

УДК 792.8.

В. О. Чушкина

ЛИКИ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ:

АНТОН ПИМОНОВ, КОНСТАНТИН КЕЙХЕЛЬ, ВЛАДИМИР ВАРНАВА

Театр балета им. Л. Якобсона, исторически созданный для поиска «новых форм, где проявят себя молодые хореографы, композиторы, художники, актеры» [Цит. по: 1, с. 173], с разным успехом в разные годы, но неизменно стремился поддерживать жизнь этой идеи. Шанс показать себя начинающим балетмейстерам предоставлял Аскольд Макаров, возглавивший коллектив после ухода Якобсона. Всполохи современной хореографии виднелись при Юрии Петухове, организовавшем на базе театра ежегодный конкурс «Альтернатива». Сменивший Петухова Андриан Фадеев тоже обратил пытливым взор на пробы молодых и неожиданно с неистовым усердием взялся за дело — за предыдущие два сезона в Театре балета им. Л. Якобсона прошло три премьерных вечера современного танца, а это в общей сложности пять новых спектаклей.

Репертуарные замыслы А. Фадеев, приступивший к руководству труппой в 2011 г., начал реализовывать в декабре 2013-го. Публике была представлена программа «Лики современной хореографии» с одноактными балетами Антона Пимонова («Iberia» и «В темпе снов») и Константина Кейхеля («Столкновение»). Спустя год, в декабре 2014-го, Антон Пимонов поставил «Ромео и Джульетту», в мае 2015-го Владимир Варнава — «Каменный берег».

Художественные достоинства балетов, что предсказуемо, были не безусловны — доверие молодые оправдывают в той мере, в какой пока на это способны. Театр балета им. Л. Якобсона направляет силы артистов на правое дело развития отечественного современного танца и балета, что бесценно. В свою очередь, критика, не избалованная оригинальным «нашим», оценивает творчество молодых заведомо доброжелательно, не вглядываясь в недочеты. Однако такое поощрение молодых за одно лишь желание возводить что-нибудь на «выжженном художественном поле» [2, с. 169] петербургской танцевальной сцены порождает риск спустя несколько лет увидеть загубленных преувеличенным самомнением и творчески бесплодных авторов. Каждый из молодых хореографов в постановках сталкивается с одними и теми же трудностями, и именно способы, применяемые для их решения, не всегда удачные, указывают на главные болевые точки всего сегодняшнего балета, обнаружить которые не менее важно, чем поддержать добрыми словами начинающих хореографов.

«Лики», открывшие при Фадееве череду современных постановок, предполагали для авторов более высокий градус творческой свободы, чем «Ромео и Джульетта» и «Каменный берег». «Берег» Варнава готовил ко Дню Победы и, по некоторым данным, в чрезвычайно короткие сроки, чуть ли не за две недели. «Ромео и Джульетта» создавался «для кассы»: Пимонов должен был осуществить постановку балета — многоактного, сюжетного, по великой музыкальной парти-

туре, и, желательно, не оглядываясь на толпу балетмейстеров, больше полувека штурмующих эту глыбу. Такая ноша кажется неподъемной для хореографа, прежде занимавшегося бессюжетными миниатюрами и не тяготевшего ни к чему иному. В итоге нежеланный, рожденный в творческих муках «Ромео» оказался награжден целым букетом балетных недугов.

Творческий тандем с Пимоновым составил драматический режиссер Игорь Коняев, прежде не работавший в балетном театре. По его собственным словам, в процессе постановки он долго пытался «разгадать механизмы жанра» [3]. Так что именно понимание большого балетного спектакля как набора «механизмов» явилось основой, на которой усердно возводился «Ромео». Спектакль должен был иметь новую концепцию, поэтому конфликт Коняев построил на противоборстве двух танцевальных кланов: Капулетти молятся богам классического танца, Монтекки — приверженцы модерна. Пути для Коняева оказалась музыка Прокофьева: установленный порядок сцен не позволил режиссерской мысли продвинуться в реализации этой идеи дальше придумывания эффектных театральных приемов. Новый режиссерский текст писался поверх того, который еще в 1940 г. предложил режиссер Сергей Радлов (работавший тогда вместе с хореографом Леонидом Лавровским).

