



июль–август
№4 (223) 2020

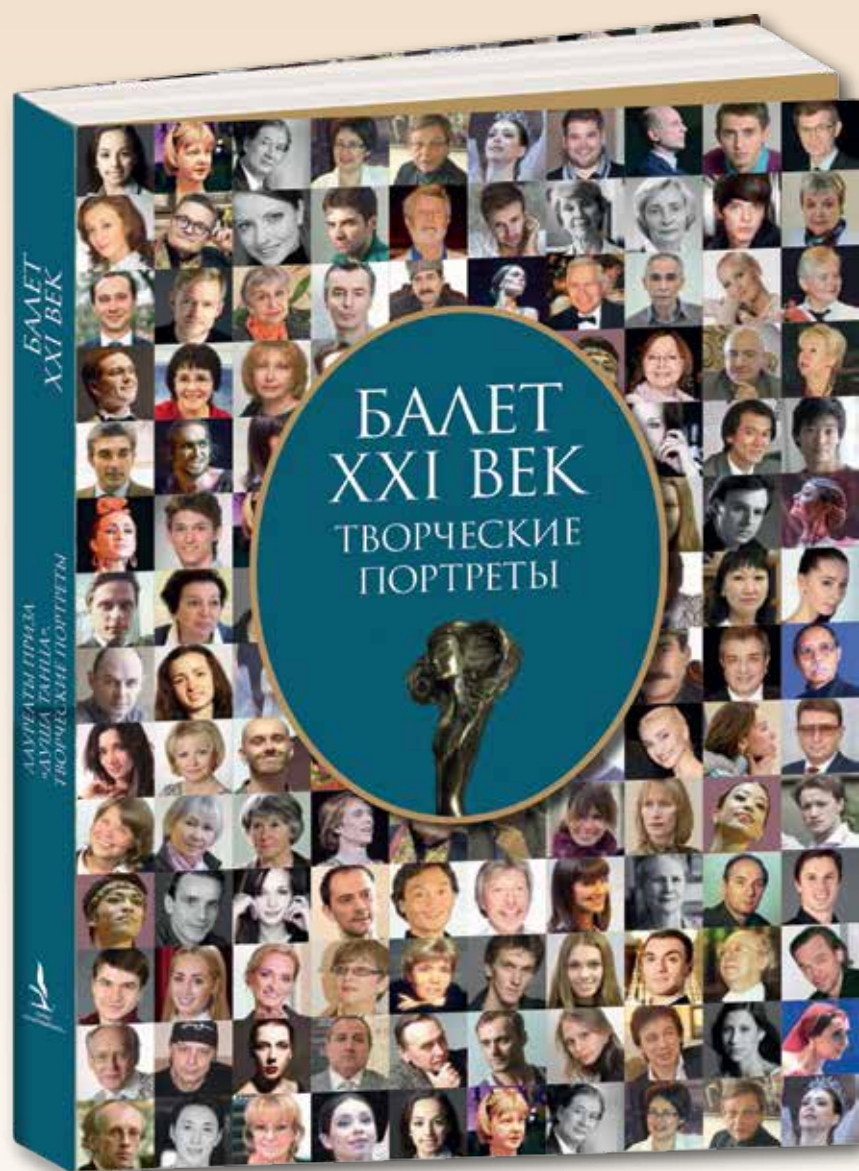
БАЛЕТ BALLET



Премьеры
Фестивали
Юбилеи

Дорогие уважаемые читатели-зрители!

На осень переносится церемония вручения
и гала-концерт приза «Душа танца».



Выходит в свет книга «Балет XXI век». Творческие портреты» – лауреаты приза «Душа танца» 2014–2019 годов. Это продолжение книги «Балет XX век», изданной редакцией журнала «Балет».

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2020 год в любом почтовом отделении России
по Объединённому каталогу «Подписка на 2020 год»

«Пресса России» (зеленого цвета) на наши издания:

«Балет»: на полугодие – 70947, на 1 год – 43713;

«Студия Антре» на полугодие – 44728, на 1 год – 84998.

А также непосредственно в редакции журнала «Балет».

Адрес редакции: 105066, Старая Басманная улица, дом 18, строение 1
(станции метро Курская или Красные ворота).

Телефоны: (495) 688-24-01, 688-40-47, тел./факс: (495) 684-33-51.

e-mail: balletmagazine@mail.ru

На издания можно подписаться:

ООО «Книга-сервис» тел.: (495) 680-95-22, e-mail: public@akc.ru

ООО «Информнаука», тел.: 8 (495) 787-38-73

(для иностранных подписчиков) e-mail: informnauka@viniti.ru

Instagram: [balletmagazinerussia](https://www.instagram.com/balletmagazinerussia)



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
июль–август
№4 (223) 2020
выходит шесть раз в год

БАЛЕТ BALLET

Главный редактор
В.И.УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

Ю.П.БУРЛАКА
Т.В.ВОЛЬФОВИЧ
А.Д.МИХАЛЁВА
В.С.МОДЕСТОВ
Н.Е.МОХИНА
Я.В.СЕДОВ
А.А.СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е.Я.СУРИЦ
Е.Г.ФЕДОРЕНКО
Г.В.ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

Творческий совет:

Б.Б.АКИМОВ
Г.М.АПНАЕВА
С.Р.БОБРОВ
Н.Н.БОЯРЧИКОВ
М.Х.ВАЗИЕВ
В.В.ВАСИЛЬЕВ
В.М.ГОРДЕЕВ
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ
С.Ю.ЗАХАРОВА
А.В.ЗИНОВ
К.А.ИВАНОВ
Н.Д.КАСАТКИНА
В.Г.КИКТА
М.Л.ЛАВРОВСКИЙ
М.К.ЛЕОНОВА
А.М.ЛИЕПА
А.Г.МИРОШНИЧЕНКО
А.Б.ПЕТРОВ
Т.В.ПУРТОВА
К.С.УРАЛЬСКИЙ
С.Ю.ФИЛИН
Н.М.ЦИСКАРИДЗЕ
Е.А.ЩЕРБАКОВА
Б.Я.ЭЙФМАН

Иностранная коллегия:

ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ (Белоруссия)
ЮЛИЯ ЧУРКО (Белоруссия)

Советники

по экономическим вопросам:

Н.Ю.ГРИШКО
В.Н.КОВАЛЬ
М.Ф.КУКЛИНА
А.В.МАЛЫШЕВ
В.ГУРИН
С.А.УСАНОВ

Адрес редакции:
105066, Москва,

Старая Басманная улица, дом 18,
строение 1
тел.: (495) 688-24-01, (495) 688-40-47
телефон/факс: (495) 684-33-51
e-mail: balletmagazine@mail.ru
<http://www.russianballet.ru>

ФЕСТИВАЛИ

4 И.Ступников. Мастерская молодых хореографов

6 Е.Соломински. Дети танцуют

ПРЕМЬЕРЫ

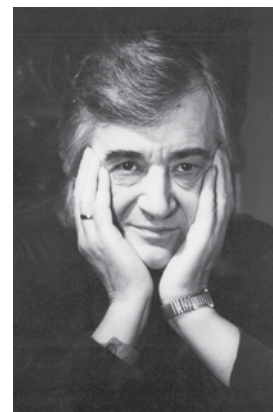
8 Д.Малясова.
Много ли видов у пустоты?

11 Т.Вольфович. Пушкин? Или нет?



IN MEMORIAM

13 В.Уральская.
Ушел из жизни Николай Николаевич
Боярчиков



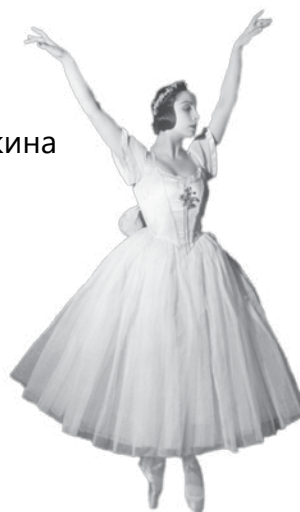
ТВОРЦЫ И ВРЕМЯ

14 А.Соколов-Каминский.
Колыбель отечественного
балетоведения

16 Е.Колпакова.
Фильм-балет
«Женитьба Бальзамина» (1989).

18 А.Ткачева. Дверь отворилась,
входит граф...

20 В.Котыхов.
Черная жемчужина



- 22** **О.Петров.** Мысль о танце. Критика
и московский балет начала XX века

ЮБИЛЕИ

- 23** **Л.Габышева.** Самородок якутского балета

- 26** **М.Шакирзянов.**
И величавый белый
лебедь по глади зеркала
скользил...



ЗАРУБЕЖНЫЕ ВЕСТИ

- 28** **А.Фирер.** Алгебра над гармонией, или
Как Коппелия убивает мастера

- 30** **Т.Ратобыльская.** Диалог с символизмом

- 33** **В.Игнатов.**
Fandango триумфально
открыло биеннале
в Париже



КОНФЕРЕНЦИИ

- 36** **Л.Абызова.**
Магия чисел: 202 в 2020

КАФЕДРА

- 37** **Ю.Падян.** Идентификация Мэтью Борна
как отличительная черта творчества
хореографа

АКТУАЛЬНО. В ПОРЯДКЕ ОБСУЖДЕНИЯ

- 40** **Александр Максов** о спектакле
«Наяда и рыбак»

- 42** **Юрий Ветров и Елизавета Приезжева**
о балетах «Жизель» и «Корсар»

- 46** **Александр Максов** о балете «Корсар»

POST SCRIPTUM

- 48** **В. Уральская.** Автор. Театр. Время

Над номером работали:

Т.В.ВОЛЬФОВИЧ
(Ответственный за выпуск)

Е.В. ЗИНОВЬЕВА
(Художественное оформление и предпочтатная подготовка)

Э.И. ВАСИЛЬЕВА (Технический редактор)

М.Ю. ОРЕХОВА (корректор)

Редакция:
А.В.ЕЛЬЦОВА
М.В.БАРАНОВА
О.Ю.ПАНФЕРОВА
Н.Н.ЧИСТОВА

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации

Регистрационное свидетельство

ПИ № 7711097 от 9.11.2001

© «Балет», 2020

Журнал входит в перечень рецензируемых научных изданий
ВАК РФ, в которых должны быть опубликованы основные
научные результаты диссертаций на соискание ученых
степеней кандидатов и докторов наук.

Учредители

АНО «Редакция журнала «Балет»,
Министерство культуры Российской Федерации,
Департамент культуры города Москвы

Любое воспроизведение оригиналов или их фрагментов на
любом языке возможно только с письменного разрешения
АНО «Балет».

Выпуск издания осуществляется при финансовой
поддержке Министерства культуры Российской Федерации,
Департамента культуры города Москвы, Федерального
агентства по печати и массовым коммуникациям.

Отпечатано в типографии:

«Подольская фабрика офсетной печати»
Адрес: 142100, Московская область,
г. Подольск, Революционный проспект,
д. 80/42

Номер заказа
Тираж 2500 экз.

Мнение редакции не обязательно совпадает
с мнением авторов.

Редакция не несет ответственности
за содержание рекламных объявлений в номере.

На первой странице обложки:



С.Тычина
и Я.Байбордин,
О.Скорик
и А.Ермаков,
Е.Кондаурова,
А.Яроменко
и А.Романчиков,
З.Ялинич
и В.Брилева,
Н.Батоева
и К.Зверев.

Фото Валентина
БАРАНОВСКОГО

Мастерская молодых хореографов

Нередко можно услышать сетования на нехватку балетмейстерских кадров. Хотя хореографов ежегодно выпускает ряд вузов страны, в том числе и Академия Русского балета имени Вагановой. Хореограф — профессия штучная, не всякий артист может стать сочинителем танца, здесь нужен особый талант. Вот почему нередко даже дипломированные хореографы создают спектакли-пустышки, которые исчезают после двух-трех представлений. Есть и другая проблема: как молодому балетмейстеру заявить о себе, где найти площадку и исполнителей, готовых пойти на риск, не жалея времени и сил?

Мариинский театр в течение нескольких лет способствует развитию «Творческой мастерской молодых хореографов», своеобразного питомника, где уже выросли незаурядные хореографы, чьи работы вошли в репертуар театра. Существует некая историческая закономерность: именно в среде артистов балета формировались личности таких выдающихся хореографов, как Джордж Баланчин, Юрий Григорович, Василий Вайнонен, Леонид Якобсон и другие. Все они вышли из недр балета, школа классического танца дала основу для поиска новых форм танца. Участники «Мастерской» не занимают, в основном, высоких позиций в труппе Мариинского театра. Вечера балета, где молодые балетмейстеры показывают свои опыты, прочно вошли в программу концертного зала Мариинского театра. Заявок поступает много, и чтобы удовлетворить все запросы, руководство балета предоставляет площадку зала несколько раз в течение сезона.

Свою миниатюру «Фламинго» хореограф Ольга Васильева поставила на музыку «Вальса цветов» из балета Чайковского «Щелкунчик». Выбор темы диктовал и сценическое оформление (художник Нина Штеренберг): светло-розовые костюмы, эффектные пышные рукава-крылья. «Птичья» тема раскрывалась в хореографии — сжатые кисти рук, напоминающие заостренные клювы, гордая походка фламинго, их элегантные повороты длинных шей. Шесть танцовщиц с увлечением представляли хореографический «авиарий», но порой, переусердствовав, превращали миниатюру в популярный эстрадный номер.

Балет Юрия Смекалова «Концерт для контрабаса» на музыку Джованни Боттезини отличает умение хореографа воплотить в танце эмоциональный отклик на музыку, каждый инструмент оркестра диктует рисунок пластических решений: контрабас — это зрелость и мудрость, скрипка — молодость, смелость, дерзость. Массовые сцены полны юношеского романтизма, вариации — энергии и волевого посыла, дуэты отличались прихотливой вязью настроений. Ведущие партии с блеском исполнили Виктория Терешкина, Дарья Ионова и Юрий Смекалов.

Миниатюра Concertino Bianco на музыку Георга Пелечиса, поставленная Дмитрием Пимоновым, порадовала изяществом классического танца, где сочетаются совершенство формы и рафинированная академичность. Структуру балета составили четыре дуэта. Привольно чувствовали себя в стихии дуэтного танца Мария Хорева и Виктор Кайшета, Алина Сомова и Андрей Ермаков, Екатерина Осмолкина и Максим Зюзин, Елена Евсеева

Мария Ильюшкина и Андрей Ермаков.
«Morceaux de fantaisie» (хореограф
Дмитрий Пимонов).



и Евгений Коновалов. Сценографом и создателем костюмов выступила известный петербургский модельер Татьяна Парфенова.

Василий Ткаченко, танцовщик виртуозный и самобытный, отлично исполнил миниатюру Кеер, поставленную Максимом Петровым на музыку Нильса Фрама. Ликующая смелость, радостный азарт отличали сложнейшие хореографические комбинации, танцовщик безупречно прочерчивал в воздухе каждую позу.

Миниатюра «Не вовремя» Александра Сергеева, первого танцовщика труппы, поставленная на музыку Эйлора Вила-Лобоса, переносила зрителей в стихию бразильского мелоса и ритмов. Хореограф сочинил четыре дуэта, разных по настроению и виртуозности. Казалось, что в подтексте каждого дуэта звучало: «Не вовремя сказал», «Не вовремя пришел», «Не вовремя расстались». В дуэтах порой звучали обида и досада, но всё побеждала любовь. Тонко, с хорошим вкусом исполнили дуэты Ксандер Париш и Анастасия Нуйкина, Мария Ширинкина и Алексей Тимофеев, Кристина Шапран и Константин Зверев.

Впервые попробовал себя в роли хореографа премьер труппы Владимир Шкляров, сочинив миниатюру «Шум мыслей» на музыку Бхимы Юнусова. Сцена загромождена аксессуарами — от стульев до балетного станка. Действие происходит в доме для душевнобольных, где каждый страдает своей фобией-воспоминанием. Хореографии в прямом значении термина не существует, ее заменяют агрессивные стычки персонажей, изломанные позы, бессмысленная игра с предметами. Одним из персонажей оказалась женщина в инвалидной коляске, терпеливо совершавшая круги по планшету (Анна Рузанова). Вовлечение людей с ограниченными возможностями в действие очень распространено в современном театре, однако в данном случае художественное решение вызвало скорее недоумение.

Американская танцовщица и юный хореограф Мелани Хамрик, пожелавшая участвовать в концертах «Мастерских», показала миниатюру на музыку Rolling Stones. Она со своими американскими коллегами и артистами Мариинского театра исполнила ее с юмором, элементами гротеска и эксцентрики.

Одноактный балет «Я не боюсь» хореограф Илья Живой поставил на музыку итальянского композитора Энцио Босо, который сегодня борется с тяжелой болезнью. Ему и посвятил хореограф

свое сочинение. Спектакль населен множеством персонажей. Среди толпы выделяется герой в ярком исполнении Ксандера Париша, сумевшего создать образ человека, сильного духом, способного любить и творить несмотря ни на что. Открылся вечер еще одной работой Ильи Живого Touch the light на музыку американского классика-минималиста Филиппа Гласса. Илья Живой, выпускник балетмейстерской кафедры Академии имени Вагановой, сейчас один из хореографов Мариинского театра, его «Пульчинелла» и «Времена года» вошли в репертуар театра. На этот раз он решил удивить зрителей не только неожиданными хореографическими находками, но и сотрудничеством с известным современным художником Покрасом Лампасом. Получившиеся в итоге визуально-танцевальные вариации вызвали бурю аплодисментов. В балете неоднократно обыгрывается название «Прикосновение к свету», три пары здесь это три истории, герои которых танцем и жестами пишут картины, тексты, буквально закрашивая пространство сцены. Они выступают на фоне изысканных, постоянно меняющихся видеоинсталляций, но в то же время в тесном с ними содружестве. Свет, тени и тьма становятся полноправными участниками действия, а видеоряд демонстрирует отсылки то к искусству Востока, то к русскому авангарду или абстрактному экспрессионизму (а что такое танец, как не экспрессия). Выразительная пластика, острые движения напоминают элементы арабской каллиграфии, недаром Покраса Лампаса называют основателем направления каллиграффити. В балете приняли участие замечательные танцовщики Екатерина Кондаурова, Ксандер Париш, Мария Хорева, Роман Беляков, Влада Бородулина, Максим Зенин.

Миниатюра Полины Митрашиной «Тише» – дебют молодого хореографа, явно увлеченного современным танцем. Оригинальная композиция на музыку Александра Карпова представляет собой еще одну вариацию на тему человеческих отношений в необычном и интересном хореографическом решении. Исполнители Вероника Селиванова и Василий Ткаченко рассказывают камерную историю о любви, ссорах, расставаниях и примирении. Герои то сплетаются в объятиях, то отталкивают друг друга, словно не уверенные в прочности своих отношений. Пластический узор рук героини, словно молитвенно, просит о тишине, о возможности разобраться в сложной гамме нахлынувших чувств.

Миниатюра Максима Петрова «Игра» сочинена на музыку популярного композитора Дмитрия Селипанова, а балет посвящен Джону Кейджу, пионеру авангардной музыки, экспериментировавшему со звуками и музыкальными формами. И здесь требуется внести ясность в замысел хореографа: на Джона Кейджа оказала большое влияние восточная философия и, в частности, трактат «Книга перемен», гадания и предсказания по которому осуществлялись с помощью бросания монетки. Следуя теории Кейджа, хореограф тоже решил «поиграть в случайность», заменив пресловутые монетки на карты. Миниатюра открывается мизансценой, в которой исполнители (Злата Ялинич, Алексей Недвига, Виктория Брилева, Максим Измestьев) разыгрывают в карты с ведущим (в этой роли артист театра и кино Владимир Кошевой) право на участие в представлении. Тот, кто вытянет джокера, останется на сцене только в роли зрителя. Публике сообщается, что все исполнители готовили все партии – и женские, и мужские, ведь не известно, кому что достанется. В результате на сцене остаются только две девушки (Злата Ялинич и Виктория Брилева), которые и танцуют партии «за всех», а ведущий просит публику не искать глубокого художественного смысла в происходящем. Хореограф создает танец, исполненный пластического разнообразия и выразительности.

В тот же вечер Максим Петров показал еще один балет – «Русские тупики» на музыку Настасьи Хрущевой. Хореограф показал, что может легко экспериментировать со стилем и формой спектакля. Во вводном слове он упомянул, что в своем балете

постарался отобразить всё русское: удасть, смелость, душевную теплоту, любовь к фольклору и сказкам. Как и большинство работ Петрова, балет отличается легкостью, изысканной хореографией, эмоциональной яркостью. Главной паре (Надежда Батоева и Константин Зверев) аккомпанируют их отражения-противоположности (Елена Андросова и Василий Щербаков), то повторяя жесты героев, то намеренно вступая с ними в диссонанс. Возникает спор эпох, столкновение людей разных поколений.

В таинственную и драматичную эпоху арт-деко переносит публику Дмитрий Пимонов в своих «Пьесах-фантазиях» на музыку Рахманинова (Moreceaux de fantaisie). Будучи хореографом-постановщиком многих отечественных мюзиклов, автор использовал в балете не только танец, но и свет, цвет костюмов, оформление сцены (свечи, стопки нот, рояль). Костюмы персонажей созданы модельером Стасом Лопаткиным с тонким ощущением эпохи. Балет Пимонова – это история любви и выбора: герой мечется между тремя женщинами; возможно, это его возлюбленные, музы или видения, навеянные музыкой. Не в силах остаться с кем-либо из них, он обречен на одиночество и ничком падает возле рояля в финале балета. Героини балета – это три музыкальные темы, три разных характера, три хореографических стиля. Композитор (блестящая работа Андрея Ермакова) одет в длинный фрак с белоснежным платком в петлице, его дуэт с дамой в розовом платье (Мария Ильюшкина) овеян покоем, напоминает беседу в светском салоне; вторая избранница (Елена Евсеева) – декадентка во фраке и блузке, ее танец – острые батманы, взвинченная пластика тела, «дерзкая» пластика рук; третья героиня в ярко-красном бальном платье (Оксана Скорик) – олицетворение эмоционального порыва и страсти. Четко выстроенная драматургия балета дает возможность танцовщикам создать яркие, запоминающиеся образы.

Вечер молодых хореографов, состоявшийся 17 марта, был по-своему, увы, знаменателен: как выяснилось, это был последний день перед закрытием всех театров и концертных залов Петербурга. Несмотря на непростую ситуацию, связанную с коронавирусом, концертный зал был переполнен: истинные любители балета собрались, чтобы оценить произведения молодых (как и уже не очень молодых) хореографов. Для кого-то из участников это был дебют, а для кого-то – подтверждение неустанных творческих поисков. Представленные произведения, разнообразные по своей тематике и способам воплощения, свидетельствуют о новой плеяде весьма серьезных хореографов.

Игорь СТУПНИКОВ
Фото Валентина БАРАНОВСКОГО



Злата Ялинич
и Виктория Брилева.
«Игра» (хореограф
Максим Петров).

«Язык жестов» (Школа современного танца «Диалог данс», Кострома).

Дети танцуют

Третий фестиваль спектаклей современного танца

Среди феерии танцевальных фестивалей – городских, зональных, межрегиональных, традиционных классического танца, фольклорного или модных, спортивного, брейк-данса и др., и к тому же конкурсов школ и академий танца, свое немаловажное место занял фестиваль, название которого проще и придумать нельзя – «Дети танцуют», написано к тому же русскими буквами. Тема этого года – «Разный Человек. Разный Театр. Разный Танец» – перспективная и многообещающая для современного танца детских коллективов.

Атмосфера фестиваля далека от демонстрации достижений в области танца. Нет здесь и традиционных подгрупп – соло и групповой танец. Но есть по-настоящему хороший семейный уют в сочетании с продуктивной атмосферой и деловитостью. И не стоит удивляться, что участникам фестиваля разрешено сидеть на окнах, где они в перерывах щебечут подобно птицам, а также стоять на стульях возле двери, а самым маленьким зрителям разрешено сидеть практически у ног танцовщиков... на подушках. Освоение танца, исходя из равных возможностей для всех возрастов, здесь сформулировано как рабочая задача фестиваля, его фабула, элемент свободы личности и тела, выразительности индивидуальности и... коммуникации в городе.

Впервые проведенный осенью 2017 года, фестиваль уже второй год проходит в зимней Москве. Новое пространство Театра наций – идеальная площадка для мероприятий такого формата, место для экспериментов, рабочих встреч и обсуждения самых передовых музыкальных и театральных идей. Танцевальные спектакли здесь уже отпраздновали ряд громких премьер. И это тоже логично, поскольку основатели фестиваля Александра Рудик и Евгения Любашина в прошлом сами танцовщицы «Балета Москва» и соосновательницы двух детских студий танца – «Цех1» и «Цех2», который известен своими тренингами и проектами (например, «Дети – детям», в котором обучение танцу детей доверено также детям). «Танец – это не только тренинг,

мы также видим в нем важный путь социального и коммуникативного развития ребенка, преодоления им, например, страхов или застенчивости, в установлении контактов с обществом и природой», – говорит Александра Рудик. Фестивали активизируют развитие продуктивной деятельности «цеховых энтузиастов», собирают танцовщиков и педагогов из других городов России и представляют новые формы танцевальной культуры и педагогики. Если в прошлые годы в фокусе фестиваля были детские танцевально-педагогические коллективы, то в этом году организаторы поставили задачу соединения профессионалов с детскими коллективами. В программе фестиваля также оказалась и «социалка» городской жизни, то есть мини-спектакли незащищенных групп населения, которые требуют разработки специальных педагогических подходов, техник, инструментария для их интеграции в культурный ландшафт мегаполиса: пожилые люди, дети-инвалиды, мигранты. С одной стороны, медийная среда регулярно рапортует об успешных интеграционных проектах для этих категорий. Однако реальность выглядит, увы, намного печальнее. Зачастую многим фондам и идеологам не хватает элементарных знаний, такта и культуры для реализации таких проектов. Фестиваль «Дети танцуют» позволяет познакомиться с такими практиками. В первый день прошел показ перформанса, подготовленного профессионалами «Балета Москва» Марией Губановой и Анастасией Пешковой, Party Plant. Также был показан хореографический эскиз, совместная работа актеров фонда «Артист» (пожилые люди) и Танцевальной компаний «Цех1». Маленькие и большие зрители были в восторге от выступления участников центра социокультурной анимации «Одухотворение».

Теоретический блок представлял собой перфолекции от хореографа и режиссера Александра Андрияшкина, театроведа и продюсера Ники Пархомовской, психолога Анны Тарышевой. Интерес вызвал и круглый стол по теме «Профессионализация

подростков, людей разных социальных групп. Плюсы и минусы», посвященный значению танцевальных практик. Второй день представил коллективы из регионов – студия современной хореографии «Призвание» (Киров), школа современного танца «Диалог данс» (Кострома), студия танца More (Санкт-Петербург), а также москвичей – Мастерская танца и перформанса Культурного центра ЗИЛ и уже упомянутые выше танцевальные компании «Цех1» и «Цех 2».

Детско-подростковые команды ставили и решали практически совершенно взрослые проблемы – о стереотипах женской красоты (More), о языке жестов («Диалог данс»), об одиночестве подростков в мире взрослых («Призвание»), о стихии природы и стремлении к гармонии («Цех1» и «Цех 2»). Интересно, что и разговоры юных исполнительниц (обрывками долетавшие до автора этих строк) были примерно о том же... Новое поколение взрослеет быстрее прошлых и буквально в танце, выбирая новые смыслы и формы выражения. Из увиденного наибольшее впечатление произвел спектакль Shkola («Призвание», Киров): да, движения этих Лолит-манекенов в школьной форме, в чулках-масках на лице и с веревками на поясах, то ли жертв агрессии, то ли восставших против нее, производило сильное впечатление, удерживая зрителя 23 минуты в напряжении... Интересно, что об этом танце сказал бы Шопен, чья музыка звучала в этой композиции. Премьерный спектакль «Капли колокольчиков» («Цех 1» и «Цех 2») был посвящен теме стихии как формы противостояния индивидуальности массе. Хореография удалась автору лучше, чем название спектакля. За «Каплями» «цеховых танцовщиков» последовали «Зерна» московских зилловцев. И тут совпали и титул, и форма постановки. Как следует из программки, «...форма может произрастать в нечто совершенно себе не характерное, более сложное, большое и непредсказуемое».

И именно эта фабула идеально иллюстрировала общее настроение фестиваля: здесь точно что-то произрастет, что-то откroется, соединится, и будем надеяться, родится что-то новое...

Елена СОЛОМИНСКИ

Фото Владимира ЛУПОВСКОГО



«It's Show Time» (Студия танца «More», Санкт-Петербург).



«Shkola» (Студия современной хореографии «Призвание», Киров).

«Капли колокольчиков» (Танцевальные компании Цех1 и Цех2, Москва).



Много ли видов у пустоты?

Перед самым началом всеобщего карантина Челябинский театр современного танца успел осуществить весьма примечательный проект – Вечер современной хореографии, в который вошли два премьерных спектакля – «О двадцати видах пустоты» и «Медея». Это был коллективный труд танцовщиков театра и двух московских режиссеров. Он далеко не первый для театра, а можно сказать, постоянный опыт участия танцовщиков в постановочной работе. При подготовке сложилось два творческих коллектива, которые весьма по-разному проявили себя.



