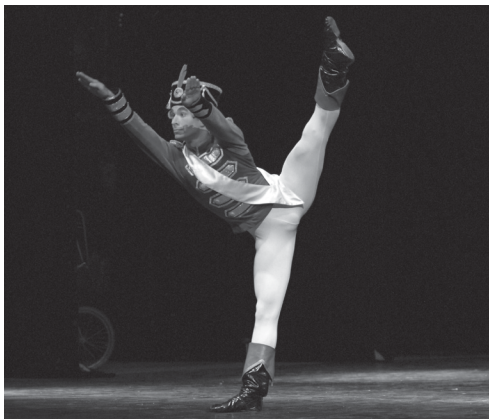
Я думаю, есть.

А я не уверен. У него импровизационный, настроенческий вариант хореографического языка.

Маша — О. Гатиенко, Щелкунчик — Ю. Иванов



Щелкунчик — Ю. Иванов



Балет
«Щелкунчик»

Сцена из спектакля



Сцена из спектакля



Я могу под настроение что угодно напридумывать. И потом он британец, а мы говорим о наших балетмейстерах.

Хорошо. Есть ли у нас балетмейстеры уровня МакГрегора?

Были. Вы видели спектакли Леонида Лебедева? «Педагогическую поэму», «Маленькие балеты» с Соловьевым, Годуновым, Колпаковой, «Перекресток» с Долгушиным? Нет. А Лебедев — это голова! Тот философский подтекст, который был в каждом его номере, миниатюре, — это айсберг!

Почему его никто не знает за исключением коллег и любителей балета, которых по пальцам можно пересчитать?

А потому что это Советский Союз... Он был неинтересен, но у него был свой почерк, в конце концов, в его балетах танцевали супер-звезды Кировского балета. Но когда он пришел в Малый театр, его сломали обстоятельства или окружение, я не хочу искать виноватых. Сейчас современный танец в России, то, что я видел, — это слепки с западных образцов. Как наш автопром взял Форд и Рено и штампует их. Они же не придумали ничего нового, свой вариант, который был бы интересен. В балете та же история. Одно время в моде был стиль контемпорари. И поехали все кому не лень на любую музыку, да здравствует самовыражение. Балет — это энергия, это эмоция, это чувства, а главное то, что ты хочешь рассказать, а скорее прокричать людям в зрительном зале. Где сейчас все это?

Разве у Форсайта этого нет?

Может быть. Но то, что я видел, для меня холодно. Я не вижу, для чего биться на сцене. Не вижу силы, которая должна выходить из человека. Очень эмоциональный как хореограф Борис Эйфман. Вот у него есть энергия и сила. Ты начинаешь сопереживать происходящему на сцене. И он конечно супер-профессионал, что бы о нем ни говорили.

Балет для Вас — это прежде всего что?

Мысль. Но это сейчас никому не нужно. Вот, например, у меня есть готовый полнометражный, сюжетный балет «Огус Хан» по мотивам тюркских легенд. Музыку специально для этого балета написал Живаншир Кулиев. Есть и герои, есть и страдания, есть и момент становления личности. Там все есть, но он никому не интересен. Я ходил с этим проектом — показывал, рассказывал, но так ничего и не произошло. Когда я предложил балет «Воскресение» по роману Толстого, на

музыку Рахманинова мне один из руководителей питерского театра сказал, что дирижеру музыка не понравилась. Ну что ж, как говорил герой в одном известном фильме, будем искать халатик с перламутровыми пуговицами.

Как Вы справляетесь с тем, что то, что Вы делаете, мало кому интересно?

Я профессионал. Меня научили не ждать ничего. Я ставлю там, где можно ставить.

Тогда давайте поговорим о Вашей внебалетной деятельности. Вы делаете программы для Евгения Плющенко. Вся страна пристально следила за событиями Олимпиады. У Евгения действительно была травма?

Женя — это великий спортсмен и профессионал! Настоящий боец! Это человек, с которым я пойду в разведку. А у нас страна-загадка. Женя придумал свою травму... Бред. Да ничего он не придумал. Он подвиг совершал во имя Родины, как Маресьев. От командных выступлений до индивидуальных у Жени было всего три дня. Кто смог бы восстановиться за такое короткое время, да еще с такой травмой? Юлия Липницкая за десять дней не смогла этого сделать — здоровая, молодая девочка. Кстати, Женя после премьеры «Тысячи и одной ночи» позвонил и поздравил меня и артистов.

Спорт и балет похожи?

В спорте дается только одна попытка, в балете — много. Если спортсмен выступил и проиграл, второго шанса у него не будет. Чемпионат Мира прошел — и все, до свидания. Следующей попытки он может ждать несколько лет.

То есть Вы спортсмен отчасти?

Я — боец! И не отчасти.

Фото Андрея Добрынкина, Валентина Ландаря, Владимира Зензинова, из личного архива Давида Авдыша

«Движение никогда не лжет»

МАРТА ГРЭХЕМ



«Движение никогда не лжет» — именно так говорила неповторимая, загадочная и гениальная Марта Грэхем.

Современная американская танцевальная компания Марты Грэхем (Martha Graham Dance Company, New York, USA) — это интернациональный коллектив, где каждый из танцовщиков это, прежде всего, индивидуальность и полноценная творческая единица, ну и разумеется, профессионал своего дела с серьезной школой за плечами. Но цель у компании, ее директоров, менеджеров, танцовщиков, дизайнеров по костюмам и свету одна, благородная, долговечная и бесценная — сохранение и продвижение великого, по своему содержанию и форме танцевального наследия Марты Грэхем.

Шедевры современного искусства, поставленные Грэхем в начале XX века, на заре танца модерн, когда создавать новый хореографический язык было одновременно и легко и трудно, по сей день остаются не только интересными для зрителя, но и актуальными, наводящими на серьезные размышления о силе современного искусства, о возможности остаться непонятым или, наоборот, быть всецело принятым публикой, критиками и профессионалами.

Именно из таких шедевров состояла программа вечера танцевальной компании Марты Грэхем. Были представлены два балета основательницы труппы — «Весна в Аппалачских горах» («Appalachian Spring») и «Ретайм кленового листа» («Maple Leaf Rag»).

Дополнением к шедеврам Грэхем стали три миниатюры, выполненные в технике contemporary современными американскими хореографами Дагом Вароном, Ларри Кэгвингом и Ричардом Мувом. Также было показано нью-йоркское превью самой последней работы труппы с хореографом Андонисом Фониадакисом. Но обо всем по порядку...

Марина Медведева
(Нью-Йорк)



«Плач» («Lamentation»)

Вопрос «Почему творчество Марты Грэхем, пришедшее на непростые времена бесконечного поиска нового движения, новой формы, уникального языка тела, на период отрицания и переосмысления прежних ценностей хореографического искусства, уход от традиционного и классического, сейчас, в начале XXI века стало классикой современного искусства, образцом и примером для хореографов дня сегодняшнего?» всегда горячо обсуждался и теоретиками и практиками балета. Сейчас, по истечении почти столетия, ответ кажется очевидным и понятным. Марта Грэхем начала работу над созданием своей школы и своего репертуара будучи опытной и признанной танцовщицей и педагогом. Она сознательно искала правдивое, природное движение, рождаемое в самой глубине человеческого существа. Грэхем не лгала прежде всего самой себе, выстраивая систему импульсного танца, задействующего естественные психологические рычаги танцовщика. Она создала уникальные, неповторимые, глубокие по содержанию методичку и язык танца, настолько аутентичные, что их смело можно поставить в один ряд с великими образцами в мировой музыке и литературе.