Танцевальный спектакль Коняев воспринял как «недодраматический», подвластный постановке ограниченным набором режиссерских средств, которые должны дать максимум визуального эффекта и помочь зрителю разобраться в сюжетных перипетиях в первую очередь при отсутствии слов, и уже во вторую — с помощью танца. В результате, часть сцен, слишком доходчиво мизансценированных, вовсе не нуждалась в дополнениях от балетмейстера.

Тема битвы танцевальных компаний обеспечила, однако, хореографу Пимонову благоприятные условия для сочинительства. Для Капулетти он должен был поставить академичный пуантный, выворотный танец, для Монтекки придумать нечто во всем противоположное, а для дуэтов Ромео и Джульетты красиво сочетать то и другое. Классику и неоклассику (в «Ромео» понятия перемешаны) Пимонов танцевал сам¹, поэтому хорошо знает, как принято стыковать между собой движения и поддержки. Большую часть сцен Капулетти проходят по истертым балетным шаблонам, однако Пимонов случайно или специально включает в их партитуру движения современного танца. То ли подобными вставками он намекает: пропасть между классикой и современным танцем не столь велика, как кажется. То ли нечаянно промахивается в попытке разнообразить представляющийся ему скучным академичный пластический текст.

Танец для Монтекки сочинять Пимонову было явно интереснее, поэтому и вышел он более колоритным. Артисты связывают руки в узлы, падают на колени, перекачиваются, пускают «волну» через все тело, прыгают на носочках — делают намеренно то, что неуместно в академическом балете. Под словом «модерн» Пимонов подразумевает бездонное «contemporary» без исторических отсылок.

Дуэты влюбленных предсказуемо построены на сочетании танцевальных элементов «а-ля Монтекки» и «а-ля Капулетти». На балу Ромео подчиняется танцевальной

¹ А. Пимонов с 1999 г. танцует в балетной труппе Мариинского театра.

воле Джульетты и выступает чутким партнером, на балконе Джульетта внемлет пластическому языку возлюбленного и соглашается с ним, так что к финалу второго дуэта оба растворяются в танце, лишенном клейм «классика» и «модерн». Наступает торжество единого стиля, на чем первый акт кончается, а вместе с тем исчерпывает себя основное противоречие спектакля. Но впереди еще весь второй акт и час музыки!

Из партитуры Прокофьева режиссер и хореограф вырезали только увертюру, так что спектакль, помимо сцен, необходимых для развития действия, волок за собой и оказавшиеся теперь совершенно ненужными. Идея танцевального противоречия увязла в музыке, а сюжет обрел массу нелепостей. Кроме того, масштаб трагедии, заключенный в партитуре Прокофьева, никак не отвечал тому, который смог задать спектаклю Коняев.

Джульетта учится в танцевальной школе, по-видимому, принадлежащей ее родителям. На выпускном девушку выдают замуж за классика Париса. Там же она встречает Ромео, в маске прокравшегося на чужую вечеринку. На празднике задира Тибальт обязан открыть в Ромео врага, и режиссер, понимая, что узнавание должно быть необычным, заставляет Тибальта сорвать с юноши пиджак, на подкладке которого он и зрители обнаруживают огромную золоченую надпись «Montaque Modern Dance Theatre». После обучения на балконе премудростям современного танца, Джульетта передает Ромео через Концертмейстера (ту же кормилицу, но с навыком игры на фортепиано) записку с предложением жениться. Итогом изучения нового пластического языка в спектакле Коняева является венчание.

Здесь перед зрителем предстает персонаж, на котором интересно остановиться подробнее. Музыка диктует появление Святого Отца, некогда удалившегося от мирских танцевальных сует. Сцене венчания у Прокофьева отдано больше пяти минут музыки — заполнить их предстояло хореографу. В результате у Падре появился солидный танцевальный монолог с глубокими плотскими плие и не поддающимися толкованию движениями рук, рисующих круги, взбивающих воздух подобно крыльям мельницы, указывающих во все направления. Завершив соло, он сливается с героями в трио, совершая неизвестный пластический ритуал венчания.