Однако данный проект отличается от других работ челябинцев еще и своими художественными экспериментами. Оба спектакля в основе имеют литературный текст, который прочитывается, являясь выразительным средством, взаимодействующим с танцем. Такого рода попытки в театре еще не было.

Спектакль «О двадцати видах пустоты» построен как аналитическая медитация. Его творческий коллектив составили режиссер и автор концепции Мария Меньшенина, хореографы и исполнители Татьяна и Артем Сущенко, Кристина и Денис Чернышевы, текст читала Мария Герасимова (артистка театра), свет создавался Александром Скрипником, а видеодизайн – Анастасией Кулешовой. И всё это действие сопровождалось музыкой Александра Белоусова.

Философский текст трактата достопочтенного Кэнпо Цуль-тим Гьямцо Ринпоче с одноименным названием, который зачитывался вживую, погружал в тяжелый труд познания не только создателей спектакля, но и зрителей. Одна из основательниц нового танца американская танцовщица Марта Грэм говорила, что «задачей нового танца является проникновение в глубины человеческого подсознания, туда, куда не проникает свет разума». Опираясь на эту теорию, можно сказать, что каждый, кто находился в зале, вслушивался, вдумывался, погружался в свой «мир глубинных переживаний» и пробовал постичь пустоту, о которой говорит автор. На вопрос

зрителя «почему чтец, Мария Герасимова озвучивала текст монотонно, безэмоционально...» режиссер спектакля Мария Меньшенина ответила: «В нашем спектакле текст существует как акция. Задача не репрезентировать этот текст, а наоборот, сделать так, как бы вы читали его сами. Ведь познание – это основа нашей работы, а философский текст, зачитываемый вживую, – инструмент познания». Так смог ли кто-то из присутствующих в зале «познать пустоту» за час аналитической медитации на заданный предмет размышления? Скорее всего, ответ будет отрицательным. По крайней мере, танцовщики после спектакля отвечали на этот вопрос: «Конечно, нет, еще пару раз станцуем и, может быть, познаем 1/10». Спектакль заявлен не только как аналитическая, но и как пластическая медитация.

Возникает вопрос: как же создавался спектакль, какие задачи выполняли танцовщики? Режиссер Мария Меньшенина пояснила, что «каждому нужно было прочесть трактат и выбрать по четыре стиха, после чего с помощью мысли и чувств отразить свою часть. Кроме того, тренировочный процесс начинался с медитации, концентрации внимания на заявленную мной тему». Хотелось бы отметить, что медитативная тренировка включена в систему обучения многих европейских школ современной хореографии, так как важным направлением в подготовке артиста становится развитие внутренней энергетической

концентрации. Именно она становится источником движений. От этого и отталкивались сами танцовщики во время исполнения своих частей.

Вначале мы видим человека, сидящего спиной к зрителю в правой половине зала примерно одну треть спектакля. Это режиссерский ход или та самая миниатюра, собственное видение одной из частей трактата Ринпоче? Артём Сущенко говорил: «Всё это время я думал о пустоте. О пустоте пустоты». Денис Чернышев об исполнении заключающей части трактата высказался так: «У меня была застроенная импровизация. В то время как я танцевал, в голове было лишь одно: всё пустота! Всё, что мне давали в университете: народный, классический танец, форма, правила и т.д. – это пустота, зачем мне это давали? Сейчас я был свободен, слушал свое тело. Я не мыслил о том, что я делаю и как это нужно сделать, я просто отдался потоку...». Следовательно, движение тела, танец – это личная работа каждого танцора с собственным и общим сознанием. Это сферы иного восприятия реальности. Но то, что происходит на сцене, – это не иллюстрация и даже не концептуальное высказывание. Это их собственная медитация.

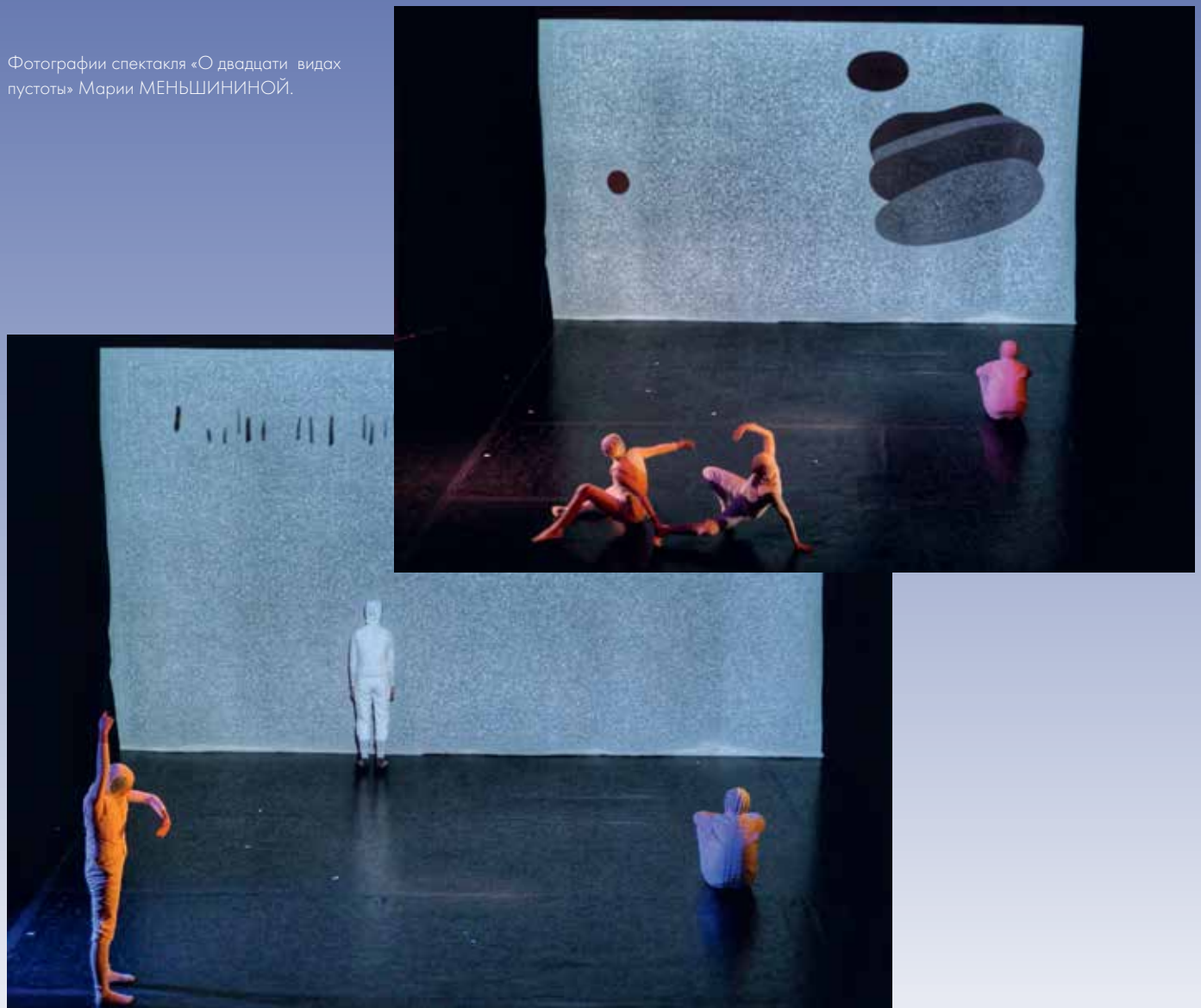
Спектакль «О двадцати видах пустоты» заставляет зрителя выйти за рамки своего сознания, погружает в необъятный для многих «высокий» мир подсознания, создает новую систему координат, очерчивающих этот мир: время здесь не имеет длительности, логики не существует, действия, мысли и чувства не

контролируются сознанием. Мы просто погружаемся и пытаемся докопаться до...

Спектакль «Медея» был совершенно иным, больше ориентирован на чувства. В его авторский коллектив входили Степан Баннов – хореография, Галина Долганова (драматическая актриса) – идея, соавтор и исполнитель, видеоряд – Антон Устинов, исполнители – Галина Долганова, Степан Баннов, Андрей Зыков, Нурлан Нурушев.

Монологи Медеи в исполнении Галины Долгановой были наполнены целой палитрой красок, сменой интонаций, в которых ощущались то злость, то размышления, то страх, то боль, если сравнить с текстом трактата Ринпоче, который также читался вживую, отличие будет явно заметным. Сухое прочтение трактата и наполненные чувствами монологи Медеи, которые становятся мощным оружием, мобилизующим зрителя. Такой же яркой, эмоциональной и разнообразной была хореография Степана Баннова. Интересна была декорация, которую использовали танцовщики и Галина в своем исполнении. Это деревянная конструкция, с одной стороны полая, с другой – обтянутая черным полотном. В «Медее» полотно на конструкции использовалось то как просмотр картин, выводимых с проектора, то словно «поглощало» Медею, в муках терзавшую себя за то, что она совершила. Это же полотно Галина опустила на танцовщиков, тела которых двигались и пытались вырваться наружу. Так сценически создатели спектакля показали, как Медея убивала своих любимых.

Фотографии спектакля «О двадцати видах пустоты» Марии МЕНЬШИНИНОЙ.



Галина Долганова признается: «Есть роли, о которых мечтаешь многие годы. Образ Медеи волновал меня давно, со студенческих лет. Какая сила может заставить человека уничтожить самое любимое, что есть у него на свете. Какие обстоятельства, поступки, события заставляют человека в мирной жизни совершать подобные злодеяния. До какой черты нужно дойти, чтобы перестать быть женщиной, матерью... Мне кажется, что это очень важные темы для разговора сегодня со зрителем, да и с самим собой. Мне кажется, что люди очень часто не замечают, как переходят грань человечности, чуткости, деликатности, уважения друг к другу. Последствия могут быть необратимыми».

После спектакля Галина попросила зрителей «осудить» спектакль, кинув камни в корзину на выходе. Примечательно, что в греческом театре это было правилом! Текст, пластика – всё погружает нас в реальное время Медеи, мы словно становимся зрителями, сидящими, как когда-то, на каменных ступенях. Мы погружаемся в тот мир, в те времена, в ту древнегреческую трагедию. Мы словно сами становимся действующими лицами и первыми наблюдателями этой трагической истории. Поглощая нас, страсть искореняет всю нашу логику. Мы становимся пешкой в этом эксперименте. Страсть проникает во все наши чувства, как в греческом театре, превращая нас в действующих лиц трагедии. Чувства, которые испытывает Медея, – это и есть страсти человеческие. Мир полон страсти, вдохновляющей и стирающей всё на своем пути. Об этом спектакль «Медея». Здесь сложилось всё в единое целое.

Этот Вечер был особенным. Два спектакля, по истине погружающих в другой мир, совершенно не такой механический и виртуальный, в котором мы живем в настоящее время. Эти несколько часов оказались целым миром высокой философии и человеческих страстей.

Дарья МАЛЯСОВА

Фото Владимира ВДОВЕНКО



Галина Долганова – Медея.
Сцена осознания Медеей
неотвратимости убийства своих детей.



Финал спектакля.
Галина Долганова – Медея после
совершенного ею возмездия.

Сцена из спектакля.
В центре Леонид Серов
в роли Пушкина.

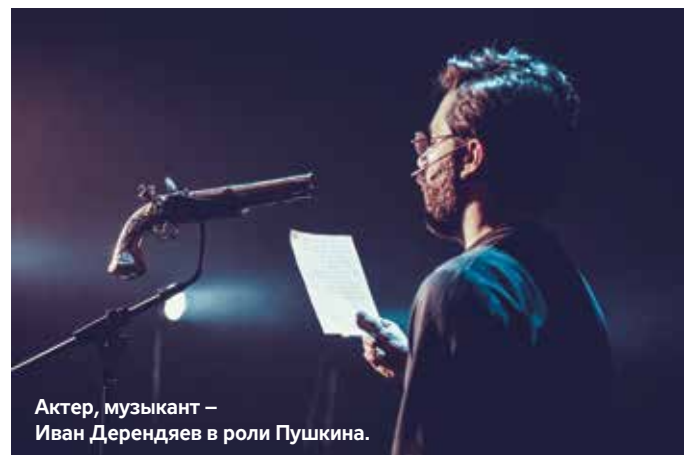


Пушкин? Или нет?

Под занавес уже ставшего историей 2019 года в «Новом балете» состоялась премьера «Пушкин. Выстрел». В то время когда многие балетные театры заняты всевозможными редакциями и реконструкциями старых балетов, «Новый балет», вполне отвечая своему названию, представил заново созданный, причем совсем не простой спектакль.

Начнем с названия «Пушкин. Выстрел», которое можно отнести и к самому поэту, который, как известно, погиб от выстрела на дуэли, так и к его произведению из цикла «Повести Белкина» с одноименным названием. И то и другое относится к уже ушедшему девятнадцатому веку. Что это? Опять реконструкция? Но нет, главное, чем он привлекает, наличием концептуальности, то есть мысли или идеи, выраженной нелинейным способом, но отражающей собственное авторское отношение к поставленной проблеме.

Имел ли этот спектакль отношение к одноименной повести Пушкина или к ситуации с дуэлью самого поэта, вряд ли стоит сейчас гадать. Возможно, повесть Пушкина явилась некой отправной точкой для авторов этого спектакля, но в современном искусстве, а у нас есть основание спектакль отнести именно к нему, есть постоянное стремление уйти от конкретики содер-



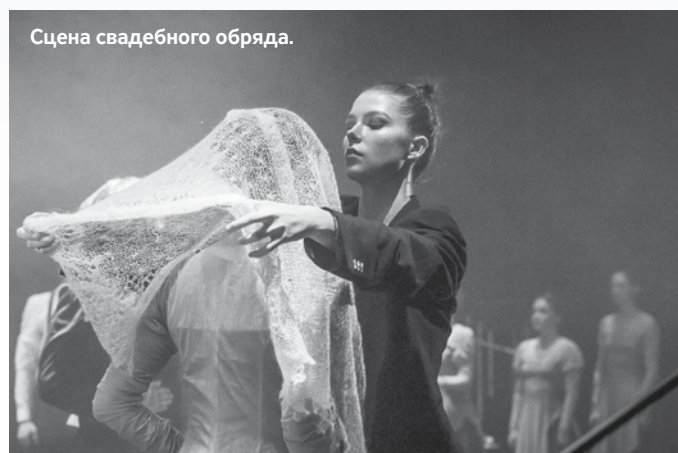
Актер, музыкант –
Иван Дерендяев в роли Пушкина.

жания, от реалистичности изображения. Для этого искусства важна внесобытийная мысль, имеющая под собой достаточно высокую степень обобщения и философского рассуждения или осмысления. Да и команда авторов уже успела зафиксировать себя в некоторой степени авангардистами: хореограф Екатерина Кислова, композитор Виктор Маминов, художник, сценограф Сергей Агафонов. К тому же премьера осуществлена в театре «Новый балет», что само по себе настраивает на современный взгляд освещаемого события.

А теперь о самом спектакле. Чем еще привлекает этот спектакль, так это тем, что изначально задана его многоплановость, что позволяет предположить, что разговор пойдет сразу о многом. Одна из главных поставленных проблем или вопросов – спор и выяснение отношений, который будет осуществляться весьма оригинально. Об этом свидетельствуют появившиеся

сразу в начале спектакля два пистолета и метроном, отсчитывающий ритм, говорящий о том, что эта проблема никуда не исчезла. Пистолеты будут неподвижны на протяжении всего спектакля, а вот поза мужчин с поднятой и согнутой в локте рукой, как бы изображающая выстрел, композиционно будет перестраиваться не однажды и станет своеобразным пластическим лейтмотивом произведения.

Спектакль сложен и по своей организационной структуре, использованию большого количества средств выразительности, но главная сложность заключается в его структурной многослойности и многозначности. Это можно увидеть уже и в отношении героев произведения. Здесь явно выделяются три персонажа – двое мужчин и женщина, или лучше сказать, женщина и двое мужчин, так как она появляется в самом начале повествования, и именно она помещает на стойках два пистолета, направленных друг к другу. Но кто эта женщина? И какую роль она здесь играет? Это не обозначено в программке и не будет определяться в спектакле, но она пройдет через всё произведение до самого конца. Можно долго гадать, кто она такая, ни к содер-



Сцена свадебного обряда.

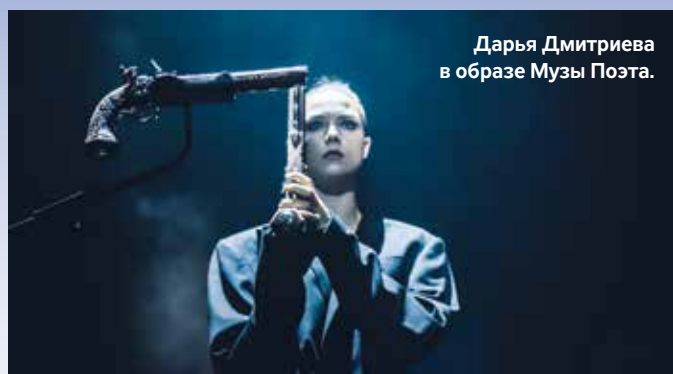
жанию повести Пушкина, ни к самому поэту она не будет иметь отношения. Это, возможно, муза поэта, возможно, судьба, над которой хотел посмеяться молодой граф, герой повести Пушкина, поглощая вишню под дулом пистолета. Однако гадать не стоит, конкретных героев здесь нет, как и положено творению постмодернизма. К тому же здесь ни один герой не обозначен точно, все существуют в условиях нарративного обозначения.

Главная задача авторов заключается в выражении своего собственного отношения к поставленной в повести Пушкина проблеме и к передаче его сегодняшнего ощущения и переживания. И в этом его неоспоримое преимущество, перед всеми спектаклями, пытающимися иллюстрировать давно всем известные произведения.

Что касается непосредственно хореографии спектакля, то стоит отметить, что у автора есть внутреннее ощущение танцевальной драматургии, благодаря чему она и выстраивает всю



Сцена из спектакля.



Дарья Дмитриева
в образе Музы Поэта.

пластическую палитру спектакля, используя несколько приемов. К примеру, здесь нет сплошного хореографического текста. Он делится на своеобразные предложения или небольшие эпизоды. Сочетание их весьма контрастно, что создает несколько пунктирный ритм изложения и позволяет постоянно поддерживать необходимый градус напряжения. К примеру, весьма напряженный эпизод мужского решительного танца, где артисты несколько раз вскидывают руки, изображая ситуацию выстрела, сменяется эпизодом лирических дуэтов, в котором идет мягкая пластика женских рук. К тому же и композиционно эпизод часто перестраивается: то танцуют все пять пар, то только четыре, при этом если одна солирует в другом пластическом ключе, то весь ансамбль распадается на отдельных исполнителей, создавая пластическую полифонию образов.

Но главное достоинство хореографа Кисловой – умение в нужных местах ставить своеобразные точки повествования и делать паузы, которые фиксируют глаз зрителя на особенно важных моментах и создают необходимые автору акценты. К примеру, в эпизоде во время мужского ансамбля исполнители время от времени останавливаются в позах, имитирующих дуэль и выстрел, от которого неподвижно сидящие до этого женщины как бы падают и замирают в непривычных ломаных позах, демонстрируя реакцию на действия мужчин. И таких моментов в спектакле несколько.

Хореографический текст спектакля весьма выразителен и разнообразен, но он немногословен. Здесь можно говорить о «говорящей пластике», но весьма лаконичной, сдержанной, где нет лишних движений и танца для себя самого.

Однако при всей своей сложности спектакль сугубо театральный. Это проявляется и в весьма яркой образности основных героев, проявляющейся в их пластических характеристиках. А также в его пусть не сильной, но всё же эмоциональности, чему в немалой степени способствует его музыкальное сопровождение. Стоит заметить, что музыка написана Виктором Маминовым специально для этого произведения, что сегодня случается отнюдь не часто. Она соответствует его глубине и содержательности. А вот размещение музыкантов на сцене, фактически не участвующих в самом действе, возможно, не совсем оправданно. Временами они мешают четкому видению композиционного построения, однако вносят свою краску в его многослойность.

Еще одним выразительным средством можно назвать текст, читаемый на французском языке. Конечно же, он не добавляет ясности в повествование, но в современных произведениях важно вовсе не содержание, а ритмическая основа голосовой организации, уводящая весь спектакль от логичности повествования к нелинейности изложения. И в этом еще одна характеристика постмодернистского свойства спектакля.

Словом, не всё так просто в этой жизни, о чем явно свидетельствует вышеописанное произведение. Этим спектаклем «Новый балет» претендует на звание глубоко интеллектуально-го театра. Посмотрим, что будет дальше...

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ

Фотографии предоставлены театром «Новый балет».

Ушел из жизни Николай Николаевич Боярчиков

Для меня всегда останется его образ таким, как впервые я его увидела: высокий, стройный, в бархатном темном костюме и с изысканными манерами петербургского интеллигента. Конечно, как и всех, время меняло его внешний облик, но не его утонченную внутреннюю сущность. Такими были его творчество и форма (скорее принцип) самого существования в непросто мире театра, балета. Таковым было и его поведение, окрашивающее все поступки и общение с окружающим миром.

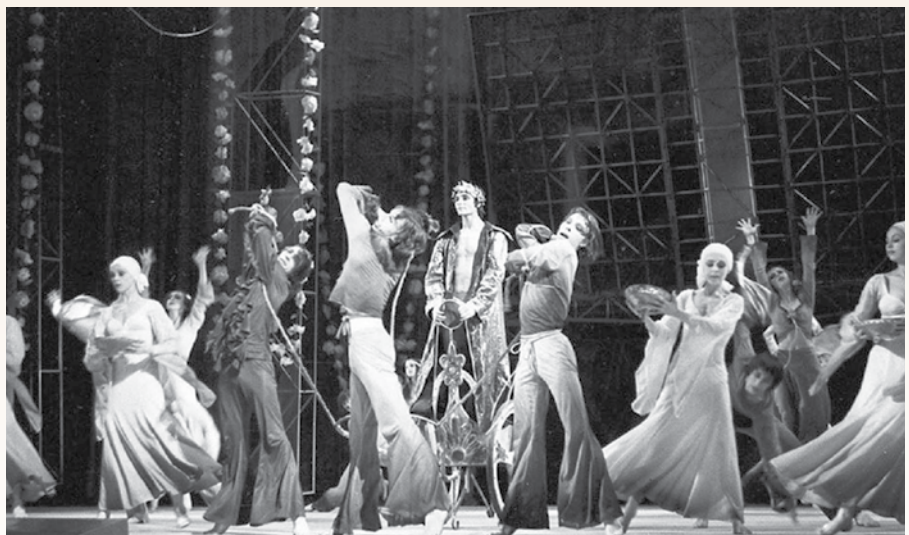
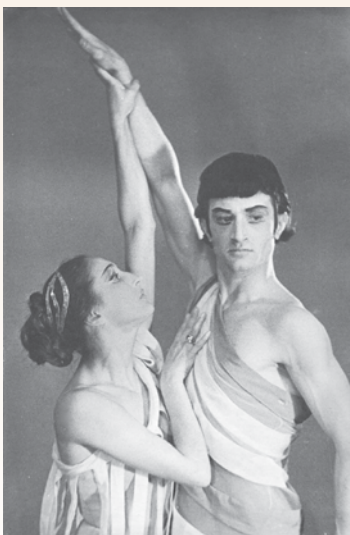
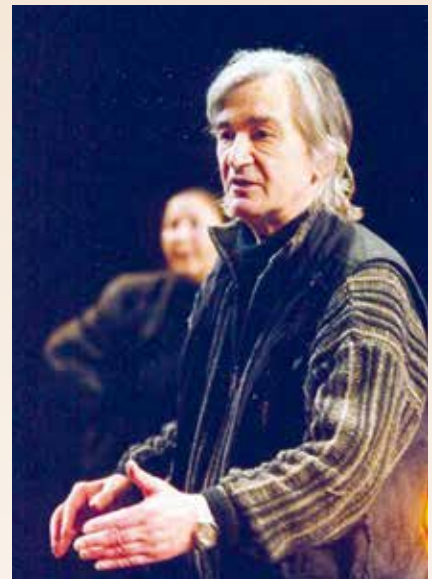
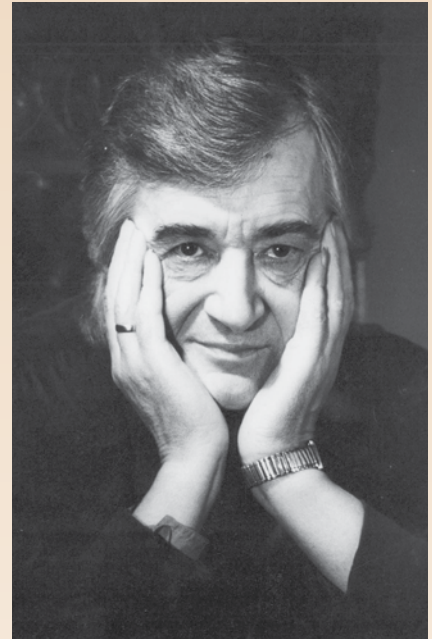
Творчество Боярчикова – это особый мир самых разных по жанру балетов. Первый из них, который я увидела на сцене Малого оперного (ныне Ново-михайловского театра) был балет «Три мушкетера». Тогда впервые вместо тяжелых либретто с описанием действия в программке были напечатаны короткие образные слова, точно передающие суть того, что предстояло увидеть на сцене, решенное хореографическим языком (к примеру, «подвески», позднее «опять подвески»). Еще рассказано языком удивительно своеобразным, его и только его, Боярчикова, и его видением (к примеру, игра в шахматы короля на сдвигающихся воротах-доске). Собственное индивидуальное восприятие и художественная передача языком танца, лексикой балета и чуткой музыкальностью, отличающей все его спектакли, будь то лирические, глубоко трагические... по Шекспиру и Шиллеру или полные живого юмора.

Будучи художественной индивидуальностью во всем, Боярчиков принимал и хореографов с совсем другим почерком и стилем. Достаточно назвать Олега Лебедева, делавшего первые шаги именно рядом с Боярчиковым, создавшего произведения, опережавшие время и потому не всем известные, к сожалению. Или Георгия Ковтуна – автора ярких и масштабных хореографических полотен с богатой лексикой. Учеников Боярчикова не мало, так как он давно стал преподавать и владеть процессом обучения хореографов в консерватории.

Забывая о будущем творца балета, Боярчиков ценил и делал всё для памяти предшественников. Так, например первые конкурсы студенческих работ хореографов он посвятил Фёдору Лопухову. В чем и где бы ни проявлялось творчество Боярчикова, это был свой авторский театр. Так было в театре оперы и балета в Перми, незабываемый, яркий период. Так было и в Петербурге, где все годы руководства Боярчиковым Малым театром был оригинальный авторский театр, им создаваемый, где творчество звучало побеждающе и глубоко интеллектуально. К сожалению, ни в Перми, ни в родном ему Санкт-Петербурге не сохранилось это авторское чудо. Да и сам Боярчиков, без сомнения, недооцененный, не умеющий бороться (пиариться) в суетной жизни театра.

В истории же подлинного искусства балетного театра нашего отечества его фигура занимает выдающееся место творца, художника, гордости нашего искусства.

Валерия УРАЛЬСКАЯ



ОТ РЕДАКЦИИ

Российский институт истории искусств отмечает 100-летие создания отдела истории театра в Зубовском институте. Процесс создания отечественного театроведения продолжался, получил новую организационную форму. Балетоведение рождалось рядом.

Редакция журнала поздравляет институт
с юбилеем этого события.

Колыбель отечественного балетоведения



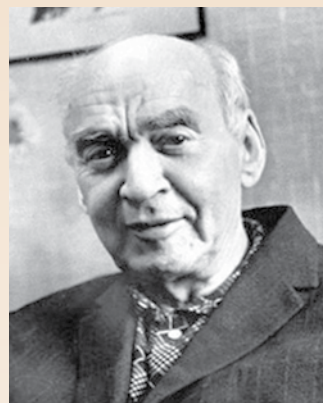
А.Л.Волынский.



Л.Д.Менделеева-Блок.



А.Я.Левинсон.



Ю.Н.Слонимский.

Петербург начала XX века балетом бредил. Мало кто мог от этого гипнотизирующего влияния отгородиться. А граф Валентин Платонович Зубов, самолично на собственные средства учредивший Институт истории искусств, похоже, мог. По крайней мере, среди балетоманов не числился. Притом об искусстве мыслил широко, масштабно. Птица большого полета! Над временем парил, попирая все суетные условности: сословные, имущественные, даже причуды охранных ведомств. Видел искусство средоточием цивилизации, смысла жизни вообще.