Работы Грэхем как хорошая книга. Их можно смотреть и пересматривать вновь и вновь, они живут и дышат. Ее произведения — это густая масляная краска, филигранно нанесенная на холст мельчайшими мазками. Это наполненное, многоуровневое пространство с замысловатым рисунком танца и тщательно выверенной во времени механикой тела. Грэхем никогда не ставила ради движения. Умным, тонким, техничным языком тела она всегда рассказывала историю, настроение, чувства. Ее произведения есть и будут современны и актуальны еще долго, в них заложены знания, они — неотъемлемая часть современного искусства.

«Весна в Аппалачских горах» — удивительно графичная история о весне в пустыне, о мужчине

и женщине, что с молитвами и любовью строят новый дом, о первопроходцах, мечтающих о земле обетованной, о возвышенных возгласах вновь возрождающейся природы.

Целостное, органичное, пронизывающее произведение на музыку Аарона Копланда (Aaron Copland) как призыв к созидающему действию.

На фоне слегка заснеженных гор тщательно выверенная геометрия сценического пространства с точными линиями, будто специально прорисованными углем, и столь же тщательно выстроенная, кажущаяся механической лексика Грэхем, подчеркивающая необъятную глубину человеческих чаяний, связанных с сильной верой в новую жизнь. Хореограф создает потрясающие по силе образы проповедника, его последователей, его спутницы метким, уверенным танцевальным словом. Чистота, лаконичность и оправданность действия впечатляют, душа замирает и бесконечный круговорот мыслей вдруг обретает желаемое умиротворение. Все предельно ясно, жизнь не просто продолжается, она имеет смысл.

Справедливости ради стоит отметить четыре следующие работы современных американских хореографов, представленные компанией в этот вечер.

Трем из четырех хореографов был предложен к просмотру монофильм 1930-го года «Lamentation» («Плач»), ставший иконой для последователей танца модерн, после просмотра хореографы работали с труппой, создавая свою интерпретацию увиденного и прочувствованного. В этом монофильме Марта Грэхем линейным, устремляющимся в бесконечность движением сыграла образ женского страдания, страдания глубокого, изнуряющего и вряд ли постижимого.

Так, Ларри Кегвин (Larry Keigwin), Ричард Мув (Richard Move) и Даг Варон (Doug Varone) представили на суд зрителей свое видение сложного образа, положенного в основу фильма. Это были сильные, грамотные, интересные работы, выполненные в авторских техниках современного танца с мужским взглядом на тему.

Даг Варон интерпретировал «Lamentation» как разговор внутри мужского квартета, Ларри Кегвин как сложную по рисункам композицию, Ричард Мув как женское соло, построенное на ломаных линиях и четком следовании грэхемовской технике. Но хореография самой Грэхем была более образной, более мощной и оправданной, именно поэтому впечатление от ее постановок было и сильнее, и глубже. В ее движениях и вправду не было фальши.

Четвертая же работа была экспромтом вечера, «work in progress» называют это в Америке, когда зрителю предлагают еще незавершенную, «неодетую», «сырую» постановку, не анонсируемую в программе. Превью под названием «Echo» («Эхо») хореографа

Андониса Фониадакиса (Andonis Foniadakis), на мой взгляд, было весьма перегружено сложной лексикой, не имеющей четкой смысловой задачи, танцовщики казались уставшими и пустыми, мужские, женские и изредка смешанные дуэты были основой перформанса, массовые же части менялись так быстро и стремительно, что у зрителя вряд ли был шанс отследить, понять, погрузиться.

«Echo» — современная работа. Возможно, впоследствии она прозвучит более убедительно и совершенно, но в контексте вечера постановка оставила ощущение смятения и некоторой тревоги, вызванной музыкой и непонятным хореографическим языком.

Но неясные ощущения в одно мгновение сменились совершенно другим настроением. Луи Хорст (Louis Horst), музыкальный директор компании, часто называл Грэхем «невесёлая Марта» — только одна вещь могла по-настоящему порадовать и развеселить ее. Она просила: «О, Луи, сыграй мне «Регтайм кленового листа!»».

Знаменитое произведение Скота Джоплина (Scott Joplin) «The Maple Leaf Rag» стало музыкальной основой необыкновенно легкой, ироничной, яркой и живой работы с точно таким же названием, премьеры которой состоялась в 1990 году в Нью-Йорке.

Музыкальная чуткость и виртуозное владение композицией танца позволило Грэхем создать абсолютно живую, кинематографичную историю. В ней передвижения танцовщиков уже как бы запечатлены для зрителей в самых лучших ракурсах, при самом удачном освещении и в наиболее выгодных мизансценах. Погружаясь в действие, наполняясь музыкой, растворяясь в

лучах сценического света, приходит сознание существующей и всеобъемлющей гармонии.

«Регтайм кленового листа» — это милая, добрая шутка, заставляющая улыбнуться. Это вызов танцовщикам, требующий высокого технического мастерства и безупречного владения техникой танца модерн Марты Грэхем, и, конечно, это художественное произведение, продолжающее удивлять, поражать и восхищать. Соло, дуэты, ансамбли как постоянно развивающиеся и меняющиеся отношения, привязанности и чувства. Смелая ирония над театральностью и традиционностью в искусстве, игра цвета и света, игра великолепно натренированных тел исполнителей. И неустанно пульсирующая мысль в голове: «Какое счастье, что Грэхем вдохновилась прекрасной музыкой, некогда поднявшей ей настроение!».