Пока Ромео отсутствует, Тибальт убивает Меркуцио, о чем демонстративно и искренне сожалеет. Ромео, в угоду желанию режиссера, душит Тибальта тряпичной кулисой. Дальнейшие события развиваются так же, как и в первом спектакле Радлова-Лавровского, с небольшими переменами. Ромео и Джульетта проводят вместе ночь (танцуют дуэт), Ромео-убийца сбегает. Джульетта сопротивляется замужеству с Парисом и выпивает сонный эликсир. Ее тело находят в танцевальном классе Кормилица-Концертмейстер и шесть сверстниц (привет из спектакля Лавровского). Парис в одиночестве страдает у тела невесты, Ромео прогоняет его и закалывается кинжалом, тем же орудием убивает себя Джульетта — оба перед кончиной успевают забраться на рояль (что как нельзя более уместно и символично в спектакле, где режиссура и хореография побеждены музыкой). В финале родители и товарищи погибших встают на колени, поднимают руки в третью позицию и кладут друг другу на плечи. Именно третья позиция, очевидно, объединяет все направления и стили танца.

Главным в спектакле оказался не хореограф, а режиссер, считающий, что академический балет и современный танец сегодня существуют в непримиримой вражде [См.: 3]. Балетный спектакль Коняев ставит в духе Бориса Эйфмана: воспринимает музыку, главным образом, как эмоциональный фон; режиссерскими средствами выстраивает на сцене острейший конфликт, доходчиво визуализирует смыслы; пробует подать действие концентрированным, выдвинув отдельным героем кордебалет и определив нескольких главных героев (Ромео, Джульетта, Меркуцио, Тибальт). Однако терпит режиссерское фиаско, поскольку изученные им «механизмы жанра» оказываются неприменимы в работе с готовой цельной балетной партитурой.

Пимонов, в свою очередь, доказал (хоть и с оговорками), что ему по плечу разные пластические задачи: будь то сочинение академического танца или «модерна». Главной преградой, не павшей перед хореографом, оказался литературный сюжет. Часть трудностей, связанных с его изложением, Коняев решил самостоятельно (вспомним название балетной компании на пиджаке Ромео), Пимонову оставалось продумать, как Ромео и Джульетта влюбятся друг в друга, каким будет венчание и как Джульетта получит и выпьет сонный эликсир. Первую задачу он решил, как и многие предшественники, — взгляды героев встретились, в сердцах зародилось чувство. Остальные решались в сценах Падре Лоренцо, который в жестах и движениях вроде выпадов в приседе хотел что-то рассказать, но не мог быть понят зрителем, поскольку Пимонов пытался донести его мысли, пользуясь оригинальной азбукой пластических символов. Лоренцо отклонялся назад и вперед вместе с влюбленными (вероятно, показывая им, что жизнь их в браке будет нестабильна), делал руками кольцо над головами героев (по-видимому, и обозначавшее обручальное кольцо). Ближе к финалу, в сцене встречи Джульетты и Падре, Пимонов уже прибегнул к общеизвестным пантомимическим жестам. Подав эликсир Джульетте, Падре выводил левую руку из подготовительного положения в третью позицию и опускал ладонь в направлении рта («выпьешь»), закрывал ладонью глаза («уснешь») и, уподобляя руку стрелке часов, отсчитывал рывками половину циферблата («временно»).

Причиной беспомощности хореографа стало вовсе не отсутствие навыка работы с сюжетом (спустя несколько месяцев в балете «Бемби» он схожим образом формулировал «слова» героев). Желая продемонстрировать свою индивидуальность, Пимонов, как и многие молодые балетмейстеры, стремится наполнить балеты как можно большим числом новых пластических элементов. Удивительно, что ценность его дебютной работы «Хореографическая игра 3х3» на «Мастерской»-2013 заключалась в обратном. Не количество новых элементов тогда определило Пимонова хореографом, а свободное пространство между атомами движений и поз, которое позволило им соединиться и стать танцем. Жертвами желания удивлять не стали только дуэты влюбленных.

