

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА – ГИТИС»

*На правах рукописи*

**Попова Ксения Владимировна**

**Произведения русской классической литературы в творчестве Джона  
Ноймайера**

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (театральное искусство)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры хореографии  
Российского института театрального искусства – ГИТИС  
**Сизова Людмила Вячеславовна**

Москва, 2024

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава 1. Русская классическая литература в контексте западноевропейского театрального искусства</b> .....	13
1.1 Особенности интерпретации произведений русской классической литературы в западноевропейском драматическом театре.....	13
1.2 Русская классическая литература в контексте западноевропейского хореографического искусства.....	31
1.3 Творчество Дж. Ноймайера: литература на балетной сцене.....	49
<b>Глава 2. История создания и музыкально-хореографическое построение спектаклей Дж. Ноймайера</b> .....	66
2.1 История создания балетных спектаклей «Чайка» (2002), «Татьяна» (2014), «Анна Каренина» (2017).....	66
2.2 Балетный спектакль «Чайка» по одноименной пьесе А.П. Чехова. Музыкально-хореографический анализ.....	81
2.3 Балетный спектакль «Татьяна» по роману в стихах «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. Музыкально-хореографический анализ.....	109
2.4 Балетный спектакль «Анна Каренина» по мотивам одноименного романа Л.Н. Толстого. Музыкально-хореографический анализ.....	128
<b>Глава 3. Особенности сценической интерпретации произведений русской классической литературы в балетах Дж. Ноймайера</b> .....	154
3.1 Авторские концепции балетов Дж. Ноймайера. От либретто к драматургии спектакля.....	154
3.2 Сценография спектаклей.....	164
3.3 К вопросу сопоставления зарубежных и отечественных рецензий на балетные спектакли Дж. Ноймайера.....	183
<b>Заключение</b> .....	193
<b>Список литературы</b> .....	197

<b>Приложение 1. Либретто балета «Чайка».....</b>	<b>213</b>
<b>Приложение 2. Либретто балета «Татьяна».....</b>	<b>217</b>
<b>Приложение 3. Либретто балета «Анна Каренина».....</b>	<b>220</b>
<b>Приложение 4. Фотоматериалы.....</b>	<b>223</b>

## Введение

**Актуальность темы исследования.** Влияние русской классической литературы на мировой театральный процесс трудно переоценить. Изучение истории интерпретаций произведений русской классики за рубежом, исследование возможных подходов к сценическому прочтению, определение степени взаимосвязи и взаимообогащения разных культур представляет особый интерес для театроведения.

С момента зарождения балета как отдельного вида театрального искусства преимущественную роль в создании драматургии спектакля играли литературные сочинения разных жанров. XX столетие отмечено значительным взаимодействием литературы и хореографии в балетном театре: появились спектакли на основе масштабных произведений, признанные классикой. В этот период балет утвердил возможность интерпретировать языком хореографии сложные сюжеты произведений У. Шекспира, А.С. Пушкина, А. Дюма, В. Гюго, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова и других писателей. Тенденция постановки балетных спектаклей на основе литературы не теряет своей актуальности и в XXI веке, напротив находятся новые варианты визуального отражения взаимосвязи данных видов искусства.

Весьма заметны на балетной сцене интерпретации произведений русской классической литературы, и в большинстве случаев они принадлежат авторству зарубежных хореографов (Дж. Крэнко, Ф. Аштон, К. Макмиллан, Р. Пети, Дж. Ноймайер, К. Шпук и другие). Данная тенденция прослеживается как в российских театрах, так и в репертуаре театров других стран.

Одним из ярких представителей хореографического искусства, которому под силу воплотить на балетной сцене высокие смыслы литературы, является немецкий хореограф американского происхождения Джон Ноймайер (род. 1942 г.). Творчество Ноймайера неразрывно связано с Гамбургским балетом, он руководит

труппой с 1973 года, поставив за это время 123 спектакля<sup>1</sup>. Среди осуществленных хореографом постановок особое место занимает линия литературных балетов большой формы. Созданные им спектакли являются не просто иллюстрациями сюжета первоисточника, но попыткой проникнуть в суть замысла автора, отразить и подчеркнуть языком хореографии поэтику произведений.

Стоит отметить, что Ноймайер единственный из зарубежных мастеров, которому принадлежат хореографические инсценировки трех произведений русской классической литературы. Балетные спектакли «Чайка» по одноименной пьесе А.П. Чехова, «Татьяна» по роману в стихах «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Анна Каренина» по мотивам одноименного романа Л.Н. Толстого, поставленные в труппе Гамбургского балета в начале XXI века, являются как отражением личной художественной рефлексии Ноймайера на русскую культуру, так и отражением общих особенностей интерпретации произведений русской классической литературы в западноевропейском балетном театре. Особенно важно, что при работе над этими спектаклями Ноймайер выступил не только как хореограф, но и как автор либретто, сценограф и художник по костюмам. Таким образом постановки являются уникальным воплощением авторской концепции.

Несмотря на активный процесс воплощения в зарубежном балетном театре произведений русской классической литературы на современном этапе, значительное количество осуществленных хореографических интерпретаций, данный вопрос не рассматривался целостно в научных исследованиях. Также в существующих работах по истории балетного театра отсутствует детальный анализ спектаклей на основе русской классики в постановке Дж. Ноймайера. В исследованиях о творчестве немецкого хореографа нет систематизированной информации о работах над сценическим воплощением произведений русской классической литературы. Таким образом, данная диссертация восполняет этот значительный пробел, и этим обуславливается **актуальность** её темы.

---

<sup>1</sup> Repertory since 1973 // Hamburg Ballett John Neumeier // Интернет-ресурс: URL: <https://www.hamburgballett.de/en/geschichte/repertoire.php> (Дата обращения: 12 марта 2023).

**Объект исследования** – произведения русской классической литературы в западноевропейском балетном театре XX и XXI века.

**Предмет исследования** – трактовка произведений русской классической литературы в творчестве Дж. Ноймайера, на примере балетных спектаклей «Чайка» (2002 г.), «Татьяна» (2014 г.), «Анна Каренина» (2017 г.).

**Цель диссертационного исследования** состоит в выявлении специфики творческого метода Дж. Ноймайера при работе с произведениями русской классической литературы.

Исходя из поставленной цели диссертации, были определены следующие научно-исследовательские задачи:

- выявить особенности интерпретации произведений русской классической литературы в западноевропейском драматическом и балетном театре в XX и XXI веке;
- проследить творческий путь Джона Ноймайера, выделив литературную линию балетных спектаклей как особую сферу его постановочной деятельности;
- изучить историю создания балетных спектаклей «Чайка», «Татьяна», «Анна Каренина»;
- провести анализ музыкально-хореографического построения балетных спектаклей «Чайка», «Татьяна», «Анна Каренина»;
- раскрыть основные принципы авторской концепции спектаклей Дж. Ноймайера через сопоставление литературных первоисточников и созданного хореографом либретто;
- описать и проанализировать сценографию балетных спектаклей «Чайка», «Татьяна», «Анна Каренина» как часть общей авторской концепции;
- проанализировать особенности восприятия балетных спектаклей Ноймайера на основе русской классической литературы в зарубежной и отечественной критике.

**Степень научной разработанности темы.** Проблема интерпретации произведений русской классической литературы в западноевропейском балетном театре до сегодняшнего дня не становилась предметом комплексного научного исследования. Существующие работы о литературе в балете, принадлежащие авторству отечественных балетоведов Н.И. Эльяша<sup>2</sup> и В.М. Красовской<sup>3</sup>, рассматривают балетные спектакли, поставленные в XX веке. История литературных постановок XXI века, отражена в отдельных статьях (как отечественных, так и зарубежных)<sup>4</sup>, большинство из которых представляют критические рецензии.

Что касается исследования творчества Дж. Ноймайера, то следует отметить труды Н.Н. Зозулиной «Джон Ноймайер в Петербурге»<sup>5</sup>, «Джон Ноймайер и его балеты. Вечное движение»<sup>6</sup>, «Джон Ноймайер. Рождение хореографа»<sup>7</sup>. Данные работы расширяют представление о масштабе творческой личности Дж. Ноймайера и вносят значительный вклад в изучение истории зарубежного балетного театра. Однако в них исследуется преимущественно ранний этап творчества хореографа и нет полноценных сведений о работе над балетами на основе произведений русской классической литературы. В зарубежных трудах, посвященных творчеству Дж. Ноймайера, выделяется научная монография итальянского балетоведа Сильвии Полетти<sup>8</sup> и книга немецкого журналиста Хорста

<sup>2</sup> Эльяш Н.И. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970.

<sup>3</sup> Красовская В.М. Балет сквозь литературу. СПб.: Академия Русского балета им. А.Я.Вагановой, 2005.

<sup>4</sup> См. напр. Аловерт Н. «Пиковая дама» в Москве // Русский базар №48 (292) 2001-11-22 2001-11-29 // Интернет-ресурс: URL: <http://russian-bazaar.com/ru/content/21.htm> (Дата обращения: 24 ноября 2021); Foyer M. Ballett Zürich: Anna Karenina // CriticalDance 5 Dec 2014 // Интернет-ресурс: URL: <https://criticaldance.org/zurich-ballet-anna-karenina/> (Дата обращения: 30 ноября 2021); Roy S. Revisor review – astonishing take on Gogol demands to be seen again // The Guardian, 4 Mar 2020 // Интернет-ресурс: URL: <https://www.theguardian.com/stage/2020/mar/04/revisor-review-sadlers-wells-london-gogol> (Дата обращения: 30 ноября 2021); Tambur S. Estonian choreographer's Anna Karenina premieres in Milan // Интернет-ресурс: URL: <https://estonianworld.com/culture/estonian-choreographers-anna-karenina-premieres-in-milan/> (Дата обращения: 10 декабря 2021); Хохлова Д. Е. Балет Джона Ноймайера «Анна Каренина». К вопросу хореографической интерпретации хрестоматийного первоисточника // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 2. С. 117–127, и др.

<sup>5</sup> Зозулина Н.Н. Джон Ноймайер в Петербурге / Науч. ред. В.В. Чистякова. СПб.: Аллаборг, 2012.

<sup>6</sup> Зозулина Н.Н. Джон Ноймайер и его балеты. Вечное движение. Учебное пособие / Наталия Зозулина. – СПб.: Акад. рус. балета им. А.Я.Вагановой, 2019.

<sup>7</sup> Зозулина Н.Н. Джон Ноймайер. Рождение хореографа. Монография. [М-во культуры Российской Федерации]. Акад. Русского балета им. А.Я.Вагановой; Н.Н.Зозулина [ред. В.В.Чистякова]. – Санкт-Петербург: Академия Русского балета, 2021.

<sup>8</sup> Poletti S. John Neumeier. — Palermo, L'epos, 2004.

Кёглера<sup>9</sup>. Данные работы сосредоточены на раннем этапе творческой деятельности хореографа. Опубликованная во Франции монография историка музыки и хореографии Жаклин Тьюйё «Джон Ноймайер. Тридцать лет балета в Парижской опере»<sup>10</sup>, посвящена постановкам хореографа в Парижской опере. Серьёзного научного труда в Германии, посвященного искусству Дж. Ноймайера, нет, там выпущены лишь буклеты и альбомы с фотографиями<sup>11</sup>, а также сборники статей многих авторов<sup>12</sup>, в которых освещаются различные грани творчества хореографа.

Существующих исследований и научных публикаций недостаточно для целостного восприятия выбранной темы, выявлен значительный пробел в изучении литературной линии балетных спектаклей Дж. Ноймайера на основе русской классики, их места и роли в истории зарубежного балетного театра. Важными источниками для исследования современного периода творчества хореографа стали исследовательские работы, рецензии, интервью самого Ноймайера, видеозаписи балетных спектаклей и их репетиционного процесса. Данная диссертация направлена на многоаспектный анализ балетных спектаклей Дж. Ноймайера на основе произведений русской классической литературы («Чайка» (2002 г.), «Татьяна» (2014 г.), «Анна Каренина» (2017 г.)), исследование которых формирует более полное представление о творчестве хореографа, а также об особенностях интерпретации русской классики в западноевропейском театре в XXI веке.

**Научная новизна** диссертации обусловлена самой темой исследования и связана с тем, что впервые в отечественное театроведение вводится систематизированный материал по интерпретации произведений русской классической литературы в западноевропейском балетном театре XX-XXI вв. В настоящей работе охарактеризованы особенности сценического прочтения русской

<sup>9</sup> Kogler H. John Neumeier. Bilder eines Lebens. Pictures from a Life. — Edel: Vita, 2010.

<sup>10</sup> Jacqueline Thuilleux. John Neumeier. Trente ans de ballets à l'Opéra de Paris. — Gourcuff Gradenigo, 2010.

<sup>11</sup> Kogler H., John Neumeier Unterwegs. — Darmstadt: Agora, 1972; Badekow H. My Favourite Pictures for John. — Berlin/Vienna: Blackwell Wissenschaftsverlag, 1998; 50 Jahre Hamburg Ballett. John Neumeier: Bilder einer Ära. — Henschel Verlag, 2022.

<sup>12</sup> Zehn Jahre John Neumeier und das Hamburger Ballett, 1973-1983. — Hamburg, Christians, 1983; Zwanzig Jahre John Neumeier und das Hamburg Ballett, 1973-1993: Aspekte, Themen, Variationen. — Hamburg, Christians, 1993.

классики на балетной сцене, проведены параллели с историей постановок в драматическом театре, выявлены основные принципы художественного мышления крупнейшего хореографа современности – Джона Ноймайера при создании балетных спектаклей на литературной основе. Впервые собран и систематизирован материал, а также осуществлен подробный разбор его спектаклей «Чайка», «Татьяна», «Анна Каренина», проанализированы их музыкально-хореографическое построение, драматургия, сценография. Впервые проведен анализ отечественных и зарубежных рецензий на спектакли Ноймайера, выявлены особенности их восприятия в разных национальных традициях.

**Теоретическая значимость** работы состоит в расширении представлений о возможности невербальной интерпретации литературного текста в балетном театре. Собранный и систематизированный материал по истории сценической интерпретации русской классической литературы в контексте западноевропейского хореографического искусства позволяет рассмотреть линию балетов на основе литературных источников в её развитии. Результаты, полученные в итоге многоаспектного анализа балетных спектаклей Дж. Ноймайера на основе русской классики («Чайка», «Татьяна», «Анна Каренина»), могут послужить основой для работ по теории балетного театра, изучению творчества Ноймайера, а также стать материалом для дальнейших исследований в области истории театрального искусства, затрагивающих вопросы интерпретации русской классики за рубежом.

**Практическая значимость** диссертации состоит в том, что собранный в рамках исследования материал, его последующий анализ и сделанные выводы, расширяют представление о многогранности творческих возможностей Дж. Ноймайера, а также восполняют пробел в составлении целостной картины интерпретаций произведений русской классической литературы в западноевропейском балетном театре. Материалы данной работы могут применяться в лекционных занятиях учебной дисциплины «История зарубежного балета» или стать основой для курса отдельных образовательных лекций. Также приведенные в данной диссертации многоаспектные разборы балетов «Чайка»,

«Татьяна», «Анна Каренина» Дж. Ноймайера могут быть полезны для расширения профессионального кругозора хореографов и режиссеров, которые интересуются вопросом невербального воплощения литературных произведений на театральной сцене.

**Методология исследования.** В ходе исследования использовались различные методы: историко-типологический, герменевтический, структурно-семиотический, антропологический и социологический. А также принципы разбора и анализа хореографического спектакля, применяющиеся в отечественном театроведении и балетоведении.

**Основные положения, выносимые на защиту:**

- в интерпретациях произведений русской классической литературы в западноевропейском драматическом и балетном театре XX – XXI вв. имеется своя историческая закономерность, которая влияет на особенности их сценического воплощения в различные периоды;
- балеты на основе сюжетов из классической литературы оформились в отдельное значимое направление хореографического искусства в XX веке; это не теряет своей актуальности и продолжает развитие в XXI веке;
- в творчестве немецкого хореографа Джона Ноймайера особенно выделяется линия сюжетных многоактных спектаклей, основанных на произведениях мировой литературы; в их числе весьма заметное место занимают хореографические интерпретации произведений русских классиков;
- история создания спектаклей «Чайка», «Татьяна», «Анна Каренина» позволяет говорить об утверждении в балетном театре новых принципов работы с литературным первоисточником;
- перенос действия литературных произведений в современный мир в спектаклях Дж. Ноймайера подчеркивает вневременную актуальность заложенных писателями тем и раскрывает универсальность многих конфликтов, чувств и действий персонажей;

- в художественной системе Дж. Ноймайера возрастает роль сценографии: она имеет свою драматургическую линию, способствует более полному воплощению авторской концепции;
- анализ рецензий на спектакли Дж. Ноймайера в Гамбурге и Москве обнаруживает принципиально различные подходы к восприятию его работ в отечественной и западноевропейской традиции.

**Апробация результатов исследования** осуществлялась в форме докладов на следующих научных конференциях:

1. Научная конференция «Проблемы междисциплинарных исследований в области театрального искусства». Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 10 ноября 2020 года. Тема доклада: «Междисциплинарный подход в исследовании балетных спектаклей»;
2. Научная конференция «Методология искусствоведческого исследования». Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 23 ноября 2020 года. Тема доклада: «Произведения русской классической литературы в творчестве Дж. Ноймайера»;
3. XIV Международная научная конференция «Театральная книга между прошлым и будущим». Российская государственная библиотека искусств, 24 ноября 2020 года. Тема доклада: «Хореографические интерпретации романа в стихах “Евгений Онегин” А.С. Пушкина на балетной сцене»;
4. Научная конференция: «Драматургический и сценический тексты: оптика конкретизации». Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 19 апреля 2021 года. Тема доклада: «Невербальная интерпретация как тип конкретизации»;
5. XLIII Межвузовская научно-практическая конференция «Методология современного театроведения». Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 26 апреля 2021 года. Тема доклада: «Интерпретация литературного произведения в балетном спектакле»;

6. Научная конференция «Танец и слово». Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 11 октября 2021 года. Тема доклада: «“Чайка” А.П. Чехова в хореографическом прочтении Джона Ноймайера»;
7. Научная конференция «Пластический дискурс и искусство невербальной интерпретации». Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 11 апреля 2022 года. Тема доклада: «Художественная интерпретация образа пушкинской Татьяны в балете Дж. Ноймайера».

Основные положения диссертации нашли отражение в восьми научных публикациях, четыре из которых опубликованы в периодических изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации.

**Структура диссертации** отвечает поставленным в ходе исследования задачам и состоит из введения, трех глав (10 параграфов), заключения, списка литературы и приложений.

## **Глава 1. Русская классическая литература в контексте западноевропейского театрального искусства**

### **1.1. Особенности интерпретации произведений русской классической литературы в западноевропейском драматическом театре**

Русская классическая литература имеет всемирное культурное значение. Отражение интереса к постижению этого феномена находится не только в области научных исследований отечественных и зарубежных литературоведов, но также является одной из важных линий в театроведческих работах. Ведь в практической области театрального искусства – в интерпретациях литературы мастерами драматического и музыкального театра – процесс формирования особого взгляда на произведения русских классиков выявляется во всей своей полноте и многообразии.

Концепции трактовки образов русской литературы складывались в западноевропейском культурном пространстве с разным подходом к их восприятию и осмыслению. Как отметил Н.Я. Берковский: «Русская литература вызвала на Западе бесконечную серию откликов философских, идеологических, её изучали и изучают как явление познания, как великое событие интеллектуального мира, как одно из откровений общей культурной современности»<sup>13</sup>.

Произведения русских писателей раскрывают темы, которые затрагивают подробное исследование эмоций, поступков, хода мыслей персонажей, часто помещенных в экзистенциальные кризисы, вызванные моральными, психологическими, этическими, религиозными, социальными или политическими дилеммами, возникающими в обществе. Данные вопросы остаются актуальными и для современной аудитории. Русская литература отличается своей одухотворенностью и глубокой человечностью, способностью проникнуть в

---

<sup>13</sup> Берковский Н.Я. О мировом значении русской литературы. Л.: Наука, 1975. С. 22.

важные проблемы реального мира и более глубокие философские вопросы о существовании.

Являясь неотъемлемой частью мирового культурного процесса, русская классическая литература занимает особое положение в развитии мирового театрального процесса. Однако, рассмотрение и изучение вопроса особенностей интерпретации произведений русской классической литературы в западноевропейском театре необходимо начать с определения фактов переводов этих произведений на иностранные языки, а также с обозначения культурно-исторического контекста. Как писал А.А. Якубовский: «Со второй половины XIX века, когда Франция, а за нею – другие европейские страны и Америка открыли для себя творчество Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова, А.М. Горького, влияние русской классики на западноевропейский и мировой театр не ослабевало. Разумеется, в каждый исторический период оно проявлялось по-разному, но ощущалось всегда неизменно, обогащая творческие поиски драматургов, режиссеров, актеров»<sup>14</sup>.