Интерес к балетному театру привнес в зубовское детище Алексей Александрович Гвоздев. И он мыслил об искусстве и литературе чуть не в рамках вселенной, вне территориальных границ. И временных границ для него не существовало: разные эпохи этому титану были вняты и близки. Цивилизация разворачивалась для него в едином культурном пространстве как общий процесс восхождения к духовным высям. И танец там присутствовать должен.

Более того, его концепция театрального искусства того периода предавала танцу особую роль. Речь шла о кризисе слова, об утрате к нему доверия. Выиграла, по его мнению, пластика: теперь она и прежде всего она несла на сцене мысль. Искусство драматического актера поверялось ритмом, подчинялось законам музыки, могло даже стать в определенном смысле симфоничным. А первой, лучшей представительницей новой формации лицедеев Гвоздев объявлял Анну Павлову, считал ее великой драматической актрисой.

Потому страстное увлечение балетом студента Юрия Иосифовича Слонимского здесь, на Исаакиевской, было всячески поддержано. Его, учившегося на юридическом факультете университета и не имевшего еще высшего образования, загодя взяли в Зубовский институт научным сотрудником. Определили на

сектор (тогда разряд) истории театра к Алексею Александровичу Гвоздеву. Под его руководством родились первые исследовательские работы начинающего балетоведа: «Жизель» (1926) и «Сильфида» (1927). Обе имели подзаголовок: Историко-хореографический очерк. Небольшие по объему, новаторские по сути, они танец провозглашали основным носителем образного содержания в балете, царем смысла. Редактором этих изданий выступал Гвоздев, ему же принадлежали предисловия.

Слонимский здесь подтверждает: новейшие достижения рождавшегося на его глазах театроведения им усвоены и приняты на вооружение. Прививка гвоздевско-германовской школы к росткам отечественного балетоведения состоялась, прошла чрезвычайно успешно.

К тому времени начало профессиональной балетной критики уже было положено: принято считать зачинателями этой области искусствознания Акимом Львовичем Волынским и Андреем Яковлевичем Левинсоном. Появление их статей о балете в 1911 году открывало новую страницу в мысли о танце. Эру допрофессиональной балетной критики «просвещенных балетоманов» триумфально завершил Сергей Николаевич Худеков.

С предложением считать датой официального возникновения отечественного театроведения 24 мая 1920 года, с открытием

в Zubовском институте факультета истории театра, думаю, можно поспорить. Эта привязка всё-таки формальна. Стоит поискать, где мысль о драматическом театре обретает профессиональный статус: описание непременно должно подкрепляться анализом. Похоже, получится значительно раньше. Тогда уйдет эта неловкость, почти абсурд: будто балет опередил драму в даре осмысления.

Блистательный Левинсон к Zubовскому институту лишь прикоснулся, навсегда отбывая в 1920 году из Советской России за границу. Но его книги оставались, служили оплотом и бесценным опытом начинавшим, прежде всего Слонимскому. А в недрах Института истории искусств уже рождалось новое крупное дарование, не исключено, гений – Иван Иванович Соллертинский.

Не человек – чудо! Пересыщен дарованиями. В 1921-1924 годах студент университета, постигает романо-германскую филологию. И параллельно – в Zubовском институте: тут он одно преподавал, а другому учился. Факультет истории театра закончил в 1923 году, потом там же в 1926-1929 аспирантуру. Брал уроки дирижирования. В нем театр, музыка, литература, балет сплелись, даже сплывались. Искключительная эрудиция, неправдоподобная память, талант к языкам. Уникальный дар лектора.

Не правда ли, завидная родословная у нашего балетоведения?

Волынский мудрствовал рядом. И философию танца изобрел, и посягнул на неземность «святая святых» – Училище, противопоставил ему свою «Школу русского балета». Мечтал о реформе и балетной труппы, и хореографического образования. Воевал, как и Левинсон, за ценности классического танца.

Что столь разных людей объединяло? Прежде всего, добротное, основательное образование, обеспечивавшее широкий кругозор, вкус к исследовательской, основанной на изучении и анализе работе. Университет того времени это обеспечивал. А еще жадный интерес к искусству, желание проникнуть в его сокровенные тайны и постичь пути в будущее. Опыт отечественный оснащался почерпнутым зарубежным: и в сфере образования, и в сфере литературы и искусств.

Позиция их не была чисто умозрительной, только продуктом интеллектуальной деятельности. Этих мыслителей горячо волновала практика современного театра и откровения прошлого, отсюда – участие в повседневной театральной жизни в качестве консультантов, лекторов, в других ролях.

Слонимский среди этой когорты блестяще образованных людей занимал особое, уникальное место: он единственный из всех в той или иной степени балетом проникся, попытался освоить тут хотя бы профессиональные азы. Юношей приватно занимался классическим танцем с профессиональными артистами балета, в том числе с будущим Джорджем Баланчиным. На нечто подобное отважился и Аким Волынский, но уже в другом, весьма преклонном возрасте, далеко не благоприятном для танца.

Заметьте, артистов балета тут не было. Не было пока – они появятся позднее.

Тяга Слонимского к практической театральной деятельности подтвердилась созданием в начале 1920-х годов группы «Петроградский академический Молодой балет». Здесь профессионалы, неудовлетворенные своей театральной жизнью, утоляли голод по творчеству. Исполнители разучивали недоступный им там, на основной сцене, сольный репертуар, торопя осуществление заветных желаний, а некоторые даже пробовали себя на ниве балетмейстерского творчества. Идея объединения молодых энтузиастов принадлежала художникам В.В. Дмитриеву и Б.М. Эрбштейну. Многие из участников стали затем известными деятелями русского и мирового балетного искусства. Главным хореографом поначалу был Георгий Баланчивадзе, будущий Баланчин, главным теоретиком и консультантом – Юрий Слонимский.

Критик, историк, публицист, педагог, сценарист в нем объединились сразу, являя в итоге весьма редкостное сочетание. И обнаружилось это с первых шагов. Начал Слонимский со

статьи о выпускниках Хореографического училища 1919 года. С головой погрузился в историю: занялся переводом «Писем о танце» Ж. Новерра, тщательно исследовал шедевры романтического балета, продемонстрировав редкостный аналитический дар. С 1920 года начал читать лекции о хореографическом искусстве. В 1922-1923 годах сотрудничал с Д.Д. Шостаковичем: работал над сценарием балета «Маленькая русалочка». Эта затея не состоялась в полной мере, одарив начинающего сценариста опытом. Зато в будущем именно ему предстояло стать едва ли не самым успешным в этой сфере, инициатором многих талантливых спектаклей, имевших счастливую сценическую жизнь.

В Zubовском институте Юрий Иосифович успешно работал в 1922-1924 годах. Затем последовал длительный перерыв. Вернулся туда в 1932 году, не расставаясь с ним до 1961 года.

В биографии Слонимского о периоде 1924-1932 стыдливо умалчивается. Это годы его работы в качестве следователя в ленинградской милиции. Не исключено, что предпочтение связано было с интересами сугубо материальными: время-то было тяжелое, трудное, мечено нешуточным голодом и холодом. Московский критик В.М. Гаевский рассказывал мне, что Юрий Иосифович приезжал к ним в ГИТИС читать лекции и вести семинары в милицмейской шинели. Параллельно продолжалась исследовательская работа над «Сильфидой» и «Жизелью»: значит, связи с Гвоздевым и Zubовским институтом не порывались.

К моменту возвращения в лоно балетоведения Слонимский уже сложился как высокопрофессиональный специалист в этой области. Начались самые продуктивные десятилетия в его творчестве. Поле его деятельности было огромным: Институт истории искусств, Ленинградское и Московское хореографические училища, ГИТИС, затем и Ленинградская консерватория. Он по праву может быть назван создателем советского балетоведения.

И еще одно имя, уверен, должно быть названо: Борис Владимирович Асафьев, возглавлявший долгие годы отдел истории музыки в Zubовском институте.

В Асафьеве интересы чисто музыкальные и балетные пересеклись в высшей степени плодотворно. С балетом он был знаком основательно: имел опыт аккомпаниатора на уроках и репетициях. А потом и балетным композитором стать вознамерился, и некоторые его сочинения стали основой новаторских спектаклей – вспомним хотя бы «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан». Главное, масштаб его видения позволил ему проникнуть в существо такого сложного вида искусства, как балетный театр, и понять противоречивость его природы.

Основа тут – взаимоотношения танца и музыки. Асафьев, на мой взгляд, опережал время и, увы, современниками не был услышан. Он, будучи музыковедом, танцу отводил в этом союзе лидирующую роль. Потрясающее наблюдение! Потрясающее открытие!

Его идеи о симфонической музыке нашли отклик в практике балетного театра: ими проникся балетмейстер-новатор Фёдор Васильевич Лопухов, разрабатывавший идеи симфонизма в танце. Так родился новый жанр балетного спектакля – танц-симфония, определился, наконец, жанровый диапазон в этом искусстве: от сюжетного спектакля до танцсимфонии. И это в значительной мере определило развитие балета в XX веке.

Отечественное балетоведение родилось в Zubовском институте и затем выплеснулось за его пределы. Одним из центров мысли о танце и о педагогике в этой области стало в 1930-е годы Ленинградское хореографическое училище (оно многократно меняло название). Здесь весьма плодотворно работали и Слонимский, и Соллертинский. Гвоздев активно занимался проблемами хореографического образования и предлагал свои пути развития балетного театра. Создавались программы и учебники, активно велась научная и издательская деятельность. Развернулось творчество талантлившей исследовательницы Любови Дмитриевны Менделеевой-Блок, приглашенной преподавать в училище историю балета.

Стойкий интерес к балету сформировался у нее не сразу: поначалу она себя называла просто балетоманом. Опыт драматической актрисы, незаурядный (уж не унаследованный ли?) интеллект, масштаб поэтического восприятия жизни – всё это насыщало уже первые ее выступления в печати о балетном театре убедительностью описаний и мотивированностью оценок. Зоркость наметанного театром взгляда, тренированный поэзией слух, дар метафорического осмысления бытия превратили начинающего исследователя, погрузившегося в историю танцевального искусства, в крупного и самостоятельного ученого. Ее фундаментальный труд «Классический танец: история и современность», опубликованный в 1987 году, спустя почти полвека после ее смерти, на самом деле и прежде был востребован, питал многих исследователей, не всегда, правда, о том сообщавших. Основательность образования, полученного на Бестужевских курсах, фамильная склонность к анализу и обобщению дали поразительный результат, не оцененный до сих пор вполне.

Именно ей суждено было стать основоположницей методических трудов о школе классического танца: так родилась тут с ее помощью первая ласточка – легендарная книга А.Я. Вагановой «Основы классического танца» (1934), многократно переизданная, переведенная на многие языки мира.

И за пределами Ленинградского хореографического училища мысль о танце успешно развивалась, хотя и не всегда затем воплощалась в теоретическое исследование. Инженер-путеец Владимир Ильич Голубов-Потапов (Вольф Гилькович), одержимый балетом, своим тренированным точными науками интеллектом проник в суть этого искусства: тут главное – танец, и утверждал его самостоятельную ценность в пору торжества хореодрамы и засилья в балете литературного начала. Считал себя учеником Асафьева, спас его, умиравшего в блокадном Ленинграде: вывез его в Москву. Его биография, исковерканная временем, и вся заключительная драма его жизни, связанная с гибелью Соломона Михоэлса, непривлекательно отталкивающая. А вот позиция его как официоза советской балетной критики той поры доказала истинность и перспективность, подтверждена будущим.

Приоритет нашей науки о танце в мире очевиден и общепризнан. Эти успехи обеспечены были тем, что балетоведение с первых шагов рождалось в тесном союзе с театроведением и музыковедением, вооруженное самыми новейшими зарубежными открытиями и богатейшим опытом. Питалось талантом очень разных, страстно любивших балет людей.

Аркадий СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ

Фильм-балет «Женитьба Бальзаминова» (1989): забытый шедевр Белинского – Гаврилина

Почему сегодня интересно вспомнить о фильме-балете «Женитьба Бальзаминова»? В первую очередь он вызывает интерес как результат совместного творчества двух выдающихся деятелей искусства XX века, имевших тесные взаимоотношения с искусством хореографии, но при этом не являвшихся мастерами балетного цеха.

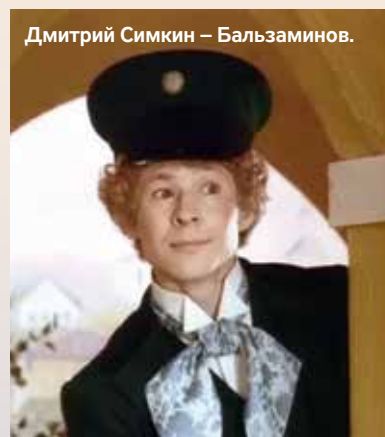
Речь идет о режиссере Александре Белинском и композиторе Валерии Гаврилине. Широкому зрителю (да и людям, близко знакомым с миром хореографии) гораздо лучше известна их совместная постановка «Анюта», которую прославило участие Екатерины Максимовой. А вот «Женитьба Бальзаминова», несмотря на всю ее «вкусность», внешнюю привлекательность, а также участие лучших сил ленинградского балета тех лет, осталась несколько в стороне от основного зрительского внимания. Тем не менее, фильм-балет получился очень интересным и однозначно заслуживает признания как один из шедевров своего жанра.

Творческое решение фильма-балета складывается из четырех составляющих: сценария, музыки, хореографии, режиссуры и актерской игры. Нельзя сказать, что все эти элементы в данном случае равноценны по художественной оригинальности, но они прекрасно дополняют друг друга, складываясь в замечательное произведение искусства.

Режиссерская концепция и выразительные средства постановки отлично продуманы и отсылают как к кино, так и к балетному театру. Уже по первой сцене видно, что у жанра фильма-балета есть ряд отличий (читай – преимуществ) в сравнении с традиционным балетным спектаклем. Бросается в глаза активное использование специфических киноприемов и технических

средств, не доступных театру. Кроме того, декорации выглядят очень натуралистично. Мы как будто попадаем в настоящий «уездный городок» и (благодаря камере-крану) сначала наблюдаем сверху за местом действия. Постепенно камера опускается, и ракурс становится более привычным. Но всё равно за танцем и действием можно наблюдать совершенно с разных точек – сбоку, анфас, под углом.

В подробностях видим мы комнату, где живет Бальзаминов – с очень незамысловатым, почти деревенским убранством. И «широта души» героя и его танца умело вписана постановщиками в ограниченное пространство его тесного жилья. Чудесное ощущение присутствия создает реалистичное изображение места встречи Бальзаминова с Устей и Капой – тут и деревья, и желтый забор, и деревянная резная беседка, и домик в отдалении – всё такое «живое», что кажется можно дотронуться. Абсолютно настоящими выглядят интерьеры кабака, где пытается «залить» свою грусть главный герой: низкие сводчатые потолки, столики, лампы на стенах. Словом, в художественно-постановочное решение фильма-балета вложено много труда, опыта и творческой мысли – в первую очередь его главного идеолога



Александра Белинского. Умелая работа оператора в союзе с тонким знатоком балетной эстетики Белинским позволяют зрителю сфокусироваться на танце и мизансценах, но при этом придают происходящему присущую кино динамику и реалистичность.

Что касается музыки Гаврилина, то она традиционно живая и изобразительная. Композитор умел замечательно сочетать народный колорит и стилизацию с жанровыми мотивами. Для «Женитьбы Бальзаминова» он создал партитуру, которая идеально подошла к сюжетам Островского, с их тонким юмором, иронией и русской тематикой, а также придал музыке танцевальность, так необходимую для создания фильма-балета. Благодаря органичности музыкального материала и постановочного решения и хореография выглядит очень живой и естественной. Увлекательно наблюдать, как герои постановки существуют в танце, а не просто исполняют поставленную для них хореографию.

Справедливости ради, надо признать, что главными творческими силами, которым обязан своему рождению (а также своей художественной целостности) фильм-балет «Женитьба Бальзаминова», являются режиссер Белинский и композитор Гаврилин. Именно их слаженный творческий союз сделал постановку оригинальной, законченной и стилистически целостной. Хореограф фильма-балета О. Тимуршин выступил, если можно так выразиться, «младшим» постановочным звеном, со своим взглядом на танцевальные образы фильма-балета, но с оглядкой на режиссерскую концепцию и, конечно, с уважением к музыкальному «взгляду» композитора. В результате авторитет и опыт Белинского, свобода и мелодическое разнообразие музыки Гаврилина и профессионализм балетмейстера Тимуршина сделали свое общее дело. «Женитьба Бальзаминова» получилась замечательным произведением в лучших традициях жанра. Балетмейстер на отличном профессиональном уровне поставил хореографию для комичных персонажей. Не создав собственного танцевального языка, он предложил удачные и уместные парафразы композиций Ю. Григоровича (вспомним его «Каменный цветок») и Л. Якобсона и его миниатюр, добрав их элементами русского характерного танца.

Хореографическая фантазия основана на трилогии А.Н. Островского о Мишеньке Бальзамине, включающей три пьесы: «Праздничный сон до обеда», «Женитьба Бальзаминова», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!». Образ бедного чиновника – простодушного, бездельного, но не чуждого амбициям – отлично воспроизвел танцовщик Дмитрий Симкин. Его душевные переживания хорошо поддались хореографической интерпретации. По ходу действия герой исполнял несколько виртуозных вариаций. Он то закручивался в вихревых вращениях и метался по комнате в острых прыжках и батманах, поддавшись внутренним порывам и мечтам, то смущенно пританцовывал возле понравившейся дочки помещика, а потом снижал у окошка, обретая жену в виде вдовы-купчихи, хотя мечталось ему совсем не об этом...

В хореографии Тимуршина прекрасно показали себя такие петербургские артисты, как Дмитрий Симкин (Бальзамин), Татьяна Квасова (Сваха), Маргарита Куллик (Устя), Николай Ковмир (Неуедемов), Анатолий Гридин (Генерал). Для Дмитрия Симкина участие в фильме стало одним из первых успехов, предшествовавших его мировой известности. Маргарита Куллик показала необыкновенную виртуозность танца на пуантах и комедийное дарование. Татьяна Квасова блеснула артистизмом и умением создать живой целостный образ.

Балетмейстеру подчинилась жанровая образная стихия постановки и ее литературного первоисточника. Похоже, он во многом вдохновлялся образами музыки Гаврилина. Особенно это видно в партиях Свахи (Татьяна Квасова) и Усти (Маргарита Куллик). Татьяна Квасова вложила всю свою актерскую индивидуальность в роль энергичной, хитрой и верткой свахи, для которой Олег Тимуршин придумал соответствующую хореогра-

фию – с мелкими движениями ног, «игрой» рук (заменяющих словесную болтовню), замысловатыми изгибами тела, создающими ощущение проницательности. Маргарита Куллик прекрасно справилась со сложными диагоналями пальцевых шагов и пируэтов, а также мимическими диалогами с сестрой, ухажером, Бальзаминным и вездесущей Свахой, придав каждому движению черты милой, простой и забавной Усти. Мужские образы вышли чуть более однообразными, но и в них балетмейстер удержался в русле жанра и единого танцевального языка. Чудной Бальзамин выделяется из числа героев-мужчин – и внешностью, и пластикой.

В целом фильм-балет получился насыщенным и в танцевальной, и в игровой сферах. В этом, кстати, состоит одна из привлекательных особенностей жанра – режиссер может приблизить камеру к действующим лицам, создавая крупные планы, как в кино, чтобы в важные моменты действия зрители могли сосредоточиться на переживаниях героев, ощутить их реальность и глубже погрузиться в действие.

Сегодня при просмотре «Женитьбы Бальзаминова» возникают противоречивые чувства. Очевидно, что жанр фильма-балета обладает огромной жизненной силой и может быть крайне популярен в наше время. В качестве примера современного его развития можно вспомнить британского хореографа Мэтью Боурна, который сегодня идет по пути постановки кинобалетов, в которых средства съемки и актерская игра играют не менее важную



Татьяна Квасова – Сваха
и Дмитрий Симкин –
Бальзамин.

роль, чем хореография, сценография и постановочная работа. Его балеты «Лебединое озеро», «Carmen», «Щелкунчик» и многие другие, снятые на камеру, завоевывают большой зрительский интерес. В отечественном кино- и балетном искусстве последних двух десятилетий таких примеров нет. Что касается Белинского и его фильмов-балетов, то та сила воздействия и степень вовлеченности в действие, которых удавалось достичь талантливому режиссеру, остается беспрецедентной. При этом надо признать, что лучшие образцы отечественных фильмов-балетов относятся к далеким уже 1980-м годам. Поэтому вместе с большим уважением к мастерам, создававшим произведения в этом жанре, посещает и грусть в связи с тем, что сегодня он незаслуженно забыт.

Сегодня жанр фильма-балета в отечественном культурном пространстве практически не развивается. Большие мастера не идут по пути Белинского и его соратников. На пользу ли это искусству хореографии и нашим современникам? Может быть, стоит снова обратиться к литературной классике и перенести ее на экран, предложив героям пьес и романов заговорить языком танца? Эти вопросы, похоже, придется пока оставить открытыми. А может быть, наши современники, режиссеры и балетмейстеры, снова объединят силы и предложат нам свои творческие ответы в жанре фильма-балета.

Елена КОЛПАКОВА
Фотографии предоставлены автором.

Дверь отворилась, входит граф...

Ленинград, 1930-е годы. «Дон Кихот» на сцене Кировского театр оперы и балета. Взгляд зрителей прикован к изящной, словно выточенной резцом скульптора фигуре. Неглубоко, словно небрежно надетая широкополая шляпа не закрывает смуглое лицо с выразительным профилем. По губам скользит торжествующая, надменная улыбка, зрительный зал ловит обжигающий взгляд прищуренных глаз. Пояс перехватывает гибкую талию, светлый костюм с разрезанными рукавами выделяется на фоне пстрой толпы, вс тело артиста движется в такт отбивающим ритм кастаньетам. Прыжок, короткий, резкий пируэт, колено касается земли. Кажется, он делает паузы лишь затем, чтобы позволить еще раз полюбоваться собой. Дробно, отрывисто перестукивают каблуки, и невозможно отвести взгляд от легкого, неотразимо элегантного повелителя корриды.



Концертный номер «Испанский танец».

«Танцую Китри в «Дон Кихоте», я никогда не уходила со сцены в картину таверны, если в партии Эспады выступал Корень», – вспомнит много лет спустя Ольга Васильевна Лепешинская. Их совместный дуэт стал первым опытом создания телевизионного балета, ставшего самостоятельным жанром, к сожалению, утраченным в наши дни. Это случилось в 1959 году. Уже были поставлены «Бахчисарайский фонтан», «Кав-

в своей танцевальной речи медленный, упорядоченный гавот – изящное наследие XVIII века – с пламенным парижским канканом.

Как нельзя более удавались ему величественные, «феодалные» образы, будь то порывистый грузинский князь Заал («Сердце гор»), противник юноши Джарджи, партия которого создавалась В. М. Чабукиани для себя самого, задиристый кавалер Рипафратта («Мирандолина») и особенно дон Фернандо Гомес де Гусман, жестокий и не знающий меры Командор («Лауренсия») – словно сошедший с испанских портретов времен великого Карла V, добавляли современники.

Таким же всегда собранным, терпеливым, бесконечно преданным своему искусству и неотразимым и в жизни был Сергей Гаврилович Корень, один из тех мастеров балета, которые умеют тонко чувствовать гротеск и мягкому, плавному рисунку предпочитают ломкий, острый, почти зигзагообразный.

Сергей Гаврилович родился еще в Санкт-Петербурге, но в профессию пришел уже в Ленинграде. Ему было около семнадцати лет, и когда двумя годами ранее он пытался прийти в Мариинский (театром имени Кирова он станет значительно позже, уже в 1930-е) театр, ему ответили отказом. Семнадцать лет – это ведь очень много. Мог ли юноша, начинавший готовиться к карьере



Кавалер Рипафратта.
«Мирандолина».



Граф Нулин.

казский пленник», «Медный всадник», «Барышня-крестьянка» и даже «Сказка о попе и работнике его Балде», балет дореволюционной поры еще помнил «Золотую рыбку», «Волшебное зеркало» (на сюжет сказки о мертвой царевне) и самого раннего, первенца «пушкинианы» на балетной сцене – «Руслана и Людмилу» 1821 года. Честь открыть новый жанр в отечественной хореографии выпала на долю комической поэмы «Граф Нулин». И сейчас, как шестьдесят лет назад, можно оказаться в усадьбе пушкинских времён, увидеть шаловливую помещицу и нежданного гостя. Едва ли можно узнать гордого матадора в легкомысленном, беспечном графе, то внимательно разглядывающем в лорнет молодую хозяйку, то вдруг легко вспархивающем с места, непринуждённо смешивая

артиста балета в таком возрасте рассчитывать на успех? А ведь он принадлежал к тому же поколению, что и Алексей Ермолаев – они неоднократно будут выступать в одних и тех же партиях. Вахтанг Чабукиани – с ним Корень столь же неоднократно появлялся на сцене одновременно, в одном спектакле – Татьяна Вечеслова, Марина Семёнова, Галина Уланова – все они будут его партнершами. На одном из портретов он оказался запечатлённым рядом с М. Т. Семёновой: она – в шопеновской пачке, с опашалом в руках, он – в испанском костюме, в котором так часто появлялся на сцене под бурные аплодисменты – сейчас эту картину можно увидеть в Сочинском художественном музее.

Родись Сергей Гаврилович не в 1907 году, а полувеком ранее, он мог бы остаться в истории русского балета непре-

взойдённым исполнителем всевозможных испанских танцев, неразрывно связав с ними свое имя (сам Петипа был превосходным их знатоком), наверное, так же, как прославился Альфред Бекефи венгерскими, а Феликс Кшесинский польскими танцами. Такова была судьба характерных танцовщиков – срывать овации у публики, наполнять огромную сцену Мариинского театра своим обаянием, но... лишь на несколько минут, пока не окончится танец. Обладать собственной ролью в характерном танце не полагалось. А Сергей Корень был лучшим характерным танцовщиком своего времени. Во многом благодаря ему этот танец начал обретать новые черты. Для вдумчивого, требовательного к себе артиста не существовало проходных, малозначительных работ. Выступая на эстраде,



Меркуцио.
«Ромео
и Джульетта».



«Половецкие пляски»
из оперы «Князь Игорь».



Северьян. «Каменный цветок».



Гирей. С Мариной Кондратьевой.
«Бахчисарайский фонтан».

Корень сам готовил репертуар для себя и партнерши (в разные годы с ним выступали Н. Вдовина, Т. Ткаченко, Н. Анисимова, с которой они стали известны как законченный дуэт, и другие), не допуская малейшей незавершенности, недостаточно серьезного отношения к исполнению или открытого повторения своих выступлений на балетной сцене. Еще в молодости начав с сочинения танцев для себя, в зрелости Сергей Гаврилович неоднократно выступал в качестве балетмейстера, в особенности когда речь заходила о постановке танцев в опере.

Его называли «характерным классиком». Корень предпочитал

только классический экзерсис, годами мог совершенствовать партию, которую исполнял уже давно, сосредоточенно разрабатывая каждое движение в своем образе. В 1940 году на сцене Кировского театра будет поставлен балет, который станет поворотным в его судьбе.

Тогда в «Ромео и Джульетте» он попеременно выходил с братом прославленного хореографа, Андреем Васильевичем Лопуховым. Во время войны Корень остался в Ленинграде, и только в 1942 году получил назначение в Большой театр. Спустя еще четыре года, уже в мирное время, роль Меркуцио стала принадлежать ему одному.

«Весельчак, балагур, шутник, готовый вышутить хоть самую смерть, ближайший друг-приятель Ромео», так описывался этот Меркуцио позднее. Какой по-настоящему шекспировский размах, когда в этой партии выступал Корень, аристократичный, утонченный, насмешливый, ничем на свете не устрашимый, словно порыв ветра уносил зрительный зал туда, на зарю итальянского Ренессанса, когда так сладостна сама жизнь, ведь как легко её оборвать. Никто, однажды видевший его поединка с Тибальдом, (если для всех последующих поколений Меркуцио стал неотделим от личности Корень, то таким же олицетворением Тибальда стал Алексей Ермолаев), никогда уже не забудет этой короткой вспышки ярости и долгого, но неотвратимого, как пересыпание песочных часов, предсмертного монолога юного гуманиста, умирающего, как и жил, с лукаво скользящей по губам улыбкой.

Алина ТКАЧЕВА

Фотографии предоставлены автором.

ПЕЧАЛЬНАЯ ЖЕМЧУЖИНА

Однажды в парижскую студию балерины и педагога Ольги Преображенской приехала Анна Павлова. Балерина хотела посмотреть и выбрать танцовщиц для своей труппы, выступавшей в «Трокадеро». Это был бенефис в пользу Красного Креста, организованный Павловой. Просмотрев учениц, Павлова спросила Преображенскую: «Оляша, что это за девочка в конце, которая всё так хорошо сделала?» Преображенская подозвала девочку, которой было всего пять лет, и сказала: «Это Анна Павлова, великая балерина». Девочка ответила: «Я знаю». А Павлова спросила: «Ты любишь танцевать?» Девочка ответила: «Очень люблю». «А какую музыку ты любишь?» «Печальную и весёлую, но она мне не подходит». Павлова настояла, чтобы девочка потанцевала и под ту, и под другую музыку. А затем воскликнула: «Я беру её, она произведет сенсацию». Для выступления Преображенская поставила для девочки «Польку» на музыку Анатолия Лядова. После концерта в «Трокадеро» Павлова подарила девочке огромный букет роз, а Преображенской сказала: «Оленька, я боюсь, что она намного опередила нас в нашей профессии».