В них Пимонов отдается настроению музыки и сочиняет легко. Отсутствие необходимости снабжать танец пантомимой значительно упрощает задачу для хореографа. На небольшом отрезке музыки он выстраивает внятную драматургию и успевает ее раскрыть с помощью скромного числа движений. На протяжении

дуэта расставляются хореографические паттерны, подобные стихотворным анафорам: к ним Пимонов возвращается, чтобы начать новую пластическую мысль.

Центральный дуэт в «Ромео» — трехчастная сцена на балконе. Сначала ее ведет Джульетта в привычной ей манере, застывая в арабесках. После Ромео показывает современную пластику с элементами классики (например, гранд жете через тур де форс), сначала робко, а потом уверенно влюбленные увлекаются танцем, в котором уже не существует границ стилей и направлений.

Сцена на балконе, будучи драматургическим центром спектакля, стала и одной из его хореографических ценностей. Центральный дуэт впечатлял и в бессюжетном «В темпе снов» для «Ликов», который Пимонов сочинял также на музыку Прокофьева (Соната № 2 для скрипки и фортепиано, ре мажор). Красивое название, оправданное в программке², в тексте самого спектакля подспорья не нашло.

«В темпе снов» Пимонов сочинял в духе Ханса ван Манена: бессюжетный, на сложном музыкальном материале, с противоречием, заключенным в области отношений мужчины и женщины. Слово вихрь влетали на сцену юноши, но девы, холодные и замкнутые в начале балета, после двадцатиминутных метаморфоз в отношениях с мужчинами такими и оставались.

Художественное мировоззрение ван Манена определил идеальный музыкальный слух — танец в его балетах рождается из музыки и жив благодаря ее внутреннему току. Пимонов, нашедший себя в бессюжетной хореографии, решил устремиться вслед за мэтром, однако, при отсутствии музыкальной чуткости, получил едва ли сравнимый результат. Интуиция подсказывала, как выстроить драматургию спектакля в соответствии с настроениями частей сонаты, но музыка в итоге превратилась для Пимонова в обузу, временные рамки, которые необходимо заполнить движением.

Юноши и девушки составляют пары, тройки, выскакивают в восьмерках, выстраиваются в линии и устраивают переплясы. Танцевальные эпизоды должны вести зрителя к главному — адажио пары, — но, сочиненные по той же надобности вписаться в хронометраж, на деле не выполняют свою функцию. Несмотря на это, адажио вновь становится самой хореографически интересной частью балета.

Музыкальный эпизод, построенный на диалоге скрипки и фортепиано, взят за основу нежного дуэта. Движения, струящиеся одно за другим тонко и деликатно, выливаются в танец, где партер незаметно сменяют высокие поддержки, а синхронный танец раскрывается в разные пластические темы. Легкий, как дыхание, дуэт, искупает собой многие недостатки спектакля. Здесь Пимонов сочиняет, проникаясь духом музыки и повинувшись ее течению.

Медленные темпы обеспечивают хореографу пространство для постановки продуманного и отточенного движения. В то время как в скорых темпах он словно бы комкает слова, стремясь поспеть за ускользающими нотами и целыми музыкальными фразами. Так произошло в одноактном балете «Iberia», тоже сочиненном для «Ликов современной хореографии». Едва Пимонов закреплял на музыкальной ткани движение, красочная сюита Дебюсси в ответ огорошива-

² «...Сами исполнители, восемь девушек и юношей, наслаждаясь магией танца, уже не отличают воспоминаний от реальности, а фантазий от снов...». [Цит. по: 4]

ла россыпью непередаваемых хореографом музыкальных оттенков, обедняя только что придуманное па. Станцованный энергично в разноцветных костюмах балет неожиданно оказался эмоционально пресным.

