

XIX Международный фестиваль «Мариинский» войдёт в историю уже потому, что в дни его проведения случилось нечто беспрецедентное. В разгар танцевального праздника разразилась эпидемия коронавируса. Мариинский, как и все другие театры, был закрыт на карантин. «Творческая мастерская» стала последним спектаклем фестиваля. «За бортом» остались «Жизель» с Ольгой Смирновой, «Анна Каренина» с Дианой Вишнёвой, Вечер хореографии, созданной в труппе Дягилева — «Шехеразада» с Викторией Терёшкиной и Кимом Кимом, «Весна священная» с Татьяной Ткаченко (Избранница), Вечер хореографии Алексея Ратманского и Гала-концерт с участием звёзд балета. Хорошо, что несостоявшиеся спектакли театр обещает перенести на лучшие времена. Тем не менее, первая половина фестиваля преподнесла немало интересного.

Классика

По традиции были даны шедевры классики в исполнении ведущих солистов театра: «Баядерка» с Алиной Сомовой, Анастасией Матвиенко и Тимуром Аскеровым, «Лебединое озеро» с Надеждой Батоевой и Филиппом Степиным. В двух спектаклях наши премьеры выступили с иностранными гостями. Принцессой Авророй в «Спящей красавице» с Дезире Ксандром Паришем была Лорен Катбертсон (прима-балерина Ковент-Гардена). Принцем Зигфридом с Одеттой-Одиллией Оксаной Скорик — Жермен Луве («этуаль» Парижской оперы).

Оба гостя продемонстрировали отточенное мастерство. Для английской балерины это был ещё и своего рода реванш за несостоявшееся из-за внезапной болезни выступление в «Спящей красавице» на прошлогоднем фестивале. Накануне она с изумлением и радостью осваивала с репетитором Еленой Евтеевой русскую исполнительскую манеру — пластические нюансы в работе корпуса и рук, привычные для наших балерин. В течение года после несостоявшегося Мариинского дебюта балерина продолжала работать над партией, и результаты не замедлили сказаться. Дуэт английской гостьи с её соотечественником К. Паришем звучал «по-русски».

Представителю французской школы, идеально сложенному, аристократичному Ж. Луве не требовалось усилий, чтобы предстать романтическим принцем. Его герой — утончённо-красивый, благовоспитанный, непринуждённый в общении с друзьями и придворными, был сдержанно нежным с Одеттой, в меру влюблённым с Одиллией. Артист словно ждал кульминации роли — вариацию в сцене бала — и станцевал её идеально, избрав самый сложный вариант. К примеру, в средней части он исполнил комбинацию, практически исчезнувшую на нашей сцене (тур в воздухе *a la seconde*, *jeté entrelacé* с остановкой в первом арабеске на полупальцах), и повторил комбинацию трижды, а не дважды, как принято у нас. Пример, достойный подражания!

Перед началом спектакля я оказалась за кулисами и видела, как артист до последней минуты выверял во многом новый для него рисунок роли. Во время действия он не допустил ни одной ошибки в мизансценах и танцах. А после спектакля на мой вопрос о его партнерше О. Скорик с воодушевлением ответил, что такой сказочно прекрасной Лебеди ему ещё не доводилось встречать.

Как обычно бывает на фестивале, артисты всех рангов танцевали с подъёмом. Ведущие солисты радовали мастерством. Отдельной похвалы заслуживает женский кордебалет, на плечи

которого легла основная нагрузка (репетитор — Нина Сухова — ветеран труппы, бескомпромиссный хранитель лучших традиций петербургской исполнительской школы).

Алексей Ратманский

По обыкновению с особенным интересом ожидались новые работы труппы, подготовленные специально к фестивалю. Первая из них — Вечер хореографии Алексея Ратманского, открывший фестиваль 11 марта. Правда, основная часть программы уже была опробована ранее, но теперь в некоторые номера ввелись новые исполнители.