Стоит отметить, что сведения о русской литературе интересовали европейских историков ещё в XVIII веке, например Д. Дидро составил для себя «Роспись русских книг», П.Ш. Левек посвятил несколько разделов литературе в труде «История России» (1782), У. Кокс написал в книге «Путешествия в Польшу, Россию, Швецию и Данию» целую главу о русских писателях, которые развивали литературный русский язык. Но наибольшее продвижение русской литературы в Западной Европе началось в XIX веке. Как пишет В.В. Сорокина: «Как правило, известие о значительном литературном событии в России появлялось в немецкой печати, затем оно подхватывалось французской и английской прессой. Русская литература привлекала сходством протекавших в ней процессов, и оригинальностью их преломления на национальной почве, и постановкой новых проблем»<sup>15</sup>. Перевод текстов русских произведений на другие языки

---

<sup>14</sup> Якубовский А.А. Русская классика и мировой театральный процесс // Русская классика и мировой театральный процесс: Межвузовский сборник научных трудов. М.: ГИТИС, 1983. С. 6.

<sup>15</sup> Сорокина В.В. Русская литература в западноевропейских исследованиях: Учебное пособие. – М.: Издательство Московского университета, 2017. С. 9.

осуществлялся тремя путями: 1) перевод с русского языка на язык, носителем которого является переводчик; 2) текст переводит русский переводчик, владеющий другим иностранным языком; 3) перевод произведения на другой язык происходит через язык-посредник. Так, например, «до определенного периода переводы на английский язык в Британии выполнялись в основном с языков-посредников (чаще всего – с французского)»<sup>16</sup>.

Фокус внимания западной культуры в основном сосредоточен на таких именах русских писателей как А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов. Произведения данных авторов переведены на многие европейские языки.

Необходимо сказать о творческих связях П. Мериме и А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, которые во многом способствовали популяризации русской литературы во Франции. Французский писатель не только переводил их произведения, но и написал посвященные им большие статьи, определив значительность их вклада в мировую литературу. Однако, деятельность самого И.С. Тургенева также нельзя оставить без внимания в контексте данной темы, так как благодаря его переводам русских произведений и дружбе со многими писателями (Г. Флобер, Э. и Ж. Гонкуры, Э. Золя и другие), происходило дальнейшее продвижение русской культуры на Запад.

Исторические события начала XX века стали поворотным моментом в проникновении русской культуры за рубеж. Первая мировая война, революция в России, — всё это способствовало формированию в западноевропейских странах общин русских эмигрантов. Интерес к русской литературе стал повышаться. В Париже, Мюнхене, Берлине и других городах начали появляться зарубежные национальные центры по изучению русской литературы.

Именно в этот период начинается значительное утверждение и развитие интерпретации русской классической литературы в театральном искусстве. Стоит отметить, что значительную роль на начальном этапе возникновения в репертуаре

---

<sup>16</sup> Колыханова О.А., Кулдонова А.Ю. Восприятие русской литературы в Британии в конце XIX – начале XX века // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2019. Т. 17, № 4. С. 121.

западноевропейских театров произведений русской классической литературы сыграли русские деятели искусства. Первые переводы-инсценировки произведений на иностранные языки также если не переводились ими, то по крайней мере находились на редактуре.

Процесс интеграции русских произведений в театральную культуру запада проходил поэтапно. Большую роль в этом процессе для установления театральных контактов между Россией и западными странами сыграли успешные гастрольные поездки русских актрис Е.Н. Горовой (Берлин, Лейпциг – 1886) и М.Г. Савиной (Берлин, Прага – 1899), а также целых театральных коллективов: труппы П.Н. Орленева (Берлин – 1904, Лондон – 1905), Московского Художественного театра (первые зарубежные гастроли Берлин, Дрезден, Лейпциг, Дюссельдорф, Карлсруэ, Висбаден, Вена, Прага, Варшава – 1906).

Следующий важный этап – создание собственных театральных трупп русскими деятелями за рубежом. Среди этих трупп можно выделить такие как «Русский Художественный передвижной театр» В. Гайдарова и О. Гзовской, «Театр Елены Полевицкой и Ивана Шмита», «Пражская группа МХТ» под руководством Н.О. Массалитинова и М.Н. Германовой (затем «Груп де Праг» под руководством В.М. Греч и П.А. Павлова), труппа Ж. Питоева, «Летучая мышь» Н. Балиева и другие. Это была особая культурная миссия, попытка не только остаться в профессии, но и интегрировать формы и традиции русского театрального искусства в европейскую культуру. Конечно, многие образовавшиеся театральные организации сталкивались с трудностями как в идейно-художественных несогласованностях среди коллектива, так и с финансовыми, юридическими и прочими проблемами. Но именно эти предприятия принесли большой вклад в пропаганду русской культуры через театральное искусство.

Важно также отметить просветительскую и образовательную деятельность: многие русские актеры (среди них были как те кто не мог преодолеть языковой барьер для продолжения карьеры в условиях европейского театра и кино, так и те кто успешно реализовывался) открывали свои школы и обучали новое поколение

европейских театральными деятелями постижению вершин русского искусства, делая акцент на первостепенном значении русской классической литературы.

Таким образом, большая заслуга в популяризации русского искусства в конце XIX – начале XX века принадлежала гастролерам и русским эмигрантам. Впоследствии начали возникать постановки переведенных произведений русской классической литературы, созданные иностранными режиссерами на иностранных артистов. На протяжении всего XX века процесс постановки русской классики в западноевропейских театрах не прекращался, а напротив усиливался в своем масштабе, особенно во второй половине столетия. В ряду режиссеров того периода, обращавшихся в своем творчестве к русской классике, стоят такие фамилии как Жан-Луи Барро, Антуан Витез, Питер Брук, Питер Штайн, Люк Бонди и другие. Наиболее востребованными в театральном репертуаре оказались произведения Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева и А.П. Чехова. Рассмотрим некоторые из них с целью выявления особенностей сценического прочтения в традиции европейского театра второй половины XX века.

В 1954 году французский актер и режиссер Жан-Луи Барро представил свое тонкое понимание Чехова в постановке «Вишневого сада» (перевод на французский – Жорж Невё) в «Труппе Мадлен Рено – Жана Луи Барро». В 1960 году этот спектакль, практически в том же составе и художественном оформлении (сценограф – Жорж Вакевич), был восстановлен на сцене парижского театра «Одеон». Стоит отметить, что именно «Вишневый сад» Барро открыл важный этап в новом восприятии и сценическом освоении Чехова во Франции. Ранее большинство спектаклей создавались русскими профессионалами или при их участии, так что интерпретация русской литературы, и, в частности, драматургия Чехова, воспринималась как явление национальное, с обязательным славянским колоритом. Например, постановки спектаклей Андре Антуана («Власть тьмы» Л.Н. Толстого, «Нахлебник» И.С. Тургенева) в конце XIX века осуществлялись при содействии русских. Что касается спектакля Барро, то с него начинается подход к русской литературе в театре, как к произведениям, способным говорить об общечеловеческих проблемах и чувствах. Как заметил Л.И. Гительман: «Барро не

переиначивал пьесу на французский лад, не переодевал ее во французские одежды – он открывал в ней свое, близкое сознанию и духовной культуре французов, тем самым выявляя общечеловеческий смысл чеховского произведения»<sup>17</sup>. А сам Барро писал: «При всем том, что русский и французский темпераменты кажутся разными, они поразительно гармонируют. Я имел возможность проверить это впечатление во время нашего пребывания в СССР – в Ленинграде и Москве. Позволено ли мне сказать, что мы никогда не играли “Вишневый сад” – мы его всегда проживали»<sup>18</sup>.

В основе спектакля Барро была заложена мысль о времени, которое проходит, об отношении к жизни, как к процессу постоянного движения. Центральные персонажи в решении Барро – Раневская, Гаев, Лопахин, Трофимов. Сценография спектакля соответствует внутреннему движению действия чеховской пьесы (I акт – большой зал с частыми высокими окнами и дверями, заставленный старинной мебелью; II акт – белая скамья на фоне уходящего в темноту вишневого сада; III акт – торжественный зал, в котором нет окон, но весь он освещен хрустальной люстрой и настенными бра; IV акт – большой зал, как в первом действии, но опустошенный). Художественное оформление в целом отражает реальность русской усадьбы, но вместе с тем передает отвлеченную поэзию уходящего уже обветшалого мира. И всё-таки «Вишневый сад» осмыслился Барро как комедия, ему удалось передать в спектакле ощущение оптимизма, что исторический ход времени справедлив и закономерен. Существуют такие заголовки критиков к этому спектаклю как «Радость...Радость...» и «”Вишнёвый сад” действительно в цвету»<sup>19</sup>, которые отражают позитивное ощущение спектакля и в зрительном зале.

Французский режиссер Антуан Витез поставил «Чайку» Чехова два раза, сначала в 1970 году в «Театр дю миди» в Кракассоне (перевод на французский – Эльза Триоле), затем в 1984 году в парижском Национальном театре Шайо. Для второй постановки Витез сам перевел пьесу на французский язык, в котором ему

---

<sup>17</sup> Гительман Л. Русская классика на французской сцене. Л.: Искусство, 1978. С. 128.

<sup>18</sup> Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. М.: Искусство, 1979. С. 253.

<sup>19</sup> Гительман Л. Русская классика на французской сцене. Л.: Искусство, 1978. С. 129-130.

удалось передать ритм текста, услышать и подобрать соответствующие речевые формы. О ходе своей работы режиссер оставил следующие воспоминания: «Я силился как мог воссоздать движение русской фразы по-французски, доходя до пределов на грани странности, пределов незыблемых, ведь текст – прозрачен и на первый взгляд прост, а значит, любая версия, делающая его причудливым и неестественным, оказалась бы ложной»<sup>20</sup>. Про спектакль 1970 года известно мало, художественное оформление принадлежало Кристине Лоран. В постановке 1984 года сценографом был Янис Коккос, создавший лаконичную сценографию и условно-исторические костюмы чеховской эпохи. Важно, что в этом спектакле не было перегруженности деталями, всё внимание было сфокусировано на актерской игре. В понимании Витеза «Чайка» представляет собой обширный парафраз шекспировского Гамлета, поэтому в его решении в событиях на первый взгляд банальной жизни движутся великие фигуры: так Треплев повторяет Гамлета, Аркадина – Гертруду, Тригорин – Клавдия, Нина – Офелию. Режиссер писал о своем видении интерпретации пьесы: «Зрителю будет предложена для чтения как бы двойная партитура: если он не знает “Гамлета”, то он увидит только “Чайку”, тем и будет счастлив... А в том виде работы, которую я описал, разыгрываются одновременно две партитуры: зрителю, который следит за данной фабулой, представляется полноценный спектакль, в то же время предлагается и другая партитура, с двумя, тремя, четырьмя, пятью, шестью уровнями, – тому зрителю, который обладает тремя, четырьмя, пятью, шестью слоями восприятия культуры. У зрителей должны быть равные возможности получения удовольствия от развития фабулы»<sup>21</sup>.

В 1980 году Витез поставил «Ревизора» Н.В. Гоголя (перевод на французский – Проспер Мериме) в театре «Д’Иври». В этом спектакле было интересное художественное решение: сценограф Клод Лемер расположил на сцене множество зеркал под разными углами, и зрители могли видеть в них своё фрагментарное отражение. Спектакль строился так, что публика была как бы частью сценического

---

<sup>20</sup> Vitez A. Le théâtre des idées. Paris: Gallimard, 1991. P.33.

<sup>21</sup> Vitez A. Le cinema, 1979, N 17, p. 67.

действия, а актер был одновременно и действующим лицом, и собственным зрителем. Журналист М. Курно писал, что просмотр такого «Ревизора» стал для него настоящей пыткой: «Я ощущал себя не в театре, а в какой-то кошмарной лаборатории... Эти искривления в зеркалах вызывали у меня судороги и души, и тела»<sup>22</sup>. Витез стремился к воплощению на сцене не просто пьесы Гоголя, в её историческом и национальном ракурсе, но «театрального действия с элементами цирка, которое говорит с современным зрителем о политических и человеческих проблемах настоящего»<sup>23</sup>.

Английский режиссер Питер Брук поставил пьесу Чехова «Вишневый сад» в 1981 году в парижском театре «Бюфф дю Нор». Новый перевод на французский язык был сделан совместно с Жаном-Клодом Каррьером. Как отмечал режиссер: «Выбрав за принцип верность оригиналу, мы стремились к тому, чтобы французский текст совпал с русским и был таким же гибким и реалистичным»<sup>24</sup>. В художественном и концептуальном решении для Брука и художницы Хлои Оболенский важным являлось само пространство театра, которое к тому моменту было в очень ветхом состоянии, потому что не ремонтировалось с 1925 года. Старые, с потрескавшейся штукатуркой стены театра стали метафоричным образом безжизненной усадьбы, которую уже не спасти. Действие спектакля происходило как на сцене, так и в партере, и на ярусах: зритель оказывался непосредственным свидетелем судьбы вишневого сада. Из декораций на сцене только цветные ковры, кресло и несколько стульев. К. Амьер-Шеврель так описывал символическую трансформацию элементов декорации: «В первом акте свернутые ковры служат креслами или диванчиками, словно символизируя соприкосновение с родной землей, во втором — они превращаются в мостик, в третьем — никто даже не присаживается, возникает ощущение моральной и физической усталости, в

---

<sup>22</sup> Cournot M. Gogol dans les glaces / Le Monde, 6 mars 1980. Интернет-ресурс: URL: <https://www.lemonde.fr/archives-du-monde/06-03-1980/3/> (Дата обращения: 1 марта 2023).

<sup>23</sup> Benhamou A.-F. Le Revizor, de Gogol, mise en scène d'Antoine Vitez (1980). Интернет-ресурс: URL: <https://hal.science/hal-01099473> (Дата обращения: 1 марта 2023).

<sup>24</sup> Годар К. Питер Брук о Чехове / Пер. с фр. М. А. Зониной // Чехов и мировая литература: В 3 кн. / Ред.-сост. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая; Отв. ред. Л. М. Розенблюм. — М.: Наука, 1997—2005. — (Лит. наследство; Т. 100). Кн. 1. — 1997. С. 118.

четвертом — сидят только на чемоданах или в единственном ветхом кресле, где вскоре “забудут” Фирса»<sup>25</sup>. И действительно, в самом конце все персонажи уходят со сцены через зрительный зал, на сцене остается один забытый Фирс, и зритель также остается за закрытыми дверями этого покинутого старого мира. Таким образом, в этом спектакле очень тонко прозвучала тема утраты и бесприютности.

В 1984 году немецкий режиссер Петер Штайн поставил в берлинском театре «Шаубюне» пьесу Чехова «Три сестры» (перевод на немецкий – Питер Урбан, драматургия – Дитер Штурм). Штайн в одном из интервью сказал, что «Три сестры» для него – «пьеса о человеческой тоске, тоске по “правильной”, осмысленной жизни, мечта, которая так и не стала реальностью»<sup>26</sup>. Также режиссер тонко ощутил, что «Чехов поднимает тему трагизма человеческого существования, описывая при этом, казалось бы, незамысловатые, понятные всем жизненные коллизии»<sup>27</sup>. В процессе подготовки спектакля Штайн погружал актеров в русскую историю, они размышляли о русской культуре, исследовали, как играют Чехова русские актеры. Художник спектакля – Карл-Эрнст Херрманн и художник по костюмам – Мойделе Бикель, также были вовлечены в исследовательский процесс, поэтому художественное оформление очень тонко воссоздавало атмосферу чеховской пьесы, со всеми деталями обстановки. В 1989 году «Три сестры» привезли на гастроли в Москву, это было большим событием. В одной из статей А.В. Бартошевич зафиксировал «безошибочный психологизм штайновских “Трех сестер”, соединение мхатовской подлинности русского быта с немецкой расчлененностью каждого мига и движения»<sup>28</sup>.

Через восемь лет Штайн поставил там же в «Шаубюне» чеховский «Вишневый сад». Приступая к созданию спектакля, Штайн проделал большую исследовательскую работу, так как перевод текста на немецкий язык он

---

<sup>25</sup> Амьер-Шеврель К. Чехов на парижской сцене (1960—1980) / Пер. с фр. М. А. Зониной // Чехов и мировая литература: В 3 кн. / Ред.-сост. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая; Отв. ред. Л. М. Розенблюм. — М.: Наука, 1997—2005. — (Лит. наследство; Т. 100). Кн. 1. — 1997. С. 103.

<sup>26</sup>Колязин В. Оливковая роща Петера Штайна // Интернет-ресурс: URL: [https://www.ng.ru/archivematerials/2007-10-01/36\\_stein.html](https://www.ng.ru/archivematerials/2007-10-01/36_stein.html) (Дата обращения: 4 марта 2023).

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Бартошевич А.В. Знак перемен // Театр. – 1989. – № 10. С. 114.

осуществлял сам. Взяв за основу перевод Гурдун Дювель (1964 г.) он сопоставлял между собой ещё три немецких перевода (Августа Шольца (1918 г.), Питера Урбана (1973 г.), Регины Кюн (1980 г.)). Вообще для Штайна в спектакле очень важно слово: режиссер с уважением относится к автору текста и работает с актерами над точностью передачи речевых оборотов пьесы. Он говорил, что «Вишнёвый сад» – «опасная и очень тяжелая пьеса, оно гораздо более современное и в некотором смысле гораздо более интересное произведение»<sup>29</sup>. Сценограф спектакля Кристоф Шубигер придумал большие павильоны с интерьерами залов усадьбы, художник Мойделе Бикель, которая работала со Штайном над созданием «Трех сестер», и в этой постановке придумала детально точные исторические костюмы. «Растерянность общества, ощущение надвигающейся катастрофы, предприимчивость одних в сочетании с беспомощностью других, метания из стороны в сторону в надежде обрести хоть какую-то точку опоры – таков далеко не полный список тем, открывшихся сейчас в комедии»<sup>30</sup> – отмечал в рецензии к спектаклю Б. Поюровский. Данная постановка Штайна не только продолжила его диалог с русской культурой, но и открыла универсальность заложенного в пьесе драматизма. Т.К. Шах-Азизова писала, что «знаком опасности, небытовым, ирреальным, был последний акцент спектакля: огромная ветка дерева, сломанная или подрубленная, с треском врывалась через окно в дом, прекращая затянувшуюся историю, завершая ход “старой жизни”»<sup>31</sup>.

В XXI веке интерпретация произведений русских классиков на Западе находит новые формы воплощения, взаимодействуя с современными приёмами театрального искусства и использованием технологий. Это постановки спектаклей по произведениям А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова такими европейскими режиссерами как Люк Бонди, Аспад Шиллинг, Михаэль Тальхаймер, Алвис Херманис, Томас Остермайер, Саймон Стоун, Сьюзанна

---

<sup>29</sup>Колязин В. Оливковая роща Петера Штайна // Интернет-ресурс: URL: [https://www.ng.ru/archivematerials/2007-10-01/36\\_stein.html](https://www.ng.ru/archivematerials/2007-10-01/36_stein.html) (Дата обращения: 4 марта 2023).

<sup>30</sup> Поюровский Б. Сочинение на вольную тему. «Вишневый сад» Петера Штайна / Вечерний клуб. 08.10.1992. // <https://www.chekhovfest.ru/upload/iblock/431/431428d4afdc0eb63ebe869885889592.pdf> (Дата обращения: 4 марта 2023).

<sup>31</sup> Шах-Азизова Т. Полвека в театре Чехова. 1960-2010. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. С. 150.

Кеннеди и другими. Рассмотрим некоторые из них с целью выявления особенностей сценического прочтения в западноевропейском театре XXI века.