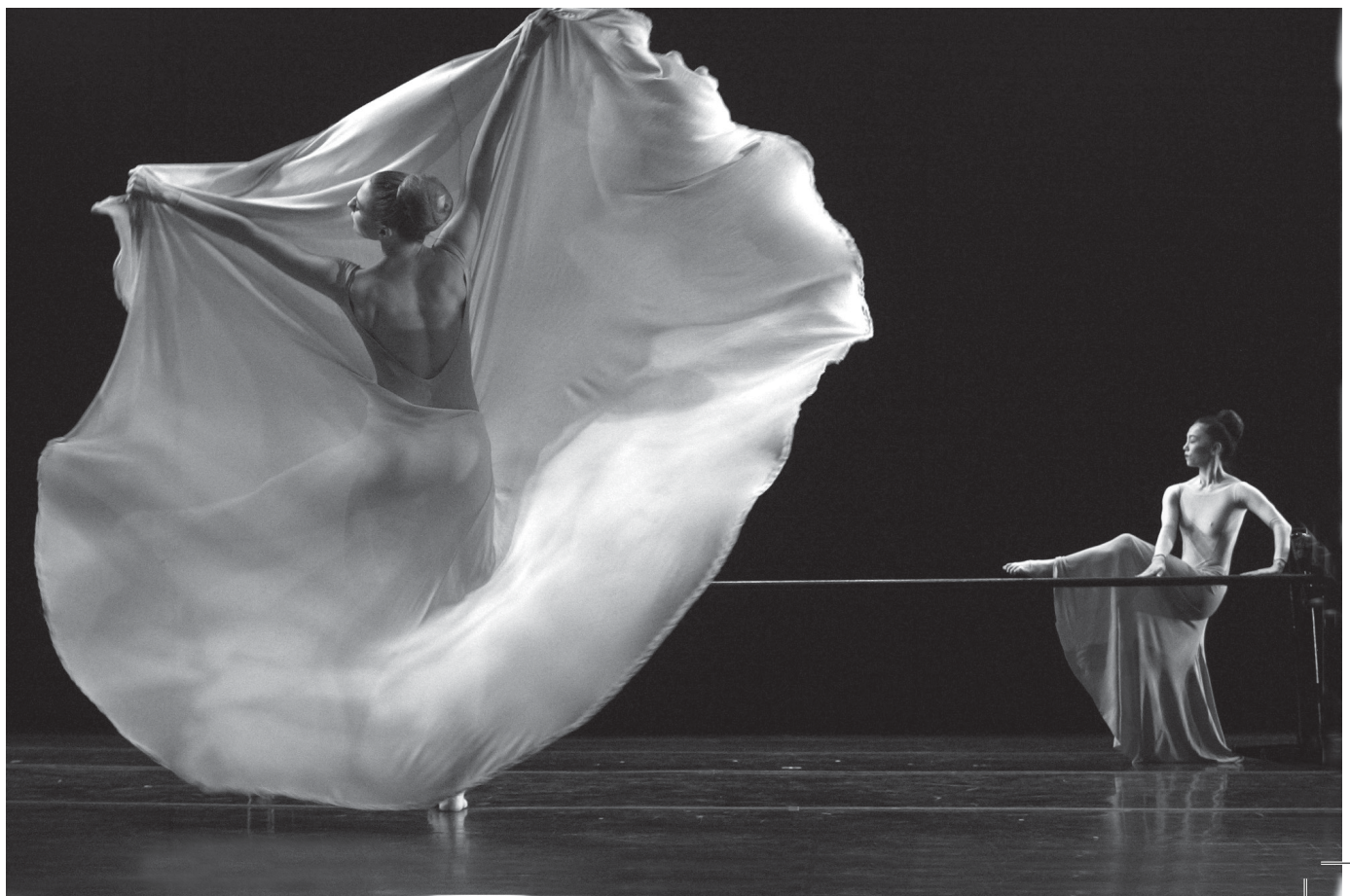
«Весна в Аппалачских горах»



Фото

предоставлены
Martha Graham
Dance Company

«Регтайм кленового листа»



Ольга
Кирпиченкова

ПАМЯТИ МАСТЕРА — ПЕТРА АНДРЕЕВИЧА ГУСЕВА

Сто десять лет со дня рождения Петра Андреевича Гусева — таков был повод для концерта кафедры «Режиссура балета» Петербургской консерватории. За этим именем, как и за именами других юбиляров этого года — Баланчина, Аштона, Якобсона — стоит насыщенная и переменчивая жизнь. Признанный «король поддержки», репетитор, ратующий за сохранность классического наследия, хореограф, талантливый организатор и лидер, курирующий молодежь — кем только не приходилось быть Гусеву. Он всегда оказывался в центре экспериментов и перемен. В молодости Гусев-танцовщик был окружен авангардистским духом 1920-х годов, впитал опыт затейника и экспериментатора Федора Лопухова. В зрелом возрасте сам инициировал поиск нового: брал на себя организаторскую работу, чтобы поддержать молодых хореографов. Он оживил творческую атмосферу в Новосибирском театре (способствовал профессиональному становлению Олега Виноградова и Никиты Долгушина), перенес традиции русского балета в Китай (помог созданию балетных школ и театра). На протяжении семнадцати лет Гусев возглавлял кафедру режиссуры балета в Ленинградской консерватории (1967—1983). Предоставлявший творческую свободу, право на оригинальное мышление и мастерам, преподававшим на кафедре, и студентам, Гусев (наряду с Ф.В. Лопуховым, Н.А. Камковой и педагогами-первопроходцами) заложил фундаментальные основы балетмейстерского образования. Так что концерт «Танец без границ» в Большом зале консерватории, посвященный П.А. Гусеву, — событие закономерное и радостное.

В консерватории всегда стремились привить хореографам музыкальный вкус и уважение к композиторскому замыслу, научить понимать его. Непросто сохранить пиетет к музыке и в то же время предложить ее неординарную трактовку. Однако всегда находились студенты, которым это удавалось. Не стал исключением и нынешний концерт. Подтверждение тому — постановки сюжетные

и инструментальные. Пластические интермедии, в которых забавные клоуны подготавливали сцену для предстоящего действия, связывали разноплановые номера, а заодно оттеняли драматичность многих из них. Клоуны, следуя природе жанра, наводили порядок на сцене, выставляли реквизит, между делом развлекая зрителей забавными «выкрутасами» (работа студентов первого курса класса Г.А. Ковтуна).

Анастасия Яблокова (класс Г.А. Ковтуна) создала дуэт на фрагмент из поэмы Рахманинова «Колокола». В беспокойном танце пара то объединялась, то распадалась, а к финалу, под истаивающий звон музыки, превращалась в колокол: девушка (Елена Никифорова) повисала на раскрытых в стороны руках юноши (Денис Морозов) и раскачивалась. Беспокойную полифонию рахманиновских «Колоколов» оттенили дуэты, решенные с легким юмором.

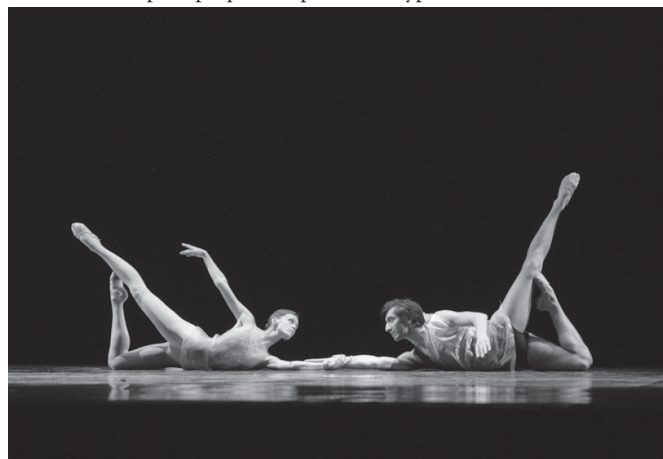
Шутливую интерпретацию «Менуэта» Грига предложила Мария Кяшкина (класс Н.Н. Боярчикова): номер уподобился бесхитроственному баловству, где мальчик и девочка (учащиеся АРБ им. А.Я. Вагановой Мария Пулякова и Евгений Шолков) только к финалу вспоминали несколько па из подлинного менуэта.

Неожиданный поворот был уготован для третьей части Первой симфонии Малера, которая была навеяна композитору широко известной австрийской гравюрой «Похороны охотника» (на ней лесные звери провожают охотника в последний путь). В музыке трагический мотив похоронного марша на время вытесняется причудливой иронией, которая разрастается до сардонической насмешки, наполняется цыганской оживленностью. Дарья Вергизова (класс Н.Н. Боярчикова) увидела в контрастных мелодиях историю о тяготах и радостях любви, прекрасно вписавшуюся в эмоциональное содержание музыки. В номере, получившем название «Обреченность», влюбленные по очереди превращаются друг для друга в тяжелую, неудобную ношу. Вначале юноша (Михаил Богомазов) волочет подругу (Ксения Дзюба) на длинной белой ткани,

«На деревню дедушке» хореография Антона Дорофеева



«Листья» хореография Марии Мансуровой



затем они меняются местами. Короткие минуты отдыха превращаются в монологи героев, где есть место и досаде, и усталости, и желанию бросить надоевший груз, и приятным воспоминаниям, и мечтам. Однако с возвращением темы марша, уже успевшая позабыться своеобразная прогулка с поклажей продолжается. В конце концов, утомленные герои ложатся рядом, и их поднятые сплетенные руки дают нам понять, что эту любовную привязанность ничто не разорвет.