Эта девочка вошла в историю балета под сценическим псевдонимом Тамара Туманова, который ей предложила взять Ольга Преображенская вместо фамилии Хасидович, изменив девичью фамилию матери Туманишвили на более звучную Туманова взамен Хасидович. Чуть позже легендарный импресарио Сол Юрок назвал Туманову «черной жемчужиной русского балета». Рассматривая сегодня фотографии Тамары Тумановой, не перестаешь восхищаться ее смуглой, мерцающей, как драгоценная жемчужина, красотой. Тонкие благородные черты лица, горячий взгляд, изысканные, трепетные руки. А эпизод-воспоминание взят из книги американского артиста балета Джорджа (Юрия) Зорича «Магия



Тамара Туманова.
Фото Ателье Морис Сеймур

русского балета» (Пермь: ИПК «Звезда», 2004). Юрий также закончил студию Ольги Преображенской, танцевал и дружил с Тамарой Тумановой.

Тамара родилась 2 марта 1919 года в поезде, в вагоне, в котором перевозили лошадей, между Тюменью и Екатеринбург. Через два года после рождения девочки, спасаясь от большевиков, семья обосновалась в Шанхае. Затем Франция, Париж, город ставший родным для Тумановой и ее родителей. И вновь воспоминания Юрия Зорича – глава «Беседы с Тамарой», в которых принимает участие и мама Тамары Евгения Владимировна. «Когда мы приехали в Париж, по русскому справочнику я узнала, что мадам Преображенская преподает в своей студии, и решила отвести к ней Тамарочку. Тамара тогда была очень маленькой, и жизнь у нас была очень трудной, так как всё, что у нас было, осталось в России. Мадам Преображенская сказала, что возьмет Тамару в класс начинающих. Тамаре это не понравилось, и она посмотрела на меня с упреком. Через десять дней после того, как Тамара начала заниматься, мадам Преображенская сказала: «Я возвращаю заплаченный вами аванс. Тамара – особенная ученица, она уникальна. Это не комплимент вам или вашему мужу. Я перевожу ее в более продвинутый класс».

И еще кое-что редкое для дня сегодняшнего. Под студией Преображенской находился музыкальный магазин, где можно было не только покупать пластинки, но за небольшую плату и слушать их в магазине. Тамара проводила там много времени, забывая обо всем, постигая мир классической музыки. Потом она рассказывала: «Когда слышишь музыку великих композиторов, чувства и движения возникают сами собой. Когда я слышу Бетховена, думаю о Мясине, Чайковского – вижу Баланчина, слушаю Брамса – опять Мясин».

А вот как начиналась профессиональная балетная карьера Тумановой: «Когда состоялся мой первый сольный концерт, мне было семь, семь с половиной лет. Это было в Реймсе. Я танцевала перед Ассоциацией роялистов. Это были люди, верные монархии. В Монпарнасе (наверное, Театр Монпарнаса) в конце выступления я сделала тридцать два фуэте, и вся публика кричала «бис». Приободренная таким приемом, я попросила свою пианистку мадам Ваханову повторить и сделала еще тридцать два двойных фуэте». В десять лет Тамара уже выступала на сцене Парижской оперы. В 1929 году здесь состоялась премьера балета «Веер Жанны» на музыку современных французских композиторов (Орика, Мийо, Пуленка, Равеля, Ибера) в сценографии Мари Лорансен, поставленного на Тамару Туманову. Премьера прошла с оглушительным успехом, ведущие французские газеты опубликовали на первых полосах восторженные отклики критиков на «Веер Жанны». На



Портрет Тамары Тумановой.
Фото – Джордж Плат Лайнс (1950).

протяжении двух лет после премьеры Тамара вновь и вновь демонстрировала свои знаменитые фуэте на вершине сценического веера в «Вальсе» на музыку Жака Ибера, неизменно их бисируя. В той же программе проходили выступления таких звезд, как Мария Замбелли, Ольга Спесивцева и сопрано Лотта Леманн.

Современники восхищались и танцевальной техникой Тумановой, и ее волшебным обликом. Снова воспоминания Юрия Зорича: «У Тамары Тумановой был обладающий магнетизмом характер, она была незабываемой классической красавицей с виртуозной техникой. Тамара меняла оттенки, настроения танца, как природа меняет свои краски в конце лета. Баланс Тумановой был феноменальным. Мы восторгались её устойчивостью и шутя говорили, что если Тамара застынет в арабеске, то можно выйти из театра, пообедать и вернуться обратно, найдя Тамару всё в той же позе. У Тамары была королевская манера поведения, а ее образ еще долго сохранился в памяти после спектакля».

В двенадцать лет Туманова становится ведущей балериной только что созданной труппы «Русские балеты Монте-Карло» при посредстве Джорджа Баланчина, увидевшего ее на уроке в студии Преображенской и немедленно ангажировавшего ее на положение прима-балерины. Туманова называла появление Баланчина счастливым случаем и вспоминала позднее: «Думаю, что Бог в тот момент послал ангела, когда Баланчин произнес «я беру тебя со мной и я сделаю всё, что возможно». Она вдохновила хореографа на создание балетов «Котильон» (Э. Шабрие – К. Берар), «Конкуренция» (Ж. Орик – А. Дерен), «Мещанин во дворянстве» (Р.Ш. Страус – А. Бенуа) и в них предстала одной из самых совершенных выразительниц его стиля. Баланчин, несмотря на юный возраст балерины, увидел в ней грусть и печаль, что нашло отражение в создаваемых на нее балетах. Критики называли ее серьезной, трагичной, впечатлительной, коллеги – драматичной, мистичной, по-своему грустной. Тамара Чинарова-Финч, соученица и коллега Тумановой, вспоминает тот период: «Не было никакого сомнения, что Тамара Туманова – подающий надежды гений. Она имела обворожительную ауру мистицизма вокруг себя. На нее было приятно смотреть, темноволосую с чудесными грустными глазами, движениями, полными глубокого смысла».

Тамара Туманова выступала в европейских и американских труппах, была приглашенной звездой Парижской оперы. В её репертуаре и классические балеты, и участие в постановках современных хореографов. Она была занята в балетах Джорджа Баланчина «Конкуренция», «Моцартиана», «Хрустальный дворец», «Поцелуй феи». Поставил Баланчин на Тамару и балет «Балюстрада» на скрипичный концерт Игоря Стравинского. Его авторы – Баланчин, Стравинский и художник Павел Челищев – назвали «Балюстраду» «бриллиантовым ожерельем для Тумановой», а ее костюм – черная пачка, корона и туфли – был покрыт сверкающими камнями. С восхищением пишет о Тумановой Леонид Мясин. Балерина танцевала в его балетах «Детские игры», «Фантастическая симфония», «Лабиринт», «Треуголка». Описывая эти спектакли, Мясин отмечает и искрометные вращения балерины, и плавность, поэтичность ее танца. Удивительная интрига связана с постановкой Сержем Лифарем одноактного балета «Федра», премьеру которого в 1950 году на сцене Парижской оперы танцевала Туманова. Сначала сценарист и художник балета Жан Кокто предложил эту роль Грете Гарбо. Но она отказалась. «К счастью, мне удалось пригласить на эту трагиче-

скую роль Тамару Туманову, – вспоминал Серж Лифарь, – которая была божественной. В Опере у меня не было ни одной танцовщицы, способной справиться с этой ролью. Пришлось ждать целых тридцать пять лет, чтобы найти, наконец, ровно Тумановой при всем различии индивидуальностей – Майю Плисецкую».

Еще одной работой Лифаря и Тумановой стал балет «Неизвестная». А когда балерина стала выступать с сольными концертами, к ее репертуару прибавился еще один балет Лифаря – «Ромео и Джульетта» на музыку Чайковского, концовка которого была немного переделана самой Тумановой. После просмотра версии Тумановой Лифарь написал ей, что не видел лучшей Джульетты.



«Умирующий лебедь».

Тамара Туманова снималась и в кино. Ее дебютом стала картина «Дни славы», где вместе с ней дебютировал и Грегори Пек. Она была занята в фильме Билли Уайдлера «Частная жизнь Шерлока Холмса». Снималась она в фильме Альфреда Хичкока «Разорванный занавес». В ленте «Сегодня вечером мы поем», рассказывающей о музыкальном продюсере Соле Юроке, Туманова выступила в роли Анны Павловой, исполнив миниатюру Михаила Фокина «Умирующий лебедь». В фильме Туманова танцевала «Лебедя» в редакции Дэвида Лишина, но она знала и постановку Фокина. «Лебедь» Тумановой создан из печали и одиночества. Смуглая красота балерины придает трепетной птице особую притягательность. И как завершение печального монолога – упавшая рука, словно скатившаяся на землю слеза.

Владимир КОТЫХОВ
Фотографии предоставлены автором.



МЫСЛЬ О ТАНЦЕ

Критика и московский балет
начала XX века

Жанр книги Натальи Коршуновой определить непросто. Научное исследование? Да. Подробная хроника московского балета рубежа XIX–XX веков? Конечно! Серия портретов главных (и второстепенных тоже) действующих лиц – хореографов, артистов, критиков? Без сомнения. Кажется, что автор сам посещал театральные представления, бывал в компании танцовщиков, вел разговоры с пишущими о балете. Одновременно исследователь сохраняет позицию отстраненного наблюдателя. Он устанавливает дистанцию, не позволяя близко подойти к тем, чье творчество ему интересно. Погрузившись в быт и бытие московского балета так глубоко, насколько возможно это сделать из века XXI, рассмотрев многие подробности «возвышенной» и «земной» жизни московской балетной сцены, Коршунова не позволяет себе быть снисходительной к прошлому. Автор представляет читателю самый разнообразный материал: меткие наблюдения и журналистские банальности, высказывания профессионалов и закулисные сплетни, тонкий анализ хореографии и «общие места», штампы. Тщательность работы с источниками изумляет. Исследовательница, погрузившись в театральную историю вековой давности, далека от позиции и прокурора и адвоката. Она никого не обвиняет и никого не защищает. Она размышляет.

Предмет книги – мир русского (именно русского, а не только московского) балета и балетная критика этого времени. Если московский балет и вынесен в заглавие исследования, то только потому, что автор хочет сосредоточиться на той сцене, где новое наступало неотвратимо, и где все противоречия и парадоксы критика тут же подмечала. К тому же московский балет никогда не был избалован вниманием. Это была вторая сцена! Всё первостепенное было в Петербурге, в Мариинском театре. У Коршуновой получилось так, что Большой театр в Москве становится площадкой, на которой спор между «старым» и «новым» балетом набрал силу не меньшую, чем в балетной столице России – Петербурге. Мариинский балет, всегда стремившийся к герметичности, тщательно охранявший классический танец, новые идеи не жаловал. Пример тому – Дягилев. Сцена Большого театра была «легкомысленна», не обременяла себя заботами о «сохранении традиций». А с приходом Горского начала показывать своему зрителю всё, что к этому времени приобрел танцевальный театр. Горский экспериментировал смело, умел видеть свои ошибки, мог признать, что, «борясь с бессмысленностью и штампами в балете, он дошел до крайности». Однако противоречия в экспериментах Горского (как и Фокина в Петербурге) были лучшим доказательством того, что русский балет вступил в пору поиска новых путей.

В монографии Натальи Коршуновой непростая судьба новаторов балетного театра (без разницы – Москва это или Петербург), пожалуй, один из важных сюжетов книги. И балетная критика в ее интеллектуальной части направила свои бинокли, свое пристальное и пристрастное внимание на художественные конфликты эпохи.

Как это случается и нынче, к столу с новыми яствами первыми dospели обозреватели, не обремененные настоящим знанием, способностью видеть хореографию, спектакль в целом. Им важно было оказаться впереди всех. Они торопились, чтобы их жужжание было услышано толпой как можно скорее. Критики-интеллектуалы с серьезным культурным багажом не спешили. Они продолжали любить классический балет. Это была их религия! Однако и они начинали понимать, что перемены неизбежны. Танец Дункан, представшей в это время перед русской публикой, очаровал не только зрителей, но и деятелей театра, в их числе хореографов-новаторов Александра Горского и Михаила Фокина. Теперь уже о танце заговорили как о серьезном искусстве. К хореографическому искусству вновь возвращается популярность. Причем в обеих столицах. Вот как это объясняет автор рецензируемого исследования: «Искусство танца в тот момент (речь идет о начале 1910-х гг. – О.П.) как нельзя лучше помогало оторваться от реальности и каждому предлагало зрелище по вкусу. Можно было посетить классический балет – царство возвышенной, изысканной, абстрактной красоты, с сюжетами из сказки или легенды (в основном спектакли, созданные М.И. Петипа)... Любители новизны могли отправиться на спектакль молодых хореографов – масштабные мимодрамы или импрессионистические композиции Горского, либо одноактные балеты Фокина, с разнообразной хореографией, с продуманным известными художниками сценическим оформлением, с написанной специально либо подобранной музыкой. Отдельное времяпрепровождение были вечера Дункан, наполненные вдохновенными безыскусными плясками, сопровождаемые произведениями Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, И. Штрауса, Р. Вагнера, и концерты

всевозможных «пластичек» и «дунканисток». В них привлекали гармонию телесного и духовного начал, кажущаяся простота и чистота бесхитростных, наивных движений и переживаний».

Замечу, что исследование Коршуновой – тот редкий случай, когда историк балета не противопоставляет сцены двух столиц, не отдает первенство Петербургу, не делает московский балет бедным родственником... Не снимая напряженности взаимоотношений между двумя главными музыкальными театрами России, автор выстраивает диалог, непростой диалог двух балетных трупп в одном художественном пространстве.

Наступающие перемены в русском балетном театре, их существо Коршунова, как это и заявлено в названии книги, рассматривает, погружаясь в балетную мысль начала XX века. Этот сюжет она держит в фокусе своего внимания, несмотря на то обилие материала из жизни сценической и вокруг нее, который автор предъявляет читателю. Риску предположить, что впервые в отечественном балетоведении в одной книге собрано все важное, что было сказано об искусстве хореографии в России. Именно теперь, в начале XX века, в канун трагических перемен, балетный театр, как и всё русское искусство, желает понять, что он есть. Что должно остаться от «старого» балета? Таковыми ли уж непримиримыми соперниками являются «старый» и «новый» танец? Быть может, это не враги, а два художественно необходимых явления, которые уже не могут существовать друг без друга. Кажется, уже в это время (1910-е годы) критика, всерьез размышляющая о балете, понимала, что разработанная до совершенства система классического танца, его экономика, где учтен, продуман, описан каждый жест, нуждается еще в чем-то существенно необходимом, без чего она не может быть по-настоящему жизнеспособной. Точно так же, как и «новый» танец, может окончательно сложиться, когда увидит себя в зеркале танца классического. Однако время понимания того, что конфронтация между старым и новым бесперспективна, еще не наступило.

Время меняющейся балетной сцены вызвало не просто «всплеск» критики. Вместе с переменами приходит критика, которая посмотрела на балет со всей серьезностью. Это были люди, за которыми, как уже было замечено, стояла культура. Достаточно назвать имя А.Н. Бенуа, чтобы оценить качественные изменения в балетной критике. Именно он, как заметила исследовательница, раньше всех «ощутил и выразил в своих отзывах» наступившие перемены. Не будем, однако, забывать, что Бенуа всегда оставался художником, даже тогда, когда теоретизировал по вопросам искусства. Но его утверждение о «правильном» молчании в балете, о слове, которое скрывает мысль и сводит ее с «неба на землю», нашло последователей-критиков, для которых балет заслужил, «чтобы его называли высоким и благородным». По мнению Коршуновой, «Ренессанс балета» (так называлась статья Э.А. Старка), произошедший в 1910-е годы, должен был привести к новому этапу в русской балетной критике.

В книге Коршуновой с привлечением огромного материала пишет подробная история русской балетной мысли. Имена известные – А. Волынский, А. Левинсон, В. Светлов, чьи сочинения стали началом русской науки о балете. Рассуждения Левинсона, например, о танце Дункан и хореографии Фокина, заметки Волынского об экзерсисе, где «...заложен, хранится и культивируется весь фонд балетного искусства, и талантливый хореограф обращается к нему как первоисточнику для своей работы», остаются актуальными и по сей день.

Именам, которые, что называется, не на слуху, но от этого не теряющим своей значимости, Н. Вашкевичу с его идеей о «танце будущего», так называемой мимопляске, А. Черепнину, погруженному в проблему «изобразительного» и «выразительного» начал танца (кстати, эти идеи будут активно эксплуатироваться некоторыми мэтрами советского балетоведения), мечтавшему о «чистом» балетном спектакле, где главным является только танец и для которого фокинский «Лебедь» стал «первой страничкой нового канона балетного искусства», посвящены одни из лучших страниц исследования.

Книга Натальи Коршуновой не предполагает быстрого чтения. Тщательность и основательность, с которыми подан материал, требует соответствующих усилий и от читателя. Здесь главное довериться автору и вместе с ним отправиться в непростое путешествие по страницам русской прессы о балете. И тогда каждое высказывание о танце, найденное автором, скрупулезно отобранное, систематизированное, энциклопедически выверенное и скрепленное напряженной мыслью исследователя, превратится в интересное размышление об искусстве балета.

Олег ПЕТРОВ



Инноцентий Христофоров.

Самородок якутского балета

У колыбели якутской Терпсихоры стоит немало славных имен. И в начале начал — трепетное имя для каждого из нас, кто верил ей свою судьбу. Иннокентий Дмитриевич Христофоров. Он в числе первых из народа саха солист балета и педагог классического танца 40-х, первый из саха балетмейстер-хореограф и руководитель балетной труппы. Когда-то это имя звучало для современников символом только что родившегося юного якутского балета, впервые представшего перед взорами якутян.

И в наши дни Христофоровы — это известная потомственная, балетная и театральная фамилия. Её на сцене и в искусстве продолжают дочери Иннокентия Дмитриевича. Балерина 60-80-х, Наталья Христофорова, ныне педагог-репетитор театра оперы и балета. Актриса Саха академического театра Матрена Христофорова-Сидельникова.

В этом году исполняется 100 лет со дня рождения Иннокентия Христофорова, а значит, и всей творческой династии.

Иннокентий Христофоров родился 12 ноября 1919 года в селе Баяга Таттинского (Алексеевского) района. Его отец Дмитрий Ефимович был председателем колхоза, мама Матрена Ивановна рано ушла из жизни, когда сыну было всего три года. Об этой тяжелой поре лишений будущего танцовщика писала в свое время выдающийся якутский дирижер Галина Михайловна Кривошапка: «...мальчик рос, не зная, как другие дети, материнской заботы, не слыша ласкового материнского слова».

В семье он был старшим сыном и присматривал за младшими братьями от второго брака отца, потому очень поздно переступил порог школы. Детство и отрочество Иннокентия скрашивали его природный дар, естественное желание танцевать. Выразительный, музыкальный, он всегда имел успех на школьных и клубных концертах. Получив аттестат об окончании школы, был принят на работу в Якутске секретарем и статистиком Информационного отдела при секретариате Президиума Верховного Совета ЯАССР.

Но вскоре его жизнь круто меняет направление. Почему? Как гласят семейные легенды, по своему здоровью он не прошел по конкурсу на учебу в кооперативный техникум, а на балет, где это здоровье ой как требуется, его сразу приняли. Почему балет? Смеясь, он всегда отвечал, что случайно услышал: там у студентов продуктовый паек больше, чем у других. Казалось бы, прозаично, но жизненно необходимо для того времени. И всё же это, конечно, предназначение и судьба.

В январе 1941-го он поступает учиться на хореографическое отделение Якутского музыкально-вокального коллектива, открывшегося с осени 1940 года. Там и происходит его встреча с необычайно интересным человеком, педагогом-балетмейстером Иваном Карениным, который увлек Иннокентия своими грандиозными планами.

Как писал сам Христофоров, это был замечательный человек, талантливейший профессионал: за его плечами были Московская школа, Большой театр, Ленинградская консерватория, работа со знаменитыми мастерами А. Вагановой, А. Бочаровым, Т. Вечесловой, Е. Люком.

Под зорким оком своего педагога Иннокентий с энтузиазмом начал осваивать и лучше многих освоил за годы учебы и параллельной практики в театре не только основы классического

танца, но и методику преподавания, а также постепенно раскрывался и как постановщик. По свидетельствам современников, Иннокентий всегда отличался любознательностью, живым наблюдательным умом, обостренной, чуткой восприимчивостью к классическому танцу, ко всему прекрасному. Так балет стал смыслом и содержанием его жизни.

Одаренный Христофоров был самым любимым воспитанником И. Каренина. Вскоре учитель и ученик стали близкими друзьями. Иннокентий был незаменимым помощником Каренина во всех делах и начинаниях, в том числе и в его работе над танцевальным фольклором. Вдвоем они объездили многие районы республики в поисках новой одаренной молодежи. Это было не легким делом, ведь в те годы балетное искусство на Севере не знали и не понимали, а профессию танцовщика считали вообще делом несерьезным. Можно себе представить, сколько усилий, труда и энтузиазма стоило им, чтобы только слово и понятие «балет» вошло в жизнь, стало частью культурной жизни Якутии. В то далекое военное время лишь одержимые мечтатели-романтики могли осуществить идею создания балетной труппы.

Христофоров успешно учится и одновременно числится артистом балета реорганизованного Якутского государственного музыкально-драматического театра. В 1944 году получает квалификацию артиста балета и опыт преподавателя по классу хореографии и продолжает работу в том же коллективе, но уже выделенном в первый самостоятельный Государственный музыкальный театр-студию. Но вскоре началась Великая Отечественная война. Напряженную физическую нагрузку, голод и холод могли выдержать немногие, из 30 студентов к концу выпуска Иннокентий остался единственным юношей среди шести девушек. Как писал он об этом периоде: «Это было мое первое одиночество».

Иннокентий Христофоров был одним из любимых артистов якутян, которых восхищали его обаяние, артистичность и необыкновенная легкость прыжка с баллоном. Его репертуар состоял из множества номеров, поставленных Карениным: «Молдаванеска», «Норвежский», «Украинский», «Лявониха», «Татарский», «Чардаш», «Арабский», «Испанский», шуточный «Болтуны», спортивный «ЯЦДСП», «Наша героиня» на тему Великой Отечественной войны...

Иннокентий Дмитриевич был очень эффектным и полётным в знаменитом «Танце с лентой» из балета «Красный мак». Успех имели классический «Вальс» в дуэте с Е. Садовниковой. Его партнершами в танцах этих лет были однокурсницы по учебе М. Попова, И. Максимова, В. Волжанинова, А. Харюшина. В первом театрализованном концерте «Айхал» 1943 года, посвященном грядущей Победе в Великой Отечественной войне, Христофо-



Участники первого национального балета «Полевой цветок» («Сир Симэгэ»).
3-й в верхнем ряду Иннокентий Христофоров (1947).



Аксения Посельская – Сир Симэгэ и
Иннокентий Христофоров – Бэргэн.
«Полевой цветок» («Сир Симэгэ»).

ров с И. Максимовой танцевали влюбленную пару, которая являлась лейтмотивом всей программы.

В 1944-м республика наметила создание первых крупных оперно-балетных спектаклей. С этой же целью одаренные кадры балета Посельская, Христофоров, Садовникова направлялись на стажировку в Московское хореографическое училище. Но Иннокентий Дмитриевич не смог воспользоваться этой возможностью, он страдал туберкулезом.

Пиком сценической деятельности артиста, как и для всего периода становления балетного искусства, стала историческая премьера первого балета «Сир Симэгэ» («Полевой цветок»), которая состоялась в дни празднования 25-летнего юбилея Якутской АССР 29 июня 1947 года. Иннокентий Христофоров выступил в главной партии охотника Бэргэна, а в заглавной партии – Аксения Посельская.

Первый балетный спектакль «Сир Симэгэ» настолько покориł зрителей проникновенным дуэтом Христофорова с Посельской, представленным в волшебной поэтичности классического танца, что это вознесло артистов в ранг настоящих национальных героев. Иннокентий Дмитриевич танцевал и со второй исполнительницей партии Сир Симэгэ – профессиональной балериной Нелли Сильванович. Благодаря талантливым артистам балетное искусство бесспорно завоевало сердца якутян.



Аксения Посельская – Мария и Иннокентий Христофоров – Гирей. «Бахчисарайский фонтан».

Христофоров очень глубоко осознавал историческое значение этого культурного события: «Быть участником первого национального балета – большая честь. Ведь мы, коллектив театра-студии, должны создать настоящий высокохудожественный спектакль, чтобы балетное искусство якутского народа далее развивалось и совершенствовалось». При создании спектакля он проводил большую работу и как ассистент постановщика С. Владимирова-Климова, совместно с балетмейстером О. Зиминной подготовил кадры для состава кордебалета. Для юбилейной концертной программы сочинил двадцатиминутную сюиту «Якутский молодежный танец» на музыку В. Салимана-Владимирова, в которой звучал знаменитый «Победный марш».

О педагоге Христофорове ярко говорит тот факт, что его ученик Лаврентий Мекюрдянов успешно дебютировал в «Сир Симэгэ» в партии Бэргэна как дублер своего учителя. Среди других воспитанников Христофорова известные: солистка балета и педагог-репетитор Евдокия Толстоухова-Сивцева, заслуженный артист Михаил Местников, а также Константин Абрамов, Нина Цой, Анна Торговкина, Ольга Егорова и другие.

Но когда в результате гигантской работы было уже положено успешное начало, последовал неожиданный удар для всего музыкального искусства республики: 15 марта 1948 года молодой Музыкальный театр-студия ликвидируется. Но всё же в конце театрального сезона 1947-1948 на якутской сцене успевает появиться первый спектакль русской классики «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева в постановке балетмейстера С. Владимирова-Климова, в котором Иннокентий Дмитриевич создает образ Гирея, еще раз подтвердив свой незаурядный актерский талант.

От коллектива Музыкального театра-студии в триста человек была оставлена небольшая группа, вошедшая в состав драматического театра. Иннокентий Дмитриевич неоднократно обращался в разные инстанции, считая своим долгом вернуть достигнутое столь невероятными усилиями. Никто не мог что-либо изменить, и это обстоятельство угнетало его многие годы.

Приглашенные специалисты уехали из Якутска, и Иннокентию Дмитриевичу было вверено неофициальное руководство оставшейся группы артистов. На тот период он остался единственным из местных кадров старшего поколения: «Это было мое второе одиночество», – так характеризует он создавшуюся ситуацию.

Стараясь сохранить «Сир Симэгэ» и «Бахчисарайский фонтан», он проявляет немало изобретательности, чтобы балеты шли хотя бы в малой форме, и вводит в них новых молодых исполнителей. Как солист балета он продолжает исполнительскую деятельность, проводит репетиции и неустанно расширяет концертный репертуар артистов. Ставит массовую «Армейскую пляску», в которой участвуют и молодые драматисты, «Вальс» и «Украинский».

В дальнейшем большую помощь в его работе руководителя и балетмейстера оказывает полугодовая стажировка в Ленинграде с января 1950-го, он многому учится на занятиях, репетициях в знаменитом Кировском театре и хореографическом училище, неоднократно общается с Агриппиной Вагановой.

В родной Якутск Иннокентий Дмитриевич возвращается с еще большим желанием возродить жизнь балетной труппы. Он назначается временно исполняющим обязанности балетмейстера, а затем балетмейстером ЯГМДТ. В этот период расширяет концертный репертуар новыми постановками: ставит «Вальс цветов» из балета «Щелкунчик», для М. Жорницкой – «Якутский танец с платочком» и «Русский танец», «Танец с золотыми пальчиками» из балета «Красный мак», для Лаврентия Мекюрдянова – «Танец с лентой», также из балета «Красный мак», а для Аксении Посельской – эффектный номер «Грузинская лезгинка» на пуантах.

Сочиняет танцы и в драматических спектаклях, в том числе «Тарантеллу» в комедии «Проделки Скапена».

Из воспоминаний народного артиста Якутии Лаврентия Мекюрдянова: «Мой учитель был интеллигентным, прекрасным душой человеком, я его очень любил и уважал. Он всегда мечтал воспитывать кадры на родной земле и сам многое делал для этого... Он поставил для театра большое количество концертных номеров, которые всегда отличались фантазией и имели большой успех у зрителей».

Весной 1954 года Христофоров в последний раз выходит на сцену театра в «Половецких плясках» в картине «Половецкий стан» из оперы «Князь Игорь» в постановке вновь приехавшего в Якутск балетмейстера С. Владимиров-Климова. В этом же году деятельность Иннокентия Дмитриевича в театре прерывается в связи с усугубившимся состоянием здоровья. Он покидает любимый балет, которому были отданы все порывы его души, лучшие годы молодости.