Открыл вечер одноактный балет «Лунный Пьеро» — стильный пластический парафраз вокально-инструментального опуса Шенберга. Оригинальность решения в том, что Пьеро изображают три танцовщика — Александр Сергеев, Максим Зюзин, Константин Зверев. Зачарованные лунным светом, они то вместе, то поочередно грезят о любви прелестной девушки — Ренаты Шакировой (это её дебют), ревнуют, ссорятся, мирятся. Красавица тоже подвержена чарам луны, она переменчива и капризна. Балетмейстер передал ощущение зыбкости происходящего — на грани реальности и воображения. Артисты в полной мере освоили предложенные «правила игры», элегантно воспроизвели причудливый рисунок хореографии. Странное действо, явно не рассчитанное на эмоциональный отклик зрителей, интриговало недосказанностью, своеобразием стиля, слегка окрашенного иронией.

Второе отделение составили три дуэта из балетов Ратманского: Надежда Батоева и Андрей Ермаков были Золушкой и Принцем («Золушка»), Алина Сомова и Алексей Тимофеев — Царь-девицей и Царём («Конёк-горбунок»). Оба балета давно идут в Мариинском. Неудивительно, что обе пары танцевали свободно, выразительно, не замечая технических трудностей. Сюрпризом стало выступление Дианы Вишнёвой и Владислава Лантратова (гость из Москвы) во фрагменте из балета «Утраченные иллюзии», поставленного много лет назад в Большом театре. Дуэт представителей разных театров получился слаженным и в движениях, и в чувствах их романтических героев — танцовщицы и музыканта.

Завершил вечер одноактный балет «Concerto DSCN» на музыку Второго концерта Шостаковича для фортепиано с оркестром. Эту работу, без преувеличения, можно признать шедевром Ратманского. Хореографическая композиция не только до микрона слита с музыкой, с её безостановочным движением в первой и тре-

твѣй частях и прозрачной, слегка затуманенной грустью лирикой в средней части. Опираясь в массовых сценах приѣмами полифонии, контрапункта и унисона, балетмейстер сотворил нечто вроде движущейся мозаики, вновь и вновь изумляющей динамикой и разнообразием форм. В танцевальный поток искусно вплавлены точно найденные бытовые жесты, пластические подробности, создающие вполне конкретный образ молодѣжи советской эпохи.

Напомним, что концерт был написан Шостаковичем в 1957 году — во времена «оттепели», начавшейся после XX съезда КПСС, разоблачившего культ Сталина. Это было время надежд, веры в лучшее будущее. Ратманский услышал в музыке концерта этот оптимистический настрой и передал его изобретательно, остроумно, талантливо.

Замысел хореографа с блеском воплотили исполнители. Ансамбль танцовщиков, не спасовав перед множеством технических трудностей, выплеснул в зал заряд энергии, юмора, непринуждённого веселья. Дружные действия ансамбля подхлестнули азарт солистов. «Двойка» виртуозов Ким Кимин — Филипп Стѣпин танцевальными подвигами доказывала право на внимание «дамы» — Надежды Батоевой, но та предпочитала дружеское трио.

Экспрессию коллективных сцен оттенил лирический дуэт центральной пары. Обилие поддержек не помешало Екатерине Кондауровой и Андрею Ермакову передать зарождение взаимного чувства. Лирическое интермеццо на время притормозило общее движение. Но в финале участники балета вновь объединились в брызжущем весельем коллективном действе.

Владимир Шклярѡв и Юрий Смекалов

Важным событием фестиваля планировался Творческий вечер премьеры театра Владимира Шклярѡва. Таковым он и оказался. Программа отразила разносторонность талантливого танцовщика: центральная роль в новом балете Юрия Смекалова «Palimpsest². Заново написанный», Юноша в балете Р. Пети «Юно-

² Палимпсѣст (греч. *παλίψηστον* от *πάλιμ* «опять» + *ψηστός* «соскобленный»; лат. *Codex rescriptus*) — в древности так обозначалась рукопись, написанная на пергаменте, уже бывшем в подобном употреблении. Позже это понятие было распространено и на наскальные росписи первобытного искусства, когда на стенах с полустѣршимися от времени росписями наносили новые изображения. Этот принцип использовали и средневековые мастера, когда по старым росписям в храмах или иконным изображениям писали новые.