В начале века швейцарский театральный режиссер Люк Бонди представил в Вене своё сценическое решение «Чайки» А.П. Чехова (перевод на немецкий – Илм Ракус). Это его первое обращение к русской литературе, однако данный спектакль был положительно отмечен критикой. В решении Бонди действие не было привязано к определенной эпохе, быту, несмотря на яркие предметы современного времени, но и не было абстрактно по своей сути (сценограф – Жиль Айло, художник по костюмам – Марианна Глиттенберг). Главное в его постановке – персонажи, истории которых могут существовать в любое время. В 2001 году спектакль был показан в России на Чеховском фестивале. Т.К. Шах-Азизова отметила: «Длинный, неторопливый спектакль, без привычных ныне эффектов, допингов для поддержания интереса, шел без перевода – и с напряженным, не спадающим интересом зрителей. Ему внимали; всматривались в каждое лицо, в каждую деталь сцены; вслушивались в звучание незнакомого большинству языка. Погружались в стихию чего-то нематериального, потаенного, властно влекущего за собой, – того, что во времена Станиславского называлось вторым планом, “подводным течением”, подтекстом»<sup>32</sup>. Стоит подчеркнуть, что данный спектакль отличается тонким психологизмом существования актеров на сцене, остротой переживания чеховских конфликтов в условиях размытой современности. Персонажи Чехова в постановке Бонди олицетворяют понятных зрителю XXI века людей, находящихся в непростых взаимоотношениях друг с другом, по-разному реализующих свой творческий талант. Так, Нина Заречная и Костя Треплев – одаренные молодые люди, стремящиеся быть увиденными и услышанными. Знаменитый монолог «Люди, львы, орлы и куропатки...» Бонди решил в неожиданном и ироничном ракурсе, сместив визуальный акцент с героини на Костю: произнося монолог, Нина стоит на сценической площадке, скрытая в мешкообразном костюме, в то время как Треплев активно двигается, режиссирует

---

<sup>32</sup> Шах-Азизова Т. Немецкий Чехов // Вопросы театра. 2008. №1-2. Интернет-ресурс: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nemetskiy-chehov> (Дата обращения: 12 февраля 2023).

и как бы играет за неё всю сцену. Аркадина предстает яркой и уверенной в себе женщиной, актрисой, она знает, что время её молодости уходит, но стремится ещё заявить о себе (в начале второго акта Аркадина делает энергичную аэробiku). Таким образом, в своем спектакле Бонди тонко совмещает несколько театральных эстетик, но главным для него осталось раскрытие глубокой человечности и правды, которую он обнаружил для себя в чеховской пьесе.

В 2015 году Бонди вновь обратился к драматургии Чехова, поставив спектакль «Иванов» в парижском театре «Одеон» (перевод на французский – Антуан Витез; сценическая версия – Маша Зонина, Даниэль Лойза, Люк Бонди по первой редакции А.П. Чехова). Как отмечает рецензент спектакля А. Хелиот, Бонди «удалось придать спектаклю кинематографическую плавность, с мастерски поставленными групповыми сценами и плотно обрамленными интимными сценами»<sup>33</sup>. Сценография спектакля, выполненная Рихардом Педуцци, решена достаточно лаконично. Эскизный дом Иванова, интерьер Лебедевых, словно отходят на второй план для того, чтобы в центре внимания были актеры. Костюмы Мойделе Бикель не привязаны к определенной эпохе, размывая временные границы, но вместе с тем выполнены с учетом атмосферы спектакля.

В 2003 году к тексту чеховской «Чайки» обратился венгерский режиссер Аспад Шиллинг, создав спектакль в своем театре «Кретакер». Перевод на венгерский язык осуществила Геза Морчаньи, драматург – Анна Вересс. Данный спектакль представлен в необычной форме: действие происходит в одном пространстве со зрителями при общем освещении. Однако это не являлось знаком провокации, выходом в ультрасовременные формы взаимодействия со зрителем, напротив эта постановка Шиллинга отличается приверженностью традициям психологического театра, где главное заключается в раскрытии человеческих взаимоотношений. Режиссер говорил: «Мы хотели представить пьесу как сегодняшнюю историю о сегодняшних людях»<sup>34</sup>. И действительно, даже костюмы

---

<sup>33</sup> Héliot A. *Ivanov, un spectacle prodigieux* // Интернет-ресурс: URL: <https://www.lefigaro.fr/blogs/theatre/2015/01/ivanov-un-spectacle-prodigieux.html> (Дата обращения: 9 марта 2023).

<sup>34</sup> THEATRE | A production of Krétakör Theatre // Интернет-ресурс: URL: <http://schillingarpad.com/work/134> (Дата обращения: 9 марта 2023).

к спектаклю, выполненные художником Тамаша Баньяи, и минимальная сценография Мартона Ага, размывают границу между зрителями и артистами, погружая всех в общее художественное целое, в современную зрителю реальность.

Немецкий режиссер Михаэль Тальхаймер поставил в 2011 году драму Л.Н. Толстого «Власть тьмы» (перевод на немецкий – Андреа Клемен, драматургия – Бернд Штегеманн) в берлинском театре «Шаубюне». В трактовке Тальхаймера намеренно отсутствует историческая связь с Россией, с временем действия первоисточника, оно обозначено максимально условно. Сокращение текста, исключение эпизодических ролей, и фокусировка только на основе истории и увиденном в тексте смысле – способствовали сжатию пьесы и решению постановки в одном действии. Тальхаймер создал спектакль о ненависти людей друг к другу, и гнетущая тьма их жизни, удушливая реальность выражена очень символично через сценографию, созданную художником Олафом Альтманном. С двух сторон по направлению к центру сцены проложены два туннеля, в которых невозможно пройти в полный рост. Посередине сцены на высоте эти туннели соединяются в одной небольшой комнате, только в ней можно существовать относительно свободно. Из предметов в комнате находится только железная кровать и прибитый к стене черный крест-распятие, на который никто не обращает внимания. Стоит отметить, что по узким коридорам персонажи передвигаются разными способами (ползком, согнувшись вдвое, на корточках и т.д.) – в этом также заложено режиссерское решение характеров героев. В рецензии к спектаклю Н. Берман отмечал, что «власть тьмы у Тальхаймера овеществляется, свет обещан только в конце тоннеля, а добраться к нему можно, лишь раздавив насмерть всех, кто не дает прохода»<sup>35</sup>. Художник по костюмам Катрин Леа Тэг создала эклектичные небрежные костюмы, подобранные из современной одежды, ярким дополнением к ним стали разрисованные маски из тюли, за которыми в некоторые моменты прячут свои лица персонажи. Спектакль Тальхаймера наполнен метафорами, отсылками к

---

<sup>35</sup> Берман Н. «Власть тьмы» Михаэля Тальхаймера // Интернет-ресурс: URL: <https://os.colta.ru/theatre/events/details/32297/?expand=yes#expand> (Дата обращения: 14 марта 2023).

порокам современного европейского общества, но лишен духовных смыслов, заложенных в этой драме Толстым.

В театре «Шаубюне» в том же 2011 году в рамках фестиваля F.I.N.D латвийский театральный режиссер Алвис Херманис представил свою авторскую инсценировку романа в стихах Пушкина «Евгений Онегин» (перевод на немецкий – Ульрих Буш, драматургия – Карола Дюрр, Флориан Борхмайер). Соединив текст Пушкина с текстами Юрия Лотмана («Роман А.С. Пушкина “Евгений Онегин”»: комментарий» (1980) и «Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века)» (1993)) режиссер поставил спектакль в форме исторической реконструкции жизни, традиций, культуры и быта пушкинской эпохи. Сценография спектакля, созданная художниками Андрисом Фрайбергсом и Еленой Зыковой, занимает пространство авансцены и представляет собой тесную экспозицию исторических интерьеров, наполненных как в музее деталями мебели и бытовых предметов. Именно в этом ограниченном пространстве будет происходить действие романа, а звучащие по ходу «комментарий» к эпохе будут время от времени выходить проекцией на стену. Актеры появляются в начале спектакля в современной одежде и переодеваются в исторические костюмы на сцене (художник – Ева Дессекер), сопровождая это объяснением особенностей культуры того времени, таким образом погружая зрителя в Россию XIX века, а затем только начинается пушкинский стих. Концепция исторической реконструкции дополняется также участием на сцене самого Пушкина. Как отметила в рецензии Е. Васильева: «Херманис инсценирует автора как вдохновенного фантазера, получающего искреннее удовольствие от трагических перипетий в жизни своих персонажей и облакающего их страдания в изысканную поэтическую форму»<sup>36</sup>. Возможно, что через раскрытие подробностей быта, вплетение роли автора в события, режиссер пытался не только воплотить концепцию раскрытия «энциклопедии русской жизни», но и решить вопрос того,

---

<sup>36</sup> Васильева Е. «Евгений Онегин» Алвиса Херманиса // Интернет-ресурс: URL: <https://os.colta.ru/theatre/events/details/32531/?expand=yes#expand> (Дата обращения: 15 марта 2023).

насколько условия времени и культура общества влияют на чувства и поступки людей.

Немецкий режиссер Томас Остермайер представил свою версию «Чайки» в Театре де Види в Лозанне в 2016 году (перевод на французский – Оливье Кадьо, драматургия – Питер Кляйнерт, адаптация – Томас Остермайер). Пьеса подверглась значительным изменениям, были убраны все детали, связанные с исторической эпохой и вообще Россией, не вошли в спектакль и некоторые персонажи (Шамраев, Полина Андреевна, слуги), действие полностью перенесено в современность. Главное для Остермайера было выразить конфликт поколений в искусстве, показать вопрос сосуществования старых и новых форм через современную реальность. В рецензии Е. Богопольской отмечено, что «Остермайер остается исключительно на территории Чехова, то есть искусства. Но переводит разговор, начатый Чеховым в конце XIX века, на современную реальность»<sup>37</sup>. Сценическое пространство (сценограф – Ян Паппельбаум) представляет собой большой светло-серый павильон, по периметру которого встроены места, где сидят артисты. Ближе к авансцене по середине расположен невысокий деревянный настил, на котором и происходит основное действие. Важным символом этой постановки становится живопись – японская акварель: в начале спектакля на сцену выходит настоящая художница (Марин Диллар) и во время действия на глазах зрителей к концу спектакля на заднике возникает японский пейзаж гор из серых и черных красок, который в финале замазывается сплошным черным цветом, как предвестие трагической развязки пьесы. Вообще вся финальная сцена играется в полной темноте, и только резкий инфернальный свет электрического фонаря резко вспыхивает, как звук выстрелившего за сценой пистолета. Решение монолога Нины Заречной можно сравнить с ритуалом жертвоприношения или художественной акцией: Нина стоит в белом просвечивающем платье (художник по костюмам – Нина Ветцель), на которое проецируются абстрактные картины и читает свой монолог искаженным голосом, в это время за её спиной Костя, взобравшийся на

---

<sup>37</sup> Богопольская Е. «Чайка» как театральный манифест Томаса Остермайера // Интернет-ресурс: URL: <https://afficha.info/?p=7989> (Дата обращения: 15 марта 2023).

стремянку, подвешивает к колосникам чучело барана, которого тут же закалывает, и стоит весь облитый кровью, раскинув руки в стороны. Аркадина, сочувственно наблюдавшая за этим действием из первого ряда, комментирует с иронией, не словами Чехова, а словами, измененными режиссером на современный лад: «Это что-то постдраматическое. Про смерть. Видимо, манифест». Но столь радикально решенные сцены направлены лишь на отображение модных тенденций современного театрального искусства, которые становятся уже клише. В целом спектакль строится не на ярких визуальных приёмах, а на тонкой актерской игре, представляя скорее вариант современного психологического театра.

В 2016 году в театре Базеля австралийский режиссер Саймон Стоун поставил «Три сестры» Чехова. Однако в данной постановке от текста писателя практически ничего не осталось, лишь некоторые имена, фамилии, ход действия и частично взаимоотношения. Режиссер полностью погрузил персонажей в наши дни, в проблемы современных молодых людей, в бытовые подробности, и сам написал все диалоги. Сценография спектакля, по задумке художника Лиззи Клячан, представляет собой двухэтажный загородный дом с панорамными окнами, детально выстроенным интерьером, этот дом по ходу действия медленно вращается так, что зритель может видеть всё, что в нем происходит. Как говорил сам режиссер о своей трактовке «Трех сестер»: «В современном мире изобретение Чехова находит идеальное отражение. Существует иллюзия связи, иллюзия того, что мы часть более широкого повествования, но это повествование разворачивается в другом месте, мы наблюдаем его, комментируем, но на самом деле не участвуем»<sup>38</sup>. Задачей Стоуна было актуализировать сюжетные коллизии Чехова в контексте современных проблем.

В 2020 году немецкий режиссер Сьюзанна Кеннеди представила в венском «Фолькстатре» спектакль по пьесе Чехова «Три сестры» в радикально новом

---

<sup>38</sup> Корнеева И. «Три сестры» Саймона Стоуна покажут в зарубежной программе «Золотой маски» // Интернет-ресурс: URL: <https://rg.ru/2019/04/25/reg-cfo/zarubezhnuiu-programmu-zolotoj-maski-pokazhut-v-teatre-im-pushkina.html> (Дата обращения: 15 марта 2023).

решении. Исследуя в своих последних постановках<sup>39</sup> вопрос того, что делает человека человеком и в чем заключается его индивидуальность, Кеннеди использовала прием стирания личной идентификации актера, лишения его таких важных средств выразительности как голос и мимика. И в данной постановке на сцене действуют три условных женских и мужских персонажа, лица которых полностью скрыты за силиконовыми черными или телесными масками, а искаженный голос воспроизводится записью из динамиков. Кеннеди выбрала из текста Чехова только несколько ключевых фраз (они звучат на английском и немецком языках), повторяясь много раз механическими голосами, эти реплики существуют разрозненно по отношению к чеховской истории. Как отметил Д. Ренарский, в этом спектакле «Кеннеди работает с ключевым сюжетом чеховской драматургии — мотивами времени и безвременья, предлагая взглянуть на них с неожиданного и злободневного ракурса, вдохновленного “Вечным возвращением” Фридриха Ницше и технологическим прогрессом»<sup>40</sup>. Тот самый технологический прогресс отражает сценография Лены Ньютон, в которой важную роль играет видеопроекция с компьютерной анимацией, созданная Родриком Бирстеркером. Сценическое пространство – прямоугольная светящаяся статичная белая комната-коробка – как окно компьютера с меняющимися цифровыми картинками. Вписанные в данную условность артисты существуют статично, больше похожие на роботов, чем на людей, они переходят из одной сцены в другую через затемнение, как часть этого «цифрового онлайн мира». Таким образом, «Три сестры» в решении Кеннеди — это не Чехов, а «способ поговорить о современном мире, мире цифровой реальности, в которой так или иначе давно живет каждый из нас»<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> 2017 год - *Women in Trouble*. (Женщины в беде). Премьера: Volksbühne Berlin, 30 ноября 2017; 2019 год - *Coming Society*. (Грядущее общество). Премьера: Volksbühne Berlin, 17 января 2019.

<sup>40</sup> Ренарский Д. Интервью Сюзан Кеннеди // Интернет-ресурс: URL: <https://journal.masters-project.ru/mir-izmenilsya-bezvozvratno/> (Дата обращения: 16 марта 2023).

<sup>41</sup> Пушкина Л. «Три сестры» Сюзан Кеннеди: тотальная оцифровка, которую мы заслужили // Интернет-ресурс: URL: <https://oteatre.info/tri-sestry-syuzan-kennedi-totalnaya-otsifrovka-kotoruyu-my-zasluzhili/> (Дата обращения: 16 марта 2023).

Проведенный в данной главе обзор спектаклей на основе русской классической литературы, поставленных во второй половине XX века и начале XXI века, позволяет проследить основные особенности трактовок и сделать обобщающие выводы. Интерпретация русской классической литературы в XX веке демонстрирует, что режиссеры с большим уважением относились к тексту автора. Они пытались найти более точные эквиваленты слов в другом языке, чтобы не утратить связь с ритмом текста первоисточника, быть ближе к смыслу, заложенному автором в деталях. Режиссеры XXI века, как правило, делали авторский текст второстепенным, брали из него историю как отправную точку для написания собственного текста. Новый текст мог быть полностью переписан и отражать речь современного человека, мог сохранять обрывки фраз для воспроизведения их искусственным интеллектом, а также мог быть соединен с текстами литературных произведений других авторов. Это привело к тому, что национальные особенности русской культуры почти пропали из современных спектаклей. Универсальность общечеловеческих проблем – вот что вышло на первый план. Отсюда и изменения, которые прослеживаются в художественном оформлении спектаклей. Если в XX веке режиссеры и сценографы пытались сохранить особую атмосферу русского быта или хотя бы условно обозначить связь с эпохой литературного первоисточника, то в XXI веке эти художественные детали чаще всего сменяются на подробности современного быта, иногда с уходом в цифровую реальность.

Стоит также отметить, что включение произведений русской литературы в репертуар западноевропейских театров в настоящее время продолжается (7 марта 2023 года в берлинском театре «Шаубюне» вышла премьера спектакля «Чайка» Остермайера, но уже на немецком языке и в новом режиссерском решении). Диалог культур продолжается и русская классическая литература, занявшая свое прочное место в традициях мирового театрального искусства, привлекает зарубежных постановщиков, но уже не столько особенностями отражения самобытной национальной культуры, сколько теми глубокими общечеловеческими вопросами, которые она содержит. Но это свойственно современному театру в целом, и такое

отношение к тексту, к слову как первооснове, становится тенденцией времени. Размытость границ национального в искусстве, глобализация процессов, ставит новые вопросы для дальнейшего теоретического осмысления.

Выявленные в данном параграфе диссертационного исследования особенности интерпретации произведений русской классической литературы в западноевропейском драматическом театре помогут сделать выводы в сопоставлении процессов, которые происходили и происходят в западноевропейском балетном театре.

## **1.2. Русская классическая литература в контексте западноевропейского хореографического искусства**

Балетный театр как искусство синтетическое сочетает в себе различные виды искусства. Музыка, хореография, живопись, литература составляют его основу. На протяжении многих веков создание балетного спектакля начиналось с написания либретто, автор которого вдохновлялся каким-либо литературным произведением. Поэтому часто именно литература становилась определяющей дальнейшего хода создания сценического произведения, влияя не только на сюжет, драматургию, образы и характеры персонажей, но и на музыкальную и хореографическую форму, стилистические нюансы.

Каждая балетная эпоха имеет свои особенности взаимосвязи с литературой. По мере развития и кристаллизации балетных жанров, свою характеристику получили и балеты на основе литературы. В основном, их относят к категории – сюжетные балеты. Однако балеты интерпретирующие крупные произведения в русской критике иногда определяются как «литературные» или «нарративные» балеты. Нередко, жанр литературного произведения переходит в наименование жанра создаваемого спектакля, так возникли балет-сказка, балет-поэма, балет-роман и другие.

Стоит отметить, что особое место в истории западноевропейского балетного театра занимают балеты на основе произведений классической литературы, многие из которых основаны на произведениях русских писателей. Положения данного параграфа нашли отражение в статьях автора «Русская классическая литература в истории зарубежного балета»<sup>42</sup> и «Хореографическая интерпретация произведений русской классической литературы зарубежными хореографами в XXI веке»<sup>43</sup>.

Результаты исследования интерпретации произведений русской классики в западноевропейском драматическом театре, приведенные в предыдущей главе, позволяют провести параллель, сопоставив процессы распространения влияния и интеграции русской культуры в западных странах. Несомненно, что большая роль в этом процессе принадлежала русским деятелям искусства.

На рубеже XIX – XX веков западноевропейский балетный театр переживал период упадка. Состоявшиеся тогда гастроли русского балета, организованные С.П. Дягилевым, оказали колоссальное влияние на зарубежных профессионалов. Русское искусство вызвало исключительный интерес. Именно в этот период начала формироваться тенденция первенства русского балета, когда все ровнялись и учились у мастеров отечественного хореографического искусства. Как отмечал Н.И. Эльяш: «Во время гастролей русских артистов зарубежные зрители впервые познакомились и с пушкинскими балетами»<sup>44, 45</sup>.

Исторические события начала XX века повлияли на то, что многие русские артисты балета и хореографы эмигрировали в западноевропейские страны. Одни организовывали собственные балетные труппы или создавали хореографические школы, другие продолжали работать в качестве артистов балета, педагогов-репетиторов или балетмейстеров. Среди них такие великие имена русского балета как Матильда Кшесинская, Анна Павлова, Тамара Карсавина, Михаил Фокин, Николай Легат, Людмила Егорова, Бронислава Нижинская и другие. Благодаря их

---

<sup>42</sup> Попова К.В. Русская классическая литература в истории зарубежного балета // Балет. – 2021. – №3. – С. 42-44.

<sup>43</sup> Попова К.В. Хореографическая интерпретация произведений русской классической литературы зарубежными хореографами в XXI веке // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2022. – № 4. – С. 64-80.

<sup>44</sup> Эльяш Н.И. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970. С. 274.

<sup>45</sup> В первую очередь, Н.И. Эльяш имеет ввиду балет «Клеопатра» в постановке М.М. Фокина (1909 год) и оперу-балет «Золотой петушок» в постановке М.М. Фокина (1914 год).