И всё же Христофоров остается верным танцу. Работая киномехаником в родном селе Баяга Таттинского района, он щедро дарит свои знания и богатый опыт хореографа-постановщика сельской самодеятельности.

Как это было принято, еще работая в театре, в качестве общественной нагрузки Христофоров постоянно помогал школьной и студенческой самодеятельности. Известно, что им созданы тан-

цевальные коллективы в Намском районе, Мегино-Кангаласском и родном Таттинском. Прекрасно и всесторонне зная фольклор, Христофоров продолжал разрабатывать якутский сценический танец, возвращая ему первозданное, во многом забытое тематическое и ритмо-пластическое разнообразие. Его постановки «Танец труда», «Кумысный танец», «Дьэрэнкэй», «Саха осуохай», сюита «Дружба народов» и другие исполнялись в течение многих лет не только по республике, но и за её пределами, а также в Москве, получали высокую оценку специалистов.

Но балетная молодость временами не давала покоя. Из глубокого понимания своего профессионального долга перед историей, Христофоров написал очень ценный материал в журнале «Хотугусулус». Он отдает должное русским первопроходцам балета в Якутии: Каренину, Зиминой, Владимирову-Климову, Сильванович, Жорницкой, Ходыреву. О себе же – почти ничего.

Он единственный, кто оставил для истории сведения об этих людях. Наверное, он вправе мог бы сказать, что это было его балетное «третье одиночество». В другой публикации ставит проблему системной и всесторонней подготовки кадров в центре, а также создание своего хореографического училища для будущего театра оперы и балета. В начале 1980-х годов Христофоров изредка переписывался со мной, поддерживая создание музея в театре, передал некоторые рукописи.

Незабываем тот символический момент, когда через очень много лет 9 января 1992 года на презентации статуса Театра оперы и балета на сцену вышли два поколения балета Христофоровых. Это было впервые! Зрительный зал встал и взорвался аплодисментами. А отец и дочь, дружно раскланиваясь, лучились тихой благодарной радостью...

Многогранная деятельность талантливого самородка ярко высветилась в январе 1998-го на первом Вечере в его честь «Саха ааркемүсбитиһитэ» («Почитаемый золотой танцовщик саха»), проходившем в рамках 50-летия якутского балета. Уже 90-летнему юбилею Иннокентия Христофорова в 2009 году балетная труппа посвятила спектакль «Бахчисарайский фонтан».

С большим уважением и любовью относятся к его памяти земляки: в 2002 году имя Иннокентия Христофорова было присвоено Баягинской музыкальной школе, на конкурсах танцевальных коллективов Таттинского улуса вручается приз его имени.

Заслуга Иннокентия Христофорова в истории якутского балета основополагающая. Он является первым классическим танцовщиком, как педагог воспитал кадры. Он первый балетмейстер саха, который в самый труднейший период сумел сохранить балетное искусство и труппу для будущего. Он – знаковая личность, творческий лидер своего времени.

Лира ГАБЫШЕВА

Фотографии предоставлены автором.



Иннокентий Христофоров с учениками.

И величавый белый лебедь по глади зеркала скользил...

К юбилею народной артистки Татарстана Сании Хантимировой



Сания Хантимирова.

«Балет – это не техника, это душа!»

Анна Павлова

Искусство возвышает человека над обыденностью. Анге де Милье однажды сказал, что правдивее всего люди выражают себя в танце, ибо тело никогда не лжет. Фред Астер добавил, что в хорошем танце нет ни одного лишнего движения. А остроумный Бернард Шоу заметил, что танцы – это перпендикулярное выражение горизонтальных желаний. Балет сродни хрусталу: столь же изящен, восхитителен и хрупок. Он близок и миру богов, и миру людей, ибо служит ритуальным воплощением красоты движения. В нем умещается, расплавляется и сосредоточена буря чувств, темпераментов и характеров. Увиденное однажды, особенно в детстве, невозможно забыть.

Казанский балет – явление яркое, здесь много легендарных и блистательных имен. Среди самых выдающихся служительниц Терпсихоры, отдавших всю жизнь поиску идеала на балетной сцене, народная артистка Республики Татарстан Сания Хасановна Хантимирова. Генеалогия Хантимировых восходит к крепким кре-

стьянским корням. Дед по материнской линии был репрессирован, отец происходил из Нурлатского района Татарстана. Мама будущей балерины выросла на Вятке, затем жила в Свердловске, а позже вся семья переехала в Казань. Здесь в семье Нафисы и Хасана Хантимировых в 1945 году родилась маленькая Сания, а в 1948 году – ее младший брат.

Любовь к театру будущей приме казанского балета привила мама, которая водила дочь на многие спектакли, сама будучи заядлой театралкой. Мама помнила блистательные выступления в Свердловске Нияза Курамшевича Даутова и всегда с восхищением рассказывала детям о нем, о незабываемых спектаклях с его участием. Самым сильным детским впечатлением маленькой Сании, запомнившимся на всю жизнь, был балет «Лебединое озеро», который ввиду отсутствия в то время здания оперного театра шел на сцене в помещении театра имени Камала.

Сказочная героиня балета настолько очаровала девочку красотой и грациозностью, что она буквально заболела» хореографией. Позже, как вспоминала сама Сания Хасановна, она узнала, что главную партию танцевала звезда казанского балета пятидесятых годов, народная артистка России и Татарстана Нинель Даутовна Юлтыева. В том, что Хантимирова стала балериной, Нинель Юлтыева сыграла огромную роль. Позднее они встретились, подружились. Прима стала наставницей юной грации.

В 50-е годы в детском парке «Черное озеро» собирались театральные коллективы, играл оркестр, танцевали дети. Зимой были елка и каток. Традиция ныне почти забытая. Маленькая Сания с удовольствием ходила в школьный танцевальный кружок, часто танцевала в парке на Черном озере и однажды даже получила приз за исполнение народного танца.

В 1956 году в Казани построили новое здание театра оперы и балета, сюда приехали педагоги – хореографы из Петербурга для отбора талантливых детей в Вагановское училище. Поистине добрая фея из сказки улыбнулась девочке, любившей танцевать и импровизировать, и она была приглашена на просмотр в театр. Юную танцовщицу приняли по конкурсу, и она поехала учиться в Северную Пальмиру навстречу своей будущей славе. Маленькая Золушка постепенно становилась принцессой. Академическое училище имени Вагановой, являясь отечественной хореографической меккой, имеет великие традиции, всегда славилось своими выпускниками, покорившими всю планету. Отсюда начиналась мировая слава Матильды Кшесинской, Анны Павловой, Вацлава Нижинского, Галины Улановой, Наталии Дудинской, Рудольфа Нуреева, Михаила Барышникова.

В музее истории балета в училище замечательный педагог Маризетта Франгопуло приобщала юные таланты к волшебному искусству танца, увлекательно вводила их в мир императорских театров, актерского мастерства, легенд. Город на Неве, являясь музеем под открытым небом, нес в себе красоту, интеллигентность, поощрял развитие и продолжение культурных традиций.

Хантимирова проучилась в Петербурге девять лет. До сих пор Сания Хасановна не устает благодарить своих выдающихся наставников, которые помогли ее профессиональному становлению. Летом 1965 года, с отличием окончив училище, танцовщица воз-



С Ревдаром Садыковым.
«Шурале» (1985).

вращается в родные пенаты. Поступив на работу в театр оперы и балета имени Мусы Джалиля, она едет на гастроли в Чебоксары, где после двух репетиций вместо заболевшей актрисы была введена в испанский танец в «Травиате» и в другие постановки. В дальнейшем прима нашего балета танцевала много, всегда отдавая предпочтение лирическим спектаклям. Не случайно среди ее самых любимых партий Жизель, Мария, Сюимбике, Аврора.

Стремительно рос репертуар балерины. Он очень внушительный и разнообразный – ею исполнено и прожито на сцене свыше 40 партий. Часто многих удивляло быстрое вхождение балерины в спектакли и глубокое вживание в роль, удивительная способность перевоплощения. Это происходило не случайно, ибо многие классические и известные характерные партии актриса знала наизусть, помогал актерский талант. «Меня всегда привлекала в балете возможность актерского самовыражения, – говорит Хантиминова. – Исполняя одни и те же па во многих балетах, я всегда искала несхожесть хореографических интонаций при их воплощении, чтобы тот же арабеск был неповторим в балетах разных стилей».

Отзывы критиков тех лет дают возможность представить многогранный творческий облик танцовщицы. Ее романтические танцы всегда отличались легкостью, воздушностью. Особая теплота, задушевность – эти черты ее внутреннего «я» во многом наполняли образы мягким звучанием, непосредственностью, выделяли «пением в характере». Преодолевая физическое, нервное напряжение и перегрузки, проявляя настойчивость и волю, своим вдохновенным трудом Саня Хантиминова завоевала признание и любовь зрителей, уважение в коллективе. В ее искусстве танца всегда присутствовали и яркая правда, и философская мысль, и психологическая глубина.



На репетиции с Алсу Мирхафизхан.

Творческим идеалом для балерины всегда была великая Галина Уланова. «Это актриса от Бога», – говорит она. Хантиминова очень благодарна судьбе за то, что свела ее в Казани с замечательными партнерами – Ревдаром Садыковым, Салихом Хайруллиним, Камилем Гайнуллиним, Наилем Сарваровым, Виталием Бортыяковым, братьями Ибатуллиними.

В 1992 году актриса окончила балетмейстерское отделение Петербургской государственной консерватории имени Римского-Корсакова, осуществила в театре ряд постановок: польский акт в опере «Борис Годунов», пластику и танцы в опере И. Якубова «Джельсомино в стране лжецов», танцы в опере Н. Жиганова «Алтынчеч». В композиции «Покаяние» на музыку С. Терханова она добивается полного взаимодействия хореографии с содержанием музыки. В пластике рисунков она удачно соединила принципы классического танца с характерными особенностями восточной хореографии. Саня Хантиминова преподает в Казанском хореографическом училище, передавая свой уникальный опыт молодежи. Среди ее славных питомцев народная артистка Татарстана Луиза Мухаметгалеева, солист Пражского балета Игорь Жуков, за-



С Михаилом Тимаевым.

служенный артист России Николай Шильников, заслуженные артисты Татарстана Артём Белов, Михаил Тимаев, Станислав Сырадов, Айсылу Мирхафизхан и многие другие. Она очень любит своих ребят, постоянно следит за их успехами и неудачами, радуется, что-то профессионально подсказывает, и всё идет им исключительно на пользу, а они, вчерашние питомцы, а сегодня маститые профессионалы, отвечают ей взаимностью. Мы побеседовали накануне юбилея легенды татарского балета с ее выпускниками Артёмом Беловым и Михаилом Тимаевым. Артём Белов: «Саня Хантиминова – редкий профессионал с уникальным видением детского таланта. Попасть в ее руки – счастье.

Я старался соответствовать стандартам, впитывал все замечания, как губка, дико уставал, постепенно начав понимать трудности выбранной профессии. Я очень благодарен моим славным педагогам Виталию Николаевичу Бортыякову и Сании Хасановне Хантиминовой за веру в меня, в становление моего профессионализма (теперь я и сам уже педагог!). Я их обожаю и в юбилейном году сердечно желаю энергии, бодрости, душевной щедрости, любви и новых маленьких лебедей!»

Михаил Тимаев добавил: «Сания Хасановна удивительно добрая и нежная женщина. Мама далеко, а она близко, и порой ее совет, доброжелательность, мягкая подсказка творят чудеса: вырастают крылья, появляется вдохновение... и паришь в «Спартак», борешься со злом в «Лебедином озере», сражаешься за любовь в «Ромео и Джульетте», следишь за движениями партнерши, гримом, глазами всегда видишь, как десятки людей за кулисами и в зале переживают с тобой и за тебя. Гармония сфер – удивительное ощущение. Наш театр всегда полон друзьями, зрители нас любят и вдохновенно хлопают, а мы, мокрые от счастья, пота и слез, выходим на поклон, благодарим за цветы, радуемся вместе с залом. Есть ли люди счастливее нас? Только наши педагоги!»

Саня Хантиминова растворилась в своих учениках, продолжая на протяжении десятилетий растить величавых белых лебедей, которые изумительно «скользят по глади зеркал», заставляя зал замирать от восхищения!

У нее всегда большие планы и интересные задумки.

Марат ШАКИРЗЯНОВ
Фото Марата ШАКИРЗЯНОВА

Алгебра над гармонией, или Как Коппелия убивает мастера

Мировая премьера двухактного балета Жана-Кристофа Майо Coppel-I.A. в Балете Монте-Карло – яркое событие не только для Монако, но и для всего танцевального сообщества. Это большая удача мэтра, одно из лучших его творений. В него вложено много личного. Балет «Коппел-I.A.» (I.A. означает intelligence artificielle – искусственный интеллект) – современный, умный, динамичный и абсолютно слитный с музыкой спектакль. Смотрится с неотрывным интересом. Хореографически он насыщен вариациями, дуэтами и общим танцем для друзей Сванильды и Франца, приглашенных, матери Сванильды (Мимоза Коике) и Леннарта, доверенного лица Сванильды (Леннарт Радтке) и прототипов, а для заглавной героини изобретена особая дискретно перетекающая пластика.

Изысканная и «нездешняя», «алгебраичная» и магнетически привлекательная Коппелия выглядит на фоне человеческого сброда персонажем, перетягивающим на свою сторону симпатии не только Коппелиуса и Франца, но и зрителей. Искусственное создание может быть привлекательнее живого человека, порой бездушного, тупого и агрессивного. Угрожающий социум в лице хамоватой Сванильды (Анна Блэкуэлл), ее напористой матери и брачующихся карикатурных приятелей на гульбище воинственно встречает появление Коппелии: она чудом избегает уничтожения от рук вандалов. Сванильда же, в конце концов, уверенно отворачивает себе в мужья Франца.

Соавтор и брат хореографа Бертран Майо создал оригинальную партитуру по прочтении «Коппелии» Лео Делиба, половину которой почтенно занимают аранжированные блистательные делибовские мелодии, одни из самых дансанных во всей балетной музыке. Мир звуков своей оригинальной «половины» Бертран Майо черпает из глубин психоанализа, шифрования, словно качаясь на волнах виртуального океана и космических сфер. Нейронная сеть уже успешно рисует посредством графических редакторов: недалек тот день, когда она и музыку сама сочинять научится. Но композиторское творчество пока по силам лишь человеку. Бертран Майо создал футуристическое полотно о вечном поиске идеального партнера в технологически развитом обществе.

Сценография Эме Морени (она же художник по костюмам) инсталлирует некий гигантский коридор, белый в мирском витальном первом действии и черный во втором, в мастерской Коппелиуса с круглыми кабинетами-лабораториями со шторами-нитеями. На сцене огромные полуокружности то сдвигаются, то раздвигаются, меняя условные границы между бытовой житейской реальностью и манящей «нейросферой». А образуемый ими неохватный полнолунный диск соотносится с преогромным мудрым зрачком на заднике, сужающимся и расширяющимся, вззирающим на все будто глаз времени. В финале же конструкции настолько подвижны, что кажется, миром завладел хаос. Всё приходит в мощный «экшен», предтечу нового, еще не познанного – те самые новые формы движения, освобождающие пространство мироздания для информационной эволюции.

Комический балет «Коппелия» по новелле Эрнста Гофмана был поставлен Артюром Сен-Леоном в далеком 1870 году в Императорском оперном театре в Париже. Полтора столетия балет в самых разных редакциях дарит публике радость сказки, чуда и счастливой любви в одном флаконе. Спектакль-триллер Жана-Кристофа Майо с проблематикой искусственного разума и боево-

Лу Бен – Коппелия.

Лу Бен – Коппелия и Матей Урбан – Коппелиус.

го феминизма далек от утешающего зрелища для семьи. Современный Коппелиус в алгоритмах «алхимического гофманианства» вместо механической куклы генерирует-пробуждает к жизни молодую женщину, рожденную искусственным интеллектом. Пигмалионствуя, мастер мечтает обратить свое создание в прекрасную возлюбленную. Но ростки чувственности в Коппелии воспламеняет не создатель, а молодой сексапильный, ветреный и глуповатый Франц (Симоне Трибуна). Великолепно актерски воплотивший и станцевавший немолодого ревнивца с уязвленным самолюбием Коппелиуса Матей Урбан в порыве ярости отключает «питание» у своего создания. Но программное обеспечение позволяет Коппелии оперативно выйти из спящего режима. Современная «неспящая красавица» не нуждается в «допинге» поцелуя. Далее она, сворачивая с пути трансгуманизма, не ведая никаких преград, попросту убирает помеху, безэмоционально свернув шею своему создателю. При этом она делает вполне сентиментальный реверанс, целуя холодеющую руку мертвого Коппелиуса. И отправляется к людям, в «большое плавание» в современном социуме...

Майо представил публике новое пластическое дарование и удивительную актрису танцтеатра – французенку с точеным телом и выразительным лицом Лу Бен, даоселе солировавшую в Магдебургском балете. Безусловно, она способна дать созидательный импульс художнику...

Современники великого Леонардо да Винчи утверждали, что лишь его голова была средоточием эстетических, технических, культурологических и прочих всевозможных знаний. Майо поставил балет о «голове» современной – эстетически совершенной форме Искусственного Интеллекта, программная враждебность, риск непостижимости и интеллектуальное превосходство которого способно стереть границы самых невероятных человеческих фантазий. Искусственный Интеллект знаменует и некую грядущую угрозу человечеству: кто играет с ним – играет с огнем. Сам Жан-Кристоф в своем гармоничном балете не навязывает идею всё делить на «черное и белое», но видит в каждом явлении дуалистичные грани. А о том, какой свой собственный путь выберет обретшая свободу героиня, хореограф собирается рассказать в «Коппел-И.И.-2».

*Александр Фирер
Photo by Alice Blangero*

Сцена из балета. Мимоза Коике – Мать Сванильды
и Симоне Трибуна – Франц.



Диалог с символизмом «Синяя Борода» в Театре танца Пины Бауш

*Премьера состоялась 8 января 1977 года
в Театре оперы и балета Вуперталя.
Новое возобновление — сезон-2020.*

Когда вупертальский Театр танца собрался восстанавливать одну из легендарных ранних постановок Пины Бауш «Синяя Борода», премьера которой состоялась в 1977 году, никто не предполагал, какая чума под названием коронавирус покроет в 2020 году не только Европу, но и весь мир. Для меня возобновление «Синей Бороды» останется предвестником эпидемии 21 века. Это оказался последний спектакль, который удалось посмотреть в Театре танца Пины Бауш до того, как закрылись все театры, школы, университеты, закрылись все границы, отменились премьеры, гастроли. Публичная жизнь в марте-апреле 2020-го в Германии свелась к нулю, запретили выходить на улицу без продуктивно-медицинской надобности. Все вдруг оказались в положении запертых в подвале жен Синей Бороды.

Действие спектакля на новой сцене Оперного театра Вуперталя начинается в полной тишине. Белый кабинет сцены рельефно оттеняют старинное длинное окно в три яруса застекления и несколько массивных дверей, одна из которых с нишей над входом рельефно выделяется на заднике сцены. Оттуда из боковых проходов будут выползать, будто прокрадываясь тенью по стенке, танцоры. В левом углу несколько маленьких цветных картинок, которые только оттеняют белизну пространства. На сцене стоит белый стул и громоздкий музыкальный центр на колесиках, на котором будет проигрываться запись оперы Бэлы Бартока. Вся сцена засыпана желтыми шуршащими осенними листьями. Они настоящие, видно, как во время передвижения актеров листья вздымаются, вновь опадают и издают запах. Запах осени, запустения, оставленной старинной усадьбы (сценограф Рольф Борцик) — атмосфера этого спектакля. И этот запах осенних листьев — один из основных чувственных мотивов постановки.

На сцене находятся два человека. Мужчина, предполагаемый герцог Синяя Борода, одетый в черный костюм и плащ, сконцентрированный на музыкальном центре, и женщина в платье цвета увядающих лиловых ирисов, под стать опавшей листве. Ее платье наполовину расстегнуто сзади, готово упасть, но до конца спектакля держится всё-таки на плечах танцовщицы (художница по костюмам Марион Сито). Женщина лежит в листве с поднятыми вверх руками, как кукла-автомат. Мужчина (его танцуют в очередь Олег Степанов и Кристофер Танди) включает аудиозапись и падает в приготовленные женские объятия, они вместе проползают по горизонтали авансцены — женщина, извиваясь под тяжестью мужского тела, головой назад. В момент вступления партии баритона в музыкальной записи мужчина неожиданно вскакивает, бежит к проигрывателю и останавливает запись. Перематывает на начало. И снова падает в объятия лежащей женщины. И так много раз. Кто эта безвольная женщина — последняя невеста Синей Бороды или собирательный образ

Сильвия Фариас Херedia — Юдифь
и Кристофер Танди — герцог Синяя Борода.



Photo by Maarten Vanden Abeel

идеальной невесты, который преследует воображение герцога?

У хореографической постановки Бауш длинное название — «Синяя Борода. При прослушивании аудиозаписи оперы Бэлы Бартока «Замок герцога Синяя Борода». Вопросы-раздумья продолжают: где происходит действие, кто этот человек на сцене? На Синюю Бороду, каким мы его знаем из знаменитой сказки Шарля Перро, он явно не похож. Громоздкий музыкальный проигрыватель на сцене — явный знак 1970-х. Сегодня вместо него можно себе представить компьютер. В 17 веке это мог быть дневник, «письма к другу». Человек «разговаривает» с некой фиксированной медиальной информацией, со своими материализованными воспоминаниями, со своей памятью и сознанием. Постановка семидесятых годов прошлого века явно навеяна «Последней лентой Крэппа» С. Беккета (1958). В знаменитой пьесе рождающегося театра абсурда действие происходит в комнате, где сидит только один герой — старик Крэпп, роющийся в своих аудиозаписях. У него многолетняя привычка записывать свои мысли, воспоминания на пленку, дискутировать с самим собой. Сегодня мы тоже все сидим у компьютера и телевидения. Это единственный доступный способ диалога с миром. Театральные постановки, оперы, концерты возможно слушать только в записях. Мы вынуждены остановиться на бегу времени, оглянуться, осмыслить прожитое, попытаться понять настоящее. Так идея диалога с медиальной версией архетипичного сюжета, положенная в основу постановки Пины Бауш больше сорока лет тому назад, связана не только с прошлым, с рождением театра абсурда, но вдруг стал проекцией нашего сегодняшнего состояния.

Юдифь — четвертая, согласно либретто Б. Балажа, и последняя жена Синей Бороды — танцует с герцогом, владельцем замка-усадьбы. Но этот танец каждый раз заканчивается падением женщины. Она (танцовщицы Тсай Чин Ю и Сильвия Фариас Херedia) проскальзывает мимо застывших рук мужчины, он и не пытается ее удержать. Мгновение жизни или воспоминание в «Синей Бороде» прокручивается несколько раз, будто звучит

неотвязчивым мотивом в воспаленном сознании. Это основной режиссерский и хореографический прием Пины Бауш в этом спектакле. Музыкальная партитура расчленяется на короткие куски, незаконченные обрывки, часто возвращается как заезженная пластинка. Нет и речи о сценической иллюстрации оперы Бартока, самой оперы как целостного произведения не существует. Только иногда пропускаются или проживаются длинные музыкальные сцены. Никакого действия в привычном смысле слова нет. Музыка, движения танцоров, мизансцены стремятся к повтору. Действие движется тяжело, рывками, клочками. Как будто прокручивается что-то помимо воли в нашем сознании, возвращаясь снова и снова к какому-то начальному пункту. Так бывает иногда при ночной бессоннице: обрывки образов, разговоров, всплески эмоциональной памяти снова и снова преследуют нас в полусне. Пина Бауш заставляет вслушаться в отдельный обрывок фразы, в музыкальную порванную мелодию, сопоставить ее с дёрганным движением на сцене. Где реальность? В каком времени мы находимся? Всё накладывается друг на друга, реальность оперы Бартока такая же мифическая, как и реальность сценическая, как и сегодняшняя реальность, кажущаяся сценарием фильма ужасов, так часто прокручиваемого по телевизионным каналам.

Безмолвную заброшенную усадьбу населяют беззвучные тени прошлого. Медленно выползают они, держась за руки, словно скрепленные одной цепью, мужчины и женщины с траурно опущенными головами. Мужчины, почти не отличимые друг от друга, все в черных костюмах. А женщины – одна красивее другой, одетые в старинные роскошные платья, опять-таки в палевых, пастельных осенних тонах. Их длинные волосы сказочно свисают на лица, закрывая их, словно брачные покрывала. Юдифь вытаскивает из безмолвной цепочки то одну, то другую девушку, тащит вперед, демонстрирует Синей Бороде. Сегодня этот образ становится зловеще актуальным, смотрится как парад теней умерших в чуме людей.

Барток написал свою одноактную оперу в начале XX века, в 1911 году. Однажды он услышал чтение пьесы венгерским поэтом Б. Балажем и сразу загорелся идеей создания оперы. Балаж отдал ему либретто. Оно написано в духе символизма, в нем царствует атмосфера символистских пьес Мориса Метерлинка, который на рубеже 19–20 веков владел умами и душами европейских поэтов. Метерлинк в свое время тоже написал пьесу «Ариана и Синяя Борода» (1896) на основе сказки Шарля Перро о мрачном герцоге, скрывающем тайну за семью дверями в своем огромном замке, в том числе тайну пропажи своих семи жен. Потайную запретную дверь открывает новая невеста

Синей Бороды. Легенда о Синей Бороде и все последующие литературные интерпретации имеют дело не только с феноменом поиска «идеальной женщины» со стороны страшного и загадочного герцога, но и с женским феноменом тяги к «запретному плоду», известного с библейских времен Адама и Евы, непреодолимого любопытства женщины вкусить запретный плод.

Спектакль Пины Бауш создавался в 1970-е годы, темного, мрачного десятилетия, проникнутого общественным пессимизмом. Многие художники этого времени увлекались поэтикой символизма, философией интуитивизма, были заражены историческим флёром декаданса начала XX века. Хореографическая постановка Бауш, как и опера Бартока, создана в атмосфере символистской драматургии Мориса Метерлинка, в духе его сказочных произведений «Пелеас и Мелисанда», «Синяя птица», «Ариана и Синяя борода». Бельгийский драматург написал пьесу «Ариана и Синяя Борода» как трагедию рока, без-

Сцена из спектакля.
Сильвия Фарияс Хередиа – Юдифь.
Photo by Maarten Vanden Abeel



вольного подчинения страху смерти и насилия, сковывающей жен Синей Бороды. Против этого царства смертельного страха сражается бесстрашная Ариана, взывая скованных женщин выйти из подземелья на свет, на волю. Она пытается разорвать мрак отчаяния и безволия. Но они сами должны преодолеть свой внутренний страх. Пьеса Балажа (1910) более чувственная, в ней нет бельгийского зова к свету. Здесь новой невесте, Юдифи, открываются семь таинственных дверей, за которыми она видит сокровища, арсенал оружия, прекрасные сады, но и озеро слез царства Синей Бороды. А за последней, седьмой, дверью скрываются его три предыдущие жены: одной принадлежит ароматное свежее утро, каждое утро жизни Синей Бороды, другой принадлежит знойный полдень, так как он нашел ее среди светлого дня, третьей – тихий, томный вечер. Юдифи, новой жене герцога, дарится вечная ночь, царство молчания. Безмолвия. В символистском ключе можно трактовать приход Юдифи как образ Смерти, фею Ночи, спускающуюся в царство Синей Бороды. Символическая картина Балажа – Бартока объясняет природный цикл смены времен и человеческой жизни. Образ Синей Бороды теряет черты сказочного коварного убийцы и превращается скорее в жертвенный образ человека, встречающего разные поры своей жизни. В спектакле Пины Бауш бывшие жены Синей Бороды одна за другой валяются в листву, сбрасывая свои драпированные платья, оставаясь в тонких платьях-сорочках, почти смешиваются с листвой. Каждая из них – опавший красивый осенний листок. Воспоминания не будят чувств Синей Бороды. Разворачивается жестокая сцена, в которой Юдифь, сидя на коленях перед Синей Бородой, снова и снова пытается дотянуться худенькой рукой к лицу жестокого герцога, а он с силой грубо толкает ее вниз, головой к своим

Сцена из спектакля. Олег Степанов – герцог Синяя борода.
Photo by Klaus Dilger



гениталиям, практически принуждая к оральному сексу. Всё это происходит на фоне звучащего музыкального дуэта. Женщины, бывшие жены Синей Бороды, сгрудились в одну живописную мизансцену, невообразимо красивую, но всё-таки напоминающую кучу подметенной листвы. Синяя Борода сгребает свое прошлое: женщин, воспоминания, чувства в одну кучу мусора увядающей красоты. Женщины, подобно листьям, растекаются, будто сдутые ветром, в углы сцены. Происходит первая драматическая кульминация. Женщины и мужчины бегают от одной стены к другой. Бьются о стены головой, всем телом. Это ураганный ветер осени и забвения разбрасывает их в разные стороны. Время неумолимо течет дальше, приглушая все голоса, звуки и цвета прошлого. Но это и протест против замкнутости, зов к свободе, к освобождению.