Спектр эмоциональных настроений, царящих в постановках, был широк: от легкой иронии и лирических настроений до надрывного напряжения и тяжелого чувства безысходности.

Несколько номеров привнесли элегические ноты: «Листья» на музыку М. Чюрлёниса в постановке Марии Мансуровой (класс А.М. Полубенцева, солисты Аслан Каргинов и Диана Маркова), «Песня без слов» на музыку Ф. Мендельсона в постановке Маргариты Ли (класс Н.Н. Боярчикова, исполнительница Олеся Гапиенко).

Нина Ульянова (класс Э.А. Смирнова) представила две хореографические фантазии на темы жестокой расправы и смерти. «Парфюмер» (музыка А. Вивальди), созданный по мотивам романа П. Зюскинда о безжалостном творце неповторимых ароматов на основе «девичьих аур», по сути, поведал о бесцельном изощренном убийстве. Убийца (Евгений Ткачев) загонял льнущую к нему жертву (Нина Ульянова) в огромный полиэтиленовый купол, где девушка неизбежно запутывалась и задыхалась. На этом фоне «Смерть шарманщика» (музыка Л. Далапиккола) выделялась большей драматургической осмысленностью. Ожившая шарманка (Нина Ульянова) экспрессивно радовалась смерти хозяина (Василий Панайотов), а затем, никому не нужная, судорожно затихала и «умирала» вслед за ним. Хладнокровная расправа над мужчиной осуществлялась и в номере Ольги Китаевой «Черная вдова» на музыку Б. Бартока (класс А.М. Полубенцева, солисты Анна Серикова и Илья Миронов).

Вслед за спорным «Парфюмером» ряд пластических прочтений литературных произведений дополнили постановки Оксаны Борнштейн и Антона Дорофеева (студенты класса А.М. Полубенцева). Трагическое поражение терпел человек в борьбе с собственной тенью в номере «Тень» Оксаны Борнштейн (музыка А. Петрова). Тень (Кирилл Дроздов), стелящаяся по полу и вторящая движениям человека (Антон Дорофеев), становилась все сильнее и, в конце концов, занимала место владельца, а заодно завоевывала симпатию его возлюбленной (Саманта Коллен), которая подмены не замечала.

Жестко и обиденно прозвучала история сироты-подмастерья по рассказу Чехова «Ванька» (музыка С. Прокофьева). В отличие от литературного

прототипа Ваньки Жукова герой номера (Сергей Дубровин) переживал драматичный путь взросления. Вначале он, запуганный угрюмыми сапожниками, с детской чистотой верил в существование дедушки, который мог бы спасти его от ставших обыденными издевательства. Дедушка (Александр Мищенко) являлся ему в мечтах. Мальчик с радостной одержимостью писал ему письмо на листке, складывал его в бумажный самолетик. Однако к финалу мечта рассыпалась. Осознав тщетность надежд, герой сминал письмо, возвращался к равнодушным сапожникам и перенимал их простоватую механистичную пластику, которая до этого контрапунктом подчеркивала мягкость и живость мальчика.

Хорошо знакомые завсегдатаям «Танца без границ» фрагменты из балета Клер Бриант «Мой Париж» на песни Жака Бреля завершили вечер.

Концерт, где сочетались номера и неординарно решенные, и вполне традиционные, стал достойной данью памяти герою вечера Петру Андреевичу Гусеву — человеку, чей опыт по сей день продолжает быть частью опыта новых поколений хореографов.

«Парфюмер» хореография Нины Ульяновой



«Тень» хореография Оксаны Борнштейн



Фото предоставлены участниками концерта

ДЕНЬ И НОЧЬ

20 АПРЕЛЯ ЗАГЛАВНУЮ РОЛЬ В «ЖИЗЕЛИ» МОСКОВСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА ИМ. К.С. СТАНИСЛАВСКОГО
И В.И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО ИСПОЛНИЛА ДИАНА ВИШНЕВА. ЕЕ
ПАРТНЕРОМ ВЫСТУПИЛ ПРЕМЬЕР ТЕАТРА СЕРГЕЙ ПОЛУНИН.



Жизель — Д. Вишнева, **Альберт** — С. Полунин

Андрей Галкин

Артисты разных поколений, разного профессионального опыта, достаточно различающихся творческих индивидуальностей, к тому же, всего второй раз танцевавшие вместе — Вишнева и Полунин, тем не менее, образовали на редкость гармоничный дуэт. Они показали целостную и самобытную трактовку классического балета. Главным в их «Жизели» стало противопоставление «дневного» и «ночного» актов.

Первый акт («день») артисты превратили в лирическую танцевальную поэму. Тема любви главных героев — юной и чистой — расцвела и властно захватывала пространство действия, отодвигая на второй план все происходящее вокруг них. «Мотыльковое» порхание Жизели и Альберта, своей эфемерной легкостью напоминавших Сильфиду и Юношу из фокинской

«Шопенианы», сменялось проникновенной нежностью тишайших пауз в сценах и дуэте. Непосредственность в передаче чувств соединялась у обоих исполнителей с особой декоративной изысканностью каждого движения и жеста, сообщавшей действию аромат поэтической сказки.

Контрастом любовной идиллии выступала при этом не тема обмана Жизели Альбертом (она как бы выносилась за скобки истории), а тема болезни героини. Сердечный спазм, подступающий к ней во время вальса, постоянное беспокойство Берты за сердце дочери напоминали влюбленным о краткости отпущенного им срока. Хореографическое предзнаменование смерти Жизели возникало в дуэте, где она на секунду бессильно повисала на руках Альберта так же, как повисает, умирая, в финале акта.

Герои спешили прожить сполна каждое мгновение. Оттого так торопливо прогонял Альберт сначала оруженосца, затем лесничего. Оттого вариация Жизели превращалась у Вишневой в монолог, обращенный к Альберту. Смертельная болезнь героини вносила в содержание балета весьма существенную поправку — казалось, не вмешайся не вовремя Ганс, развязка истории наступила бы сама собой.

Но события развивались своим чередом. Узнав об обмане, Жизель сходилась с ума и умирала. Сцену сумасшествия Вишнева провела в экспрессионистском ключе, с подчеркнуто странным изломом движений и танца героини. Обилие точно рассчитанных деталей (подзывание кого-то невидимого к себе, подробное проигрывание воспоминаний и мизансцены с мерещащимся Альбертом) сближало настроение эпизода с изысканным трагизмом поэзии начала XX века. Притом ни экспрессионистский излом, ни утонченность переживаний не нарушали простодушной безыскусности старинного балета, а вносили в него особые изысканные обертоны.