творческой деятельности в балетном репертуаре начали возникать и утверждаться спектакли на основе русской классической литературы, что очень схоже с тем, как это происходило в истории западноевропейского драматического театра.

Интересен факт, что появление хореографических воплощений русских литературных произведений на зарубежной сцене началось с творчества А.С. Пушкина (тогда как в драматическом театре такая тенденция не прослеживается) и долгое время именно сюжеты его произведений становились основой балетных спектаклей.

В 1929 году в Париже Бронислава Нижинская поставила для труппы Иды Рубинштейн балет в двух действиях «Царевна-Лебедь» на музыку Н.А. Римского-Корсакова. В основу либретто была положена «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди» Пушкина. Музыка Римского-Корсакова – сокращенный вариант его оперы «Сказка о царе Салтане». Премьера состоялась на сцене театра «Гранд-Опера». Художественное оформление балета, создание декораций и костюмов, принадлежало А.Н. Бенуа. «Парижская пресса приветствовала выбор темы, объединяющей двух гениев – Пушкина и Римского-Корсакова, выделяла спектакль среди других балетных премьер сезона за подлинную художественность, редкий ансамбль»<sup>46</sup>.

В начале 30-х годов Нижинская организовала свою собственную балетную труппу, поэтому в 1932 году появился новый вариант балета «Царевна-Лебедь». В первую очередь изменилась художественная концепция спектакля: на смену роскошным декорациям Бенуа пришли более легкие узорчатые декорации художника Б.К. Билинского, по стилю рисунка напоминающие русский лубок. Изменения коснулись и музыки балета, так как к первоначальному сокращенному варианту оперы Римского-Корсакова, в исполнении оркестра, добавился хор и появилось вокальное исполнение арии Царевны-Лебедь. Премьера состоялась на сцене театра «Опера-Комик». Постановка представляла собой яркий символический

---

<sup>46</sup> Эльяш Н.И. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970. С. 288.

образ русской сказки, в чем-то продолжая традицию отображения русской народной культуры в балетах Русских сезонов.

В 1937 году Михаил Фокин поставил балет в трех сценах «Золотой Петушок» по «Сказке о золотом петушке» Пушкина и оперному либретто В.Н. Бельского, на музыку Н.А. Римского-Корсакова в аранжировке Н.Н. Черепнина, в художественном оформлении Н.С. Гончаровой, для труппы антрепризы «Русский балет полковника де Базиля». Премьера состоялась на сцене лондонского театра «Ковент-Гарден». Фокин уже обращался к этой музыке и к этому сюжету, когда в 1914 году поставил оперу «Золотой Петушок». В том спектакле Русских сезонов, несмотря на то что жанр был – опера, по замыслу Фокина вокальный состав артистов не участвовал в действии, а был распределен по бокам сцены, в то время как главными персонажами, действующими на сцене, были артисты балетной труппы. Как говорил Фокин: «Моей задачей было, чтобы каждое движение балетных артистов совпадало с музыкальными фразами певцов и оркестра, передавало не только ритм и характер музыки, но и смысл стихотворного текста, прекрасно написанного В.И. Бельским по Пушкину»<sup>47</sup>. В балетной версии хореограф усовершенствовал композиционное построение спектакля, добавив пролог, а также вместо бутафорской птицы ввёл партию Петушка, которую исполняла балерина на пуантах. Фокин был воодушевлен своей постановкой: «Освобожденный от слов, я мог интенсивнее передавать в движениях тела смысл музыки, воплощать в сценических образах не слова и фразы, а самый дух поэзии»<sup>48</sup>.

Среди поставленных в тот период на зарубежной сцене пушкинских произведений была также поэма «Кавказский пленник». Премьера одноименного балета в трех картинах на музыку А.И. Хачатуряна в постановке Жоржа Скибина (либретто и хореография), художественном оформлении М.В. Добужинского, состоялась в Париже в 1951 году в исполнении труппы «Большой балет маркиза де Куэваса». При создании спектакля Скибин обратился к партитуре балета «Гаянэ» Хачатуряна, сильно её сократив. Безусловно, музыкальная драматургия, созданная

---

<sup>47</sup> Фокин М.М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. С. 176.

<sup>48</sup> Там же. С. 183.

для другого произведения, не могла совпасть с пушкинской темой «Кавказского пленника», соответственно и замысел не мог быть выявлен во всей полноте. Поэтому, скорее всего, балетмейстер приспособлял свою хореографию к ритмическому рисунку и мелодике, отчасти улавливая подходящее эмоциональное настроение, заданное композитором. Однако критика была благосклонна к данной постановке. Как отметил Н.И. Эльяш: «Создатель этого балета Жорж Скибин стремился сохранить не только сюжетные контуры поэмы, но и романтический колорит, национальное своеобразие сцен и характеров. Эта особенность спектакля была сразу замечена и оценена крупнейшими критиками и знатоками хореографического искусства»<sup>49</sup>. Можно предположить, что зарубежного зрителя привлекли также национальные танцы, активно примененные Скибиным при создании хореографии спектакля, и эмоционально яркая фольклорная окраска музыки Хачатуряна.

Повесть Пушкина «Пиковая дама» стала основой одноименной оперы П.И. Чайковского, написанной композитором в 1890 году, и уже была знакома европейскому театральному обществу. В 1961 году балетмейстер Серж Лифарь воплотил хореографическое прочтение данного литературного произведения и поставил балет «Пиковая дама» на музыку из оперы. Сценограф Ю.П. Анненков отказался от массивных декораций и создал лаконичное, но яркое оформление с использованием сложных световых переходов. Необходимо отметить, что масштабная партитура Чайковского была использована почти полностью, однако хореограф и дирижер спектакля Д. Штирн позволили себе перенести некоторые фрагменты музыки из одного акта в другой. Можно сказать, что Лифарь, по сути, как и Фокин в «Золотом Петушке», предложил хореографическое прочтение оперной партитуры. В его интерпретации главными героями балета являлись не только Германн, Лиза и Графиня, но и три карты: образы не реальные, однако действительно вплетенные во все сюжетные линии спектакля. Хореографический текст объединял различные виды сценического танца. Многие сцены были

---

<sup>49</sup> Эльяш Н.И. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970. С. 298.

построены на острых и резких движениях неоклассической хореографии, что усилило драматизм и помогло ярче выразить душевные смятения героев. Этот спектакль не вошел в репертуар французского театра, так как был воплощен силами сборной балетной труппы.

Таким образом, в первой половине XX века в балетном театре спектакли на основе русских классических произведений создавали исключительно представители русской культуры, как это было и в драматическом театре. Только во второй половине XX века начали появляться спектакли, созданные зарубежными хореографами. Эти постановки впоследствии занимали прочное место в репертуаре западноевропейских балетных трупп.

Первым западноевропейским хореографом, осуществившим постановку полномасштабного балетного спектакля по произведению русской классической литературы, стал Джон Крэнко. Он же был первым хореографом, который взялся за осуществление хореографической инсценировки романа в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Премьера балета в трёх актах «Онегин» на музыку Чайковского в обработке К.-Х. Штольца состоялась в Государственном театре Штутгарта в 1965 году. Данная постановка стала важным этапом в истории западноевропейского хореографического искусства, так как не только открыла путь западным хореографам к более пристальному изучению русской культуры в целом, и произведений Пушкина в частности, но и ознаменовала начало становления полнометражного сюжетного балетного спектакля в европейском театре. Необходимо сказать, что музыкальная партитура спектакля составлена из различных произведений Чайковского, в том числе фортепианных, но в ней нет ни одного фрагмента из оперы «Евгений Онегин». Балет отличается гармоничным сочетанием всех составляющих его компонентов (драматургия, музыка, хореография, сценография). Крэнко до мелочей продумал каждый образ, визуально воплотив на сцене уникальную пушкинскую поэзию языком классического танца. Балет «Онегин» стал очень популярным во всем мире и считается европейской классикой XX века. Он украшает репертуар многих балетных трупп и сегодня.

В 1973 году на зарубежной балетной сцене появилось сразу два спектакля, вдохновленных романом Л.Н. Толстого «Анна Каренина». Вероятно, это произошло не столько благодаря увлечению литературным творчеством русского писателя, сколько благодаря успеху поставленного в 1972 году в Москве Натальей Рыженко, Виктором Смирновым-Головановым и Майей Плисецкой трехактного балета «Анна Каренина» на музыку Р.К. Щедрина. Именно на эту музыкальную партитуру на сцене Национального театра Белграда постановку осуществил балетмейстер Дмитрий Парлич, а на сцене театра оперы и балета «Эстония» – Энн Суве.

Литературное творчество русского классика И.С. Тургенева заняло свое место в репертуаре балета Королевского оперного театра «Ковент-Гарден». Английский хореограф Фредерик Аштон поставил одноактный балет «Месяц в деревне» по одноименной пьесе Тургенева, на музыку Ф. Шопена в аранжировке Дж. Ланчбери, в 1976 году. Художественное оформление спектакля принадлежит Дж. Тревельян Оман. Этот балет Аштон посвятил своим наставницам в искусстве хореографии – Софье Федорович и Брониславе Нижинской. Музыка к балету составлена и аранжирована Ланчбери из трех произведений для фортепиано с оркестром Шопена. Постановка балета по произведению русского классика была тепло принята зрителями и исполнялась Королевским балетом каждый сезон с 1976 по 1979 год. В 1995 году, уже после смерти Аштона, первый исполнитель роли Беляева – Энтони Доуэлл поставил этот балет для Национального балета Канады. На сцену театра «Ковент-Гарден» спектакль вновь вернулся в репертуар в 2012 году и исполнялся каждый сезон до конца сезона 2018/2019 года. В 2022 году труппа Королевского балета осуществила профессиональную видеозапись<sup>50</sup> этого балета, что предоставило возможность знакомства с хореографическим шедевром Аштона по произведению Тургенева широкому кругу зрителей по всему миру.

Повесть Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» была впервые адаптирована для балетного театра в Сербии. Премьера балета «Катерина

---

<sup>50</sup> Royal Opera House | Stream // A Month In The Country (2022) // URL: <https://www.roh.org.uk/tickets-and-events/a-month-in-the-country-2022-digital> (Дата обращения: 14 мая 2023).

Измайлова» состоялась в 1977 году в Национальном театре Белграда. Режиссер и хореограф спектакля Дмитрий Парлич сам написал либретто, а оригинальная музыкальная партитура была создана специально для этого балета югославским композитором Р. Бурчи. Спектакль был отмечен критиками, как уникальное явление сербского балета. Постановщики пошли по пути универсализации сюжета литературного первоисточника и убрали из постановки исторический контекст. Об эстетическом намерении хореографа и композитора балета лучше всего свидетельствует комментарий в программке премьеры: «Персонажи, характеры и ситуации развиваются и раскрываются так, как будто это происходит в любое время и в любом месте, и в то же время, как если бы все это было – сейчас, на данный момент». Примечательно, что после последнего показа спектакля в 1982 году, его вновь возобновили в 2017 году, но уже на сцене Сербского национального театра в Нови-Саде, где он находится в репертуаре и в настоящее время.

Французский хореограф Ролан Пети также не оставил без внимания произведения русской классической литературы. Идея создания спектакля по повести Пушкина «Пиковая дама» возникла у хореографа ещё во время гастролей со своей труппой Национального Балета Марселя в Ленинграде в 1968 году. Однако осуществить постановку одноактного балета «Пиковая дама» на музыку из одноименной оперы П.И. Чайковского ему удалось только в 1978 году в рамках Осеннего фестиваля в Париже на сцене театра Елисейских Полей. Художественное оформление принадлежало А. Борепера. В драматургическом решении Пети именно Графиня, а не Лиза, является основным женским персонажем. По его мнению, главный герой Германн одержим не просто любовной страстью, а страстью к карточной игре. Постановка была весьма оригинальной: классический танец ярко контрастировал с неоклассическим, решение карточных сцен было представлено в гротесковой манере.

Стоит отметить, что в начале XXI века Пети вновь вернулся к интерпретации пушкинского произведения, но уже полностью переосмыслив первоначальную версию спектакля. Премьера состоялась в 2001 году в Большом театре. Сценография спектакля принадлежала Ж.-М. Вильмотту, художником по

костюмам была Л. Спинателли. Для новой постановки Пети выбрал музыку Шестой симфонии П.И. Чайковского, изменив порядок частей произведения, однако, не убрав из партитуры ни одного такта. Либретто он написал сам. В целом балет имел интересное решение, так как основными смысловыми сценами спектакля были дуэты Германна с Графиней, которая появляется в данной постановке не только в своем реальном человеческом образе, но и как призрак. Критики отмечали, что «в целом лаконичный образ спектакля составил благородный контрапункт пронзительной напряженности музыки Шестой симфонии и ее оригинального сценического воплощения»<sup>51</sup>.

Драматургия Чехова, хоть и не была так популярна для интерпретации в балетном театре, однако тоже вошла в начале 90-х годов в историю западноевропейского балетного театра. Королевский театр «Ковент-Гарден» представил балетную версию пьесы А.П. Чехова «Три сестры» под названием «Зимние грёзы». Премьера одноактного балета в хореографии британского балетмейстера Кеннета Макмиллана состоялась в 1991 году. Музыкальной основой спектакля стали фортепианные произведения П.И. Чайковского, а также русские народные песни в исполнении ансамбля гитаристов в аранжировке Т. Хартмана. Сценографом и художником по костюмам был П. Фармер. Драмматургия балета по замыслу Макмиллана не отражала всё действие пьесы, но, сохранила ключевые события. Балетмейстер поставил перед собой задачу передать внутренние переживания персонажей, а также уловить атмосферу жизни, описанную у Чехова. Хореографически балет представляет собой набор отдельных номеров для различных персонажей, преимущественно это соло, дуэты и трио. В свободное от танцев время герои сидят за обедом вокруг большого стола, с пианистом на одном конце и группой гитаристов на другом (музыканты все в костюмах и играют для гостей дома Прозоровых). Такая картина застолья смутно виднеется за газовой занавеской за кулисами, когда на сцене происходит действие. Художественное

---

<sup>51</sup> Потапова Н. Три карты, Ролан Пети и русская Терпсихора // Петербургский театральный журнал №4 [26] 2001 // Интернет-ресурс: URL: <https://ptj.spb.ru/archive/26/voyage-from-spb-26/tri-karty-rolan-peti-irusskaya-terpsixora/> (Дата обращения: 7 декабря 2021).

оформление можно охарактеризовать исторической зарисовкой эпохи чеховской пьесы. Постановщикам было важно «передать особую атмосферу и меланхолию»<sup>52</sup> литературного первоисточника. В 2014 году балет был перенесен в репертуар Пермского театра оперы и балета (балетмейстеры-постановщики Г. Койл и Б. Санс).

В начале XXI века произведения русской классической литературы продолжали возникать в репертуаре западноевропейского балетного театра. Примечателен тот факт, что особенно популярным для хореографической интерпретации в этот период стал роман «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. Балетные спектакли на этот сюжет появились в репертуаре балетных трупп нескольких европейских стран (Эстония, Дания, Литва, Финляндия, Польша, Германия, Норвегии, Италия). Такая популярность инсценировки данного произведения Толстого возникла не случайно. В начале XXI века усилился интерес западных деятелей культуры к историческим аспектам русской дореволюционной эпохи, к эстетике русской культуры того времени в целом. Но самое главное — это то, что роман Толстого наполнен большим потенциалом для создания на балетной сцене сильных драматических сцен, любовных дуэтов, воплощению психологически сложных и ярких образов главных героев. Всего было осуществлено шесть полномасштабных постановок, многие из которых переносились в репертуар других театров.

В 2000 году в театре оперы и балета «Эстония» состоялась премьера очередной версии балета «Анна Каренина» на музыку Р.К. Щедрина. Хореограф и автор нового либретто Юриус Сморигинас сосредоточил свое внимание на психологическом состоянии главной героини. Он убрал из партитуры несколько сцен, сократив трехактную партитуру балета до двух актов. Сценограф И. Новикс и художник по костюмам Ю. Статкевичус создали художественное оформление, которое с одной стороны вдохновлено исторической эпохой произведения, а с другой – наделено графичностью современного искусства. Как отмечали критики,

---

<sup>52</sup> MacMillan K. Program note for Winter Dreams, Royal Ballet. Royal Opera House, London, February 1991.

новое либретто во многом противоречило музыкальной драматургии композитора, из-за этого постановка была лишена гармонии музыки и действия. Но в целом эстонские зрители назвали спектакль Сморигинаса интересной и яркой работой<sup>53</sup>.

В 2004 году Датский королевский балет представил премьеру балета «Анна Каренина» на музыку Щедрина в постановке Алексея Ратманского. В постановочной команде были: сценограф и художник по костюмам – М. Мельбю, художник-видеограф – У. Харингтон, художник по свету – Й. Мелин. Трехактная партитура Щедрина снова была сокращена, так что представленная версия балета получилась двухактной. Ратманский выстроил действие спектакля используя приём развёртывающихся воспоминаний, в его решении сюжета – это воспоминания Вронского после смерти Анны. Балет получился очень кинематографичным, чему поспособствовали не только детально разработанные костюмы и декорации, а также видеоряд, но и само построение сцен спектакля, которые стремительно сменяют друг друга приемом «наплыва». Ключевыми сценами спектакля являются десять эмоциональных и хореографически насыщенных дуэтов главных героев. Постановка Ратманского стала одной из самых популярных хореографических адаптаций на балетной сцене романа Толстого. После успешной премьеры в Копенгагене, Ратманского пригласили в 2005 году перенести эту версию в Литовский национальный театр оперы и балета. В 2007 году данная версия «Анны Карениной» вошла в репертуар Финского национального балета. В следующем году балет занял своё место в репертуаре Польской национальной оперы. Постановка Ратманского обрела успех и в России, войдя в репертуар Мариинского театра в 2010 году.

Одной из интересных интерпретаций «Анны Карениной» является постановка немецкого хореографа Кристиана Шпука для балетной труппы Цюрихского оперного театра. Он нашел новое музыкальное решение, объединив в музыкальной партитуре спектакля произведения С.В. Рахманинова, В. Лютославского, С. Цинцадзе, И. Барданашвили. Аранжировкой занимался К.

---

<sup>53</sup> Унанова Т. Судьбы заложница // Интернет-ресурс: URL: <https://aire.opera.ee/uploads/documents/50dd5e6b76b35.pdf> (Дата обращения: 10 декабря 2021).

Бравинек. Премьера двухактного балета «Анна Каренина» состоялась в 2014 году. Постановочная группа спектакля: сценографы – К. Шпук и Й. Циеленски, художник по костюмам – Э. Райот, художник по свету – М. Гебхардт, художник-видеограф – Т. Бурхартер, звуковой коллаж – М. Доннер, драматурги – М. Кюстер и К. Шпахн. Данная постановка отличается особой сценической атмосферой, чему способствовала не только тщательно подобранная к каждой сцене музыка, но и художественное оформление – продуманная до малейших деталей стилизация исторической эпохи романа, множество сложных световых переходов. Постановка Шпука была высоко отмечена балетными критиками. В 2016 году данная сценическая интерпретация немецкого хореографа была перенесена в репертуар двух театров: Оперного театра Норвегии и Московского академического Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. В Москве, в отличие от европейских трупп, спектакль шел всего один полноценный сезон.

В 2015 году хореографическую инсценировку романа Толстого представил эстонский хореограф Тит Каск, создав для итальянской труппы «Балет Милана» двухактный балет «Анна Каренина» на музыку П.И. Чайковского. Сценограф – М. Песта, художник по костюмам – Ф. Вератти. Хореограф, он же автор либретто, стремился воплотить на сцене не прямой сюжет литературного первоисточника, но пересказать историю Анны через собственное видение романа<sup>54</sup>. Можно сказать, что с одной стороны при создании спектакля Каск придерживался точной линии отражения эпохи романа (музыка Чайковского, классическая выверенность хореографической лексики, исторический стиль, особое положение рук в танцах), с другой – пытался освободиться от сдерживающих условностей (во многих сценах балерина танцует босиком). Труппа «Балет Милана» часто показывает этот балет на гастролях в других европейских городах.

---

<sup>54</sup> Tambur S. Estonian choreographer's Anna Karenina premieres in Milan // Интернет-ресурс: URL: <https://estonianworld.com/culture/estonian-choreographers-anna-karenina-premieres-in-milan/> (Дата обращения: 10 декабря 2021).