ша и смерть», Солист в «Бриллиантах» (третья часть балета Д.Баланчина «Драгоценности»). Иначе говоря, Шклярков показал себя в экспериментальной работе, драматической роли и в неоклассике. Нужно прибавить ещё и его весьма удачный дебют в разговорном жанре.

Речевым монологом героя начинался и заканчивался балет «Palimpsest. Заново написанный» (на основе рассказа Александра Цыпкина). Словесный комментарий оказался не оригинальным дополнением к танцевальному действию, но необходимым разъяснением самого термина «палимпсест» (проявление написанного прежде через новый текст), а также — намерений автора балета. «Эффект палимпсеста» призван был показать, «как прошлая жизнь влияет на нас сегодняшних», то есть перейти в плоскость человековедения.

Для осуществления задачи была выбрана экспрессивная «Музыка для ударных, струнных и челюсти» Бела Бартока. Хореография Смекалова отразила напряжённый эмоциональный строй музыки, острую ритмику второй части, но заявленную программу затронула лишь косвенно. Сценическое действие довольно прямолинейно иллюстрировало эффект палимпсеста и только.

Нервно-взвинченные монологи героя, где движения из арсенала классики обильно прослаивала загадочная пластика, чередовались или совмещались с «массовками». Именно массовые сцены демонстрировали эффект палимпсеста. Десять танцовщиков в чёрном, то повторяя вразнобой движения из монолога героя, то собираясь в причудливые группы, материализовали его воспоминания. По ходу действия В. Шклярков подходил к микрофону и,



Владимир Шклярков



несмотря на сбившееся после танца дыхание, отчётливо и выразительно излагал суть происходящего.

Желание героя забыть прошлое и начать всё с «чистого листа» показано сугубо театральным способом. В конце первой части висевший над сценой светящийся куб опустился на планшет. Внутри него герой совершал некие телодвижения. Видимо, менял облачение, поскольку в следующей части он был без длинного чёрного плаща, в камзоле с отрезанными рукавами. И очень кстати: обнажённые руки позволили отличить главного героя от окружения.

На сцене от начала до конца царил тьма, потому облачённые в чёрное исполнители частично терялись из вида. Исключение — начало второй части, где танцовщики образовали плотную группу в освещённом центре сцены. В калейдоскопической смене позировок промелькнули интересные по рисунку композиции. Пожалуй, это было лучшее место в спектакле, но, увы, оно продлилось мгновение. В остальное время танцовщики бродили, шагали или бежали по сцене, принимали странные позы (из «словаря» героя), иногда прыгали и кувыркались. Нельзя сказать, чтобы физические действия, демонстрирующие сноровку исполнителей, вызывали интерес. Ощутимо не хватало танца — ритмически организованных, повторяющихся и развивающихся комбинаций движений, формирующих определённый образ.

Особенно тягостное впечатление произвела третья часть, следовавшая за рассказом героя о матери, не желавшей его появления на свет. По сцене медленно двигались или ползали мужеподобные женщины в длинных красных платьях. Их головы вместе с лицами скрывала чёрная ткань. Одна из «женщин» укладывалась на лежащего на полу героя, ползала и перекатывалась по его телу. По-видимому, хореограф намеревался отразить нехорошие слова матери, но сделал это без умственных затрат.

В плюс балетмейстеру можно зачесть обращение к музыке Бартока, притом — к одному из его лучших произведений. В минус — заведомо обречённую идею превратить в балет антибалетную тему и те способы, которыми это осуществлено. Под занавес герой балета делает глубокомысленное признание: «Не стирайте ничего, что на душе написано!». Но ничего, что подтвердило бы эту и другие сентенции, в балете не было, как не было вообще никаких действий: ни поступков героя, ни его взаимоотношений с другими персонажами, ни его «души». А что же всё-таки было? Были слаженные физические действия десяти послушных воле балет-

мейстера танцовщиков и совершенное мастерство В. Шклярова, к тому же прекрасно произносившего словесный текст.