Второй акт («ночь»), в противоположность первому, был аскетичен и очищен от любовной лирики. Вилиса Вишневой выходила из могилы словно бы против своей воли, лишь подчиняясь приказанию Мирты. Альберт Полунина был охвачен не скорбью и не отчаянием, а сосредоточенным напряжением, как будто бы он безуспешно искал ответа на какой-то мучивший его вопрос. Мизансценическая переключка с первым актом (вновь герой отсылает оруженосца, убеждающего его уйти) подчеркивала контраст его реальной и потусторонней встреч с возлюбленной.

Полунин в основном повторил трактовку второго акта, найденную им ранее, в зимнем спектакле. Его Альберт был единственным реальным персонажем на сцене. Вилисы и призрак Жизели существовали лишь в его воображении.

Вишнева чутко откликнулась на предложенные партнером «условия игры». По ту сторону смерти ее героиня теряла способность чувствовать. При встрече с Альбертом и в финале, когда она последний раз обнимает его, ее лицо выражало странную скорбь. Казалось, она сама ощущает холод своего мертвого сердца и сожалеет о том, что уже не может ответить любимому. Она появилась из чащи бледным видением. Каждое ее движение клонилось к земле. Столкновение с Альбертом не пробудило в ней ни радости, ни боли. Покорная мысли героя, она приближалась к нему, танцевала с ним, но никак не отзывалась на его порывы. Таким же мертвым сердцем Жизели оставалось в па-де-де. Только один раз в адажио, когда Альберт берет Жизель за руки, а она переводит ногу через воздушную вторую позицию в аттитюд, в ней засветилась искорка прежней — живой и любящей — героини. Но засветилась лишь для того, чтобы сразу погаснуть.

Жизель Вишневой спасала Альберта из одного желания спасти. Принимая к нему, протягивая ему руки, она выражала не нежность, а настойчивую просьбу потерпеть еще чуть-чуть, пока не настал рассвет. Напор вилис и противодействие им Жизели уравнивали друг друга. Самоистязания, которым подвергал себя герой Полунина в вариации и начале коды (двадцать четыре антраша-сис, исполненных на пределе физических возможностей), не достигали цели — очищение через страдание не приходило.

Финал балета не ставил в истории точку. Альберт не получал ни наказания, ни прощения. Растекались в утренних сумерках вилисы. Жизель соскальзывала с его рук и возвращалась в могилу, чтобы на следующую ночь вернуться к нему в том же ночном кошмаре, а сам герой уходил с кладбища таким же сосредоточенным и напряженным, каким приходил на него.

В «Божественной комедии» Данте Франческа произносит: «Тот страдает высшей мукой, кто радостные помнит времена в несчастьи». Спектакль с участием Вишневой и Полунина явился иллюстрацией этого утверждения, переведенного в безличный план. Трагизм их «Жизели» возникал из противопоставления счастливого, светящегося любовью «дня» — сумеречным кошмарам «ночи»; проникновенных, наполненных взаимной нежностью «дневных» дуэтов героев — безответности порывов Альберта в ночной сцене. Оба акта были станцованы и сыграны с равным мастерством, но именно их контраст, именно воспоминание о первом на фоне второго породили ту «ноту сердца», которая сделала их совместное выступление незабываемым.

Ирина
Сироткина

FLAMENCO PURO: УРСУЛА МОРЕНО, АНТОНИО АНДРАДЕ, ЙОНАТАН РЭЙЕС

Со своим узким смуглым лицом, глазами-черносливинами и низким пучком иссиня-черных волос, она — настоящая цыганка. Кажется — вот-вот подойдет, начнет ворожить и денег потом попросит. Но первое впечатление, конечно же, обманчиво: Урсула Морено не просит, а дает, и дает самой щедрой рукой. Глядя на нее зритель чувствует: она здесь — вся целиком, душа и тело, и только для него. Все, что Урсула делает — танцует, поводит плечами, отбивает бешеные дробы, играет шалью — она делает с невероятной экспрессией, законченностью и самоотдачей. Щедро с ней обошлась и судьба: гибкая фигура, узкие подвижные бедра, глубоко посаженные, огненные глаза, быстрые ноги и талант драматической актрисы. Урсула не удовлетворилась тем, чтобы быть «еще одной» танцовщицей фламенко. Она основала свой театр — «Teatro Flamenco M laga». В нем господствует театральность — не театральщина. Никаких гитанских приемов, рассчитанных на туристов, вроде битья себя ладонью по задку. Никаких развесистых кабачков, где соревнуются между собой мачо и красавицы. В театре Урсулы Морено все по-честному: техническое мастерство, завершенность жеста, искренность и экзотичность. Да, искренность, несмотря на то, что театр — условность, игра. Встретишь ее прямой взгляд и поймешь: неискренности она никогда себе не позволит.

Ну а чем достигается честность в театре? Во фламенко, как и во всех других древних, аутентичных моделях театральности, есть свои рецепты, и первый из них — общение. Не просто контакт взглядов, крики «Оле!», выплесывание по очереди друг перед другом. Это, прежде всего, общее дыхание, умение мгновенно поймать ритм, который предлагает один, и столь же мгновенно подхватить и изменить его. Урсула на сцене, конечно, не одна — с ней кантатор Йонатан Рэйес и гитарист Антонио Андраде. Самое интересное, что тройка собралась только-только перед поездкой в Россию — до этого они

вместе не выступали. Они впервые узнают друг друга, напряженно друг в друга всматриваются, вслушиваются и вчувствуются шестым чувством. Они абсолютно неподдельно удивляются и восхищаются искусством другого, и вообще больше напоминают влюбленных на первом свидании, чем устоявшуюся театральную труппу. Эта трепетность — и от самого жанра фламенко, коллективно-импровизационного, и от новизны их артистического знакомства, и от тех обстоятельств, в которых проходит их выступление. Это — их премьера в России, и они еще не знают, чего ожидать от зала, заполненного только наполовину и глухо молчащего в ответ на их первые выходы. Но бешеные ритмы фламенко действуют почти физиологически и захватывают всех, включая угрюмого и избалованного московского зрителя. Уже через пять минут слышатся аплодисменты, потом еще и крики, а к финалу зал уже не остановить — он готов вызывать на бис бесконечно.

Это почти стереотип, что фламенко требует соединения несоединимого: экзотичности и дисциплины, разгула чувств и железной выдержки, жестокости и нежной страсти. В своем театре из Малаги Урсула мастерски сводит эти крайности вместе на маленькой сцене. На протяжении какого-то часа четыре раза выходит в четырех разных костюмах и создает четыре совершенно разных образа. Вот она появляется в темной и глухой до пола юбке и строгом пиджачке, поражает линией, четкостью дробей, отточенностью жестов. Затем она — в наряде Карменситы с высоким гребнем в волосах и двухметровой юбке с воланами — павлиньим хвостом, которым она управляется так, будто с ним родилась. И вот она уже в мужской жилетке, которую в конце жестом беспризорника сбрасывает с себя, раскручивает и пускает через всю сцену. А вот, в конце, в изысканном цветастом платье и белой шелковой шали с длинной бахромой. Урсула театральна без сентиментальности, выразительна без вульгарности, она вся — раскрыта перед вами, как чашечка цветка, но без малейшей попытки «продать себя» зрителю. У Урсулы есть спектакль о Кармен, и хотя я его не видела, но уверена: лучшей, чем она, Кармен нет и быть не может.