Собственное видение романа Толстого в 2017 году представил хореограф Джон Ноймайер. Постановка балета в двух действиях «Анна Каренина» на музыку П.И. Чайковского, А.Г. Шнитке, К. Стивенса/Ю. Ислама была осуществлена в Гамбурге (Гамбургский балет), Москве (Большой театр) и Торонто (Национальный балет Канады). При работе над спектаклем Ноймайер взял на себя также написание либретто, составление музыкальной партитуры, разработку сценического оформления и светового дизайна. Балет представляет собой полностью авторское видение постановщика. Данная хореографическая интерпретация романа Толстого относительно всех предыдущих балетных версий отличается смелостью трактовки произведения, так как здесь действие перенесено в современность и показывает персонажей в реалиях наших дней. Такое решение было важно постановщику для того, чтобы усилить актуальность заложенных в литературном первоисточнике тем. Ноймайер говорил: «Конечно, можно напустить дыма на сцене, из дыма выходила бы Каренина с вуалью на лице в роскошном платье 1870-х годов. И все бы восхищались: как чудесно! Но к сегодняшней жизни это не имело бы отношения. А мне кажется, что чувство сопричастности в балете гораздо важнее внешней красоты»<sup>55</sup>. Также этот спектакль отличает то, что впервые в хореографической интерпретации наравне с образом Анны Карениной, в балетном спектакле стоит образ Левина, как это задумывал в своем романе Толстой.

Последняя на сегодняшний день хореографическая премьера «Анны Карениной» была представлена в Эстонской национальной опере в 2020 году. Хореограф Марина Кеслер создала двухактный балет на музыку Д.Д. Шостаковича. В спектакле звучат фрагменты музыки из кинофильмов «Овод» и «Гамлет», скрипичного концерта №1, концерта для фортепиано с оркестром №2, «Симфонияетты». В художественном решении сценографа Р. Эварт была заложена концепция изменения жизни, что отражено в постепенном переходе цветовой гаммы оформления из светлой (в начале спектакля) в темную (в конце). Как

---

<sup>55</sup> Кузнецова Т. «Я не считал возможным просто иллюстрировать книжку»: интервью с Дж.Ноймайером // Коммерсантъ №49 от 23.03.2018. // Интернет-ресурс: URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3579625> (Дата обращения: 30 ноября 2021).

говорила о постановке Кеслер: «Я стараюсь заложить в балет ощущение самой Анны – то, как она чувствует меняющийся вокруг нее мир и как этот мир меняется. В музыке, в цвете, в ритмах, в костюмах. Как из повседневности вырастает трагедия»<sup>56</sup>. Необходимо отметить, что хореограф ввела в свою инсценировку образы «мыслей Анны», которые участвуют в сюжетной линии спектакля.

Представленные интерпретации романа Толстого «Анна Каренина», поставленные в начале XXI века, различны в своем сценическом воплощении. Однако, объединяющим фактором является то, что чаще всего, хореографы отдавали предпочтение музыке русских композиторов, что говорит о тенденции создания приближенного к литературному произведению хореографического прочтения. Радикальностью решения в группе этих постановок выделяется балет Ноймайера, где он наряду с композиторами классиками поставил музыку популярного британского певца, однако это не говорит о его пренебрежении первоисточником, а напротив является попыткой более точного отражения найденных им ассоциативных линий. В целом стоит отметить, что многообразие балетов «Анна Каренина» в репертуаре западноевропейских театров, демонстрирует большой интерес к русской культуре.

В XXI веке Чехов вновь привлек внимание балетного театра. Свою хореографическую версию пьесы «Чайка» представил Джон Ноймайер, и это было его первое обращение к русскому литературному первоисточнику. Премьера двухактного балета «Чайка» на музыку П.И. Чайковского, А.Н. Скрябина, Д.Д. Шостаковича, Э. Гленни состоялась в Гамбургском балете в 2002 году. Балетмейстер также является автором либретто, сценографом и художником по костюмам данной постановки. Сохранив отсылку к исторической эпохе рубежа веков, Ноймайер внес изменения в профессиональную характеристику персонажей, переведя Тригорина, Аркадину, Треплева и Заречную из писательско-театральной сферы в мир хореографического искусства. Главной темой спектакля стало

---

<sup>56</sup> Кеслер М. «Кеслер: хочу, чтобы моя «Анна Каренина» всех вас удивила»: беседа с Б. Тух // Stolitsa, 30.08.2020 // Интернет-ресурс: URL: <https://stolitsa.ee/tallinn/kesler-khochu-chtoby-moya-anna-karenina-vsekh-vas-udivila> (Дата обращения: 30 ноября 2021).

раскрытие сложных взаимоотношений героев, а также попытка ответить на вопрос об истинных ценностях искусства, о роли таланта и успеха в творческой карьере. Балет «Чайка» Ноймайера сочетает в себе разные хореографические стили, что продиктовано режиссерским решением балетмейстера. В 2007 году спектакль был перенесен в репертуар Московского академического Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко и стал первой работой хореографа в этом театре. В следующем году балет вошел в репертуар Национального балета Канады.

Ноймайер единственный из западноевропейских хореографов в творчестве которого есть обращение к трем разным произведениям русской классической литературы. Между постановкой «Чайки» (2002 г.) и «Анны Карениной» (2017 г.), он представил в 2014 году в Гамбургском балете своё авторское прочтение романа в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Двухактный балет «Татьяна» на музыку Л. Ауэрбах отразил взгляд хореографа на пушкинское произведение через современное видение. Ноймайер вновь поставил спектакль не только как хореограф, но и как автор либретто, сценограф, художник по костюмам и художник по свету. Для этой постановки по заказу балетмейстера была написана новая музыкальная партитура с необычным инструментальным составом. Ноймайеру было важно отразить в данном балете найденные им внутренние пласты пушкинского текста. Хореограф попытался объяснить причины тех или иных поступков героев, включив в ход сюжета поле психологического бессознательного. Создавая спектакль, постановщик намеренно отрицал ограничение историческими рамками, это отразилось как на художественном оформлении, так и на стилистике хореографического текста. Ноймайер построил свою «Татьяну» по принципу эклектичности, что выделило его постановку среди других театральных инсценировок «энциклопедии русской жизни». В 2014 году этот балет, как ранее «Чайка», был перенесен в репертуар Московского академического Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

Два следующих спектакля на основе русской классической литературы были поставлены за пределами западноевропейского театрального процесса (в Бразилии

и Канаде), однако произвели особое впечатление во время показов на фестивалях в Европе, поэтому о них также необходимо сказать в рамках тематики данного параграфа.

Танцевальная компания Деборы Колкер из Бразилии представила необычное хореографическое прочтение «Евгения Онегина» Пушкина. Премьера двухактного балета «Татьяна» состоялась в 2011 году. В анонсе к спектаклю сообщается, что это «первая хореографическая адаптация Деборой Колкер и ее компанией произведения, чуждого ее творческой вселенной»<sup>57</sup>. Необходимо отметить, что хореограф Колкер является представителем современных танцевальных направлений, далеких от традиций академической школы классического танца. В сфере её профессиональной деятельности переплетены современный танец, акробатика и сценическое движение. Музыка к данной постановке сочетает в себе произведения русских композиторов (П.И. Чайковского, И.Ф. Стравинского, С.С. Прокофьева) с композициями современных музыкантов (Т. Райл, Б. Чеппас, Moondog). По замыслу Колкер спектакль не отражает исторической и географической принадлежности к литературному первоисточнику, для того чтобы точнее передать вневременные психологические впечатления от соприкосновения с этим произведением. В данной инсценировке в первом действии все главные герои (Татьяна, Ольга, Онегин, Ленский) имеют по четыре личности, действующие одновременно на сцене, во втором действии на сцене остаются только Татьяна и Онегин в облике восьми личности каждый. Сценограф Г. Кардиа и художник по костюмам Ф. Берсек создали яркое художественное оформление. Костюмы действующих лиц выполнены в розовом, зеленом, синем, желтом, белом и черном цветах. Декорация первого действия представляет собой огромное дерево, именно на нем танцуют исполнители; во втором действии пространство сцены становится пустым, и только лазерные лучи и видеопроекция оживляют темную картину. Возможно, представленная Колкер хореографическая интерпретация является самой абстрактной из существующих, теряет связь с литературным

---

<sup>57</sup> Tatyana, 2011 // Интернет-ресурс: URL: <https://www.ciadeborahcolker.com.br/tatyana> (Дата обращения: 15 декабря 2021).

первоисточником, однако, это лишь ещё один взгляд современного автора, который позволяет по-новому посмотреть на возможности взаимодействия искусств.

Хореограф Кристал Пайт в 2019 году представила первую зарубежную хореографическую инсценировку комедии Н.В. Гоголя «Ревизор». Премьера спектакля состоялась в Канаде в Танцевальной компании KIDD PIVOT. Идея воплотить произведение Гоголя как хореографический спектакль принадлежит драматургу Джонатону Янгу. Сценическое решение неординарно: действие условно разделено на две части, где в первой представлен карикатурный исторический мир гоголевских персонажей, а во второй – вневременное абстрактное измерение, в котором существуют одинаковые люди. Танцовщики двигаются под текст Гоголя, записанный голосами профессиональных актеров, который сочетается со звуковыми и шумовыми эффектами. Однако при всей значимости, звучащей на протяжении сценического действия речи именно движение, хореография, является главным выразительным средством постановки. Спектакль «Ревизор» с успехом был принят на гастролях в 2019 году во Франции, Великобритании, США, а также положительно отмечен рядом рецензий. Т. Геррейро писала, что «Ревизор» Пайт и Янга — «это редкая вещь: глубоко театральная работа художественного и интеллектуального веса»<sup>58</sup>.

Таким образом, в XXI веке в репертуар балетного театра вошли также ранее не привлекавшие внимание европейских хореографов произведения русской классической литературы. Тенденция к постановке полномасштабных повествовательных балетов не утратила своей актуальности, а напротив трансформировалась в современные формы. Постановщики при работе с литературным первоисточником пытались не просто перенести на сцену фабулу произведения, но найти интересные решения, чтобы отобразить психологически сложные образы и созвучные современному времени проблемы.

---

<sup>58</sup> Guerreiro T. Crystal Pite/Jonathon Young, Revisor review // [https://www.culturewhisper.com/r/dance/crystal\\_pite\\_jonathon\\_young\\_revisor\\_sadllers/15082](https://www.culturewhisper.com/r/dance/crystal_pite_jonathon_young_revisor_sadllers/15082) (Дата обращения: 20 декабря 2021).

В целом, в отличие от интерпретаций произведений русской классической литературы в XXI веке в драматическом театре, балетный театр в большей степени сохраняет на сцене связь с русской культурой. В первую очередь это проявляется в выборе музыки при создании спектакля. В большинстве случаев музыкальную партитуру составляют произведения русских композиторов. Безусловно, современная зарубежная музыка также проникает в музыкальную канву спектаклей, однако, первенство принадлежит произведениям русских классиков (П.И. Чайковский, А.Н. Скрябин, С.В. Рахманинов, Д.Д. Шостакович). Художественное оформление спектаклей придерживается стилизации русского быта, с учетом сценических особенностей балетного театра. Существующий в некоторых спектаклях уход в современность, по замыслу постановщиков, не означает полное отрицание авторского текста, но является формой диалога с ним, попыткой перевести в современную хореографию глубинные смыслы произведения, принять факт вневременного существования основных конфликтов и человеческих взаимоотношений. Вообще, балеты, основанные на произведениях русской классической литературы, демонстрируют, что взаимосвязь литературы и хореографического искусства является одним из серьёзных направлений в балетном театре на современном этапе, которое формирует оригинальные идеи хореографического прочтения литературных образов, и позволяет каждому зрителю через изучение сценического воплощения этих образов, найти ключ к своему личному пониманию произведений русских классиков.

Из всех приведенных в данном параграфе постановок в западноевропейском балетном театре, можно заметить, что большее количество обращений к произведениям русской классической литературы принадлежит хореографу Джону Ноймайеру. «Чайка», «Татьяна», «Анна Каренина» – каждый его «русский» спектакль отражает детальное знание текста писателей, показывает взгляд современного человека на заложенные в данных произведениях вечные темы. Постановки Ноймайера выделяются из всего ряда ещё и тем, что часто он является не только хореографом, но также самостоятельно пишет либретто, формирует музыкальную драматургию из выбранных произведений, придумывает декорации

и костюмы, выстраивает световую партитуру. Его балетные спектакли на основе русской классической литературы, представляют особый предмет изучения, который позволяет выявить специфику интерпретации хореографом данных литературных текстов, а также проследить роль русской культуры в его творчестве.

### **1.3. Творчество Дж. Ноймайера: литература на балетной сцене**

Личность и творческий путь Джона Ноймайера<sup>59</sup> – одного из выдающихся хореографов современности – представляет большой интерес для исследования. Многогранность таланта, масштабность создаваемых балетных спектаклей, широта охвата раскрываемых в его творчестве тем – выделяют этого балетмейстера из многих других. Предметом исследования в данной диссертации являются балеты Ноймайера, в основе которых лежат произведения русской классической литературы – «Чайка», «Татьяна», «Анна Каренина». И для того, чтобы шире изучить этот предмет необходимо рассмотреть непосредственно творческий путь хореографа, определить роль литературы на этом пути, а также проследить и выявить прямые или косвенные связи балетмейстера с русской культурой и искусством.

Вначале стоит отметить, нескольких авторов, которые проделали большой труд в исследовании разных периодов деятельности Ноймайера. В России изучению творчества Ноймайера посвящены научные работы и монографии Н.Н. Зозулиной: «Джон Ноймайер в Петербурге»<sup>60</sup>, «Джон Ноймайер и его балеты. Вечное движение»<sup>61</sup>, «Джон Ноймайер. Рождение хореографа»<sup>62</sup>. Данные работы внесли большой вклад в расширение отечественного поля исследования

---

<sup>59</sup> Приложение 4, рис. 1.

<sup>60</sup> Зозулина Н.Н. Джон Ноймайер в Петербурге / Науч. ред. В.В. Чистякова. СПб: Аллаборг, 2012.

<sup>61</sup> Зозулина Н.Н. Джон Ноймайер и его балеты. Вечное движение. Учебное пособие / Наталия Зозулина. – СПб.: Акад. рус. балета им. А.Я.Вагановой, 2019.

<sup>62</sup> Зозулина Н.Н. Джон Ноймайер. Рождение хореографа. Монография. [М-во культуры Российской Федерации]. Акад. Русского балета им. А.Я.Вагановой; Н.Н.Зозулина [ред. В.В.Чистякова]. – Санкт-Петербург: Академия Русского балета, 2021.

деятельности хореографа, определили представление о масштабе его творческой личности. В зарубежных трудах, посвященных творчеству Ноймайера, выделяется научная монография итальянского балетоведа Сильвии Полетти «Ноймайер»<sup>63</sup> и немецкого журналиста Хорста Кёглера «Джон Ноймайер. Картины жизни»<sup>64</sup>. Эти исследования сосредоточены в основном на раннем этапе творческого пути хореографа. Опубликованная во Франции работа историка музыки и хореографии Жаклин Тюйё «Джон Ноймайер. Тридцать лет балета в Парижской опере»<sup>65</sup>, посвящена постановкам хореографа в парижском театре «Гранд-Опера». Таким образом, данное диссертационное исследование продолжит линию научных работ, посвященных феномену хореографа-Ноймайера, осветив пока ещё детально нераскрытую сторону его творчества.

Джон Ноймайер родился 24 февраля 1942 года в городе Милуоки (штат Висконсин, США) в немецко-польской семье. Первое знакомство с искусством балета в его жизни случилось в 1951 году, когда в их город с гастролями приехала труппа «Русский балет Монте-Карло». Стоит отметить, что эта труппа являлась продолжением дягилевской труппы, сохранявшим её художественные принципы и частично репертуар. Во главе труппы в то время был импресарио Серж Денем (Сергей Иванович Докучаев), в составе артистов – Александра Данилова, Фредерик Франклин, Мария Толчиф, Мия Славенска, Натали Красовска и другие. Ноймайер увидел тогда балет «Коппелия» на музыку Л. Делиба в постановке Николая Сергеева на основе версии петербургского спектакля Мариуса Петипа и Энрико Чекетти. Именно тогда будущий хореограф-Ноймайер получил сильное впечатление от масштаба и красоты балетного театра, а также отчасти соприкоснулся с традициями русской культуры – наследием русского классического балета. Желание танцевать привело его к первым урокам балета в небольшой любительской студии.

---

<sup>63</sup> Poletti S. John Neumeier. — Palermo, L'epos, 2004.

<sup>64</sup> Koegler H. John Neumeier. Bilder eines Lebens. Pictures from a Life. — Edel: Vita, 2010.

<sup>65</sup> Jacqueline Thuilleux. John Neumeier. Trente ans de ballets à l'Opéra de Paris. — Gourcuff Gradenigo, 2010.

Следующий факт, который также переплетает линии балета и русского искусства в биографии Ноймайера, прочитанная им ещё в подростковом возрасте книга «Трагедия Нижинского», которую написал Анатолий Бурман – русский танцовщик, одноклассник Вацлава Нижинского, впоследствии работавший с ним в Мариинском театре и в антрепризе С.П. Дягилева. Как отмечал сам Ноймайер: «Нижинский стал первым из танцовщиков, которого я воспринял как реального человека, а не небожителя. Я начал изучать факты его жизни: его детство, образование, его успех и, с особым трепетом, его путь к безумию. <...> Всё, что я с тех пор узнал, сделало образ этого человека более завершённым, а его артистическая мотивация остается моим постоянным профессиональным и моральным ориентиром»<sup>66</sup>. Это отношение к личности Нижинского хореограф пронесет через всю свою жизнь, в память о нём были созданы балеты «Вацлав» (1979 г.), «Нижинский» (2000 г.) и «Павильон Армиды» (2009 г.), а также ежегодно с 1975 года устраивается концерт с участием мировых звезд балета – «Нижинский-гала».

Соединение этих двух фактов из биографии Ноймайера приводит к эпохе начала XX века, к дягилевским сезонам, когда русский балет начал свой путь в Европе, а затем во всем мире. Именно эта эпоха не раз отразится в его постановках, а также в его страсти к коллекционированию книг и исторических артефактов, связанных с балетом.

На пути Ноймайера к профессиональному хореографическому искусству был важный опыт участия сначала в школьных спектаклях и в труппе актер-любителей «Milwaukee Players», а затем в постановках драматического театра при Маркетт-Университете, где он получал степень бакалавра в области английской литературы и театрального искусства. Примечательно, что Ноймайер участвовал в этих спектаклях не только как актер, хореограф танцевальных сцен, но и пробовал придумывать костюмы и сценографию. Спустя многие годы при постановке своих балетных спектаклей он часто будет мастерски совмещать в работе различные

---

<sup>66</sup> Neumeier J. Eine Faszination und Ihre Facetten // Hamburger Ballett-Tage: 2000. – Hamburg, Christians, 2000. P. 7.

театральные специальности. В целом эти юношеские годы, когда Ноймайер был вовлечен в постановочный процесс с режиссером, заложили прочный фундамент его дальнейшей деятельности как хореографа, сформировали его отношение к театру как к процессу сплоченной работы всего коллектива, ансамбля. Погружение в азы профессии актера, накопленный за эти годы сценический опыт, общение с близкими по духу людьми, глубокое знакомство с процессом постановки спектаклей, сближение с большой литературой и драматургией – всё это важные ступени творческого становления хореографа.

Отдельного внимания заслуживает личность Джона Уолша – педагога актерского мастерства, танца, истории театра, речи и вокала, а также режиссера и руководителя театрального отделения Маркетт-Университета. Во многом благодаря его примеру самоотверженной и увлеченной деятельности, а также оказанной им поддержке, Джон Ноймайер продолжил своё профессиональное совершенствование уже в области балетного театра. Здесь, в Маркетт-Университете, Ноймайер также получил свой первый опыт в качестве постановщика балета, поставив в 1959 году небольшой балет «Небесный гончий», на основе стихотворения Ф. Томпсона, на музыку из балета «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева. Данный факт, говорит о том, что преподаватель Джон Уолш, предоставив такую работу студенту, видел в нем большой потенциал и верил в его талант.

Через обучение у Уолша к Ноймайеру проходит ещё одна линия, связывающая его с русской культурой, которая заключается в том, что сам Уолш учился у русской актрисы Московского художественного театра – Марии Алексеевны Успенской. Она не вернулась в Россию после гастролей театра в США в 1922-1923 годах и начала там свою педагогическую деятельность, основанную на обучении впитанной ей во время учебы и работы в МХТ системе Станиславского. От Успенской Уолш унаследовал важные принципы системы: кропотливый разбор ролей, вживание в роль через понимание характеров и психологии взаимоотношений, особое внимание к единому ансамблю спектакля. Таким

образом и Ноймайер, принимая активное участие в университетском театре Джона Уолша, перенимал эти принципы.