Доверяясь музыке, Пимонов в общих чертах воспринимает ее настроение, объему и многообразию нюансов (возможно, из опаски ошибиться или растеряться) предпочитая пластическую определенность и холодность. В его балетах всплывали воспоминания о работах Алексея Ратманского, Альберто Алонсо и Бориса Эйфмана³.

Другой хореограф «Ликов» Константин Кейхель прочим балетмейстерам предпочитает Эйфмана, в чьей «Академии танца» преподает «модерн». Его «Столкновение» напоминает то «новые формы» Треплева из «Чайки» (завернутые носки, насмешливо оттопыренный низ у танцовщиков), то поезд из «Анны Карениной» (широкие динамичные махи руками и ногами). Сюда же Кейхель прибавляет страдальческие плии во второй позиции, кабриоли и надрывные разножки из авторского набора Эйфмана. Несмотря на это, в «Столкновении» нет фанатичного копирования. Наоборот, явлен любопытный замес движений, выстроенных академично на оси тела, и тех, что имеют отношение к модерну с обязанностью танцовщика ощущать свой вес, исходя из этого выстраивать взаимодействие с партнером, «работать с полом» и пр. Микс апробируется медленным и быстрым темпами, в обоих случаях доказывая свою жизнеспособность.

В отличие от Пимонова, Кейхель не был столь самонадеян, чтобы выбирать в качестве танцевальной основы музыку богатую и сложную. Нечто, звучащее, как саундтрек к фантастическому фильму (автор — Джоби Тэлбот) или компьютерной игре, с фортепианным соло, позволяет хореографу не испытывать угрызений совести по поводу освоения музыкального материала. Задано настроение миниатюры (лирично-драматично) и темпо-ритмическая сетка, на которую Кейхель выкладывает движения.

Он хочет, чтобы зритель ни на секунду не отводил взгляда от сцены — действие захватывает красотой поз, идеальной графикой мизансцен, впечатляющей сценографией. Артисты эффектно проникают на танцевальную площадку или устраниваются с нее, проходя через ширму из белых натянутых лент (почти как в «Бессоннице» Килиана), похожую на нутро рояля, собирая их в пучки и распуская.

Кейхель, возможно, как и Пимонов, из желания продемонстрировать балетмейстерскую самостоятельность стремится насытить отведенное время все большим количеством оригинальных движений, даже ускоряя танцевальный темп в сравнении с музыкальным. Балет не имеет в основе фабулы, которую можно было бы изложить словами. Зрителю предоставлено право самостоятельно толковать увиденное.

³ Сцена бала в «Ромео» визуально схожа со сценой бала в «Золушке» Ратманского, а «Concerto DSCH» и вовсе стал программным для творчества Пимонова. В «Iberia» хранятся отсылки к «Кармен-сюите», а «Ромео и Джульетта» напоминает балеты Эйфмана, в первую очередь, благодаря костюмам Вячеслава Окунева, долго работающего с балетмейстером, во-вторых, в силу заданного режиссером курса на пластическую экспрессию.

У Владимира Варнавы с рассказыванием историй в танце все намного сложнее. Во-первых, потому что его пластическое мышление не ограничено рамками одной формы: он ставит успешно большие, одноактные спектакли и миниатюры. Во-вторых, работает он как с литературным сюжетом, так и, с равным успехом сочиняет, не принимая его за основу. Тем не менее, балеты Варнавы всегда рассказывают историю, а воображение перерабатывает в художественные образы реальные, бытовые человеческие взаимоотношения. Действующие лица его балетов — это люди (только в «Глине» шестеро артистов вначале сходятся вместе, рождая коллективный образ некой первосущности: то ли глины, то ли биомассы, основы всего живого), но танец транслирует невербализуемые чувства, поэтому надобности изъясняться на языке пантомимы у хореографа нет. Точка отсчета для трактовки его работ содержится в названии или в самом начале действия: например, в миниатюре «Сохраняйте спокойствие» (2014) каждый герой, выходя на сцену, в микрофон рассказывает о себе, проясняя обстоятельства приключившейся с ним истории.