Герцог Синяя Борода трактуется Пиной Бауш не в сказочном ряду, а как собирательный образ мужчины, поэтому герой множится или отражается в череде других танцоров. В какой-то момент передышки мужчины снимают с себя все одежды, оставаясь в смешных плюшевых разноцветных трусах. Они идут вперед к публике, демонстрируя мускулы, принимая позы борцов и спортсменов. Жалкие, грустные, смешные. Все сели в изнеможении на полу, бьется птицей в закрытое окно только Юдифь. Запертое пространство – основной лейтмотив постановок Пины Бауш этого десятилетия. Теперь женщины берут на себя роль насильственную. Они в остервенении тянут за ноги сидящих понуро и безучастно вдоль стен партнеров, вытаскивая их к середине сцены, принуждая к действию. Но они пьются к стене и снова замирают поникшими марионетками. Действие повторяется, движение заедает, как при испорченной пластинке.

В следующей сцене женщины и мужчины почти застывают в парном танце. Без эмоций и энергетики, как во сне, так что танец и стоп-мизансцена почти неотличимы. Музыкальная запись включается – женщина рванулись всем телом вперед и тут же сжалась в комок, ударив себя локтем в бок. Это пластическая цитата из «Весны священной». Другая закружилась на одном месте, туловище и длинные волосы описывают магические круги-вращения. Заело голос на пластинке – спотыкается хореографический жест. В сущности, здесь нет танца в привычном смысле слова. Некоторые танцевальные движения, найденные Бауш, скажем, в постановках этого же десятилетия, таких как «Весна священная», присутствуют, но как короткие элементы. Тем не менее это пластический спектакль.

В какой-то момент женщины одна за другой в своих длинных палевых платьях застывают на фоне стен. Нам не видно, каким образом они там удерживаются. Как будто бархатистая моль повисла на стенах. Или красочную бабочку накололи на лист гербария. Это одна из самых красивых мизансцен-метафор спектакля. Герцог Синяя Борода коллекционирует женскую красоту, женщин разных типов, свои воспоминания о них. Одно у них общее – длинные волосы, которые скрывают грустные, печальные, ничего не выражающие лица. Еще одна сцена-метафора в духе символизма: женщины окружают Синюю Бороду, ласкаясь к нему, словно рой кошечек. Сцена озвучивается их голосами: «danke dir» повторяется на множество ладов («спасибо тебе»), словно ласковые волны набегают на побережье. Птичий говор этой короткой фразы усиливается криком чаек: «GibIhrdein Schlüssel!» («дай ей твой ключ») и перерастает в стон и новую волну криков, на фоне которых отчетливо выделяется выкрикнутое не известно кем «Я люблю тебя!». Юдифь кружится в танце, словно во сне. Может, всё происходящее – ее подсознание, бред, сон? Или это поток сознания герцога? Он хлопает в ладоши – всё застывает. Еще хлопок – всё приходит в движение. Женщины подняты на плечи мужчин и выглядят как огромные тени кукол в полумраке сцены. Они уже не пары. Они – одно целое с мужчинами. И снова бабочками повисли на стенах, будто старинное оружие или трофеи охоты.

Этот ряд живописно красивых, увядающих ассоциаций и есть содержание этого спектакля о безграничных пластах влияний образа Женщины в искусстве и жизни, об Осени в жизни женщины и мужчины.

Живописная красота мизансцены в который раз сменяется сценой насилия. Мужчины придавливают женщин к ногам на фоне звучащего речитатива «потому что я тебя люблю». Девушки окружают Синюю Бороду, их ласки на этот раз заканчиваются тем, что они хлещут мужчину пучками собранных волос. А герцог не откликается на эти вялые зовы прошлого и пытается усесться на колени к бесчувственной Юдифи, стать с ней единым целым. Она съезжает со стула на пол. Мизансцена повторяется, перекликаясь с началом постановки, где мужчина тоже пытался слиться воедино с безжизненно лежащей Юдифью. Женщины между тем переоделись в белые больничные рубахи и сметают друг друга простынями. Движение мужчин и женщин расчленяется на всё более короткие элементы, существует отдельно, как в кинокадре. Синяя Борода пытается смирить вышедших из-под контроля женщин, танцуя, заматывает каждую в белую простыню. Он складывает их, безмолвных, смиренных на один стул, друг на друга, кучей хлама. Как коротка человеческая эмоциональная память, как быстро всё сдувается ветром времени, превращаясь в экспозицию гербария или опавшую листву.

Три раза идут на зрителя раздетые мужчины, демонстрируя мускулатуру и полушутя принимая геркулесовые позы. Бытовые детали (полосатые домашние халаты на мужчинах, подушки, с которыми они валяются на лежащих в листве женщин) не приносят ощущения реальности. Некая оргия, с элементами секса в движениях пар, длится бесконечно долго. В ней тоже доминируют автоматизм и навязчивая повторяемость, но она может в любой момент остановиться по хлопку Синей Бороды. Все разлетаются, словно стая птиц, в стороны. Юдифь, не участвующая в оргиях, выходит на сцену с неостановимым истерическим хохотом. Этот смех откликается гомерическим эхом хохота у остальных. Герцог Синяя борода снова надевает свой черный плащ и костюм, пытается танцевать с Юдифью, таскает ее, бесчувственную, за собой, передвигает музыкальный центр то на авансцену, то в глубину зала. Останавливает музыку, рвет хлопками действие, время от времени заглядывает в замочную скважину двери. Когда придет его Конец? Оргия сменяется летаргическим сном. Мужчины поднимают женщин высоко над собой. Но так, чтобы можно было с ними танцевать, как с огромными статуями. Они и выглядят в своих драпировках и с опущенными головами со свисающими волосами, как застывшие надгробные плачущие статуи. Они падают в листву. Надгробные камни тоже когда-то сливаются с землей. На них падают мужчины, и все медленно уползает за пределы сцены. Герцог надевает на Юдифь тяжелые драпировки платьев, снятых с танцовщиц. Она для него – воплощение всех женщин вместе. Юдифь почти не может двигаться, но еще раздаст гору подушек оставленным женам герцога для вечного сна. Синяя Борода тянет свою толстую матрешку на себе по всей сцене и пытается даже в лежачем положении дирижировать происходящим. Они медленно ползут полным кругом по сцене и наконец затихают где-то в глубине кулис. Герцог несет на себе груз воспоминаний и судьбу в лице Юдифи до последнего вздоха. Его жизнь заканчивается с последним музыкальным аккордом.

Легендарная хореографическая постановка Пины Бауш, созданная под влиянием как европейского символизма, так и театра абсурда второй половины 20 века, насыщенная свойственными Пине Бауш субъективными пластами подсознания, показала, что и в 21 веке она глубоко проникает в сознание зрителя, наполняется новыми смыслами и ассоциациями.

Татьяна РАТОБЫЛЬСКАЯ

FANDANGO ТРИУМФАЛЬНО ОТКРЫЛО БИЕННАЛЕ ФЛАМЕНКО В ПАРИЖЕ

Четвертый фестиваль искусства фламенко в Париже был организован Национальным театром танца Шайо совместно с Биеннале фламенко в Севилье. Нынешний сезон включал 7 программ, которые традиционно представили широкую панораму искусства фламенко. Её составили увлекательные встречи с многочисленными певцами, музыкантами и, конечно, знаменитыми солистами. Каждый из них выступил в новой постановке и продемонстрировал свою персональную манеру танца в сочетании с лексической новацией. Например, Ева Йербабуена, гастролировавшая недавно в Токио, включила в свою пьесу *Cuentos de Azúcar* японскую музыку и пение Анны Сато, что причудливо преобразило традиционное фламенко. Ярким событием стал дебют дуэта звезды фламенко Андреса Марина и Мари-Аньес Жило, экс-этуали балетной труппы Парижской национальной оперы. Прославленные артисты исполнили необычайно красивую, но аскетичную пьесу *Magma* в постановке Кристиана Риззо. Многие танцовщики выступили в эстетике традиционного фламенко. Некоторые солисты, известные как высококлассные исполнители, это Давид Кория и Ана Моралес, представили свои собственные хореографические произведения. Большой интерес вызвал концерт выдающегося цыганского гитариста Томатито: в сопровождении своего секстета он исполнил большую и оригинальную программу. На открытии Биеннале искусства фламенко в Национальном театре танца Шайо состоялась мировая премьера спектакля *Fandango*. Его авторами являются Давид Кория и Давид Лагос – великий танцовщик и выдающийся певец. Коротко о каждом.

Давид Кория родился в Севилье в 1985 году. В труппе Национального балета Испании выступал в хореографических спектаклях знаменитых артистов Пилар Лопес, Медеи Маэстро Гранеро и Антонио Гадеса. Талантливый танцовщик сотрудничал со многими солистами – от Росио Малины до Рафаэлы Карраско – прежде чем стать артистом труппы Балет фламенко Андалузии в 2014 году. Три года спустя 32-летний Кория создает свой собственный творческий мир и особый исполнительский стиль, получивший отражение в пьесе *Encuentro*, где театральный танец артиста иногда напоминает хореографические вариации Пины Бауш. На Фестивале фламенко в Хересе танцовщик и постановщик дважды становится лауреатом приза публики за пьесы *Encuentro* (2017) и *Anonim* (2019). В премьерной пьесе *Fandango* Кория связывает свою постоянно обновляющуюся эстетику с искусством Лагоса.

Давид Лагос родился в Хересе. Одаренный сильным, красочным голосом, он оказывает дань уважения старинному пению *cante*. Лагос записал два компакт-диска прежде, чем начал заниматься разработкой новых путей в этом наследии, особенно плодотворно сотрудничая с выдающимся танцовщиком фламенко Израэлем Гальваном. Его спектакль *Hodierno*, музыкальная концепция которого служит основой для *Fandango*, объединяет в перспективе наследие *cante* с миром электронной музыки. «Вместе мы пройдем пятьсот лет истории, музыки, жанра. Архаика, традиция, настоящее, будущее... В итоге – какая разница? *Fandango* – это музыка, это танцы... это фламенко!» Так объясняют свою концепцию авторы новой постановки.

Fandango – магия и театральность альянса танца, пения и музыки

Премьерный спектакль превзошел все ожидания и произвел грандиозное впечатление. Это произведение многих талантов, среди которых главными творцами являются Давид Кория – танцовщик, хореограф-постановщик и Давид Лагос – певец, художественный руководитель. Благодаря их сотрудничеству и вдохновенному творчеству появился феноменальный спектакль, который стал не только важным событием фестиваля, но и ярким открытием в искусстве фламенко.

В чем же состоят главные достоинства и особенности нового спектакля? Прежде всего в захватывающей театральности органичного синтеза виртуозного танца, страстного пения и прекрасной музыки. Большой насыщенный спектакль прекрасно выстроен из ряда ярких драматически-напряженных картин, и они органично проистекают на едином дыхании. Полтора-часовое представление магически разворачивается в аске-



Сольный номер Паулы Комитре.

тическом оформлении. На чёрной сцене высвечивается лишь красный круг – центральная арена Fandango. В одной из картин её закрывают огромным черным полотном, и в глубине сцены возникает освещённое пространство. Вначале в нём красиво сыпется с колосников мелкий песок, напоминая меланхолический дождь, затем там гипнотически предстает музыкально-танцевальное действие. Во всех других картинах в глубине темной сцены стоит звуковой синтезатор, возле которого сидят гитарист и саксофонист, но периодически они перемещаются по сцене. Участвующие в спектакле музыканты Альфредо Лагос, Хуан Хименез и Даниэль Муноз – это истинные таланты. По ходу представления они великолепно исполняют свои музыкальные сочинения и часто вступают во взаимодействие с певцом и танцовщиками. Важный вклад в установление таких связей, а также в развитие сценического действия вносит монохромное освеще-

любви, которым воспламеняют и всех других артистов. Картину венчает красивая мозаика святящихся сфер с замершими в них скульптурными композициями полуобнаженных тел.

Однако в танцевальных картинах всё-таки трудно ощутить развитие сюжета. Сюжетную линию формируют многочисленные и глубокомысленные песни в превосходном исполнении Лагоса. Необычайно богатый и экспрессивный голос певца завораживает не только мощной энергетикой, но и духовным посылом. Драматически яркая песня открывает и закрывает спектакль. В ходе представления страстное пение Лагоса театрально оживает: каждая песня становится содержанием и смыслом новой хореографической картины, образно развиваемой танцовщиками и музыкантами. Исключением является лишь большая сценическая картина, которая начинается и магически проистекает благодаря звучанию только одного



Давид Кория открывает феерию.

чение, которое придумала Глория Монтезинос. Согласно её световой партитуре на сумрачной сцене рельефно высвечиваются отдельные исполнители или их группы, что придает спектаклю одновременно пленительную магию и впечатляющую театральность. Театральность является сценической основой как всей композиции представления, так и каждой её картины. Несмотря на драматургические различия картин они всё-таки органично связаны между собой. Это достигается благодаря искусной режиссуре, но главным образом за счет смысловой нити – череды воспоминаний центрального персонажа, которого блистательно воплощает Кория. Периодически он покрывает голову белым платком и замирает. При этом на сцене возникают, словно ожившие воспоминания, танцевально-пластические видения, в которых герой исполняет пламенные монологи, вступая в диалоги с певцом, и наслаждается любовными дуэтами. Самой впечатляющей картиной спектакля является встреча героя со своей возлюбленной. В интимном освещении предстаёт любовный дуэт, потрясающий накалом бурных страстей и пьянящей эротики. Пылкие любовники в упоении танцуют фламенко, сплетаются в нежных объятиях и счастливо пылают в огне

кларнета. Это происходит в тот момент, когда под огромным черным полотном исчезает красный круг сцены, а в её глубине открывается светящееся пространство с «песочным дождем». Когда же живописный дождь прекращается, на «песочный ковер», покрывший сцену, выходит кларнетист, исполняя красивую вариацию на тему «Фавна» Клода Дебюсси. Под нежные романтические звуки кларнета появляется танцевальный квартет. Три девушки в длинных платьях и кавалер в сером костюме танцуют мягко и синхронно: пленяя элегантными линиями, артисты сплетают пластические композиции. При этом движения ног прочерчивают на «песочном ковре» затейливые узоры. Идиллическая картина меняется: под ритмичные звуки бубна кларнетист играет весёлые цыганские мелодии, а в танцевальный квартет включается Кория. В сопровождении звонких трелей кастаньет разворачивается чудесная феерия фламенко. Она пленяет интересной лексикой и синхронной жестикуляцией, эффектной ритмикой и современной интерпретацией. Нужно сказать, что оригинальная модернизация танца фламенко осуществлена здесь на редкость изящно и деликатно: хореографическая композиция, хотя и приобрела современный

характер, однако в ней бережно сохранены главные каноны великих традиций.

Представление украшают грациозные танцы с пылким трепетом кастаньет. Великолепно предстает большая картина, в которой под звуки гитары и пение Лагоса обворожительно солирует босоногая танцовщица. Чаруя озорной игривостью пышных волос и утонченной музыкальностью дивных рук, она грациозно исполняет эффектную вариацию. Длинный шлейф её нарядного андалузского платья позволяет танцовщице продемонстрировать не только изысканные кружева фламенко, но и затейливые трюки шутовства. В финале картины девушка с партнером пылают в огненном поединке виртуозного танца и страстной любви.

Спектакль завершает масштабная комическая картина, в ходе которой артисты азартно разыгрывают забавную корриду. Сбросив обувь, они забираются на большой стол, где под звуки гитары и пение Д.Лагоса начинается сольный номер танцовщика. Ловко отстукивая каблуками сложные трели, он воплощает молодого и резвого бычка. В образе мужественного матадора предстает Кория. Свершив круг почета по красной сценической арене, он вступает в танцевальный поединок с бычком. Став победителем, герой триумфально исполняет виртуозный монолог на столе и на сцене в окружении ликующих друзей. Под страстные звуки саксофона и зажигательные песни Лагоса разворачивается бурное празднество фламенко: оно восхищает танцевальными и театральными эффектами, а также тонким и дерзким юмором.

Однако в музыке возникают ностальгические интонации и веселое видение исчезает. В финале представления одинокий герой находит созвучие своего эмоционального состояния в вокальном монологе Лагоса.

Каждая картина спектакля соткана из многоликих танцев фламенко, и все они предстают на современный манер. Для столь широкой модернизации лексики и стиля фламенко нужны не только знания, опыт, но и талант. Всё это вместе как раз и составляет основу творчества 35-летнего хореографа. Именно благодаря этому Кория сумел создать спектакль, который можно считать гимном искусству фламенко, воспетым в эстетике XXI века. В новой постановке есть и глубокий философский смысл. Он исходит от звучащих патристических текстов, которые одновременно проектируются над сценой в переводе на французском языке. В едином блоке поочередно предстают краткие высказывания великих испанцев, среди них Фредерик Гарсия Лорка, Пабло Пикассо, Эмилио Льебо.

Мировая премьера «Fandango» прошла с триумфальным успехом, и он связан, главным образом, с высоким искусством Давида Кория, вулканическая страсть которого извергается в танце. По ходу спектакля танцовщик исполнил множество номеров с обилием удивительных трюков и смелых новаций. В каждой картине он поражал зрителей филигранной техникой и ярким артистизмом. Огненный и виртуозный танец Кория описать невозможно, так как невозможно даже осознать бисерные дробы его звонких каблучков, из-за огромной скорости исполнения они сливаются в стремительные сколь-

жения, излучающие мелодичные трели! Невероятно сложные каскады взрывных и чувственных движений, головокружительные вращения, смелые прыжки, магические позы, пружинистые прогибы, волевые жесты, пылкие взгляды... всё в танце Кория восхищает и завораживает! Солист ослепительно блистал в ореоле танцевального квартета, в котором приняли участие великолепные артисты Рафаэл Рамирэз, Паула Комитре, Флоренсия Оз и Марта Галвез. Каждый из них искромётно демонстрировал высочайшее исполнительское мастерство и доставлял истинное наслаждение своим отточенным танцем, проистекающим в полной гармонии с проникновенным пением Давида Лагоса и превосходным звучанием красочной музыки.

По окончании спектакля зрительный зал взорвался от лавины оваций. Восторженная публика стоя аплодировала, кричала и топала. Все девять исполнителей вышли на сцену и овации стали разрастаться. Казалось, что им не будет конца. Это был грандиозный триумф Fandango!

Виктор ИГНАТОВ



Давид Кория (справа) в танцевальной группе.



Давид Кория в любовном дуэте.

МАГИЯ ЧИСЕЛ: 202 в 2020

В этом году исполнилось 202 года со дня рождения Мариуса Петипа, француза, ставшего великим русским балетмейстером. Его балетами и сегодня живут самые престижные театральные сцены по всему миру.



Возложение цветов к могиле Мариуса Петипа в Некрополе мастеров искусств Александровской лавры.

По подлинный «Дом Петипа» находится в Петербурге на улице Зодчего Росси. Здесь в Императорском театральном училище, ныне Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, балетмейстер сочинял и репетировал свои балеты, давал уроки ученикам. Об этом напоминает памятная доска у входа, сам зал носит имя Петипа, а на галерее стоит его бюст.

Живая связь времен не рвется. Возрожденная ректором Николаем Цискаридзе кафедра балетоведения ежегодно в день рождения Петипа проводит грандиозную научную конференцию, собирающую ученых со всего мира.

Нынешний год не стал исключением – 11 и 12 марта прошла Шестая международная ежегодная научно-теоретическая конференция *Hommage à Petipa* («Посвящение Петипа»).

По традиции утром 11 марта в 202-й день рождения великого балетмейстера участники конференции, педагоги, сотрудники Академии и студенты собрались в Некрополе мастеров искусств Александровской лавры, чтобы возложить цветы к могиле Мариуса Петипа.

Еще одна традиция: конференцию всегда открывает в музее Академии Русского балета ректор Академии, народный артист России Николай Максимович Цискаридзе. Его яркое выступление, посвященное современному состоянию наследия Петипа, задало приподнятый настрой всей конференции.

С приветственными словами выступили проректор по научной работе и развитию Светлана Витальевна Лаврова и основатель конференции Борис Александрович Илларионов, в настоящее время министр культуры Самарской области.

Научные сессии вели кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой балетоведения АРБ имени Вагановой Наталья Николаевна Зозулина и кандидат искусствоведения, доцент АРБ имени Вагановой Лариса Ивановна Абызова.

Хотя темы докладов не ограничены фигурой Петипа, большинство выступлений были посвящены его наследию или кругу вопросов, связанных с творчеством великого балетмейстера. Всего прозвучало 23 доклада.

Самой внушительной была команда московских коллег, куда вошли Валерия Иосифовна Уральская (доклад «Автор. Театр. Время. Исследования и практика»), Людмила Михайловна Старикова («К вопросу об истории балетного театра в России XVIII века»), Виолетта Александровна Майнище («Три последние московские "Жизели"»), Наталья Александровна Коршунова («О задачах балетной критики. Из размышлений рецензентов начала XX века»), Татьяна Владимировна Вольфович («Исполнитель современной

хореографии: интерпретатор или творец?»), Наталья Николаевна Воскресенская («Сказки Фроловского леса»).

Отечественную науку из провинции представляли Олег Алексеевич Петров (Екатеринбург, с докладом «Хореографическое пространство Петипа: победа над временем») и Ольга Николаевна Полисадова (Владимир, «Вернуть моей Родине долг, взятый у Петипа». Традиции М. Петипа в интерпретации Сержа Лифаря»).

Свой вклад в балетоведческую науку внесли зарубежные специалисты – Мариуш Водзицкий (США, с докладом «Анри Жюстаман и его "Жизель"»), Натали Хардинг-Прайс (Великобритания, «Балет в Англии в конце 1920-х – начале 1930-х годов. По страницам британских газет и эпистолярного наследия русской балетной эмиграции»), Марта Меле (Италия, «Что делать с балетом?.. "Отношение к классическому наследию в Советском Союзе по материалам периодики 1920-1930-х гг.»), Лаура Кеннеди (США, «Балеты Д. Шостаковича и Ф. Лопухова»).

Среди петербургских докладчиков Габриэла Трофимовна Комлева («"Жизель" в моей жизни»), Аркадий Андреевич Соколов («Зубовский институт – колыбель отечественного балетоведения»), Александр Михайлович Полубенцев («К вопросу об амплуа»), Ольга Николаевна Макарова («Па де "Корсар". Не очень известная история очень известного па де де»), Ирина Анатольевна Боглачева («Итальянская танцовщица Карлотта Брианца в России»), Ольга Анатольевна Федорченко («Петипаведение сегодня: археологи и браконьеры»), Елена Владимировна Панова («Сотрудничество М. Петипа и Л. Минкуса»).

Гостям предоставили преимущественное право слова, поэтому сами хозяева выступили всего с тремя докладами, это Наталья Николаевна Зозулина («"Щелкунчик" Джона Ноймайера – в честь Мариуса Петипа»), Наталья Сергеевна Шабалина («"Гамлет" К.М. Сергеева в архивных документах») и Снежана Валерьевна Тихоненко («Псевдонимы в периодике как веяние балетной критики второй половины XIX века – на примере критического наследия С.Н. Худекова»).

В программе конференции прошла презентация новых книг по балету: «Многоликий бог танца» В. Майнище, «Мысль о танце. Критика и московский балет начала XX века» Н. Коршуновой, «Джон Ноймайер и его балеты. Вечное движение» и «Зов Терпсихоры. Статьи о балете» Н. Зозулиной, «Альманах студенческих работ кафедры балетоведения. Третий выпуск», изданного Академией Русского балета имени А. Я. Вагановой.

*Лариса АБЫЗОВА
Фото Андрея ЛУШПЫ*

ИДЕНТИФИКАЦИЯ МЭТЬЮ БОРНА КАК ОТЛИЧИТЕЛЬНАЯ ЧЕРТА ТВОРЧЕСТВА ХОРЕОГРАФА

MATTHEW BOURN IDENTIFICATION AS A DISTINCTIVE FEATURE OF THE CHOREOGRAPHER'S CREATIVE WORK

Коротко об авторе

Падян Ю.Ю. – преподаватель кафедры хореографии факультета художественного творчества Государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования Республики Крым «Крымский университет культуры, искусств и туризма».
E-mail: jula290571@mail.ru

About the author

Yuliya Padyan – lecturer with the department of choreography, faculty of artistic expression of State-Funded Institution of Higher Education "Crimean University of Culture, Arts and Tourism".
E-mail: jula290571@mail.ru

Краткая аннотация на статью

Типичный англичанин Мэтью Борн прославился как хореограф и режиссер, завлекший в театр времен компьютерных технологий новых зрителей. Он принес на сцену британскую театральную традицию и всеядность шоу, условность и трепетный психологизм, холодную иронию, психозы современного информационного мира и веру в сказку. Борн семь лет назад сделал перезагрузку своей танцевальной компании – так появилась New Adventures.

Постмодернизм в искусстве Мэтью Борна является новой классикой. Этот яркий современный хореограф проявил свой интерес к прошлому и при этом создал скептические интерпретации произведений прошлого.

Ключевые слова:

Мэтью Борн, хореография, режиссер, идентификация, «Лебединое озеро», «Золушка», творчество, постмодернизм, балет, театр.

Summary of article

A typical Englishman Matthew Bourne became famous as a choreographer and director, having attracted new spectators to the theater in the time of computer technologies. He brought to the stage the British theater tradition and whateverism of show, conventionality and reverential psychologism, cold irony, psychoses of the modern information world and faith in a fairy tale. Seven years ago, M. Bourne rebooted his dance company – this is how New Adventures came about.

Postmodernism in the art of Matthew Bourne is a new classic. This vibrant contemporary choreographer has shown his interest in the past, while creating skeptical interpretations of the works of the past.

Key words:

Matthew Bourne, choreography, director, identification, Swan Lake, Cinderella, creativity, postmodernism, ballet, theatre.

В эпоху постмодерна проблемы отношения к классическому наследию, определение границы дозволенного в творческих экспериментах и степень возможного новаторства, провокационности в процессе интерпретации и идентификации классики как никогда актуальны для современного балетоведения.

Постмодерн – название эпохи, состояния сознания, философской мысли, второй половины XX – начала XXI века. Главными ценностями мировоззрения эпохи постмодерна, что подтверждается деятельностью творческих личностей, является полная свобода, существование без ограничений, разрушение любых авторитетов, отрицание норм и традиций.

Балетный театр, как и другие виды искусства исследуемого периода, поддался влиянию идей постмодерна. Исследуя основные тенденции в развитии балетного театра данной эпохи, невозможно обойти проблему взаимодействия, идентификации первоисточника классического произведения и его современной интерпретации. Постмодернисты считают, что ничто не может быть узнаваемым без идентификации и интерпретации художественного произведения. Ж. Деррида утверждал, что существует возможность бесконечного числа интерпретаций любого текста.¹

Поскольку проблема интерпретации текста в XX веке является одной из ключевых, весь комплекс человеческой культуры постмодернисты представляют в виде суммы текстов. Неизбежность присутствия предыдущих текстов – интертекстуальность – не позволяет любому тексту считать себя автономным. «Если смысл описывает имманентное функционирование произведения (его структуру), то интерпретация охватывает представления во внешних системах определенной эпохи, истории и субъективного подхода зрителя».²

Благоприятной почвой для возникновения большого количества интерпретаций именно в балетном театре, по сравнению с драматическим, оперным театром, является то, что «в балете художественное высказывание основной идеи, смысла произведения осуществляется невербальными средствами коммуникации, а слово представлено опосредованно, в либретто».³

Это дает определенную свободу интерпретатору в выборе места, времени действия, актуализации сюжета на запрос текущего

момента. Интерпретировать текст – это не значит придать ему единственный смысл (больше или меньше обоснованный, более или менее свободный), наоборот, это значит оценить, к какому множеству он принадлежит.

Основными чертами интерпретации в постмодернизме является отказ от абсолютной верности оригиналу, демонстрация инноваций в трактовке произведения. «В такой ситуации понятия «оригинал», «аутентичность», «автор» показывают проблему отношений: между «авторами» одного и того же произведения, между «оригиналом» и его интерпретациями».⁴ Вопросы взаимодействия оригинала и его постмодернистских прочтений ярко прослеживаются на примере балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского. История интерпретаций «Лебединого озера» в балетном театре постмодерна реально отражает не только активный интерес балетмейстеров к произведению, но и трансформацию этого балета в современном искусстве.

Дополнительную актуальность разработка проблемы интерпретации приобретает в период рождения сложных форм синтеза в современном искусстве (телебалетах, внедрение мультимедийных технологий в театре), новых художественных средств, участвующих в создании интерпретации произведения.⁵

Источником анализа интерпретации как специфического текста стали исследования Ж. Деррида, М. Фуко, любимыми концептами которых выступают плюрализм, разнообразие, неопределенность и особенно языковая игра. Основная часть материалов по теме статьи сосредоточена в газетных, журнальных и интернет публикациях. Версии балетов М. Эка проанализированы в работах А. Чепалова.