Учеником Марии Успенской был также Ли Страсберг – знаменитый американский режиссер и педагог, который через всю жизнь пронес приверженность системе Станиславского. Уолш отправлял к нему на стажировку юного Джона Ноймайера в актерскую школу «Actor's Studio» в Нью-Йорк.

Большое внимание в процессе обучения Уолш уделял танцевальной подготовке будущих артистов, проводя уроки классического танца и джаз-танца. Два раза в неделю из Чикаго приезжала профессиональная балерина Шейла Рейли. Заметив выдающийся танцевальный талант у Ноймайера, Уолш договорился о его параллельном серьезном обучении танцу в школе «Stone – Camryn» в Чикаго у её руководителей Бентли Стоуна (ученик Михаила Мордкина) и Уолтера Камрина (ученик Адольфа Больма). И через этих преподавателей также прослеживается связь в творческой жизни Ноймайера с русской культурой, с русской школой балета.

Другой стороной танцевального развития было знакомство Ноймайера с Сибил Ширер – танцовщицей и хореографом, которая была ученицей и соратницей первых американских представителей танца модерн (Марты Грэм, Дорис Хемфри, Хани Хольм). Через занятия с ней он познакомился с основами танца модерн, с принципами свободного движения, с энергетическими свойствами танца, а также с искусством импровизации. Однако первенство предпочтения, которое Ноймайер отдавал классическому балету, вели его к дальнейшему профессиональному развитию в этом направлении.

В 1962 году Ноймайер приехал в Европу, чтобы продолжить своё совершенствование в классическом танце. В Лондоне он проходил стажировку в школе Королевского балета, а в Копенгагене брал уроки у русского педагога – Веры Волковой (ученицы А.Я. Вагановой и А.Л. Волынского). Вот и ещё одна, на этот раз прямая линия соединения будущего хореографа с традициями русской культуры.

В 1963 году Ноймайер был приглашен в балетную труппу Штутгартского театра, которой в тот период руководил Джон Крэнко. За шестилетний период работы в труппе Ноймайер не только проявил себя как талантливый танцовщик, но и делал первые профессиональные шаги как хореограф. Как отмечал Х. Кёглер: «В Германии балетные труппы входят в состав многопрофильных театральных институций, а это означает, что танцор тесно сотрудничает с актерами и оперными певцами. Этот опыт усилил неподдельный интерес Ноймайера к драматическому контексту всего театрального искусства»<sup>67</sup>. В 1966 году он заявил о себе как хореограф, и Крэнко поддержал его, позволив «создать не менее пяти балетов в период с 1966 по 1968 год, а также использовал его в качестве художника по костюмам для некоторых своих собственных балетов»<sup>68</sup>. В 1969 году ему предложили стать художественным руководителем Франкфуртского балета. За три с половиной театральных сезона во Франкфурте Ноймайер выстроил свою концепцию составления театральных вечеров, он создавал циклы из нескольких одноактных балетов, объединенных общей темой, а также создал несколько многоактных спектаклей. Так, например, один вечер назывался «Невидимые рубежи» и в него входили одноактные балеты «Граница», «Забор» и «Рондо», а другой вечер был обращен к теме сопоставления зимы и лета и состоял из балетов «Поцелуй феи» и «Дафнис и Хлоя». Именно к периоду руководства Франкфуртским балетом относится его первый опыт обращения к современному осмыслению драматургии классических балетов и созданию своей собственной версии «Щелкунчика» и «Ромео и Джульетты».

В 1973 году Ноймайера пригласили на пост руководителя Гамбургского балета. С этого года его творчество неразрывно связано с этой труппой. Стоит отметить, что он не просто начал руководить балетом и осуществлять собственные постановки спектаклей, но заложил направление развития танцевальной культуры Гамбурга в нескольких направлениях: 1) создание особого репертуара театра; 2)

---

<sup>67</sup> Koegler H. Twenty Years at the Helm in Hamburg. John Neumeier's Expatriate Gains // Интернет-ресурс: URL: <https://web.archive.org/web/20110719035013/http://www.hamburgballett.de/e/koegler1.htm> (Дата обращения: 13 февраля 2023).

<sup>68</sup> Там же.

формирование высокопрофессиональной балетной труппы; 3) создание школы балета, деятельность которой связана с театром; 4) направленность на обучение аудитории истории балета, раскрытие профессиональных секретов хореографического искусства. Постепенно Гамбург превратился в один из важных европейских балетных центров. Также Ноймайер организовал Гамбургский фестиваль балета «Ballett Tage», который проходит в конце каждого театрального сезона.

За период своей деятельности в труппе, по данным архива репертуара на официальном сайте Гамбургского балета<sup>69</sup>, хореограф осуществил постановку 123 балетных спектаклей. Данное количество говорит о его невероятной трудоспособности и преданности своему призванию. Чтобы понять масштаб охваченных Ноймайером тем, образов, сюжетов, музыкальных произведений, необходимо классифицировать направления, в которых в основном работает хореограф.

В широком понимании в творчестве Ноймайера можно выделить четыре направления: 1) обращение к балетам классического наследия и полное их переосмысление; 2) балеты на музыку масштабных музыкальных произведений (часто не предназначенных для театра); 3) балеты на основе литературных произведений; 4) балеты-биографии.

Относящиеся к первому направлению, балеты классического наследия, создаются Ноймайером заново от драматургии до хореографии (в редких случаях оставляя хореографию отдельных сцен в первоначальном виде), сохраняя при этом целостность музыкальной партитуры композитора. К таким балетам в его репертуаре относятся: «Жизель» А. Адана, «Сильвия» Л. Делиба, «Спящая красавица» П.И. Чайковского, «Иллюзии как “Лебединое озеро”» на музыку П.И. Чайковского, «Щелкунчик» П.И. Чайковского, «Петрушка» И.Ф. Стравинского, «Весна священная» И.Ф. Стравинского, «Жар-Птица» И.Ф. Стравинского,

---

<sup>69</sup> Repertory since 1973 // Hamburg Ballett John Neumeier // Интернет-ресурс: URL: <https://www.hamburgballett.de/en/geschichte/repertoire.php> (Дата обращения: 14 февраля 2023).

«Золушка» С.С. Прокофьева и другие. К направлению балетов-биографий относятся три балета: «Вацлав», «Нижинский» и «Дузе».

Самыми большими по своему охвату в творчестве Ноймайера являются музыкальное и литературное направления. И каждое из них внутри можно подразделить ещё на несколько. Например, в музыкальном направлении, выделяются такие линии как, балеты на духовную музыку («Страсти по Матфею», «Рождественская оратория» и «Магнификат» на музыку И.С. Баха, «Реквием» на музыку В.А. Моцарта, «Мессия» на музыку Г.Ф. Генделя и другие), балеты на музыку Густава Малера (он воплотил в хореографию Первую, Третью, Четвертую, Пятую, Шестую и Десятую симфонии, «Песнь земли» и другие), балеты на музыку Леонарда Бернштейна («Праздник песен», «Эпоха беспокойства», «Бернштейн-Танцы», «Серенада Бернштейна» и другие).

Подробнее остановимся на направлении литературных балетов в творчестве Ноймайера. Их количество и разнообразие жанров является уникальным по своему масштабу в рамках работ одного хореографа в истории хореографического искусства. В хронологическом порядке этот список выглядит следующим образом:

1. «Ромео и Джульетта» по трагедии У. Шекспира (1974 год; 1981 год);
2. «Сон в летнюю ночь» по комедии У. Шекспира (1977 год);
3. «Гамлет-Коннотации» по трагедии У. Шекспира (1977 год);
4. «Дама с камелиями» по роману А. Дюма (1978 год);
5. «Дон Кихот» по мотивам романа М. де Сервантеса (1979 год);
6. «Трамвай “Желание”» по пьесе Т. Уильямса (1983 год);
7. «Как вам это понравится» по комедии У. Шекспира (1985 год);
8. «Гамлет» по трагедии У. Шекспира (1985 год);
9. «Отелло» по трагедии У. Шекспира (1985 год);
10. «Пер Гюнт» по пьесе Г. Ибсена (1989 год; 2015 год);
11. «Одиссея» по поэме Гомера (1995 год);
12. «Вивальди, или Чего изволите» по пьесе У. Шекспира «Двенадцатая ночь» (1996 год);
13. «Чайка» по пьесе А.П. Чехова (2002 год);

- 14.«Смерть в Венеции» по новелле Т. Манна (2003 год);
- 15.«Русалочка» по сказке Г.Х. Андерсена (2005 год);
- 16.«Парцифаль» по рыцарскому роману К. де Труа и В. фон Эшенбаха (2006 год);
- 17.«Лилиом» по пьесе Ф. Мольнара (2011 год);
- 18.«Татьяна» по роману в стихах «Евгений Онегин» А.С. Пушкина (2014 год);
- 19.«Стеклянный зверинец» по пьесе Т. Уильямса (2019 год);
- 20.«Анна Каренина» по мотивам романа Л.Н. Толстого (2017 год);
- 21.«Гамлет 21» по трагедии У. Шекспира и текстам С. Грамматика (2021 год).

Таким образом, литературное направление балетов Ноймайера можно разделить на две линии – 1) интерпретация литературных произведений предназначенных для сцены в форму балетных спектаклей; 2) адаптация для сценического воплощения литературных произведений, не предназначенных для театральной инсценировки.

В первом направлении находится большой цикл спектаклей по драматургии У. Шекспира, к творчеству которого Ноймайер обращается на протяжении всей своей деятельности. Например, как видно из списка, к трагедии «Гамлет» балетмейстер возвращался несколько раз, по-новому, переосмысливая и прочитывая этот вневременной шекспировский текст. Примечательно, что между первой и последней постановкой прошло 44 года. К этому направлению также относятся хореографические версии пьес Г. Ибсена, А.П. Чехова, Т. Уильямса и Ф. Мольнара.

Во втором направлении Ноймайер охватывает широкий временной диапазон выбора литературного первоисточника – это античная и средневековая литература, а также европейская и русская классическая литература. Остановимся подробнее на нескольких ключевых балетных спектаклях из общего литературного направления Ноймайера.

Первый балет, о котором необходимо сказать – балет в трех актах «Дама с камелиями» по мотивам одноименного романа А. Дюма, поставленный Ноймайером на музыку Ф. Шопена в 1978 году. Этот балет стал этапным в

творческой биографии хореографа. С одной стороны – он продолжает традиции больших повествовательных балетов, которые создавали Дж. Крэнко и К. Макмиллан, берущих линию развития от советских драмбалетов. С другой стороны, в этом балете уже просматривается авторская особенность Ноймайера в его работе с литературным текстом, в создании собственной музыкальной композиции. Как отмечает Н.Н. Зозулина: «Спектакль похож на драмбалет, но это обман зрения. В драмбалетах не бывает мистики и метафизики, в них нет выхода за реальную фабулу событий, раздвоенности действия и прочих балетных странностей, которые присутствуют в ноймайеровской “Даме”»<sup>70</sup>. Стоит отметить, что либретто сочиненное Ноймайером, показывает глубину его работы с литературным первоисточником. Во-первых, отправной точкой развития сюжета хореограф делает пролог спектакля, который, по сути, показывает финал – аукцион вещей умершей Маргариты Готье, и далее события разворачиваются как взгляд на прошлое. Во-вторых, важной особенностью трактовки Ноймайера является то, что он вводит параллельной линией повествования ещё одно известное литературное произведение – роман аббата Прево «История Кавалера де Гриё и Манон Леско» – эта книга упоминается у А. Дюма, когда Арман дарит книгу о Манон своей возлюбленной. Хореограф представил в постановке целую сцену, так называемый «балет в балете»: Маргарита и Арман смотрят спектакль в театре на сюжет Прево, подобный авторский ход Ноймайера обострил линию переживания главных героев.

Как отмечает в своем исследовании данного балета Д.Е. Хохлова: «Кульминацией каждого из трех актов «Дамы с камелиями» Ноймайер делает развернутый дуэт главных героев. Адажио Маргариты и Армана – центры не только смысловые, но и хореографические»<sup>71</sup>. Действительно, именно вокруг этих важных дуэтов композиционно концентрируются все массовые балетные сцены, представляющие балет в Театре Варьете, бал-маскарад в доме героини, пикник в загородном доме героини, прогулка в Париже на Елисейских Полях. Необходимо

---

<sup>70</sup> Зозулина Н.Н. Джон Ноймайер в Петербурге. СПб.: Алаборг, 2012. С. 337.

<sup>71</sup> Хохлова Д.Е. "Дама с камелиями" Дж. Ноймайера: хореографическая интерпретация романа А. Дюма // Вопросы театра. Prosaenium. 2018. №1-2. – М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 85.

отметить, что хореография спектакля поставлена на основе классического танца и имеет особенное развитие в дуэтах главных героев. Видно, что для хореографа была крайне важна эмоциональная выразительность артистов, передающая выявленный постановщиком психологический подтекст каждого действующего персонажа.

Отдельно стоит сказать о выборе Ноймайером музыки Ф. Шопена, которая усилила смысловую эмоциональность литературного произведения, стала гармоничным отражением сюжетной линии, помогла в интерпретации литературы языком хореографии. Постановщик тщательно подошел к выстраиванию музыкальной партитуры, включив такие произведения композитора как Второй фортепианный концерт, «Большая фантазия на польские темы», соната №3, баллада №2, мазурки, фантазии, прелюдии, вальсы и другие сочинения. Важно, что музыкальные произведения идут не в непрерывном звучании, но согласно драматургии постановщика, возникают будто бы после раздумья, необходимо вытекающей по смыслу паузы. Ноймайер создал уникальную музыкальную композицию, поэтому, как утверждает исследователь балета Д.З. Хазиева: «Музыка в балете настолько сливается с хореографическим текстом, что кажется, будто все это написано композитором специально для этого балета»<sup>72</sup>.

Сценическое оформление «Дамы с камелиями» принадлежит художнику Юргену Розе, который придерживался стиля эпохи первоисточника. Интересна художественная режиссура спектакля, которая заложена в использовании определенной цветовой гаммы. Так, белый и черный цвет в спектакле отражают, с одной стороны, контрастную суть личностей главных героев, а с другой стороны, эти базовые цвета являются выражением их простоты и обнаженности в общении друг с другом. Яркие цвета в спектакле (голубой, красный и золотой) – отражают жизнь светского общества и роли, которые играет Маргарита в этом обществе. Всё это совпадает с замыслом Ноймайера.

---

<sup>72</sup> Хазиева Д.З. «Дама с камелиями» в трактовке Джона Ноймайера на музыку Фредерика Шопена // Вестник Академии русского балета им. А.Я.Вагановой. – 2008. – №2 (20). С. 178.

Балет «Дама с камелиями» в творчестве Ноймайера является одним из знаковых и признан европейской классикой. Спектакль стоит в репертуаре самых известных мировых балетных трупп и продолжает свою сценическую жизнь уже более сорока лет.

Поставленный в 1989 году трехактный балет «Пер Гюнт» по одноименной пьесе Г. Ибсена – особая страница в творческой жизни Ноймайера, поскольку работа над этим материалом шла совместно с композитором Альфредом Шнитке, который написал музыку к балету. Приступая к замыслу совместного балета, Ноймайер предложил композитору на выбор два литературных произведения: пьесу «Три сестры» А.П. Чехова и пьесу «Пер Гюнт» Г. Ибсена. Шнитке выбрал последнюю. Заметим, что данную пьесу Ибсена ставят в ряд мировой фаустианы. Возможно, именно этот факт сыграл немаловажную роль при выборе темы, поскольку тема Фауста является одной из главных в творчестве композитора. Философ Н.А. Бердяев так писал о произведении Ибсена: «В форму норвежской народной сказочности облечена мировая тема. “Пера Гюнта” нужно сравнивать по значению с Гетевским “Фаустом”. Это есть мировая трагедия индивидуальности и личной судьбы»<sup>73</sup>. Шнитке отмечал, что в образе Пера Гюнта его привлекает неисчерпаемость этого образа: «Есть сюжеты, которые имеют как бы одну реализацию, и, будучи реализованными, они уже исчерпываются. А есть сюжеты, где количество реализаций бесконечно, и ни одна не исчерпывает сюжет до конца»<sup>74</sup>. Пьеса была связана и с творческими исканиями Ноймайера, поскольку заложенная в ней вневременная проблема самоопределения и реализации человека, близка темам философских концепций, которые прослеживаются во многих его постановках на духовную музыку.

Стоит отметить, что Ноймайер уже работал с музыкой Шнитке, когда ставил балеты «Трамвай “Желание”» (1983) и «Отелло» (1985), используя фрагменты из его произведений. Высокая оценка музыкального таланта Шнитке и желание

---

<sup>73</sup> Бердяев Н.А. Три юбилея (Л. Толстой, Ген. Ибсен, Н. Федоров) // Путь. – №11. – 1928. С. 85. // Интернет-ресурс: URL: <http://odinblago.ru/path/11/4/> (Дата обращения: 14 мая 2022).

<sup>74</sup> Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2003. С. 171.

совместной работы побудили хореографа обратиться к нему с предложением о создании новой партитуры. Работа над балетом началась в 1985 году, однако из-за болезни композитора, была завершена только в 1989 году. Сложность и продолжительность сюжетной линии были основной проблемой хореографа при написании либретто и создании композиции спектакля. Поэтому, как вспоминает Ноймайер, когда он давал план спектакля композитору, то первая часть была прописана четко и понятно, во второй части была изложена лишь идея того, что жажда успеха приводит к сумасшествию и разрушению личности, и эта часть должна быть открытой структурой, как коллаж в кино, а для третьей части он написал один комментарий – «Бесконечное адажио»<sup>75</sup>. Однако не смотря на сложности в описании структуры будущего балета, замысел был воплощен, и музыка подняла произведение на новый художественный уровень. Шнитке создал уникальную музыкальную партитуру, построенную по принципу симфонизма с разветвленной системой лейтмотивов, которая охватывает широкий спектр образных музыкальных характеристик, отражает реальность и уносит в сферы вневременного пространства, что отвечает глубокой философской концепции литературного первоисточника.

По замыслу Ноймайера действие пьесы переносится в условно-современный мир. Трехактный балет начинается прологом, аллегоричным рождением Пера и семи аспектов его личности – двойников героя, сопровождающих его по жизни (душа, детство, полет, эротика, смелость, агрессия, сомнение). Далее композиция спектакля сосредотачивается на трех мирах реальности, через которые проходит Пер: мир детства и столкновения с первыми проблемами; привлекательный, но жестокий мир – театральная жизнь, шоу-бизнес, а затем сумасшедший дом; третий мир – заново обретенный героем дом. Эпилог балета – это новый уровень существования Пера, новый мир вне пространства и времени. Ноймайер трактовал пьесу Ибсена многослойно и многомерно, добавив в литературный первоисточник

---

<sup>75</sup> Кузнецова Т. «Сделал то, чего не делал никогда: заново поставил балет». Беседа с Кузнецовой Т. Джон Ноймайер о своем балете «Пер Гюнт» // Коммерсантъ. №7. 20.01.2016. // Интернет-ресурс: URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2896109> (Дата обращения: 14 мая 2022).

новые исторические и философские символы. Можно сказать, что именно творческий союз Ноймайера и Шнитке определил возможность глубокого погружения в художественно-философский мир литературного произведения, в результате чего возникло целостное музыкально-хореографическое полотно.

Художник спектакля Юрген Розе создал декорации, напоминающие картины Эдварда Мунка: мрачные пейзажи на заднике и функциональные металлические конструкции, создающие образ мрачных гор и одинокого дома на вершине холма. Костюмы первого и последнего акта просты и лаконичны, а во втором акте – многообразны и вычурны, что показано в сценах блестящего мюзик-холла и роскошного кинематографа.

В 2015 году хореограф вновь обратил внимание на этот балет, когда переслушал музыку Шнитке, и решил сделать возобновление спектакля с новой хореографией. Таким образом, балет «Пер Гюнт» остается в репертуаре Гамбургского балета уникальным спектаклем, передающим на сцене всю сложность и многомерность произведения Ибсена.

Ещё одним значимым спектаклем в литературной линии Ноймайера является балет «Стеклянный зверинец», поставленный в 2019 году по мотивам одноименной пьесы Т. Уильямса. Данную пьесу считают отчасти автобиографичной, поэтому в своей интерпретации хореограф соединил повествовательную линию произведения с фактами биографии писателя. Более того, он вывел образ Теннесси Уильямса как отдельное действующее лицо спектакля. Именно через этот образ возникают воспоминания прошлого, которые заложены в сюжете пьесы. Также Ноймайер увеличил количество персонажей: к обозначенным в первоисточнике Аманде, Лоре, Тому и Джиму, добавил Единорога, Мальволио, и многоликий кордебалет, изображающий рабочих в магазине, машинисток, прохожих, зрителей и прочее.