Задача поставить балет о войне могла бы быть реализована разными способами: через отанцовывание сюжета военного романа или повести, через абстрактное пластическое повествование, выстроенное на узнаваемых визуальных образах. Варнава, в поисках пригодной для пластического развития исходной коллизии, находит символ (что уже идеально для балетного спектакля): «Туфли на набережной в Будапеште» — мемориал жертвам Холокоста⁴ — перед расстрелом евреев заставляли снять обувь: тела уносила вода, а туфли и ботинки, оставшиеся на берегу, продавали и раздавали солдатам и гражданским. Пластическое повествование строится вокруг пары обуви и двух ее владельцев. Для девушки ботинки — последнее доказательство того, что она еще жива, для солдата — то, без чего не прожить ему. Так что если на набережной в Будапеште обувь стоит сиротливо, напоминая о смертях, у Варнавы она превращается в символ жизни.

Жизнь — это трепещущее в груди сердце, это дыхание, любовь, каждое физическое движение — из этих образов Варнава сплетает танец. Два главных героя пробуют прожить общую историю, не разорванную на «до» и «после» обретения ботинок новым владельцем. Но на всем протяжении их дуэта под колосниками висит связка туфель, в один момент срывающаяся на землю. Девушки и юноши (кордебалет) — новые обладатели обуви — взваливают этот груз на плечи и, сгибаясь под его тяжестью, уходят. После юноши встают на колени перед девушками, а те выносят ботинки на авансцену и зажигают перед ними свечи.

Подобные штампы едва ли возникли по причине того, что Варнаве была предложена неудобная для него и для балетного театра тема, как утверждает в «Петербургском театральном журнале» рецензент премьеры Богдан Королек [См.: 2, с. 169]. Варнава привык излагать суть тревожащего символичным и ос-

⁴ См.: Владимир Варнава выпустил в Театре балета имени Леонида Якобсона премьеру балета «Каменный берег» // Официальный сайт Театра балета имени Леонида Якобсона. URL: <http://www.yacobsonballet.ru/ru/news/vladimir-varnava-vypustil-v-teatre-baleta-imeni-leonida-yakobsona-premeru-kamenny-bereg>

мысленным танцем, поэтому штампы, представленные в таком многообразии, обусловлены не темой балета, а, скорее, уровнем режиссерского мышления хореографа.

На протяжении спектакля небольшой струнный оркестр и фортепиано исполняли опус, специально написанный композитором Александром Карповым. Музыка незамысловатая, но проникновенная и порой воинственно-драматичная, казалось предназначенной для сериала про бандитские разборки. Однако хореограф выжал из музыкального материала максимум для балета — музыка задала танцу настроение и ритм.

В отличие от Кейхеля и Пимонова, доказывающих свою неординарность придумыванием оригинальных поз и движений, Варнава идет от содержания к форме. От идеи танца на балансе, осмысленного и прочувствованного артистами, — к ее практическому воплощению. Если Кейхель, придерживающийся тех же взглядов, пытается скрестить эти формы с танцем Эйфмана (где в каждом жесте — эмоциональный надрыв, а исполнители существуют на пределе физических возможностей), Варнава более органично чувствует их близость хореографии Килиана, сочиняя вдумчивый танец, в котором страстность и чувственность никогда не воплощаются в пластической истерии. Важно уточнить, что речь идет не о слепом копировании, а о творческом ориентировании молодых.

Троих столь разных балетмейстеров, казалось бы, не объединяет ничего кроме площадки, на которой они представляют свои работы. Каждый по-своему воспринимает танец и понимает балетный спектакль, их творческие орбиты практически не пересекаются. Но все они молоды, талантливы и занимаются современным танцем.