В России «Teatro Flamenco M laga» дал всего два представления: одно в Москве, другое в Волгограде. Мы будем ждать их возвращения.

Фото предоставлены автором



«Двери» в творчество и мечту

Вероника
Кулагина

Фестивали и конкурсы есть не только у профессиональных учебных заведений. Стараниями энтузиастов есть они и у самодеятельных коллективов. В начале мая в Петербурге прошел Всероссийский танцевальный проект с интригующим названием «Двери», организованный Творческим объединением «Чемодан» (руководители Екатерина Гребенкина и Марина Привалова). Самодеятельные коллективы «Марусечка» (Самара), «Гранд Па» (Киров), «Мимолетности» (Краснодар), «ЮЛА» (Вологда), «Балаганчик» (Москва), «Улыбка» (Тихвин), «Лакомки» (Таганрог), «Студанс» (Петрозаводск) и «Глобус», «Параллели», «Весна», «Dance Лайм», «Метелица» из Санкт-Петербурга представили на форуме хореографические номера и танцевальные спектакли.

Программа проекта была поделена организаторами на креативные пространства:

- познавательное — дети узнали много нового о творческой жизни культурной столицы, познакомились с достопримечательностями города, посетили Музей театрального и музыкального искусства, посмотрели балеты Начо Дуато в Михайловском театре, побывали в гостеприимном Арт-пространстве Freedom на Казанской, 7, где состоялась творческая встреча с премьером Мариинского театра, заслуженным артистом России Игорем Колбом;

- обучающее — участники прошли «Экспресс-курс современного танцора» по классическому и народному танцам, contemporary, хип-хопу, после их окончания каждый участник получил сертификат;

- конкурсное — на Новой сцене Александринского театра прошел Всероссийский хореографический фестиваль-конкурс «Двери» и Всероссийский фестиваль-конкурс танцевальных спектаклей и балетов «В свете рампы». В торжественном открытии и закрытии фестиваля участвовали артисты Санкт-Петербургского пластического театра «NON STOP theatre» (режиссер С.А.Романюк).

Первое отделение непосредственно конкурса было отведено танцевальным номерам, второе включало в себя два спектакля — «Пролетая на гнездом кукушки» и «Выпускное платье».

Пластическая драма «Выпускное платье» (Детский театр балета «Мимолетности», Краснодар)





«Небо близко» (группа «Переллели» студии танца «Глобус», Санкт-Петербург)



«Родина» (Образцовый ансамбль студия танца «Глобус», Санкт-Петербург)



«Цветы Азии» (Образцовый хореографический ансамбль «Лакомки», Таганрог)



Участники фестиваля и артисты
«NON STOP theatre»

Судейской коллегии во главе с ведущим балетоведом России О.И.Розановой пришлось нелегко, уровень участников был очень высок.

Среди детских коллективов хочется отметить Санкт-петербургскую Образцовую студию танца «Глобус» (художественный руководитель Н.М.Петропавловская). Каждый номер — это успешное сочетание всех необходимых ингредиентов: музыки и изобретательной хореографии, оформления и качественного исполнения. Среди прочих коллективов «Глобус» выделялся еще и массовостью танцевальных номеров, в них было место и для поддержек, и для взаимодействия партнеров, и для живых, непосредственных хореографических характеристик героев. Запомнился номер «Наш класс» — в яркой жанровой зарисовке проступили хореографические портреты и девочек-отличниц, и ребят-спортсменов, и даже своего классного хулигана-задиры.

Чувством вкуса и меры отличался образцовый хореографический ансамбль «Лакомки» из города Таганрога (художественный руководитель Л.И.Голубенко). Коллектив представил целую палитру номеров, демонстрирующих танцы разных народов. «Казачья полька», «Чеботуха», «Цветы Азии», «Косички-озорнички», поставленные педагогами с фантазией, любовью к делу и лихо исполненные детьми, переносили нас то в казачью станицу, то на праздник в русскую деревню, то в колоритно изображенную Среднюю Азию, где девочки, словно цветы, в ярких платьях и с множеством косичек выстраивались на сцене прихотливыми рисунками.

Невозможно не отметить образцовый ансамбль танца «Улыбка» из Тихвина (художественный руководитель А.С.Дюндина), чьи воспитанницы танцевали на пуантах.

Приняли участие в конкурсе и воспитанники танцевального коллектива «Метелица» Санкт-Петербургского детского дома № 3 (художественный руководитель А.Ю.Андреева), азартно исполнившие два красочных номера «Барыня» и «Эстонский танец».

В соперничестве спектаклей «Пролетая на гнездом кукушки» на музыку Шнитке в исполнении хореографического ансамбля «Студ. данс» Карельского колледжа культуры и искусств (руководитель Л.Ю.Водынина) лидировал в части исполнительского мастерства, но вот за оригинальный сюжет, эмоционально раскрывающий непростую тему войны и несовместимости с ней женщины, дающей жизнь, ждущей любимого, ухаживающей за ранеными, достойным награды оказался спектакль «Выпускное платье» на сборную музыку разных композиторов, привезенный детским театром балета «Мимолетности» из Краснодара (руководитель Н.Р.Лозовая).

Фестивальные «Двери» были успешно открыты всеми хореографическими коллективами — все они были отмечены дипломами и памятными призами.

Проведение такого масштабного и насыщенного события мероприятия стало бы невозможным без помощи и участия ТКК Новой сцены Александринского театра и страховой компании «Инвестиции и финансы».

Пожелаем же фестивалю, осуществляющему детские мечты о творчестве, долгой жизни и чтобы за его гостеприимными дверями каждый нашел то, что хотел!

МЕЖДУ ПРЕСТИЖНЫМИ ФЕСТИВАЛЯМИ

Ольга
Розанова

Весной от зимней спячки пробуждается не только природа. Оживает и наш петербургский балет. Первой ласточкой пронеслась долгожданная «Тщетная предосторожность» в Михайловском театре. За ней грянул десятидневный фестиваль «Мариинский» со множеством интересных событий. Едва отшумели страсти, поднятые уже четырнадцатым «Мариинским», как начался всего на год отстающий от него, не менее популярный Тринадцатый фестиваль Данс Опен. Но и промежуток между ними не пустовал. На сцене театра «Карнавал» большую программу представил образцовый детский хореографический ансамбль «Калинка», а в Эрмитажном театре состоялась встреча двух балетных школ — петербургской (руководитель Артур Боряев), и норвежской (руководитель Игорь Иванов, директор Шешчин Картруд). Выступления юных танцоров-любителей проходили в битком набитых залах при бурной реакции публики.

Отчетный концерт «Калинки» по традиции был посвящен выпускникам. В этом году ими оказались пять девушек и один юноша. Пройденный ими путь отразила обширная программа концерта.

Сначала всю сцену заполнили малыши в белых тренировочных костюмах. Сидя на полу, они проделывали элементарные гимнастические упражнения под бдительным оком наставников. Эффектная «заставка», напомнив о первых шагах героев концерта, представила внушительный масштаб ансамбля (сегодня в нем занимаются 350 человек). О качестве учебной и творческой работы позволили судить многочисленные номера программы. Разнообразные по жанрам и возрастному составу участников, они продемонстрировали солидную техническую оснащенность танцоров-любителей и, что особенно ценно, их готовность к решению различных художественных задач. Даже дебютанты сцены — «подготовишки» не растерялись: соблюдали рисунок танца, внимательно слушали музыку, а некоторые обнаруживали и артистические задатки. Что уж говорить о старших воспитанниках ансамбля! Они танцевали с неподдельным воодушевлением, подкрепленным техническим мастерством.