Вместе с тем, несмотря на многообразие традиций осмысления хореографических, театральных жанров, еще не сформированы единые методологические подходы к анализу взаимодействия авторского текста и интерпретаторских прочтений, к установлению механизмов перевода смысла произведения средствами всех искусств, участвующих в синтезе.

В искусствоведении понятие «интерпретация» означает раскрытие смысла, трактовку текстовых структур.⁶ Текстами в данном случае могут служить как вербальные, так и невербальные элементы, а следовательно, и музыка, и балет, и живопись, и тому подобное.

Интерпретация в искусстве постмодерна – это процесс, во время которого происходит творческое освоение и осознание художественных произведений, связанные с его выборочным чтением (режиссерского сценария, актерской игры, выполнение хореографической лексики и т.д.). «Интерпретировать текст – это не значит искать его скрытый смысл, это значит следовать за развитием смысла в его референции. Интерпретировать – значит развернуть новые связи, которые устанавливаются стилем между человеком и миром».⁷

Для современного хореографического искусства балетный театр – это место смелых экспериментов. Закономерно, что в каждой новой постановке балетмейстеры стремятся выразить собственное, индивидуальное восприятие и музыки, и сюжета, и ощущение эпохи. Балет П.И. Чайковского «Лебединое озеро» имеет фантастический сюжет, где из-за своей «сказочности» аллегорически передаются важные темы и решаются «вечные» вопросы, которые хотя бы раз в жизни касались каждого человека: любовь, взаимоотношения, противостояние добра и зла. Возможно, это является объяснением того, что современные балетмейстеры берут именно этот балет за первооснову для новых оригинальных интерпретаций.

Каждый видит сюжет по-своему. Иногда балет меняется до неузнаваемости (хореографический текст, герои, декорации, музыкальное сопровождение, сюжет). Происходит процесс адаптации произведения к определенной эпохе, культуре, аудитории и месту.

Балет «Лебединое озеро» П.И. Чайковского – один из наиболее популярных и значимых в истории классического танца. Он воплотил в себе всё богатство романтического балета XIX века и во многом определил развитие балетного театра в дальнейшие периоды. Сейчас балет является одним из самых востребованных во всем мире. С момента выхода балета в мир было поставлено не мало версий, и каждая постановка всегда имела свои отличия, поэтому из всех существующих редакций балета вряд ли найдутся две одинаковые, имеющие полностью идентичные театральные партитуры.

Отдельными новыми произведениями можно назвать хореографические прочтения балета «Лебединое озеро» Матса Эка, Мэтью Борна, Жана-Кристофа Майо, Раду Поклитару, Дади Масило, Фредерика Ридмана.

Мэтью Борн (родился 13 января 1960 года, Хакни, Лондон, Англия), британский хореограф и танцор, известен своими уникальными обновленными интерпретациями традиционного балетного репертуара. Он также известен своей хореографией для популярных классических мюзиклов.

Борн вошел в мир танца сравнительно поздно. Хотя он был фанатом музыкальных фильмов и театра с детства (когда он создавал свои собственные версии шоу, которые он видел), он начал учиться в лондонском Центре Лабана в возрасте 20 лет и не начинал занятия танцами, пока ему не исполнилось 22 года. Борн получил степень бакалавра в театре танца в 1985 году, а затем два года гастролировал с Transitions, танцевальной компанией центра. Однако он сократил количество своих танцевальных выступлений, поскольку занимался всё более хореографической работой для телевидения, театра и других танцевальных компаний, включая Adventures in Motion Pictures (AMP), лондонскую компанию, основанную им в 1987 году.

Радикальная реинтерпретация классического балета была отличительной чертой хореографического стиля Борна. В 1992 году он поставил сцену сочельника из сочинения Петра Ильича Чайковского «Щелкунчик в викторианском приюте», напоминающего рабочий дом в романе Чарльза Диккенса. «Хайленд Флинг», его версия «Сильфиды» Филиппа Тальони, выпущенная в 1994 году, участвовала в проекте жилищного строительства в современном Глазго, Шотландия.

В 1995 году психоаналитическая гомосексуальная трактовка классического сюжета «Лебединого озера» была создана британским хореографом Мэтью Борном в 1997 году и остается в репертуаре театра Sadler's Wells и сегодня. Действие происходит в современной Англии, в центре внимания хореографа история душевных

страданий Принца, бесконечно одинокого, нелюбимого, отторгнутого живым обществом. Он желает идеальной любви и находит ее, но не в очаровательной Одетте, как в оригинале Петипа – Иванова, а в Лебеде.

Идея балета Борна близка к оригинальной идее – ведь речь идет о бегстве от реальности, погоне за невозможной любовью. Разница в том, что женский кордебалет заменен мужским. Это полтора десятка безупречно подготовленных, полуобнаженных, демонстрирующих красивую мускулатуру мужчин, которые обладают сложной пластикой танцовщиков, сильных, мужественных, жизнелюбов и агрессивных. «Лебединое озеро» Мэтью Борна не чисто балетный спектакль, это явление синтетического театра, пьеса с танцами, захватывающее шоу с участием танцующих актеров.

Занятым в этом зрелище артистам необходимо владеть искусством танца, причем многих его разновидностей, актерской игры, пантомимы. Основной приметой спектакля Борна остается мужской кордебалет. Лев Иванов, помощник Петипа, остался в истории именно потому, что создал удивительной чистоты «лебединые» позы, полные гармонии композиции для женского кордебалета, нашел комбинации простых классических движений, которые создают ощущение нежности, незащитности. Мэтью Борн через сто лет привел на сцену своих лебедей. Его лебеди также напоминают белых птиц, но из-за жизненных обстоятельств агрессивных и способных к нападению, особенно если надо защитить маленьких птенцов.

Очевидно, что Мэтью Борн вдохновился версией Матса Эка, но всё равно в этой постановке много от индивидуальности Мэтью Борна, что позволяет ей стать в один ряд с другими интересными прочтениями классического балета.⁸

На протяжении более 100 лет лебеди в балете изображались неземной красоты девушками в романтических белых костюмах. Для своей обновленной версии классики Борн поместил принца в современную неблагополучную семью. Борн смотрел не только на силу музыки Чайковского, но и на природу для его вдохновения. Рассматривая лебедей как крупных, агрессивных и могущественных существ, он заставил танцевать с обнаженной грудью мужчин, одетых только в шорты до колен, сделанных из слоев измельченного шелка, напоминающего перья.

«Лебединое озеро» Мэтью Борна возвращается со свежим взглядом на XXI век. Сохранив все знаковые элементы оригинального производства, любимого миллионами людей во всем мире, Мэтью Борн и отмеченные наградами дизайнеры Лез Братсон (Set&Costumes) и Пол Констебл (Lighting) создали увлекательное переосмысление классического творчества.

Захватывающее, дерзкое, остроумное и эмоциональное «Лебединое озеро» Мэтью Борна, пожалуй, до сих пор наиболее известно тем, что в нем хореограф заменяет женский корпус балета мужским ансамблем, который полностью разрушает традиции, переворачивает их с ног на голову и покоряет мир танцев. Собрав более тридцати международных театральных наград, мощная интерпретация Мэтью Борна любимой сказки Чайковского является экспрессивной современной интерпретацией и идентификацией «Лебединого озера».

В качестве успешной мировой звезды с собственной труппой Борн давно стал героем Чеховского фестиваля. Поклонники имеют достаточно внятное представление о его стиле, ведь нынешние гастроли уже четвертые. Ранее ставили его жесткий парафраз на темы Дживса и Вустера – «Пьесе без слов», затем культовое «Лебединое озеро», где любовная интрига стала однополкой, и наконец, бодрый рассказ о нравах гламурного мира – «Дориан Грей».

Секрет популярности Борна не нов, но надежен: наивный зритель увидит в его спектаклях один уровень, продвинутый – и второй, и третий. Борн умеет схватить в окружающем мире актуальное, найти ему параллель в классическом искусстве и изложить свои собственные взгляды на тему в самом понятном виде. Его «Золушка» выстроена именно так. Борн обратил внимание на классическую балетную партитуру Сергея Прокофьева, написанную им в годы Великой Отечественной войны.

Он поместил сюжет в реалии Лондона той поры, в напуганный авианалетами город, где жили его родители. Хореографию выбрал незатейливую, которую можно отнести и к балету, и к мюзиклу, и к драматическому спектаклю; героям дал емкие и остроумные характеристики. А художник-постановщик Лэз Бразерстоун одел их по моде сороковых и накрыла сцену светомаскировкой. Неудивительно, что принц превратился в летчика BBC Великобритании, а Золушка – в скромно одетую горожанку, которая после случайной встречи стала ждать его с фронта в надежде на чудо. Хореограф Мэтью Борн превратил классическую сказку «Золушка» в романтическую повесть о военном времени, когда двое вынужденно разведенных влюбленных не теряют надежды найти друг друга.

Выводы

Подводя итоги, отметим, что ироническая природа постмодерна во многом определила концепцию балета как «живого спектакля», что исходит из идеи танца как образа жизни, а не превращает балетный спектакль в «музейный экспонат». Любой творческий акт выходит из контекста, созданного предшественниками: прошлое невозможно уничтожить, необходимо найти такой способ использования его, который проявлял бы современное собственное выражение. Интерпретация определяется мировоззренческой позицией и идеалом творца. Поэтому обращаясь к исходному материалу, художники разных стран, общественных и политических точек зрения, как правило, дают одним и тем же образам различные интерпретации. Ярким примером является тема исследования, ведь образ «Лебедя» или «Золушки» в современных трактовках М. Борна изменен до неузнаваемости.

Хореография в постмодернистских интерпретациях представляет собой цитатно-пародийное сочетание элементов уличного танца, танца модерн, пантомимы, акробатики, народного танца и балетной классики и выступает как символ дисгармоничного смысла бытия. Ведущими темами, которые определяют эстетику балетных интерпретаций М. Борна, являются психологические и социальные проблемы современности. Герой постмодерна не чувствует себя самодостаточным, у него нет сопротивления в настоящем, нет оснований доверять будущему, потому что его будущее стало непредсказуемым, угрожающим, опасным.

Следует отметить новые, характерные для постмодернизма художественные формы. В силу специфики мироощущения балетных произведений постмодернистов не имеют монументальных форм, присущих первоисточнику. Новая хореография М. Борна тяготеет к миниатюре, иногда одноактности, учитывая этим современный ускоренный темп жизни. Нотная партитура – это открытый текст, где могут изменяться продолжительность произведения в целом, может

изменяться соотношение частей. Это текст, который предусматривает несметное количество интерпретаций.

Рассмотренная идентификация балетов «Лебединое озеро» и «Золушка» М. Борна является лишь частью версий, созданных в конце XX – начале XXI вв., которые вызвали неоднозначные реакции со стороны критиков, но «плюрализм интерпретаций»⁹ означает, что не может быть истинной или ложной интерпретации искусства и количество обращений может быть бесконечным.

В искусстве постмодерна основополагающими принципами становятся преимущественное использование уже созданных, готовых форм, заимствование художественного и любого другого материала, его ироническое цитирование, игра в широком смысле, условность и взаимозаменяемость понятий прекрасного и безобразного, вводятся новые категории для оценки произведения – «традиционное – неожиданное», цель в искусстве постмодерна достигается только тогда, когда обманывает ожидания стереотипного восприятия зрителя, главным критерием эстетичности стала связь с высокими технологиями, удивительное заменило категорию возвышенного.

Это обусловлено и появлением альтернативных видов искусства, и тенденцией сближения академической и массовой культур, и удалением быстро меняющихся потребностей зрителей от традиции. Необходимо отметить, что особенность постмодернизма заключается в том, что он подводит и подвергает критике все культурные накопления прошлого. Можно сказать, что постмодернизм – это сочетание обращения к прошлому и движения вперед. Постмодернистские интерпретации классических балетов П.И. Чайковского – это отдельные произведения искусства с добавлением новых актуальных смыслов, созвучных современной эпохе.

Если говорить о некотором общем векторе трансформации, то проведенное исследование показывает, что современные авторы отходят от классического либретто, драматургии, структуры произведения, классической хореографии, сценографии. То общее, что объединяет все версии – это гениальная музыка П.И. Чайковского.

Музыкальная основа формирует своего рода инвариант данного балета, и именно благодаря неповторимой мелодике «Лебединое озеро» остается узнаваемым в любой интерпретации. Уже более 30 лет М. Борн создает и руководит танцами для мюзиклов, театра, кино, а также для своих собственных очень успешных, отмеченных наградами компаний.

Мэтью Борн является создателем самого длинного в мире балетного производства и был отмечен многочисленными международными наградами. Он был награжден самыми желанными наградами в мире танца – в знак признания его выдающихся заслуг в балетном искусстве.

Юлия ПАДЯН

Примечания

1. Деррида Ж. Поля философии / Ж. Деррида / Пер. с фр. Д. Кралечкина. – М.: Академический проект, 2012. – 376 с. – С. 82.
2. Шибеева М.М. Интерпретация классических текстов как культурная приемственность / М.М. Шибеева // Обсерватория культуры. – 2007. – № 1. – С. 18-23. – С. 20.
3. Сметанина Б.О. Интерпретация литературных образов в балете: эпизоды из творческого опыта Бориса Эйфмана / Б.О. Сметанина // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. – Т. 8. – № 27. – С. 77-79.
4. Лысенко С.Ю. Проблема художественной интерпретации в современном музыкальном театре в ракурсе синергетического подхода / С.Ю. Лысенко // Вестник КемГУКИ. – 2013. – № 25. – С. 153-165.

Литература

1. Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве: взгляд композитора / Ю.Б. Абдоков. – Москва: ГИТИС, 2009. – 270 с.
2. Балет. Энциклопедия / под ред. Ю.Н. Григоровича. – Москва: Советская энциклопедия, 1981. – 623 с. – С. 279.
3. Деррида Ж. Поля философии / Ж. Деррида / Пер. с фр. Д. Кралечкина. – М.: Академический проект, 2012. – 376 с. – С. 82.
4. Лысенко С.Ю. Проблема художественной интерпретации в современном музыкальном театре в ракурсе синергетического подхода / С.Ю. Лысенко // Вестник КемГУКИ. – 2013. – № 25. – С. 153-165.

5. Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве: взгляд композитора / Ю.Б. Абдоков. – Москва: ГИТИС, 2009. – 270 с.
6. Балет. Энциклопедия / под ред. Ю.Н. Григоровича. – Москва: Советская энциклопедия, 1981. – 623 с. – С. 279.
7. Павис П. Словарь театра / П. Павис. – Москва: ГИТИС, 2003. – 516 с. – С. 190.
8. Сорокина И. «Лебединое озеро» Мэтью Боурна в театре Арчимбольди [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/10112901.html> (дата обращения – 26 февраля 2020 года)
9. Павис П. Словарь театра / П. Павис. – Москва: ГИТИС, 2003. – 516 с. – С. 124.

5. Павис П. Словарь театра / П. Павис. – Москва: ГИТИС, 2003. – 516 с. – С. 190.
6. Сметанина Б.О. Интерпретация литературных образов в балете: эпизоды из творческого опыта Бориса Эйфмана / Б.О. Сметанина // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. – Т. 8. – № 27. – С. 77-79.
7. «Лебединое озеро» Мэтью Боурна в театре Арчимбольди [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/10112901.html> (дата обращения – 26 февраля 2020 года)
8. Шибеева М.М. Интерпретация классических текстов как культурная приемственность / М.М. Шибеева // Обсерватория культуры. – 2007. – № 1. – С. 18-23.

О ФЕНОМЕНЕ РЕКОНСТРУКЦИИ СТАРИННЫХ БАЛЕТОВ

ОТ РЕДАКЦИИ.

В последние годы балетные театры страны не радуют созданием новых отечественных спектаклей в своем репертуаре. Главное направление — реставрация балетов так называемого классического наследия, идущих на сценах или вновь восстанавливаемых забытых полотен. Многие в этом направлении является не бесспорным. А потому редакция предлагает в порядке обсуждения ряд статей о спектаклях и разного пути их сценического решения.

Александр Максов о спектакле «НАЯДА И РЫБАК»

Немногие современные попытки возвращения в эпоху классического романтизма или академизма Петипа могут вызвать такой интерес, как «Наяда и рыбак», поставленная Юрием Бурлакой в Самарском театре оперы и балета. История балета «Ундина, или Наяда» началась в 1843 году в Лондоне. Либретто сочинил театральный художник Уильям Грив, которого вдохновила сказка Фридриха де ла Мотт Фуке «Ундина» и ее трогательная героиня. Балет, поставленный Жюлем Перро на музыку Чезаре Пуньи, был своеобразным ответом «Сильфиде», в которой крестьянин Джеймс, выбирая между реальной женщиной и мечтой, убийственно для себя и Сильфиды выбирал мечту. В «Ундине» рыбак Маттео все-таки возвращался к невесте, но философский смысл формулировался иначе: «идеальное не может жить земной жизнью». Поэтической метафорой перехода из мира нереального в материальный стала сцена танца Ундины с тенью, которую она обретает, превратившись в человека. Не случайно, именно этот эпизод вызывал одну из самых ярких эмоций очевидцев.

В России этот балет появился через восемь лет, в 1851 году, в новой версии Перро, тогда работавшего в нашей стране. Изменилось и название — «Наяда и рыбак». В сравнении с первой постановкой, сохранявшей камерность при шести сценических картинах, петербургский спектакль масштабно вырос за счет многочисленных танцевальных празднеств, развернутых пантомимных диалогов и волшебных превращений. В отличие от «Ундины», где главный герой, прозрев, отвергал любовь сказочного существа и возвращался к вполне реальной Джаннине, теперь

Маттео не мог противостоять пленительной Наяде. В финале он бросался за ней в воду, где волшебной волей повелительницы наяд Гидролы счастливо соединялся с Наядой.

На этом историческая летопись балета не завершилась. Важной вехой стала постановка 1892 года, когда спектакль на основе первоисточника Перро был возобновлен Мариусом Петипа. В 1903 году «Наяда и рыбак» вновь появились на императорской сцене, теперь стараниями помощника Петипа Александра Ширяева, внука Пуньи. Ширяев исполнял в балете вторую мужскую роль Антонио, танцевал тарантеллу, а с Марией Мариусовной Петипа исполнял характерный номер «калабрез», построенный на итальянской народной игре на пальцах.

Позже, уже в 1924 году, Ширяев осуществил постановку для Петроградского хореографического училища. И почти шестьдесят лет спустя, в 1981 году, сюиту «Наяда и рыбак», опять-таки «по памяти» показал Пётр Гусев в Ленинградском Малом театре оперы и балета. В 1984 году гусевская версия перекочевала сначала на сцену московского Большого театра, а затем и ленинградского Кировского.

Сам Ширяев вспоминал, что работа над «Наядой» стала фактически его собственным сочинением на основе впечатлений драматургии спектакля Петипа. По памяти он смог восстановить пантомимные сцены, а танцы пришлось полностью заново придумывать.

Когда-то Никита Александрович Долгушин, приверженный балетам ушедших эпох, подарил Юрию Петровичу, разделяющему

Ксения Овчинникова — Наяда и Джотаро Каназаси — Маттео.





Сцена из балета.

этот интерес к старинным балетам, скрипичный репетитор. Передача ценнейших нот для балета в переложении для двух скрипок, использовавшихся на репетициях, сопровождалась напутствием мэтра: «Тебе это будет интересно, и я думаю, что когда-то ты должен обязательно это сделать». Слова оказались пророческими. Будучи пытливым «балетным археологом», Бурлака присовокупил к полученному материалу различные сведения о спектакле: старинные литографии Петра Бореля и Иосифа Шарлеманя, зарисовки балетных сцен Уильяма Грива, письмо Петра Андреевича Гусева с графической записью танца. На помощь пришли сохранившийся рисунок и описание кого-то из бутафоров, позволяющие сегодня в нужном порядке расставить на сцене скамьи, корзины и другие необходимые по спектаклю детали. Своими творческими изысканиями Бурлака занимается не только любовно и самым скрупулезным образом, но и с особой страстью. Благодаря этому талантливому подходу они сегодня, как и прежде, завораживают публику, ни на йоту не показавшись замшелыми. Можно утверждать, что Бурлака помогает старинным балетам, доказавшим непревзойденную театральность, уже в XXI веке вернуть свою прежнюю ценность и свое неотразимое обаяние.

Бурлака совершенно справедливо убежден в том, что старинную хореографию недостаточно хорошо исполнить, ее необходимо правильно представить сценически, с погружением в эпоху, включая оформление, костюмы, машинерию. В его спектакле Наяда не могла появиться иначе, чем приплыть по морской глади в раковине, как это делала сама Фанни Черрито. Есть и волшебный полет, и трюк с мгновенным преображением костюма героини. Этого «фокуса» в прежней постановке не было, он поражал зрителя в романтическом «Неаполе» Августа Бурнонвиля, однако в «Наяде и рыбаке» прием показался вполне уместным. Обретение плоти Наядой подчеркнуто сменой ее белоснежного тюника на коралловый цвет бытового платья.

Замысел балетмейстера воплотила команда единомышленников. Художник-постановщик Андрей Войтенко создал живописные декорации в духе полотен Франческо Гварди или Франца Рихарда Унтербергерера. Когда раздвигается занавес, мы оказываемся в безмятежной рыбацкой деревушке на берегу моря. Так и кажется, что жаркое сицилийское солнце нагрело воздух, а чистое небо расправило в вышине свой голубой покров. Легкое дуновение ветерка не беспокоит зеленую листву, и ничто пока не тревожит мирный сон Джаннины, обительницы домика, примостившегося в тени деревьев у скалы. Вдалеке сушатся развешенные рыбацкие сети, а на переднем плане в небольшом углублении – так типично – установлена статуя богومатери.

Но совсем скоро море «вздует бурливо, закипит» белой пеной волны и в идиллическую картину впишется Наяда, чтобы испытать на полюбившемся ей рыбаке Маттео силу своего очарования.

Художник по костюмам Татьяна Ногинова тоже вдохновлялась модистками прошлого. Ее костюмы «историчны», имеют национальный колорит и отличную цветовую – пастельную – гамму. Пожалуй, можно было только рельефнее провести различие между прозрачными вуалями юбки сказочной Наяды и более плотными тканями рыбацек. Осветил всю эту красоту художник по свету Александр Наумов, благодаря которому живопись декораций приобрела объем, складки юбок затрепетали, а лица артистов заиграли румянцем. Яркость освещения то усиливается, то приглушается, создавая интимность, Бурлака умеет собирать команду близких ему по эстетическим взглядам и устремлениям людей. Вот и дирижер-постановщик Андрей Данилов сумел выполнить все поставленные перед ним задачи. Музыка Пуньи очень «дансатна», и это отнюдь не ругательное определение. Она создавалась в тесном содружестве композитора и балетмейстера, а знаменитый балетный маэстро Большого театра Юрий Файер утверждал, что «дирижеру есть чем блеснуть при исполнении этих партитур». Пуньи был изощренным мелодистом, его музыка отличалась легкостью и ритмическим богатством. Данилову осталось только полюбить ее, что он и сделал, продемонстрировав темпераментное исполнение, одушевившее танцы блеском музыкальных гармоний.

Самарский театр представил одноактную сюиту некогда многочасового спектакля, придав ей драматургическую завершенность и хореографическую целостность. Редакция оригинальной партитуры Пуньи и новая оркестровка отдельных номеров принадлежит Александру Троицкому. Вообще драматургия сюиты – этой изящной «французской бонбоньерки» – сама по себе не безупречна. За ее воплощение можно было браться лишь, отдавая себе полный отчет, во имя чего это делаешь. И Бурлака (а он – также автор редакции либретто и концепции музыкальной драматургии) такой ответ дает. В его изысканно сконструированной форме сюиты категория времени, переключки исторических эпох, стали основополагающими. Открытую, порой наивную балетную эмоцию, вызываемую прекрасно рассчитанным нарастанием или спадом напряжения, а в финале – флером стремительного многоточия улетающей Наяды, порождают сольные высказывания героев, небольшие группы танцовщиков или более массовые ансамбли. Балетмейстер проявил себя умелым режиссером и превосходным стилистом. Он очень тонко ощущает прелесть романтического балета и уверенно заявляет о своем хореографическом даре, не позволяющем увидеть «шов», который соединяет хореографический текст предшественников и композиции собственного сочинения. К таковым относится, к примеру, *Grand pas scénique*.

Портретные же характеристики персонажей собраны в цветистую галерею образов, которые проявляют вполне понятные чув-

ства и связаны между собой запутанным клубком взаимоотношений. В этом спектакле всё рождает образ и эмоцию: характерные жизненные коллизии, забавные детали в виде весел, увитых гирляндами цветов, которые стали реквизитным подспорьем танца, сочные жанровые сцены остроумно подметили поведение персонажей. Наблюдения вылились в красивый танец и поэтические мизансцены, овеянные улыбкой, либо философскими размышлениями о жизни и любви, а вовсе не музейная экспозиция.

Премьера вызвала небывалый душевный подъем артистов балета, дорвавшихся до чего-то для себя нового. Это тоже входило в стратегический план Бурлаки – помочь самарским танцовщикам лучше освоить мелкую технику, несколько отнесенную широким стилем академизма, так что и внимания испытывает меньше.

Фото Антона СЕНЬКО



Справа Анастасия Тетченко – Джанинна, невеста Маттео.



Сцена из балета.

Юрий Ветров и Елизавета Приезжева о балетах «Жизель» и «Корсар»

21 ноября 2019 года на Исторической сцене Большого театра состоялась премьера балета «Жизель» в редакции Алексея Ратманского. Особенно подчеркнуто было то, что эта постановка является реконструкцией знаменитого романтического балета XIX века.

Любая реконструкция подразумевает деликатное обновление или восстановление чего-либо в рамках новых условий. Само время диктует эти условия. История балета знает достаточно таких обновлений: большинство спектаклей имеет несколько редакций разных хореографов. Любая редакция является новым пересмотром классики, современным взглядом. Она может быть удачной или не очень удачной, но каждый раз она меняет детали, пытаясь сохранить при этом стиль эпохи и структуру спектакля.

Возможна ли в балете реконструкция? В синтетическом виде искусства, которое объединяет хореографию, музыку, драматургию и изобразительное искусство, где знания передаются «из рук в руки», а каждый новый исполнитель вкладывает в роль свой личный замысел? Действительно ли «Жизель» Ратманского – реконструкция? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо учитывать несколько аспектов.

Во-первых, история «Жизели». Это не только один из самых великих образцов романтического балета. Это спектакль, который сохранился в истории благодаря русскому императорскому балету. Появившись в Париже в 1841-м в хореографии Жюль Перро и Жана Коралли, «Жизель» быстро исчезла из репертуара. Она вернулась на родину из Петербурга вместе с дягилевскими сезона-

ми (1910), а потом уже появилась официально в Парижской опере (1924).

Да, в России «Жизель» сильно изменилась. Начиная с 1884 Мариус Петипа корректирует балет, придает массовым сценам симметрии и стройности, упрощает какие-то вещи ради чистоты форм. Европа получает «Жизель» именно в этой хореографии. Но нет ни одной труппы, которая не танцевала бы этот спектакль. И все существующие версии основываются на постановке Петипа.

Во-вторых, следует учитывать творческую деятельность Алексея Ратманского. За последнее время он не поставил ни одного нового спектакля. Он переделывает классические постановки. «Светлый ручей», «Пламя Парижа», «Корсар» – в Большом театре. «Спящая красавица» – в Америке (2015). Радикальные перемены в этом балете (аутентичная манера исполнения, сниженные ноги в адажио, вращения на полупальцах) не принесли успеха постановке. «Пахита», «Арлекинад» и «Баядерка» (2018). А вот теперь и «Жизель».

Конечно, Ратманский провел масштабную работу с источниками. Нотации режиссера Николая Сергеева, в которых зафиксированы хореографические ремарки Петипа 1899 и 1903 года – в это время Петипа вводил в спектакль Анну Павлову. Выдающийся материал, но неполный! Нотации и зарисовки французского балетмейстера Анри Жюстамана. Он работал над парижской версией в 1860-е, пытаясь сохранить «Жизель» в репертуаре, но это другой спектакль! С совершенно другой трактовкой образов. Ратманский

использовал и другие источники, они перечислены на слайде, но основными в его работе оставались нотации Сергеева и Жюстамана. Если данные противоречили друг другу, Ратманский доверял собственному вкусу. Какие изменения приблизили «Жизель» Ратманского к постановке XIX века?

Во-первых, новая трактовка событий и образов спектакля. Жизель теперь не болезненное создание на грани инфаркта, а непослушная и жизнелюбивая девушка. В I акте исчезает эпизод, в котором Жизель хватается за сердце. Альберт – настоящий влюбленный, глубоко привязанный к Жизели. Именно он теперь выхватывает из ее руки шпагу в сцене сумасшествия. В классических редакциях это делал Ганс или мать Жизели. Лесничий Ганс, будучи раньше всё-таки положительным героем, теперь более агрессивен. Аристократичная Батильда легче идет на разговор с Жизелью, а потом открыто оплакивает ее гибель.