Доли их участия в репертуаре Театра балета им. Л. Якобсона не равны. Из пяти работ три сочинены Пимоновым, по одному балету поставили Варнава и Кейхель. Главной, и едва ли не единственной крупной работой Кейхеля в Петербурге на сегодня остается «Столкновение», что заставляет судить о его творчестве пока лишь на одном примере⁵. Варнава, наоборот, ставит в Петербурге много, потому определить его хореографические воззрения можно гораздо точнее.

Неоднократное привлечение Фадеевым Пимонова к сотрудничеству, возможно, и имеет дружеские основания — в одни и те же годы оба танцевали в труппе Мариинского театра, — но хореография Пимонова изначально ориентирована на классических танцовщиков, что для театра балета как нельзя кстати. В мужских вариациях много прыжков и поддержек, девушки неизменно танцуют на пуантах. Движение Пимонов старается не нагружать смыслами (попытки ставить иначе не увенчались успехом ни в «Ромео», ни позже в «Бемби» и «В джунглях»⁶), именно поэтому перед хореографом столь остро встает проблема музыки. Не достаточно хорошо умея читать партитуру, не чувствуя развития драматургии

⁵ 28 октября в Театре балета имени Леонида Якобсона вышел еще один спектакль К. Кейхеля — «Репетиция» (на муз. Й. Гайдна и К. Чистякова).

⁶ Премьера балетов «Бемби» и «В Джунглях» состоялась в Мариинском театре 13 марта 2015 года.

произведения, он теряется в музыке и захлебывается собственным воображением. Удовлетворяя голод сочинительства придумыванием новых поз и движений, он не получает желанного высокого художественного результата, поскольку музыка и танец существуют в спектакле Пимонова обособленно. Неутешителен и другой вывод: начинающие балетмейстеры редко способны справиться с постановкой хореодрамы без режиссера, но и режиссер, приступающий к такой постановке, не имеет права подобно Игорю Коняеву воспринимать балет как полноценный вид искусства.

Не только у Пимонова, но и у Варнавы был опыт работы над балетом на литературный сюжет. В 2013-м вместе с режиссером Максимом Диденко он выпустил спектакль «Пассажир» по повести Амели Натомб «Косметика врага». Диденко прежде уже ставил пластические спектакли, Варнава тогда, как и сегодня, сочинял хореографию, наполненную символами. Поэтому спектакль был сконструирован таким образом, что повествование не отрывалось от танца, смыслы будто провялялись на его ткани в течение действия.

В хореографии Варнавы танец есть лучший язык для передачи чувств и разумений героев. Движение образно и рождено от мысли, а не от музыки, поэтому роль ее в балете второстепенна. Музыка оформляет картину танца, отвечает за атмосферу спектакля, его настроение и служит темпо-ритмической основой хореографии.

Тем же ценна музыка для Кейхеля в «Столкновении». Несмотря на схожесть с Варнавой в увлечении танцем на балансе, он сочиняет принципиально иную хореографию. Для него, как и для Пимонова, форма в балете важнее содержания, он увлекает зрителя красотой и экспрессией танца, не заставляя размышлять.

Все трое: Пимонов, Кейхель и Варнава неустанно работают с разной музыкой, над разными темами, пробуя сочинять в разных жанрах и формах. Лики современной хореографии желают быть непохожими на других и неповторимыми. Кто-то уже преуспел в этом, кто-то только ищет свой стиль пластического изложения. А руководитель Театра балета им. Л. Якобсона Андриан Фадеев, кажется, решительно настроен продолжать сотрудничество с начинающими хореографами.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Звездочкин В. А.* Творчество Леонида Якобсона. СПб.: СПбГУП, 2007. 224 с.
2. *Корольк Б.* Испытание юбилеем // Петербургский театальный журнал. 2015. № 2. С. 168–169.
3. *Коняев И.* «В мире возник острейший дефицит любви...» / Беседовала Э. Дажунц // Невское время. 2014. 13 дек.
4. Лики современной хореографии // Официальный сайт Санкт-Петербургского государственного балета им. Л. Якобсона. URL: <http://www.yacobsonballet.ru/ru/afisha/liki-sovremennoy-horeografii> (дата обращения: 23. 08. 2015.)