Большую часть концерта составили массовые композиции на основе стилизованного фольклора — от русского, украинского, белорусского, еврейского до китайского, испанского и прочих. Не обошлось и без миниатюр с современной пластикой. Репертуар коллектива, накопившийся за десятилетия, ежегодно пополняется новыми сочинениями. Несколько премьер были и на этот раз.

По ходу концерта на экране возникали кадры

видеохроники, запечатлевшие этапы взросления выпускников года: уроки, репетиции, выступления. А в заключение фильма юных танцоров сменили... родители. Танцующие мамы и папы вызвали новый взрыв оваций. Потом на сцену вышли все участники концерта, и подмостки превратились в цветущий сад. Зрители горячо приветствовали артистов, их педагогов и Людмилу Меет — организатора и режиссера замечательного праздника танца. Успехи ансамбля, которым она руководит почти три десятилетия, — ее заслуга. «Калинка» — лауреат множества престижных конкурсов, участник международных фестивалей. Не лишним будет напомнить, что именно здесь встали к балетному станку, чтобы затем продолжить обучение в Вагановской Академии, известные солисты Мариинского театра Александра Иосифиди и Владимир Шкляров.

Школа классического балета (двадцать лет существующая при средней общеобразовательной школе № 210 на Невском проспекте, 14) продемонстрировала этапы и формы освоения высшего вида театрального танца. На сцену выходили учащиеся всех возрастов — от подготовишек и первоклассниц до выпускников. Программа включила ансамблевые, массовые композиции и соло, в том числе сложнейшие вариации из балетов. Открыл концерт миниатюрный Вальс в исполнении первоклассниц, а завершил многофигурный Вальс из «Спящей красавицы». Первое исполнение этого вальса стало «пробным камнем» перед премьерой всего балета (она состоялась здесь же, в Эрмитажном театре в мае, хореограф-постановщик — Николай Маркелов).

Если концерт «Калинки» напоминал теплый семейный праздник, то выступление двух балетных школ должно было стать чем-то вроде соревнования. Однако сразу стало очевидно, что сравнивать участников нет ни малейшего резона. Петербуржцы исполняли классику, а гости из Норвегии — джаз-танец. Чередование столь различных, можно сказать, полярных видов хореографии придало концерту своеобразие, а встрече исполнителей дополнительный интерес.

Классический танец требует совершенства. Достичь его некоторым воспитанникам Школы еще предстоит, но в основном уровень исполнения был вполне пристойным, а иногда на удивление высоким. Например, сложный массовый номер Джампе из балета «Баядерка» в хореографии Петипа был станцован так правильно по форме, так четко по рисунку, что мог бы исполняться и на профессиональной сцене. Отметим, к слову, что

лучшие выпускники Школы становятся артистами балета или продолжают профессиональное образование в институтах культуры и даже в АРБ им. Вагановой.

Гости из Норвегии на классику не покушались, танцевали не на пуантах, а в джазовках или босиком, но в своем жанре показали высокий класс. Массовые композиции, насыщенные технически сложными элементами, они выполняли в стремительном темпе с безупречной синхронностью. Но самым поразительным был зажигательный темперамент, весьма неожиданный для сдержанных северянок. Мастерство и увлеченность исполнительниц, а также эффектные костюмы скрасили некоторое однообразие самих танцев, как правило, варьировавших одни и те же комбинации движений, чего не скажешь о классических номерах.

Благородная классика и неистовый джаз по контрасту оттеняли и дополняли друг друга. Но

Хореографический ансамбль «Калинка»



Хореографический ансамбль «Калинка»



Балетная школа из Норвегии (руководитель И. Иванов)



притом у двух коллективов обнаружилась общая черта — исключительно женский состав. Не выясняя причины, отметим это как любопытный факт. Заслуживает внимания и профессиональное родство руководителей петербургской и норвежской школ. Артур Боряев и Олег Иванов — питомцы Пермского хореографического училища. Оба выпустились по классу Владимира Толстухина — ныне художественного руководителя училища, совершенствовались в Петербурге, танцевали в разных театрах: Боряев в Петербурге, Иванов — в Осло. И вот спустя много лет встретились, да не просто по-приятельски, а на базе общего дела.

По обоюдному желанию всех участников творческой встречи, она должна перерасти в прочное содружество. Наши соотечественники уже получили приглашение выступить в Норвегии, а мы будем рады видеть норвежских танцовщиц на берегах Невы.

Фото предоставлены автором

Хореографический ансамбль «Калинка»



Эрмитажный театр встреча двух балетных школ



Петербургская балетная школа (руководитель А. Боряев)



«Душа танца»:

ДУШЕВНОСТЬ ПРОТИВ ДУХОВНОСТИ

Наталья
Плуталовская

Журнал «Балет» в двадцатый раз отметил Международный день танца вручением приза «Душа танца». Программа юбилейного гала-концерта, прошедшего 30 апреля на сцене Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, составлялась с оглядкой на пристрастия московской публики и очень широкий спектр зрительских интересов. Угодить удалось почти всем: организаторы охватили и нетленную классику в виде «Баядерки», «Талисмана», «Арлекинады» и «Корсара», и народные «Татарочку» и «Сиртаки», и современный балет в представительстве Ханса ван Манена, Алексея Мирошниченко и Олега Габышева, и даже контемпорари. Однако на драматизм и какой бы то ни было художественный подтекст рассчитывать не пришлось, предпочтение было отдано изящной лёгкости и красоте внешней формы.

Чтобы выразить благодарность театру, предоставившему площадку для проведения мероприятия, организаторы отдали труппе МАМТа всё первое отделение. И не прогадали, потому что картина «Тени» из балета «Баядерка» уместна и выигрышна в контексте любого вечера классического танца. А уж если в ней продемонстрирует свою летучесть Солор гамлетовского типа Сергей Полунин, получивший приз в номинации «Звезда», это определит большую часть успеха у падкой, с одинаковой трогательностью, на балетных принцев и хулиганов московской публики. И та даже простит пошатающихся «теней» в первом ряду кордебалета, хоть и изумительно отточенные, но резковатые для Никии движения также получившей приз Натальи Сомовой, неожиданную агрессивность одной из теней-солисток. Так что тон концерту был задан душевный, всепринимаящий и всепрощающий. Справедливости ради, однако, стоит отметить, что артистам во втором отделении прощать было особенно и нечего, а вот к составителям программы вопросы возникнуть могут.