Хореографический текст, созданный Ноймайером, метафорично отражает тот замкнутый мир, описанный в пьесе. Четко простроенные движения, особенно в сценах механически существующего общества, подчеркивают идею нехватки свободы и творчества главного героя в тех условиях жизни. Важные смыслы пьесы

передаются через эмоциональную реакцию наблюдающего за своими воспоминаниями Теннесси. А настоящей свободой самовыражения наделен в спектакле лишь один вымышленный герой – ожившая фигура Единорога, что символизирует полет мечтаний сестры героя Лауры. Как отмечал хореограф, «эти надежды, желания и мечты, выраженные, но иногда написанные “между строк” в блестящей драматической поэзии Теннесси Уильямса, являются (бессловесным) источником вдохновения для моей хореографии»<sup>76</sup>.

В этом спектакле Ноймайер вновь выступил как хореограф, сценограф, автор световой партитуры и художник по костюмам. Концепция балета соединяет прошлое и настоящее, которые существуют одновременно и взаимодействуют друг с другом. Для визуальной передачи этого замысла на сцене существует несколько главных декорационных установок: комната, стены которой быстро перестраиваются в новые расстановки, и прозрачная пластиковая стена, отделяющая миры.

Музыку к балету Ноймайер составил из произведений трех американских композиторов: Чарльза Айвза, Филипа Гласса и Неда Рорема. Спектакль идет под живое звучание Гамбургского филармонического оркестра, что создает впечатление общего непрерывного дыхания музыкальной композиции.

«Стеклянный зверинец» в хореографическом прочтении Ноймайера превратил заложенную Уильямсом тонкую поэтичность в осмысленное движение, визуализировал драму в новом художественном решении и занял своё особое место в ряду балетов на основе литературных произведений. Данная сценическая интерпретация очень точно передает ремарку писателя: «Память требует поэтической вольности. Она опускает некоторые детали; другие, наоборот, преувеличивает в соответствии с эмоциональной ценностью предмета, ибо память в основном исходит из сердца. Поэтому внутреннее убранство освещено тускло и поэтично»<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> Neumeier J. The Glass Menagerie // Интернет-ресурс: URL: <https://www.hamburgballett.de/en/schedule/play%E2%80%93repertoire.php?SNr=771> (Дата обращения: 20 февраля 2022).

<sup>77</sup> Уильямс Т. Стеклянный зверинец / Пер. с англ. Г. Злобина. М.: ВААП-ИНФОРМ, 1982. С. 5.

Даже на основе краткого разбора данных трех постановок хореографа, можно выделить особенности его художественного мышления при создании балетных спектаклей на литературной основе. Спектакли Ноймайера всегда принимают многоактную форму, а структура, выстраиваемая хореографом, охватывает весь масштаб драматургического развития написанного им либретто.

Либретто к спектаклям Ноймайер всегда создает сам, так что каждый балет представляет собой полноценное авторское сценическое переложение литературного первоисточника. Одной из важных особенностей трактовок в его постановках является перенос действия в современный мир, или смешение временных границ исторического и современного. Однако, Ноймайер не идет вразрез с замыслом авторов, напротив, работая с литературным текстом он пытается, осовременив визуальную трактовку, усилить впечатление того, насколько актуальными остаются в наши дни темы и конфликты, заложенные писателями. Постановщик открывает новые уровни произведения, вынося на сцену воображаемые героями ситуации, визуализируя их мысли и чувства. Для Ноймайера важно не проиллюстрировать сюжетную фабулу произведения, а раскрыть глубину замысла автора, отразить через призму своего прочтения наиболее важные мелкие детали, разобраться в психологических аспектах и попытаться проникнуть в подсознание персонажей. Хореограф точно улавливает суть авторского стиля, считывает подтекст, поэтому многие его балеты на основе литературных произведений отличаются по масштабу прочтения и охвату смысловых линий от постановок других авторов. Стоит также отметить, что творческому мышлению Ноймайера присуще приближение балетного спектакля по глубине, динамике сценического действия, количеству заявляемых действующих лиц, к постановкам драматического театра.

Выделяет литературные балеты Ноймайера и особое отношение к музыке спектакля. Здесь возможны два направления: 1) самостоятельный подбор музыкальных произведений одного или нескольких композиторов, с учетом концептуальной основы; 2) заказ композитору полноценной музыкальной партитуры на основе сценарной идеи хореографа.

Балетным спектаклям Ноймайера в целом свойственна детальная проработанность всех составляющих и особенно четко выстроенная драматургия, которая прослеживается во всех компонентах постановки: в сценарном плане, в музыке, в хореографии, в художественном оформлении.

Ноймайер является одним из ярких представителей хореографического искусства, которому под силу воплотить на балетной сцене высокие смыслы литературы. Балетные спектакли на основе русской классической литературы занимают особое место в его творчестве. Постановки были осуществлены уже в XXI веке. Как было замечено в данном параграфе, связь с русской культурой часто прослеживается в биографии Ноймайера, поэтому столь позднее обращение к произведениям русской классики, возможно, говорит о его тщательной подготовке. Ведь замысел постановки спектакля «Три сестры» по Чехову существовал у Ноймайера ещё в 80-е годы XX века, однако подходящее время наступило гораздо позднее, но уже для другой чеховской пьесы. Его интерпретации русской классики непохожи на созданные до этого другими хореографами, он привносит в драматургию своё авторское видение. Дальнейший детальный разбор балетных спектаклей «Чайка» по одноименной пьесе А.П. Чехова, «Татьяна» по роману в стихах «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Анна Каренина» по одноименному роману Л.Н. Толстого раскроет особенности и уникальность данных постановок в творчестве одного из выдающихся хореографов современности – Джона Ноймайера.

## **Глава 2. История создания и музыкально-хореографическое построение спектаклей Дж. Ноймайера**

### **2.1. История создания балетных спектаклей «Чайка» (2002), «Татьяна» (2014), «Анна Каренина» (2017)**

Идея поставить пьесу А.П. Чехова в балетном театре возникла у Ноймайера давно. Ему представлялось возможным передать все нюансы чеховской эстетики языком танца. Уже в России, накануне премьеры балета «Чайка», он говорил в интервью: «Я знаю его пьесы очень хорошо и меня зачаровывает то, как Чехов подает характеры, то, как он все оркеструет. И реальность персонажей, которая может быть понятна без слов. То же самое с Шекспиром, который писал поразительные пьесы, но его герои могут быть выражены и без слов. В Чехове есть что-то очень тонкое в смысле эмоционального климата. Важно, что у него нет однозначно плохих или хороших персонажей. Для меня всегда было важно передать в танце весь этот спектр и все нюансы»<sup>78</sup>.

Стоит отметить, что вначале Ноймайер мечтал о хореографической интерпретации пьесы «Три сестры», постановку которой в драматическом театре он увидел в 1964 году в Actor's Studio West, созданную режиссером Ли Страсбергом, приверженцем системы Станиславского. Хореограф признался, что на него этот спектакль произвел сильное впечатление и его не покидала мысль о том, сможет ли он в бессловесной форме искусства только движением «достичь такой формы оркестровки человеческих эмоций»<sup>79</sup>. В то время Ноймайер ещё работал танцовщиком в Штутгартском балете под руководством Джона Крэнко. Начав постановки своих собственных хореографических сочинений в 1966 году, Ноймайер вспомнил про чеховскую пьесу, желая воплотить её в Штутгарте. Он хотел, чтобы роль Ирины в его балете исполняла Марианна Крузе, обсуждал

<sup>78</sup> Тарасов Б. Хореограф Джон Ноймайер // Новые известия. 01.02.2007. // Интернет-ресурс: URL: <https://newizv.ru/news/culture/01-02-2007/62370-horeograf-dzhon-nojmajer> (Дата обращения: 17 января 2022).

<sup>79</sup> Ноймайер Дж. «Чайка» Ноймайера. Рассказ хореографа // Чайка: буклет спектакля. Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко/ сост. Д. Абаулин. М.: 2007. С.15.

художественное оформление будущего спектакля со сценографом Юргеном Розе. Однако, осуществить постановку балета тогда не удалось.

К своей идее поставить чеховских «Трех сестер» Ноймайер вернулся спустя несколько лет, в 80-е годы, когда уже был назначен на пост руководителя Гамбургского балета. Хореограф мечтал о полноценном сотрудничестве с композитором Альфредом Шнитке, творчество которого очень высоко ценил. Для создания совместного балета Ноймайер предложил ему на выбор два литературных произведения, которые они бы взяли за основу, в этом ряду была и пьеса «Три сестры». Однако тогда был создан балет на основе пьесы Г. Ибсена «Пер Гюнт».

Стоит отметить, что идея постановки пьесы Чехова «Чайка» пришла к хореографу также, как когда-то «Три сестры», от соприкосновения с драматическим спектаклем. Увидев в 1996 году «Чайку» в берлинском театре «Шаубюне», Ноймайер понял, что сюжет данной пьесы более универсален и очень актуален для интерпретации в балетном театре. Это была премьерная постановка 1995/1996 театрального сезона: режиссер – Андреа Берт (которая на тот момент руководила театром), сценограф – Гисберт Якель, художник по костюмам – Флоренс Геркан. В одном из интервью он признался: «Текст пьесы прозвучал для меня в тот день по-особому. Интуиция подсказала мне, что именно «Чайка» станет моей первой чеховской постановкой»<sup>80</sup>.

Основной идеей спектакля Ноймайера стали две темы, которые он подчеркнул в этой пьесе: 1) проблема роли искусства в любовных отношениях; 2) проблема упущенных шансов и потерянных возможностей, которые остались в прошлом. В соответствии с этими двумя темами хореограф попытался ответить на вопросы: 1) какая взаимосвязь существует между любовными отношениями и успехом в искусстве? ; 2) как каждый человек анализирует своё прошлое? .

Ноймайер сразу определил, что не будет в точности следовать за текстом Чехова, но вдохновленный им, переведет все ситуации пьесы в знакомый ему мир хореографического искусства. В его балете Тригорин и Треплев предстают

---

<sup>80</sup> Абаулин Д. Тригорин и Треплев стали балетмейстерами // Российская газета - Федеральный выпуск № 0(4310) // Интернет-ресурс: URL: <https://rg.ru/2007/03/07/noimaier.html> (Дата обращения: 17 января 2022).

хореографами, контрастными по своему художественному стилю, Аркадина и Заречная являются балеринами. Ноймайер говорил, что встреча Тригорина и Нины вызвала у него ассоциацию с хореографом Джорджем Баланчиным, который работал в своей труппе с молодыми девушками. Стоит также отметить, что Ноймайер отказался от заложенной у Чехова возрастной разницы персонажей, не стал искать художественное отражение возрастных изменений в физиологии движений, он вообще не заостряет внимания на возрасте. Как отмечал хореограф: «Полина и Сорин у меня не так уж стары. Я не ищу хореографического выражения для физического возраста героев, для меня не важно показать их телесную немощь. Гораздо больше я хочу визуализировать внутреннее, душевное и эмоциональное, состояние героя»<sup>81</sup>.

Ноймайер определил для себя, что его художественная и хореографическая концепция балета будет строиться на исторических фактах из истории русского искусства рубежа XIX – XX веков. Если говорить про хореографию, то академический классический балет отражен в образах Аркадиной и Тригорина, пластический экспрессионистский<sup>82</sup> танец выявляет суть революционных поисков Треплева, Нина Заречная проходит через все хореографические стили, но также Ноймайер добавляет в её лексическое выражение эстрадный танец. В художественном оформлении спектакля, которое принадлежит автору-хореографу, тоже прослеживаются отсылки к искусству той эпохи, что отражено в деталях: задник сценического помоста оформлен репродукцией картины Исаака Левитана «Хмурый день», творческие поиски Треплева перекликаются с авангардными работами Казимира Малевича, Веры Степановой и Александра Родченко, художественное решение начала второго действия отсылает к работам художницы-авангардистки Александры Экстер.

---

<sup>81</sup> Ноймайер Дж. «Чайка» Ноймайера. Рассказ хореографа // Чайка: буклет спектакля. Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко/ сост. Д. Абаулин. М.: 2007. С.17.

<sup>82</sup> Экспрессионистский танец – термин, обозначающий движение, возникшее в 1900 году как протест против художественного застоя классического балета и против зрелости искусства в будущем. Традиционный балет воспринимался как строгий, механический, жестко закрепленный в фиксированных и условных формах.

Либретто к балету написано Ноймайером самостоятельно. Спектакль состоит из двух действий, каждое из которых складывается из картин. Картины не пронумерованы, но выделены в тексте либретто и имеют подзаголовки. Так первое действие состоит из семи картин (В деревне; Гости собираются на спектакль; Костина танцевальная пьеса «Душа Чайки»; Музыка из-за озера – Аркадина вспоминает одну из своих знаменитых ролей; Аркадина разговаривает с сыном, Тригорин учит Нину; Карточные игры и развлечения; Ревность и решения, Танцы Костиной мечты), во втором действии одиннадцать (Москва, Театр ревю: Нина танцует в кордебалете; Нина встречает изменившегося Тригорина – Ревю продолжается; Записная книжка Кости – Танцы мечты; Полька Нины; Императорский театр: балет Тригорина «Смерть Чайки»; Маша решает выйти замуж за Медведенко; Письмо Нины к Косте; Осенний сад: обморок Сорина; Визит Аркадиной – грустная свадьба; Появление Нины – прощание Нины; Танцы Костиной мечты кончаются..). Также в структуре либретто Ноймайер прописал музыкальные произведения в соответствии с каждой сценой.

Музыкальная партитура спектакля составлена хореографом самостоятельно из произведений Д.Д. Шостаковича, Э. Гленни, П.И. Чайковского, А.Н. Скрябина (фамилии композиторов указаны в последовательности, заданной Ноймайером). Музыка в данном спектакле является важным связующим звеном в сценической интерпретации литературы языком хореографии, выявляя конфликт и взаимоотношение внутреннего и внешнего мира героев. Среди этого ряда композиторов по количеству внесенных в партитуру произведений выделяется Д.Д. Шостакович. Именно его музыка, является основой музыкальной интерпретации чеховского текста по замыслу Ноймайера. Он так говорил об этом: «Мне как раз кажется, что Шостакович и Чехов имеют много общего. У них слово или музыкальная тема очень часто означают не то, чем кажутся на первый взгляд. И у Шостаковича, и у Чехова очень важен подтекст – не то, что говорится, а то, что подразумевается»<sup>83</sup>. Также необходимо отметить, что включение в ряд русских

---

<sup>83</sup> Тарасов Б. Хореограф Джон Ноймайер // Новые известия. 01.02.2007. // Интернет-ресурс: URL: <https://newizv.ru/news/culture/01-02-2007/62370-horeograf-dzhon-nojmajer> (Дата обращения: 17 января 2022).

композиторов шотландской перкуссионистки Эвелин Гленни имеет важное концептуальное значение для постановщика. Необычное звучание её музыки было важно для создания резкого контраста. Ноймайер использовал этот приём для разграничения художественных миров персонажей. По его замыслу именно музыка Гленни в первом действии спектакля способна помочь аудиальному и визуальному воплощению образа Кости Треплева непохожего по своей внутренней творческой сути на всех остальных героев.

При постановке балета «Чайка» Ноймайер выступил не только в роли хореографа, автора либретто и композиции музыкальной партитуры. Он также является сценографом спектакля, художником по костюмам и художником по свету. Таким образом этот спектакль Ноймайера является уникальным результатом полностью авторского видения чеховской пьесы.

Премьера двухактного балетного спектакля «Чайка» по мотивам одноименной пьесы А.П. Чехова состоялась 16 июня 2002 года в Гамбургской государственной опере. Первыми исполнителями были Анна Поликарпова (Ирина Николаевна Аркадина), Иван Урбан (Костя Треплев), Ллойд Риггинс (Петр Николаевич Сорин), Отто Бубеничек (Борис Алексеевич Тригорин), Хизер Юргенсен (Нина Михайловна Заречная), Себастьян Тиль (Евгений Сергеевич Дорн), Питер Дингл (Семен Семенович Медведенко), Ярослав Иванович (Илья Афанасьевич Шамраев), Нюрка Моредо (Полина Андреевна), Жоэль Булонь (Маша).

В 2007 году балет был перенесен в репертуар Московского академического Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (премьера состоялась 9 марта 2007 года), а в 2008 году занял место в репертуаре Национального балета Канады (премьера состоялась 14 ноября 2008 года). Ассистентами хореографа во время работы над премьерой в России были: Радик Зарипов, Соня Тиннес, Сюзанна Менк, Ингрид Немечкова. Для Московского музыкального театра это был первый опыт работы с Ноймайером, с его хореографическим стилем. Как отметила продюсер проекта И. Черномурова: «Его балет дал труппе крылья, открыл новую эру в жизни танцовщиков. Они поверили

в то, что могут работать с любой балетной лексикой, они стали бесстрашны и любопытны»<sup>84</sup>. С Национальным балетом Канады хореограф уже сотрудничал, поставив балетные спектакли: «Дон Жуан» на музыку К.В. Глюка и Т.Л. де Витториа в 1974 году, «Сейчас и Потом» на музыку М. Равеля в 1993 году.

Примечательно, что во всех буклетах к спектаклю Ноймайер ставил в самом начале четыре вопроса, над которыми размышляет сам и над которыми как бы предлагает поразмышлять всем: «Что значит быть влюбленным? Что значит быть художником? Что значит быть художником, который влюблен? Что значит быть человеком, который любит быть художником?»<sup>85</sup>.

Важно отметить и тот факт, что в буклете к «Чайке» в Национальном балете Канады содержится специальная схема<sup>86</sup>, которая призвана помочь зрителям разобраться в переплетениях отношений героев пьесы: кто чей родственник, и кто кого любит. Эти взаимоотношения прочерчены стрелками с подписью от фотографии одного исполнителя к фотографии другого.

Следующая постановка хореографа на основе произведений русской классической литературы – балет «Татьяна» по мотивам романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Стоит вспомнить, что творческое становление Ноймайера было связано с труппой Штутгартского балета, где он работал артистом с 1963 по 1969 год. Именно в этот период хореограф Джон Крэнко ставил свой балет «Онегин» на основе данного произведения Пушкина. Поэтому, очевидно, что Ноймайер был свидетелем рождения постановки, участвовал в премьере. Можно предположить, что тогда будущему хореографу и могла прийти мысль о создании собственного спектакля на основе пушкинского произведения. Однако на самом деле вдохновляющим фактором для хореографа стал вовсе не балет Крэнко, а опера П.И. Чайковского «Евгений Онегин», поставленная режиссером Рудольфом Нольте

---

<sup>84</sup> Черномурова И. Счастье, ставшее возможным // Татьяна: буклет спектакля. Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко/ сост. Д. Абаулин. М.: 2014. С. 49.

<sup>85</sup> What does it mean to be in love?

What does it mean to be an artist?

What does it mean to be an artist, who is in love?

What does it mean to be someone who loves to be an artist?

<sup>86</sup> Приложение 4, рис. 2.

в Мюнхене в 1977 году. Роль Татьяны исполняла Юлия Варди. Именно тогда он впервые задумался об этом литературном сюжете, как материале для своей будущей хореографической постановки.

Также значительное влияние на хореографа оказала ещё одна сценическая версия этой оперы Чайковского. В 2007 году Ноймайер увидел на Зальцбургском фестивале постановку «Евгения Онегина» в режиссерском решении Андреи Брет. Примечательно, что это работа того же самого режиссера, которая поставила драматический спектакль «Чайка» в театре «Шаубюне», вдохновивший Ноймайера на постановку этого чеховского текста в балетном театре. О том, как повлияла на него постановка Брет оперы Чайковского, хореограф признался в одном из интервью: «Благодаря зальцбургской постановке “Онегина” я понял, что речь здесь идет не о каких-то событиях, оставшихся в прошлом и вроде бы не касающихся нас. Особенность её трактовки была в том, что она взорвала историческое обрамление, в которое до этого момента был для меня заключен сюжет»<sup>87</sup>. Именно вневременное представление пушкинского произведения и стало отправной точкой в зарождавшемся идейном замысле Ноймайера.