Что ж, будем считать «Палимпсест» не задавшимися, но поучительным экспериментом неутомимого, щедрого на выдумку Смекалова. Ещё одно свидетельство этой щедрости — открывший вечер фильм-заставка, где Смекалов интервьюирует своего любимого танцовщика Шклярова, для которого сочинил уже несколько балетов. Но можно ли не любить блестящего танцовщика, поднявшегося на вершины мастерства? Можно ли не восхищаться его умением войти в образный мир спектакля, передать суть и стиль хореографии, вкладывая в роль всего себя без остатка? Это умение Шкляров явил на своём Вечере в двух полярных по всем статьям балетах. В «Юноше и смерти» его герой проживал последние минуты жизни на пределе нервного напряжения, проваливаясь в бездны отчаяния, цепляясь за надежду, упиваясь миражом счастья. А в «Бриллиантах» артист преобразился в идеального «классика», рыцаря прекрасной дамы, демонстрирующего преклонение перед ней благородством манер и одушевлением безупречного по форме танца.

Итак, психологическая драма и бессюжетная неоклассика, музыка И.-С. Баха и П.И. Чайковского и две партнёрши — две примы Мариинского театра — Екатерина Кондаурова и Виктория Терёшкина. С каждой из этих блистательных балерин их равно-великий партнер составил подлинно художественный дуэт.

Молодые хореографы

Программа «Творческой мастерской молодых хореографов» оказалась столь обширной, что разговор о каждом из семи представленных балетов потребовал бы специальной рецензии. Поэтому ограничимся общими соображениями. Начнём с положительных моментов.

Первое, что нужно отметить, — разнообразие музыки. Кроме неперемного Филипа Гласса, звучали Рахманинов, Глинка, Сезар Франк, а также молодые петербургские композиторы — Александра Капова, Дмитрий Селипанов, Настасья Хрущева.

Второе: окрепшая потребность пользоваться классически танцем в его современных формах, с явным предпочтением дуэтным композициям, правда, часто перегруженным изошрёнными под-держками.

Третье: похвальное стремление донести до зрителей смысл композиции.

Четвёртое: готовность ограничиться самыми необходимыми постановочными средствами, поясняющими смысл балета.

Пятое: превосходное исполнение всех балетов, напрямую связанное с умением балетмейстеров увлечь артистов поставленными задачами. Примечателен и состав участников. Назовем их имена в порядке выхода на сцену. Это премьеры и ведущие солисты труппы Е. Кондаурова, О. Скорик, Е. Евсеева, Н. Батоева, К. Париш, А. Ермаков, К. Зверев, Ф. Степина. Это артисты разных рангов, включая дебютантов «Мастерской» — М. Хорева, В. Бородулина, В. Селиванова, З. Ялинич, В. Брилева, В. Краснокутская, С. Тычина, А. Яроменко, М. Ильюшкина, Е. Андросова, С. Савельева, А. Хитеева, Р. Беляков, М. Зверев, В. Ткаченко, А. Недвига, М. Измestьев, Я. Пушкив, А. Белобородов, В. Щербаков, Я. Байбородин.

И, наконец, последнее — многообразие жанров: балеты с внятной программой или тяготеющие к сюжетности, психологические и абстрагированные опусы и даже спектакль-игра.

А вот что вызвало сомнения. Сначала замечание общего порядка — как пожелание на будущее.

Некоторые авторы, называя свои работы, предпочитают родному языку иностранный, но не утруждают себя переводом. Это даёт повод заподозрить их в неуважения к значительной части аудитории, не владеющей английским и французским, а заодно освобождает от необходимости точно сформулировать по-русски название опуса.

В программке к «Мастерской» подробно рассказано о каждом авторе: профессиональное образование, служебная биография — исполнительская и постановочная деятельность, награды и поощрения. Жаль, что составители программы ограничились этими сведениями. Было бы интересно и полезно узнать о замысле балетмейстера, идее его сочинения, выборе музыки и исполнителей. Тогда, возможно, нашлись бы ответы на возникшие вопросы. Например, как связаны в «Touch the Light» Ильи Живого эмоционально насыщенные дуэты и ансамбли трёх пар с чёрными узорами на белом экране, лишёнными каких-либо чувств?