Во-вторых, Ратманский возвращает неритмизованную пантомиму. И это вызывает вопросы. С одной стороны, многие эпизоды теперь становятся более понятными зрителю (например, рассказ Берты о вилисах в I акте). С другой стороны, частые повторения жестов кажутся порой нарочитыми и затянутыми. В массовых сценах не привязанная к музыке пантомима может вызывать хаос.

В-третьих, Ратманский восстанавливает старую технику исполнения. Пируэты часто выполняются, когда нога находится в низком положении. Вращения исполняются на полупальцах. Мы видим и частичное «схождение» с пунт: вилисы выполняют *pas de bourree* на полупальцах; в знаменитой сцене, где они должны линиями меняться местами, амбуате они делают носком в пол. Меняются и положения их рук: они теперь собраны выше, на уровне груди, а не солнечного сплетения.

Ратманский добавляет «сцену охотников» в начале II акта. Впервые в России ставится крест из вилис тоже по архивам Жюстамана. И наконец, финал спектакля: Альберт относит Жизель к небольшому холму на противоположной стороне сцены. И прежде чем исчезнуть, она призывает его жениться, указывая на безымянный палец. В это время появляется свита герцога с Батильдой, она утешает Альберта, «для него жизнь будет продолжаться». Будем честны, такая концовка вызывает вопросы.

Есть нововведения, которые в редакции Ратманского не связаны с архивными источниками. В нотациях Сергеева в крестьянском па де де описаны лишь движения ног, про руки ничего не сказано. Допускается, что артистки были затянuty в корсеты, их руки были внизу и практически не задействовались. Для сегодняшнего дня это неактуально, работа верха и появление *port de bras* здесь неизбежны. И как поставить это, стилистически адаптировать, Ратманский решает самостоятельно.

Отдельный эпизод «фуга вилис». Его не было у Петипа, он был исключен на раннем этапе, хореография утеряна, и Ратманский сочиняет ее тоже самостоятельно. Еще Ратманский изменяет рисунки танца, ускоряет общий темп исполнения. Всё это дает основания полагать, что хореографом проведена большая работа по созданию авторской редакции, нового прочтения балета, но никак не подтверждает непосредственную реконструкцию спектакля XIX века. Возвращение Ратманского к первоисточнику будто бы означает вычеркивание из истории всех тех изменений, что вносились на протяжении XX века. За это время в балете появилось много дуэтных поддержек и трюков, этого требовало время. Уланова, Семёнова, Дудинская, Максимова, Бессмертнова – выдающиеся балерины вносили свой вклад в психологическую трактовку образа Жизели.

Да, в истории были неудачные редакции: Александр Горский ставил балет в Москве (1924), Жизель танцевала в I акте на каблучках, вилисы выходили в рубицах – к классической версии вскоре вернулись; Владимир Васильев (1997) дополнял балет слишком энергичной мужской хореографией.

Но, вместе с тем, был 1956-й, когда Большой театр вместе с Галиной Улановой выехал на гастроли в Лондон, и благодаря этому

появился фильм-балет с ее участием – образец для подражания всего мира. Был и 1987 год, когда появилась редакция Юрия Григоровича, и она остается в репертуаре Большого театра до сих пор наравне с редакцией Ратманского. Сравнение этих спектаклей напрашивается само собой. В чем заключалась актуальность редакции Григоровича? В качественной передаче смысла, в настоящем сохранении Петипа. Ведь что такое «балет Петипа»? Это выстроенные массовые сцены, женские вариации, целостная хореографическая форма спектакля и осмысленность сюжета в хореографии. Григорович всё это смог сохранить. Да, он упростил пантомиму, исключил ее импровизационный характер и разложил по музыке. Он усложнил технику, ввел высокие поддержки. При этом многие вещи он оправдал драматургически: крестьяне не случайно появляются на дне урожая и танцуют вставное па де де – они празднуют свадьбу; во II акте слышен звон колокола, и мы понимаем, почему выжил Альберт – с рассветом все призраки исчезают. Нововведения Григоровича соответствовали тенденциям времени, а структура и стиль спектакля Петипа сохранялись.

Возвращение Ратманского к XIX веку может оказаться ценным исследовательским материалом для профессионалов и историков балета. Нужно ли это возвращение зрителю? Вопрос остается открытым. Ведь руками Ратманского происходит реконструкция балета, который уже существует на сцене и не является артефактом, который надо восстановить.

Имеет ли право Ратманский на собственную редакцию? Безусловно. В случившемся расстраивает то, что, во-первых, произошла подмена понятий «реконструкция», «редакция», это ввело в заблуждение, во-вторых, то, что эта работа стала главной премьерой сезона, на которую были выделены огромные средства, а надежда она будто не оправдала, и расстраивает еще то, что всё это, в том числе и параллельное существование двух редакций, происходит в главном театре страны, а значит, подрывает авторитет на мировой арене. С этой позиции проанализируем еще одну интерпретацию балета классического наследия в Нижегородском театре оперы и балета имени Пушкина. Год театра в России представил балет «Корсар» Адольфа Адана в трех действиях и шести картинах в постановке Морихиро Ивата.

С классическим балетом «Корсар» постановка Ивата имеет мало общего. Хореограф смело ставит свое имя на афише перед Петипа и пытается оправдать новую редакцию «Корсара» решением приблизиться к сюжету одноименной поэмы Байрона.

В либретто Ивата к спектаклю, конечно, есть пересечения с поэмой. Однако сюжетная линия «Корсара» размыта. Ее смысловой конфликт строится на противопоставлении Сеида-паши и корсаров как борцов за свободу Греции (что само по себе странно) и выражается невнятно. А любовный конфликт – необходимая составляющая любого романтического балета – в данном спектакле полностью отсутствует.

В балетной драматургии важен взгляд не только на балет с позиции драмы, но и на драму с позиции балета. Ряд сюжетов классический танец не в силах раскрыть на сцене. По этой причине создатели либретто первого «Корсара» Ж. Сен-Жорж и Ж. Мазилье ушли от первоисточника в свое время. Действенный стержень спектакля образует такой конфликт, который способно разрешить музыкально-хореографическое действие!

Претворение литературного произведения не может идти вразрез с танцевальной спецификой балетного спектакля. Оно не должно разрушать природу этого искусства. Литература может вдохновлять балет, но никак не подменять его! К тому же сюжет «Корсара» Ивата сильно перекликается с балетом «Морской разбойник» Адана, поставленным Ф. Тальони в 1840 году специально для Петербурга. Сюжет был многосоставным, но отдельные темы узнаются: заключение в тюрьму, бегство с наложницей. Написанная к балету музыка Адана оказалась настолько удачной, что композитору даже предложили занять место директора музыки Императорских театров.

Актуально. В порядке обсуждения

Всё уже сделано! Без знания прошлого это якобы новое становится абсолютно бессмысленным. Теория любого предмета в его истории. Либретто с самого начала должно сочетаться с музыкальным и хореографическим воплощением сюжета. В постановке Ивата они существуют отдельно друг от друга.

В попытке сохранить классическое наследие он оставляет хореографию Петипа, но меняет порядок его танцев. Теперь они не связаны с действием спектакля и представляют собой дивертисмент. Композиция балета выстроена таким образом, что логика повествования теряется с первой же картины. Непривычная последовательность сцен в редакции Ивата никак не оправдана драматургически. Сегодня кажется невозможным исполнение масштабной балетной картины «в пустоту», как это происходит в «Оживленном саду» Ивата. А ведь эту сцену (наследие Петипа!) однажды уже оправдал драматургически Григорович (1994). Паша хвастается садом перед гостями, а на Востоке лучший сад – это гарем.

Танец корсаров «Форбан» и классическое па де де в первой картине Ивата дополняет заурядными танцами Медоры, Конрада и корсаров. Вместе они занимают около получаса, но по сюжету за это время ничего не происходит. Это ли балетная драматургия XXI века? Интересно, что корсары танцуют «Форбан» второй раз в пятой картине. Попытка Ивата создать

логичную кольцевую композицию делает спектакль затянутым и скучным, напоминающим профсоюзное собрание с двумя перекурами.

В целом нелогично выстроенное действие «Корсара» приводит в замешательство не только зрителей, но и самих артистов. Их поведение на сцене (блуждания Гюльнар вдоль задника во второй картине, невнятные жесты паши и свиты, бездумные хождения кордебалета то на сцену, то за кулисы).

Удивляет и то, что в балете три музыкальных интермедии. Тот ли это свежий взгляд на классику, если данный режиссерский прием исчерпал себя еще в 50-е XX века? В «Корсаре» нарушена и музыкальная драматургия. Ивата использует сочинения Ада-на, Дриго, Делиба и Пуни, которые писались по старому сюжету. Непонятно, почему Конрад и Гюльнар танцуют дуэт в четвертой картине на музыкальную тему корсаров? Насколько креативны подобные несоответствия? Сама музыкальная редакция В. Волчанецкого, созданная для Бурятского театра оперы и балета, кажется не очень удачной. Оркестровка главной темы корсаров напоминает марш «ударников коммунистического труда». Сценическое оформление спектакля художника А. Амбаева выглядит пестрым и провинциальным. Костюмы, выполненные А. Шаманиной, входят в диссонанс с оформлением, живут собственной жизнью, не помогая выявлять характеры персонажей.

Сцены из балета «Корсар»

(постановка Мориhiro Ивата, Нижегородский государственный академический театр оперы и балета имени А.С.Пушкина)



Сцена из третьего действия.



«Трио одалисок» из второго действия.



Картина «Оживленный сад».

А интерактивное решение фонового занавеса лишено логики и делает сцены в гроте темными, плохо освещенными.

Оценивая новую редакцию «Корсара», необходимо учитывать, что его классическая версия – результат работы многих балетмейстеров. Благодаря четырем редакциям Петипа «Корсар» обретает полноценную хореографическую форму. И все дальнейшие редакции – от Горского (1912) до Ратманского и Бурлаки (2007) – лишь по-своему корректируют огранку великолепного наследия Петипа, стараясь при этом соответствовать требованиям времени. Попытки создать нового «Корсара» в стиле ретро (балет Дмитрия Брянцева в 1989-м на музыку Адана, которую прежде не использовали) не имели успеха.

Странно видеть сегодня балет Морихиро Ивата, в котором не только не найдена заявленная в либретто «трагедия народа и человека», но который, по сути, ничего не прибавляет к истории в плане осмысления прошлого опыта, не открывает нового взгляда на классическую традицию и не предлагает достойных интерпретаций сюжета. Причина такого недоразумения может скрываться в сложности выбранной концепции. Есть высокие ценности, признанные в искусстве, чье достояние проверено временем.

При создании новой редакции нужно учитывать политику и статус того театра, на сцене которого эта редакция создается. Появление любого спектакля в репертуаре должно быть максимально

оправданно. Этот вопрос актуален именно сейчас, когда золотой век русского балета завершился, а нового имени в истории так и не появилось. Русский балет на данный момент претерпевает кризис. Поэтому история «Жизели» и становится главным предметом обсуждений. Спор состоит в вопросе: нужно ли сейчас так глубоко переосмысливать классическое наследие? Может, стоит продолжать учиться бережно его хранить?

Хореограф Уильям Форсайт, оценивая один из классических спектаклей Мариинского театра, однажды сказал, что России нужно выделять отдельные средства на то, чтобы вот эти уникальные спектакли сохранились в этом виде и никогда не модернизировались. И это в наших силах! Нам удавалось сохранять наследие благодаря сильной профессиональной школе.

Главным сегодня должен являться вопрос: как сохранить классический репертуар без искажений, но с настоящим обогащением спектаклей. Беречь осмысленность и вносить коррективы созвучно ритму современного мира – только так можно сохранить наследие такого живого искусства, как балет.

В период кризиса стоит задумываться не о пересмотре классических произведений, а о сохранении того, что осталось в истории русского балета. Сберечь наследие можно лишь при наличии сильной школы и достойного уровня государственных академических театров России.

Сцена из первого действия.



Сцена из первого действия.



Сцена из первого действия.



Александр Максов о балете «Корсар»

**«Нет большей скорби,
Чем вспоминать о времени счастливом
Среди несчастий...»**

Dante. *Inferno*, v. 121

Такой эпиграф Байрон предпослал своей поэме «Корсар». В последнее же время зафиксирован интерес театров к балету на этот сюжет. История спектакля длинна и весьма запутанна. В 1856 году премьеру балета на музыку Адана балетмейстер Жозеф Мазилье представил в Париже. Два года спустя спектакль появился в постановке Жюлья Перро, частично использовавшего хореографию Мазилье. Тогда же в музыкальную и хореографическую ткань балета был добавлен *Pas d'esclave* Петра Ольденбургского – Мариуса Петипа. Так началась, чтобы далее только укорениться, традиция оснащать партитуру «Корсара» сочинениями Лео Делиба, Риккардо Дриго, Чезаре Пуни и других композиторов. В 1863 году Мариинский театр поведал историю грозы морей Конрада в версии Мариуса Петипа. Она и стала неким эталоном для последующих отечественных воплощений одноименной поэмы Байрона на балетных подмостках. На сцене Кировского театра (Мариинский) «Корсар» с 1987 года идет в постановке Петра Гусева.

Редакция, реставрация, реконструкция... не будем сейчас углубляться в терминологию. Собственными редакциями «Корсара» разных авторов и в разное время обзавелись Михайловский театр, московский «Кремлёвский балет», труппы Новосибирска, Уфы, Ростова-на-Дону, Перми и Самары.

Но, пожалуй, самой полной стала ретроспекция «Корсара» на сцене Большого театра, представившая в 2007 году взгляд современных художников Юрия Бурлаки (отвечавшего за «старину») и Алексея Ратманского (автора дополняющих хореографических тестов). Повторить столь масштабную постановку на региональных сценах вряд ли возможно, поэтому театры чаще берут за основу спектакль Гусева. Так, к примеру, поступили Владимир Яковлев в Казани и Мориhiro Ивата в Улан-Удэ, хотя здесь оказалось всё еще сложнее.

Балетный «Корсар» имеет с литературным первоисточником Байрона столь же мало общего, как и балетный «Дон Кихот» с одноименным романом Сервантеса. Именно приближением сюжета своего спектакля к поэме озабочилась чета Ивата. Супруга Мориhiro Ольга решительно отринула либретто Жюлья-Анри Вернуа Сен-Жоржа и Мазилье и весьма вразумительно перенесла сюжетные перипетии Байрона в свои собственные. Теперь мужу предстояло воплотить коллизии бумажного листа в пластические образы. Для этого, прежде всего, потребовалось переработать нотную структуру балета. Музыкальная редакция принадлежит Валерию Волчанецкому, а Александр Топлов немного изменил оркестровку и нюансы.

Но как неосмотрительно желание потягаться с самим Петипа! Мориhiro Ивата решился и выступил автором оригинальной хореографии спектакля, справедливо указав, что сохранил в нем шедевры балетного патриарха. Такой способ мышления, превратившийся в театральный метод, получил нынче слишком большое распространение. Ивата действительно помнил о спектакле Гусева, однако в соответствии с новым замыслом нашел для хореографических жемчужин новые места. Так, «Форбан» выведен по ходу спектакля на первые позиции. Кстати, этот танец ликующих корсаров уже в несколько усеченном и видоизмененном варианте повторится и в третьем действии, очевидно, став, по замыслу балетмейстера, символом пиратского единения и братства. *Pas d'esclave* также перекочевал из начальной (по Гусеву – второй) картины оригинальной версии в пятую нижегородской. Теперь его исполняют Конрад и освобожденная им из лап Сеида-паши Гюльнар. Ну кто скажет, что это не танец рабыни – как переводится название дуэта? Правда, это уже не завлекающая покупателей невольничьего рынка демонстрация женских прелестей, а сцена, позволяющая Медоре приревновать любимого, который, по ее мнению, слишком увлечен другой женщиной. Сохранил Ивата и знаменитое *Pas de deux* Медоры и Конрада (или Раба) в хореографии Александра Чекрыгина и Вахтанга Чабукиани. Разложенному на троих – Медору, Конрада и Али, в Нижнем Новгороде ему отыскивали место практически в начале спектакля. Правда, в отличие от версии Гусева Конрад здесь лишен вариации, а потому оказывается практически забытым до самой коды.

Какое благословенное слово «редакция». К нему обращаются даже самые именитые балетмейстеры. Оно позволяет встать в один ряд с классиками, делает постановщиков неуязвимыми для упреков приблизительного знания канонического текста. Правда, иной раз объясняется производственной необходимостью, например, численностью труппы, или готовностью артистов успешно покорять высочайшие вершины хореографии. Впрочем, из-за одних только хореографических жемчужин, как «Трио одалисок», *Pas d'esclave*, дуэт главных героев и картины «Оживленный сад», пусть даже несколько сокращенной, и стоило поставить «Корсара», а публике на него прийти.

Вообще появление «Корсара» – замечательный повод поразмышлять о балетной режиссуре нашего времени, о том, как превратить заведомую наивность балета века XIX, главной задачей которого было развлечение публики, в *dramma per la musica e danza*, в которой сохранился бы дух золотого века русского императорского балета, но удалось бы максимально избежать диверсифицированности. Вот чему стоит поучиться у метра Григоровича, которого то и дело растаскивают на пластические цитаты, но достигнуть уровня мастерства целого не могут.

Сцена из первого действия.

Фото Ирины ГЛАДУНКО



Итак, вернемся к сюжету и его «переводу» на язык сцены. Балет начинается с ударов тарелок увертюры, которая выразительно рисует картину бури и действует электризирующе. Этот музыкальный фрагмент мы услышим еще раз, только теперь музыка передаст не ощущение грозно накатывающихся волн, а перипетии жаркого боя корсаров. За дирижерским пультом Александр Топлов. Его манера экспрессивна, а экспрессия порой даже переходит в некоторую нервозность, темпы то резко убыстряются, то сильно замедляются (самый яркий пример – части «Форбана»). Правда, иногда (в финале величественного *adagio* «Оживленного сада» с красивым, плавным *crescendo*) именно артисты, в данном случае дети, заставляют дирижера сдерживать оркестр, чересчур растягивая *ritenuto*.

Имитируя в увертюре громы и молнии морской стихии, медные инструменты и дальше станут рельефной оппозицией струнных и деревянных духовых, а те пару-тройку раз подведут своего лидера фальшью. Порой темперамент дирижера зашкаливает, как, к примеру, в вихре танца корсаров, где артисты то едва поспевают, то вынужденно тормозят движение, следуя за музыкой. Молодому маэстро еще предстоит открыть для себя особенности балетного аккомпанемента, например, сократить люфты между номерами. Возможно, необходимые для того, чтобы музыканты перевернули ноты, они непривычно прерывали мелодический поток. В остальном темповые соотношения показались логичными и «тонирующе» удобными для артистов.

В нижегородском спектакле, к сожалению, нет разрушения корабля, разбивающегося о скалы, – самого сложного в техническом отношении, но и едва ли самого ожидаемого с незапамятных времен эффекта «Корсара». Раздвинувшийся занавес открывает нам грот, где грустит в ожидании любимого Медора. Историю свободолюбивого Конрада и своего собственного освобождения от оков рабства рассказывает Али. Наконец появляется сам герой. Его небольшое соло перехватывают корсары. Грек-разведчик с помощью пантомимы сообщает Конраду о том, что турецкий наместник Сеид-паша (харизматичный Василий Козлов) намерен атаковать убежище пиратов, но Конрад решает опередить правителя, напав на его дворец. Корсары во главе со своим предводителем устремляются на штурм, и лишь Медору охватывает тревога. Ее настроение передает небольшой хореографический монолог-просцениум. Соединяя первую и вторую картины, эти страдания заканчиваются тактов на семь раньше музыки.

Вторая картина начинается с гаремных танцев и с характеристики Сеида-паши, представляющего злобным тираном. Он не только лично продает пару женщин своего гарема, но и требует перерезать горло третьей, не вникая в ее мольбы. Как ни странно для восточного серала здесь присутствуют и мужчины. Что-то в них от янычар «Легенды о любви», может, потому что и те, и другие – турки. А вот у одного из слуг явно манеры Толорагвы из «Баядерки». Тот возвещал о приходе Солора, а нынешний – о явлении паломника: что уж поделывать, этикетки всех дворцов похожи. Паломник-оборванец наотрез отказывается от предложенных ему еды и питья (по законам Востока не принято есть в доме врага). Мысль передает забавно-троекратный, в такт с музыкой, поворот головы из стороны в сторону. Проницательный Сеид-паша всё же разоблачает в пришельце лазутчика, и под лохмотьями дервиша Конрад обнаруживает себя. Трудно объяснить, почему он пробрался в многолюдные августейшие покои один и без оружия, хотя раньше рука вояки саблю сжимала. Бесспорно, Петипа убедительнее выстраивал эту линию: во дворец приходила группа паломников, которые, вызывая зрительскую улыбку (юмор вообще был весомой краской спектакля) прерывали разговор с хозяином неистойвой молитвой в сторону Мекки. А воспользовавшись замешательством, совершали атаку.

Разгорается бой. Сражаются все, кроме, как ни удивительно, Конрада. Али и вовсе падает вспоротый вражеской саблей.

Группа мужественных вояк-корсаров унисонно трепещет заносками. Дворец охватывает пламя пожара, и Конрад, проявляя благородство, призывает своих ребят, не прибегая к насилию, спасти женщин (тут все по Байрону). Сам же выносит из огня Гюльнар, но оказывается схваченным слугами Сеида-паши. Тот бесчинствует пуще прежнего, и чтобы это показать, Ивата ставит ему грозную прыжковую вариацию на музыку бесноватого «Палестинского танца». Причем гневное соло следует за умиротворяющим *duettino* Сеида-паши с Гюльнар на музыку томного «Алжирского танца». Ивата ставит танцы разных жанров – мужские, женские, дуэтные, массовые. Ориентальные соседствуют с теми, где фантазия балетмейстера призывает все знания классической лексики. Так, благодаря усилиям Ивата Сеид-паша, обычно мимический персонаж, активно затанцевал.

Эмоционально переключает публику и другой поставленный Ивата танец – буффонада четырех евнухов. Недвусмысленно играя бедрами, они к тому же пародируют то *Pas de quatre* Перро (позами), то четверку маленьких лебедей – хит Чайковского и Иванова. Во всяком случае, обе композиции завершаются арабеском на колено со скрещенными на груди руками.

И снова отдадим должное режиссерскому мастерству Петипа, который сознательно разводит во времени два значительных классических фрагмента – Трио одалисок, ублажающих хозяйина гарема, и грандиозную картину «Оживленный сад», в которой правитель хвастается своими садами перед путниками, предлагая им отдохнуть в благоухающей тени. В версии Гусева «Оживленный сад» возникает как грёза, как повод развернуть хореографические перлы. Мариинка или Большой театр с их великолепным кордебалетом могут себе такое позволить с минимальным ущербом для драматургической логики. В нижегородском спектакле цветы, выросшие на сцене вне всякого побудительного мотива, еще меньше поддаются драматургическому или вербальному обоснованию. Сама многофигурная композиция способная вызвать восторг зрителей, в силу обстоятельств подверглась купюрам. В нижегородском спектакле структура «Оживленного сада» продиктована изменением либретто. Поскольку здесь Медора в «Оживленном саду» не участвует, то ее вариация передана Гюльнар. Посему из сцены выпала оригинальная (по Гусеву) вариация (*Allegretto*) самой Гюльнар.

Женское коварство Гюльнар берет верх над эмоциями. Она успокаивает повелителя, задумав мщение. Наложнице удается завладеть ключом от узилища, в котором томится Конрад. Гюльнар легко удается проникнуть в застенки: одного стражника она подкупает, другого и вовсе отсылает повелительным жестом. Но благородный пират не соглашается на просьбу оскорбленной женщины нанести Сеиду-паше предательский удар в спину. В разгар жаркого спора в каменный мешок приходит сам Сеид-паша. В это трудно поверить: один без охраны, он становится легкой добычей Гюльнар, лично вонзившей в спину паши его собственный кинжал.

Вместе с Гюльнар Конрад возвращается на свой остров. И как вы полагаете, зачем? Лишь для того, чтобы в Медоре вдруг вспыхнула ревность. А может, чуткое женское сердце предвидело реальность измены мужчины? Вероятно, воображение нарисовало Медоре столь ужасные картины, а психологическая травма оказалась столь серьезной, что женщина лишилась рассудка и покончила с собой. Очевидно, зря. Скорбь Конрада овладела всем его существом. В уединении он оплакал свою подругу, а затем исчез без следа, повинувшись законам романтизма и следуя за строкой Байрона:

**И ни один намек не возвестил,
Где он страдал, где муку схоронил!**

Так, в отличие от всех предыдущих постановок «Корсара», нижегородский спектакль закончился вполне печально.



Автор. Театр. Время (исследования и практика)

Прошел год Петипа. Все театры страны своими спектаклями и специальными программами отметили торжественно эту дату.

Трудно переоценить творческое наследие, доставшееся нам из глубин XIX века. Пройдя через век XX, на живом театре, спектакли Петипа не только сохранили свою актуальность, но, обретая новую жизнь в творчестве поколений, перешли в век нынешний, всколыхнув волну интереса к фигуре самого Петипа, его роли и судьбе его творений, наряду с позитивным процессом этого юбилейного года обнажились и проблемы. О них и пойдет речь.

Скажу сразу, я разделяю стремление исследований подлинников Петипа на: первое – работу балетоведов-историков, цель которых максимально возможно проникнуть в строй и текст его произведений, понять историографию этих балетов и оценить деятельность и художественные достоинства его произведений в контексте его времени; второе – практику сегодняшнего театра и тех попыток свернуть время вспять, игнорируя вековую жизнь авторских произведений во времени во имя сохранения их актуальности.

Не буду перечислять те необратимые процессы, происходящие в сценическом искусстве, которые и есть его развитие: концептуальные, материальные, психологические, восприятие зрителей и новых поколений артистов, рост техники как самого танца, так и сценографических средств (свет, ткани и т.п.). Потому не музей, а живой театр, его талантливые творцы давали жизнь шедеврам Петипа. Это были версии, редакции, термин можно обсуждать, всегда сохранявшие за Петипа его авторство. Чаще всего они обозначали эти спектакли как постановки.

Сегодня на авторство претендуют те, кто с большим или меньшим успехом расшифровали, из не всегда корректных (в силу субъективной индивидуальности) свидетельств и несовершенных систем фиксации текста предлагают свои варианты как подлинники спектаклей или их фрагментов.

Консультации юристов по авторскому праву приравнивают такого рода деятельность в лучшем случае к роли переводчика (расшифровка записи) или реставрации по аналогии с реставрацией картин художников или зданий архитекторов, именно с целью сохранения авторского права первого художника.

Сам Петипа дал пример, переведя на язык классического танца своего времени – конца XIX века – достижения целой эпохи спектаклей балетмейстеров за век с учетом запросов своего времени и собственного видения. И таким образом сохранил и передал в XX век.

Бесспорно, что и Мариус Петипа, и Александр Горский, и Леонид Лавровский, и Юрий Григорович – выдающиеся представители искусства уже своего времени, хореографы и режиссеры, и создавая свои версии балетов, получивших статус классического наследия, осмысленно уточняли видение этих произведений в их жизни на театре. Приведу лишь один пример: в балете «Жизель» постепенно были изъяты пантомимные сцены начала и конца второго акта. Профессионалы знали о них из текста раннего либретто. И это, с одной стороны, было вызвано логикой необходимости этих сцен для драматургии, с другой – я имею в виду финал балета, углубившие трагизм событий и образа героя спектакля (вместо мелодраматизма финала в ранней постановке, характерной для того времени).

Еще раз возвращусь к сказанному ранее: работа исследователей и их цели исторически важны, их научные задачи трудно не оценить. Практика театра иная, но в ней всегда автором является тот, кто создал, не расшифровал или реконструировал. Иными словами, если нечто расшифровано из подлинника фрагмента или спектакля, то это авторский первоисточник, а если претензия на свое авторство, то это не подлинник. Где же здесь правда, а где дань моде и использование ситуации?

Жизнь спектакля после Петипа – это процесс живого театра, его поступательного движения вперед. Когда-то наш коллега Соколов-Каминский сказал, и я его не раз цитировала: «Классическое наследие предполагает прежде всего честность». А современный театр это театр современной сцены для современных зрителей. Но классическое наследие предполагает, что дело с этим глубоким и одновременно хрупким материалом имеют право иметь лишь подлинные профессионалы, владеющие знанием хореографов прошлого и художественным вкусом, воспитанным на знании ценностей классической школы танца.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

С ЮБИЛЕЕМ!



Творческий вечер ведущей балерины Московского
областного государственного театра «Русский балет»
Светланы Устюжаниновой состоится осенью.

Статью о творчестве балерины читайте в следующем
номере журнала.



3007

ЭВОЛЮЦИЯ СОВЕРШЕНСТВА

Обновленная версия
легендарной модели 2007,
безусловного лидера продаж
на протяжении 15 лет

Москва,
3-й Крутицкий пер., д. 11
+7 (495) 287-45-77

📱 grishkoworld
grishko-world.com
grishko-shop.ru

Арт. 0538