Душевность встречи зрителей со своими любимцами была продолжена уже в начале второго отделения: долю умиления подарили залу юные воспитанники МГАХ, исполнившие в честь Инги Ворониной, своего педагога, лауреата приза, номер «Суворовцы». На сверхвысоких скоростях станцевали «Татарочку» солисты ансамбля имени Моисеева, также поздравляя своего получившего статуэтку педагога Елену Щербакову, и заслужили этим вполне ожидаемые бурные овации. Абсолютно

так, как нужно и как это обычно делается, солисты Мариинского театра Оксана Скорик и Андрей Ермаков, лауреат «Души танца» этого года, исполнили па-де-де из «Корсара»: здесь были и героика, и поклонение прекрасной даме, и зависающие прыжки, и красивые поддержки, и ладные фуэте. Затем излучающая свет Анжелина Воронцова, получившая приз в номинации «Восходящая звезда», танцевала па-де-де из балета «Талисман» с более серьёзно настроенным Денисом Родькиным, также лауреатом. В этой борьбе темпераментов сильнее оказалась жизнерадостная прима Михайловского театра, тем более что и рюшечно-турнирная хореография имперских времён отнюдь не располагала к серьёзной рефлексии. И отчасти поэтому, но в большей степени благодаря задору и чудеснейшей детской непосредственности Кристины Андреевой и Олега Ивенко очень тепло было принято их па-де-де из «Арлекинады».

Олег Габышев искромётно и с обаянием исполнил собственный номер «Мачо». С чувством юмора и артистизмом у солиста театра Бориса Эйфмана нет никаких проблем, но некоторые хореографические находки живо напоминают миниатюру «Лень», за которую Олег Габышев получил серебряную медаль на XII Международном конкурсе артистов балета и хореографов в Москве. Не видя других работ танцовщика, судить о природе этих ассоциаций трудно, но хочется надеяться, что это закономерный для начинающего хореографа поиск собственного почерка, а не бессознательные самоповторения.

И вдруг после задиристого номера петербуржца наметился неожиданный переход от душевности к глубочайшей духовности. За неё во втором отделении отвечали совершенно выбивавшиеся из этого праздника жизни и виртуозной прыгучести «Умирающий лебедь» Алексея Мирошниченко и «Старик и я» (“The old man and me”) Ханса ван Манена.

Представляя свою миниатюру, пермский худрук Алексей Мирошниченко попросил у зрителей прощения «за наглость» — за то, что у него поднялись руки на нестареющий шедевр. Но ему как раз не надо было извиняться, потому что поставленный на музыку Сен-Санса дуэт о лебединой верности вносил так не хватавшие прочим номерам лиричность и трепетную нежность и располагал к размышлениям, на которые вся остальная программа будто боялась навести. Хрупкая, с невероятными линиями ног, прима Пермского академического театра оперы

и балета Инна Билаш и её статный партнёр Степан Дёмин были безупречны и заставили пожалеть о столь малой длительности лебединой музыки французского композитора.

Продолжили начатое пермяками благое дело Владимир Малахов, получивший приз с устрашающей формулировкой «За пропаганду отечественной хореографии за рубежом» (такой же приз был присуждён Наталье Макаровой), и берлинская балерина Беатрис Кноп. Их номер начинался как шуточная сцена заигрывания роскошной женщины в пурпурном платье с прохладным и равнодушным к её чарам мужчиной. Любителям лёгкости и — скажем честно — не так уж часто встречающегося и достойно играющегося балетного юмора, казалось бы, вновь несказанно повезло. Но, если бы это была просто мимолётная шуточка, это не был бы ван Манен. Юмор одномоментно сменяется такой сложностью и глубиной чувств, облечённых в непривычную для любителей классики форму, что даже рабочие сцены были введены в заблуждение и посреди постановки выбежали на сцену, чтобы убрать реквизит. Да и некоторые зрители настолько не ожидали

подобного поворота событий, что в зале началось хлопанье стульями, а потом и исход в фойе. Номер о превратностях судьбы и человеческих отношений, номер, над которым хочется и надо думать, вместе с «Умиравшим лебедем» внезапно оказался белой вороной среди нарядных павлинов предшествующих часов. Быть может, результат был бы другим, если бы хореографией ван Манена концерт завершился, так что у зрителей осталось бы послевкусие именно после неё. Это было бы прекрасным «до свидания», которое, однако, сказано всё же не было.

После миниатюры «Старик и я» на публику бросили зажигательную греческую сюиту «Сиртаки». Ансамбль Моисеева всегда изумителен и принимается всеми категориями зрителей замечательно, очень душевно; не восхищаться лихостью, техничностью, гибкостью и артистизмом танцовщиков вряд ли возможно. Но вопрос лишь в том, было ли это уместно в тот вечер и в такой очередности.

Медитации на волне Алексея Мирошниченко и Ханса ван Манена не получилось. И в этот раз на «Душе танца» душевность всё-таки победила духовность.

АНОНСЫ БАЛЕТНЫХ ПРЕМЬЕР

Составил Сергей Лалетин

С 18 по 22 июня в Москве пройдут гастролы английского Королевского балета. На сцене Большого театра покажут программу одноактных балетов «Рапсодия» Ф.Аштона, «Тетрактис» У.МакГрегора и «DVG» К.Уилдона, а также визитную карточку труппы «Ковент-Гарден» — балет «Манон» в постановке К.Макмиллана.

С 19-30 июня на сцене Пермского театра оперы и балета в восьмой раз пройдет международный Дягилевский фестиваль. В его программе, впервые на пермской сцене будут представлены балеты Баланчина на муз.И.Стравинского: «Аполлон Мусaget», «Каприччио для фортепиано с оркестром» («Рубины») и «Симфония в трех движениях». Фестивальной публике будет также представлен спектакль мадридского «Teatro Real C(h)oeurs» — проект бельгийского хореографа Алана Плателя на музыку Дж.Верди и Р.Вагнера, с участием балетной труппы «C de la B».

23-24 июня премьерой балета «Двенадцатая ночь» закрывает сезон Башкирский театр оперы и балета. Спектакль посвящен 450-летию со дня рождения Шекспира. Хореограф Ринат Абушахманов воплотил давнюю мечту — создать современную балетную комедию, полную живого гротеска, юмора на грани абсурда. Музыка к спектаклю составлена из произведений А.Адана, Л.Делиба, Ж.Бизе, В.Мендельсона.

27-29 июня Екатеринбургский театр оперы и балета закроет сезон премьерой балета «Цветоделика» в постановке лауреата национальной премии «Золотая маска» Вячеслава Самодурова. Премьера приурочена к 100-летию юбилею екатеринбургской балетной труппы.

29 июня в рамках IV международного музыкального фестиваля стран Азиатско-Тихоокеанского региона Красноярский театр оперы и балета к 90-летию со дня рождения В.П.Астафьева покажет премьеру программы из шести балетных миниатюр по произведениям писателя. Автором идеи и художественным руководителем проекта выступил н.а. СССР, хореограф Владимир Васильев. Миниатюру «Последний поклон» на музыку Седьмой симфонии Д.Шостаковича представит солистка Михайловского театра, з.а. РФ В.Арбузова, посвятившая постановку своей малой Родине, родителям и близким людям.

9 июля в театре «Гранд Опера» состоится балетный гала спектакль, посвященный выдающему танцовщику Николя Ле Ришу, который прощается со сценой после тридцатилетней карьеры на сцене Оперы. В юбилейном вечере примут участие звезды французского и мирового балета. Программа, которая будет объявлена накануне события, не обойдется без включения хореографических сочинений самого Ле Риша.

15 июля в Мариинском театре состоится творческий вечер н.а.РФ Игоря Зеленского. Зрители увидят именитого танцовщика в балетах «Шехеразада» с П.Семионовой и «Кармен» с Д.Вишневой. В балете на музыку Бизе-Щедрина выступят артисты Новосибирского театра оперы и балета — подопечные И.Зеленского, художественного руководителя балетной труппы крупнейшего театра Сибири.