Для чего в психологическом этюде «Тише» Полины Митряшиной героини — мужчина и женщина — постукивают кулачком друг по другу или смотрят в «бинокль», приложив к глазам закруглённые пальцы рук? Уж не хотят ли они таким забавным образом достучаться до души партнёра и увидеть будущее своих отношений? И не слишком ли расточительно (и утомительно для зрителей) начинать номер, построенный на немногословной пластике, почти двухминутным бездействием героев?



«Touch the Light». Режиссёр И. Живой



«Morceaux de fantaisie». Режиссёр Д. Пимонов

Зачем Дмитрию Пимонову — автору почти сюжетного номера «Morceaux de fantaisie» («Куски фантазии») понадобились предметы бутафории, никак не участвующие в действии? И без них услышанный балетмейстером в музыке Рахманинова лирический подтекст прочитывается ясно.

Что хотел поведать о «Русских тупиках — 2» Максим Петров? Две пары: молодая — современная и пожилая — из прежних времён танцуют поочерёдно и иногда вместе. Что их связывает, о чём их танец, остаётся загадкой. А главное, при чём здесь тупик?

Но самая странная затея — «Игра» того же М. Петрова. В начале номера две танцовщицы и два танцовщика определяют по картам, кто и с кем будет танцевать. Жребий выпадает танцовщицам. Пока они танцуют, их коллеги-танцовщики становятся зрителями. На этом их участие в балете и сам балет, к разочарованию аудитории, заканчиваются. И как не пожалеть о затраченных впустую трудах, ведь участники «Игры» подготовили танцы во всех возможных вариантах. Об этом говорят слаженные действия наугад выбранных танцовщиц, не допустивших ни одной помарки. Впрочем, если и оставшиеся неизвестными номера были бы таким же чисто формальным набором движений, без какого-либо смысла, то и сожалеть не о чем.



«Фарфор». Режиссёр А. Сергеев

Досадно, что хореограф, уверенно заявивший о себе разнообразными по темам и стилистике работами на предыдущих мастерских, свернул в сторону с прежнего пути. На встрече со зрителями перед началом спектакля Петров объяснил свой выбор увлечением теорией «случайности», придуманной американским композитором Джоном Кейджем. Одним из опытов применения теории стало его сотрудничество с хореографом Мерсе Каннингамом. Эксперимент состоял в том, что оба автора сочиняли каждый своё без всякого плана, без объединяющей идеи, вообще без какой-либо идеи, а потому плод их трудов обернулся чаемой «случайностью», точнее говоря — полной абракадаброй. Пожелаем увлекающемуся и, безусловно, даровитому и умному Петрову скорейшего выздоровления от «детской болезни левизны».

Каждый балет сопровождался долгими овациями зрителей, подношением цветов авторам и исполнителям. В компанию постоянных балетмейстеров «Мастерских», можно сказать, «ветеранов», вошли две дебютантки — «модернистка» Полина Митряшина и «классичка» Алина Красовская, а также авторы — композиторы, исполнявшие партию фортепиано: А. Карпов, Д. Селипанов, Н. Хрущёва, пианисты Вера Иоффе и Эдуард Кипрский и чтец Владимир Кошевой.

В заключение отметим проявленное авторами — балетмейстерами владение основами композиции, стремление к своеобразию танцевальной речи, тягу к самовыражению. Нельзя не воздать должное их готовности пробовать силы в одной из самых сложных театральных профессий, зная, что путь к совершенству бесконечен. Пожелаем им и впредь искать, преодолевать всевозможные препятствия, учиться на собственных ошибках, трезво оценивать уже сделанное.

Если же подойти к Мастерской как к конкурсу, где мне довелось бы возглавить жюри, то три первых места разделили бы работы И. Живого «Touch the Light», Д. Пимонова «Morceaux de fantaisie» и А. Сергеева «Фарфор». Конечно, могут быть — и наверняка есть — другие мнения. Но всё же не признать удачей и по оригинальному замыслу, и по театральному решению балет Сергеева «Фарфор», особенно наиболее интересную по хореографии первую часть, было бы несправедливо!

Остаётся пожалеть, что больше не проводятся открытые обсуждения «Мастерских», где возник бы подробный разговор о каждой работе, высказаны различные мнения. Это было бы полезно и балетмейстерам — авторам, и их сверстникам, пробующим силы в критике.