Изначально будущему балетному спектаклю предполагалось дать одноименное с литературным первоисточником название – «Евгений Онегин». Однако в процессе работы хореограф решил, что лучшим наименованием будет «Татьяна». Так, уже из названия становится ясно, что именно главная героиня пушкинского произведения стала для Ноймайера центральной фигурой и её образ во многом является ключевым в спектакле. Основной идеей инсценировки романа в балет для хореографа стало также то, что в литературном первоисточнике много внимания уделено миру грёз и мечтаний главной героини, так что постановщик обозначил сферу бессознательного как одну из важных точек своего замысла. В концепции Ноймайера намеренно размываются временные и исторические рамки визуального действия. Он поместил происходящие события одновременно в

---

<sup>87</sup> Подшун А. С мечтой о независимости. Джон Ноймайер о своем балете «Татьяна» // «Музыкальное обозрение» № 12 декабрь (376-377) 2014 // Интернет ресурс: URL: <https://muzobozrenie.ru/s-mechtoj-o-nezavisimosti/> (Дата обращения: 23 января 2021).

четыре условных уровня: 1) время создания произведения; 2) эпоха Советского союза тридцатых годов; 3) современная светская культура; 4) вневременной уровень снов и мечтаний. Таким образом, в решении этого спектакля просматривается некоторая эклектичность.

Также важно отметить, что образ Ленского видится Ноймайеру в сценическом воплощении не как поэта, но как композитора, который сочиняет музыку. Схожим приемом адаптации литературного текста в балетный спектакль хореограф пользовался и при постановке балета «Чайка», изменив область деятельности героев на более близкую для интерпретации в хореографии.

Создание новой полноценной музыкальной партитуры к планируемому спектаклю Джон Ноймайер доверил композитору Лере Ауэрбах. Стоит отметить, что выбор композитора был не случаен, так как между ними к тому времени уже сложился творческий тандем. Впервые с музыкальным творчеством Ауэрбах хореограф познакомился в 2003 году, когда поставил балет «Прелюдии CV» на её музыку. В 2005 году состоялась ещё одна совместная премьера – балет «Русалочка», для которой Ауэрбах специально написала оригинальную музыку. После чего, в 2007 году композитору поступило от Ноймайера предложение о работе над музыкой к хореографической постановке знаменитого «Евгения Онегина». Важным для хореографа, безусловно, было и то, что Ауэрбах имеет русские корни, что не могло не отразиться на глубине работы над произведением Пушкина.

Автором либретто был сам хореограф, однако процесс создания происходил параллельно с обсуждением деталей с композитором. Вот как об этом вспоминает Ноймайер: «Когда я работал над либретто, я черпал знания у Леры. Разумеется, у неё своё мнение о материале, не обязательно совпадающее с моим. Было очень увлекательно слышать многое по-другому, не так, как ожидал, и разбираться в этом»<sup>88</sup>. В итоге либретто имеет весьма необычное изложение пушкинского

---

<sup>88</sup> Подшун А. С мечтой о независимости. Джон Ноймайер о своем балете «Татьяна» // «Музыкальное обозрение» № 12 декабрь (376-377) 2014 // Интернет ресурс: URL: <https://muzobozrenie.ru/s-mechtoj-o-nezavisimosti/> (Дата обращения: 23 января 2021).

сюжета. С одной стороны, хореограф придерживается последовательности событийного ряда литературного первоисточника, с другой стороны, одновременно вплетает в действие элементы иллюзорного мира героев. Ноймайер не столько пытался передать линейное изложение литературного сюжета, сколько старался добавить в этот сюжет найденные им ассоциативные связи с вневременной психологией взаимоотношений людей друг с другом и отдельно каждого персонажа с самим собой. Образы пушкинских героев в решении Ноймайера существуют в нескольких измерениях сразу: начиная действие в реальном сюжетном времени, они незаметно перемещаются в мир своего бессознательного. Так, внутренний мир Татьяны всегда сопровождают герои её любимых книг, а во внутреннем монологе Онегина постоянно появляется убитый им на дуэли друг Ленский. Конечно, такое переплетение и наслаивание не всегда легко для восприятия зрителя, однако именно такое решение хореографического прочтения пушкинского романа было важно для Ноймайера.

Структура балета «Татьяна» представляет собой два действия, которые делятся на пронумерованные сцены, имеющие подзаголовки. Так, первое действие состоит из пролога (Паутина снов) и семи сцен (День из жизни Онегина; Ленский и Онегин в деревне; У Лариных; Письмо Татьяны; Сон Татьяны; Именины Татьяны; Дуэль), второе действие – из интерлюдии и трёх сцен (Бал в Санкт-Петербурге; Письмо Онегина; Последняя встреча). Подобное построение – уход от соблюдения пропорциональной структуры. Однако именно такая асимметрия позволила хореографу ярче отобразить изменения в драматургическом развитии образов главных героев, подвести насыщенную череду событий первого действия к ключевым развернутым сценам второго.

Нельзя оставить без внимания тот факт, что Ноймайер, как и при постановке балета «Чайка», выступил не только в роли либреттиста и хореографа, но также взял на себя обязанности сценографа, художника по костюмам и художника по свету. То есть всё визуальное оформление принадлежит одному автору. Такой принцип работы характерен для его творческой деятельности, и позволяет вновь говорить о его спектакле, как об аутентичном произведении, воспринимая

представленную образность с учетом художественного видения Ноймайера. В оформлении спектакля очень зримо отразилась его концепция смешения разных временных уровней, тот самый принцип эклектики, поэтому в художественном оформлении просматриваются черты пушкинской эпохи, искусства соцреализма 30-х годов XX века и элементы современности.

Стоит отметить, что балет «Татьяна» создавался как копродукция – совместная постановка Московского академического Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, Гамбургского балета и Гамбургской государственной оперы. Мировая премьера спектакля состоялась в Гамбурге 29 июня 2014 года и открывала ежегодный фестиваль «Ballett-Tage», который в тот сезон посвящался 40-летию Гамбургского балета под руководством Джона Ноймайера. Первыми исполнителями главных ролей стали Хелен Бушэ (Татьяна Ларина), Эдвин Ревазов (Евгений Онегин), Лэсли Хэйлман (Ольга Ларина), Александр Труш (Владимир Ленский), Карстен Юнг (Князь Н.).

Московская премьера состоялась 7 ноября 2014 года, где главные партии исполнили Диана Вишнева (Татьяна Ларина), Дмитрий Соболевский (Евгений Онегин), Ольга Сизых (Ольга Ларина), Алексей Бабаев (Владимир Ленский). Балетмейстеры-репетиторы, которые помогали Ноймайеру в осуществлении гамбургской постановки спектакля в Москве: Януш Мазон, Лесли Макбет, Соня Тиннес, Радик Зарипов, Владимир Кочич. Стоит отметить, что между премьерой балета «Чайка» в 2007 году и данной постановкой, Ноймайер работал с московской труппой над переносом своего балета «Русалочка», музыку к которому написала также Лера Ауэрбах. Так что артисты и зрители уже были знакомы как с авторским хореографическим стилем Ноймайера, так и с музыкальной стилистикой русско-американского композитора.

В репертуаре московского театра балет «Татьяна» показывали в течение двух сезонов до 2016 года и до настоящего времени пока не возобновляли. Такая же судьба спектакля наблюдается и в репертуаре Гамбургского балета, однако там в 2014 году была осуществлена запись полноценной видеоверсии данной постановки

совместно с компанией «С Major Entertainment», что дает доступ к просмотру спектакля в видеоформате.

Впервые мысль о создании следующего балета на основе произведения русской литературы – хореографической интерпретации романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» – пришла к Ноймайеру в Москве после премьеры его спектакля «Дама с камелиями» в Большом театре. Это событие состоялось 20 марта 2014 года, то есть ещё до официальной премьеры балета «Татьяна» в Гамбурге и в Москве. Прима-балерина Светлана Захарова призналась тогда хореографу, что хотела бы станцевать Татьяну в его балете. Ноймайер был поражен этой идеей, но понимал, что образ Татьяны ей не подходит и предположил, что Захарова обладает необходимым опытом и обаянием для создания образа Анны Карениной. В это же время хореограф обсуждал планы нового балета, посвященного 150-летнему юбилею основания канадского государства, с Карен Кэйн – художественным руководителем Национального балета Канады. Перебирая различные темы для спектакля, возник вопрос о возможности постановки «Анны Карениной». Ноймайер пришел к решению создать балет по роману Толстого, и сделать этот балет как международную совместную постановку в Гамбурге, Москве и Торонто.

Хореограф признался, что после того, как план постановки был согласован между театрами и утвержден, он ещё раз полностью перечитал роман Толстого, который спустя годы произвел на него ещё большее впечатление. Он отметил, что его «заворожили не только главные герои и структура повествования, но и удивительное многообразие переплетенных между собой тематических линий»<sup>89</sup>. Однако, Ноймайер понимал, что показать весь роман со всеми событиями и персонажами на сцене невозможно. Основной мыслью спектакля стало то, что хореограф задумал перенести время действия в современную эпоху, раскрыть образы персонажей и их взаимоотношений в близкой зрителю культурной реальности. В постановке Каренин является успешным политиком, Вронский –

---

<sup>89</sup> Анна Каренина. Буклет к премьеры. Государственный академический Большой театр России / ред.-сост. А.Галайда. – М.: Театралис. 2020. С.58.

спортсменом, остальные персонажи также живут в соответствии с сегодняшним днём: звонят по сотовому телефону, ездят на тракторе.

Образ Анны Карениной формировался у постановщика исходя из современного понимания её социального статуса как жены влиятельного политического деятеля; она постоянно находится в центре общественного внимания. Таким образом, постановщик сделал акцент на вневременном существовании тем, затронутых в тексте произведения.

Важное место в его концепции занимает образ семьи, который отражает в балете не только сложное переплетение взаимоотношений между Карениным, Анной и Вронским, но также отношения Стивы и Долли, Китти и Левина. Представлены в балете и дети, которые становятся свидетелями конфликтов взрослых. Стоит также отметить, что Ноймайер впервые в интерпретациях «Анны Карениной» в балетном театре ярко прочерчивает линию развития важного персонажа романа – Левина. Также постановщику было необходимо выделить образ станционного рабочего (в либретто эта партия именуется как «Мужик»), погибшего под поездом в начале романа, в балете он действует на протяжении всего спектакля, являясь важным символом иррационального мира Анны. Эта область иррационального была найдена Ноймайером в тексте, в описанных Толстым снах главной героини, которые являются сквозным мотивом всего романа.

Хореограф отмечал, что знаком со знаменитыми экранизациями романа Толстого, в которых главные роли играли Грета Гарбо и Вивьен Ли. За год до идеи создания спектакля он посмотрел британский фильм «Анна Каренина» режиссера Джо Райта и отметил, что «роман был представлен очень полно, эпизоды с участием светского общества разворачивались в театре – прямо на сцене, и лишь события в жизни Левина происходили на фоне реальной природы»<sup>90</sup>. Возможно, впечатление от фильма также стало отправной точкой в инсценировке данного

---

<sup>90</sup> Анна Каренина. Буклет к премьере. Государственный академический Большой театр России / ред.-сост. А.Галайда. – М.: Театралис. 2020. С.57.

произведения Ноймайером в балетном театре, как и выделение сцен с участием Левина в отдельную художественную сферу.

Спектакль состоит из двух действий. Либретто написано Ноймайером в его собственном стиле с обозначением главных сцен, однако, как и в предыдущих спектаклях в данном описании отсутствует нумерация деления на сцены или какие-либо подзаголовки. На смену сцен в либретто указывают только обозначенные после каждого описания действия точные наименования музыкальных произведений. Получается, что в первом действии – тринадцать развернутых сцен, во втором – семь. В список действующих лиц Ноймайер включил двенадцать персонажей, среди которых: Алексей Каренин; Анна Каренина, его жена; Сережа, их сын; Стива, брат Анны; Долли, его жена; Китти, сестра Долли; Алексей Вронский; Левин; Лидия Ивановна, помощница Каренина; Мужик; Махотин; Княжна Сорокина.

Музыка балета составлена хореографом из произведений П.И. Чайковского, А.Г. Шнитке, Кэта Стивенса (Юсуфа Ислама). Выбор таких разных музыкальных стилей был важен Ноймайеру для воплощения его концепции трехуровневого отражения линий спектакля. Музыка Чайковского относится к уровню общества и внешнего мира этого общества, отчасти создавая отсылку к историческому времени произведения. Музыка Шнитке относится к уровню иррационального, отражает «конфликты и моменты напряжения в жизни персонажей – ситуации, нарушающие реальное течение времени и выходящее за рамки обыденной жизни»<sup>91</sup>. Музыка Стивенса полностью связана с миром Левина. Она относится к жанру популярной музыки, поэтому так контрастно выделяется в этом балете, однако выбор был оправдан и обусловлен тем, что Ноймайер уловил что-то схожее в образе Левина и жизни самого композитора Стивенса, который всегда стремился к духовному развитию, был внимателен к чувствам других людей. Таким образом, музыкальная партитура спектакля точно отражает найденные постановщиком уровни раскрытия смыслов произведения.

---

<sup>91</sup> Анна Каренина. Буклет к премьере. Государственный академический Большой театр России / ред.-сост. А.Галайда. – М.: Театралис. 2020. С.64.

В данном спектакле Ноймайер выступил не только как хореограф-постановщик, но и как либреттист, составитель композиции музыкальной партитуры, сценограф, автор концепции светового оформления и художник по костюмам. Он придумал костюмы для всех персонажей, кроме главной героини. Разработку её сценического образа Ноймайер доверил современному модельеру, дизайнеру бренда A-K-R-I-S – Альберту Краймлеру. Так как постановщик перенес действие в современность, он размышлял о том, как бы могла одеваться героиня в наши дни, какой стиль соответствовал бы отражению её статуса и самоощущения в обществе, так как она была богатая и известная женщина. Хореограф хотел, чтобы зритель увидел разницу во вкусе Анны, чтобы она выделялась из всех других персонажей. Костюмы героини сочетают в себе «что-то очень современное, очень сдержанное, но при этом женственное, яркое, графически четкое»<sup>92</sup>. Это как раз то, чего хотел от этого сотрудничества Ноймайер.

Премьера двухактного балетного спектакля «Анна Каренина» была представлена Гамбургским балетом 2 июля 2017 года. Первые исполнители Анна Лаудере (Анна Каренина), Эдвин Ревазов (Алексей Вронский), Алеикс Мартинес (Левин), Эмили Мазон (Китти), Карстен Юнг (Алексей Каренин), Мария Югет (Сережа), Карен Азатян (Мужик), Патриция Фриза (Долли), Дарио Франкони (Стива), Майо Арии (Лидия Ивановна), Грета Йоргенс (Княжна Сорокина). В 2022 году была осуществлена полноценная профессиональная видеозапись спектакля в Гамбургской опере режиссером Мириам Хойер, выпущены DVD диски и открыт доступ к записи на специальных интернет-ресурсах.

Премьера балета «Анна Каренина» в Большом театре состоялась 23 марта 2018 года. Первые исполнители Светлана Захарова (Анна Каренина), Денис Родькин (Алексей Вронский), Денис Савин (Левин), Дарья Хохлова (Китти), Семен Чудин (Алексей Каренин), Григорий Чапаев (Сережа), Эрик Сволкин (Мужик), Анастасия Сташкевич (Долли), Михаил Лобухин (Стива), Ана Туразашвили (Лидия Ивановна), Элеонора Севенард (Княжна Сорокина). Репетиторами,

---

<sup>92</sup> Анна Каренина. Буклет к премьере. Государственный академический Большой театр России / ред.-сост. А.Галайда. – М.: Театралис. 2020. С. 65.

помогавшими перенести спектакль, были Эдвин Ревазов, Соня Тиннес, Иван Урбан. Стоит отметить, что Ноймайер уже работал с труппой Большого театра, поставив балеты «Сон в летнюю ночь» на музыку Ф. Мендельсона-Бартольди и Д. Лигети в 2004 году, и в 2014 году – «Дама с камелиями» на музыку Ф. Шопена.

В Национальном балете Канады постановка открыла 2018/2019 театральный сезон. Премьера балета состоялась 10 ноября 2018 года. Годом ранее Ноймайер перенес в эту балетную труппу также спектакль «Трамвай «Желание»» на музыку С.С. Прокофьева и А. Шнитке по одноименной пьесе Т. Уильямса. Спектакль «Анна Каренина» стал пятой постановкой Ноймайера в Национальном балете Канады.

В театральном сезоне 2022/2023 балетный спектакль Ноймайера «Анна Каренина» стоял только в репертуаре Гамбургского балета и Большого театра.

Таким образом, проведенное исследование истории создания Ноймайером балетов «Чайка», «Татьяна», «Анна Каренина», позволяет сделать следующие обобщающие выводы:

1. При постановке спектаклей на основе русской классической литературы хореограф вдохновлялся не только чтением литературного произведения, но и увиденными инсценировками в драматическом и оперном театре, а также режиссерскими решениями кинематографа.
2. При переносе литературных произведений на балетную сцену хореограф не придерживался авторского обозначения исторической эпохи, но отражал своё понимание времени, логически обосновывая как перенос действия в современность, так и прием смешения различных эпох.
3. Во всех своих спектаклях Ноймайер сам является автором либретто. Структура его балетов как правило состоит из двух действий, которые разделены на сцены или картины. При изучении либретто к балетам на основе русской литературы стало видно, что у Ноймайера нет четкой формы составления либретто, каждое его произведение индивидуально в своем литературном и схематичном выражении первоисточника. Иногда сцены пронумерованы, иногда им даны наименования. Однако всегда

постановщик обозначает в своем либретто точное указание избранных в той или иной сцене музыкальных произведений.

4. Во всех балетах на основе русской классической литературы подбор музыки был осуществлен хореографом самостоятельно и в каждом балете присутствуют произведения русских композиторов. Партитура к балету «Татьяна» заказана для написания русско-американскому композитору Л. Ауэрбах. Музыка к балетам «Чайка» и «Анна Каренина» составлена из произведений русских композиторов и их контрастного сочетания с произведениями современных музыкантов. В этом заложена концепция Ноймайера в музыкальном отражении нескольких уровней произведения.
5. Необходимо отметить, что все спектакли на основе русской классической литературы вошли в репертуар ведущих московских балетных трупп. Этот факт говорит о признании Ноймайера и его уникальной способности сложной работы с литературным текстом. Он создает уникальные многоуровневые спектакли с современным взглядом на темы, заложенные русскими авторами, что демонстрирует актуальность этих тем и формы многоактного балетного спектакля, основанного на произведении классической литературы, в театре XXI века.

## **2.2. Балетный спектакль «Чайка» по одноименной пьесе А.П. Чехова.**

### **Музыкально-хореографический анализ**

При создании балета «Чайка» Ноймайер самостоятельно выстраивал музыкальную драматургию из разных произведений. Он выбрал классическую музыку трех русских композиторов (П.И. Чайковского, А.Н. Скрябина, Д.Д. Шостаковича) и современные композиции шотландской перкуссионистки и композитора (Э. Гленни). При просмотре либретто спектакля<sup>93</sup>, в котором автор

---

<sup>93</sup> Приложение 1.

точно указал исполняемые в каждой сцене сочинения, становится очевидным, что музыкальной основой всей драматургической линии балета становится музыка Шостаковича: она доминирует по количеству выбранных произведений.

В буклете к премьере балета «Чайка» есть статья Ноймайера, в которой приводятся его размышления по поводу музыки: «Часть моей работы как хореографа заключается в том, чтобы выяснить, как лучше выстроить взаимоотношения героев с музыкой. Хочу ли я, чтобы публика чувствовала, что артисты танцуют под музыку, которую мы слышим? То есть, хочу ли я создать единство внутреннего и внешнего мира? Или же то, что артист говорит/танцует противоположно тому, что мы слышим? Или же танцующий только своей пластикой создает музыку?»<sup>94</sup>. Данные слова являются ключом к пониманию его выбора музыки в данном балете, а также расшифровывают принцип его работы над созданием хореографии к той или иной сцене.

Анализ музыкально-хореографического построения будет проводиться путем последовательного описания ключевых составляющих хореографического текста и композиционного построения каждой сцены в соответствии с указанием музыкального произведения, что даст полноценное понимание приёмов, которыми пользовался постановщик при интерпретации текста чеховской пьесы в форму балетного спектакля.

Действие балета начинается уже во время того, как зрители заполняют зал: занавес открыт, сцена освещена, с правой стороны на авансцене сидит Костя и мастерит бумажную фигуру белой чайки. После третьего звонка исполнитель встает, поднимая чайку до уровня груди двумя руками, делает небольшой шаг по направлению к центру сцены и переносит бумажную фигуру левой рукой вверх в сторону, при этом переводит голову и взгляд на правую руку, которую тоже поднимает, имитируя крыло птицы в полете. Затем он устремляет голову и взгляд перед собой, поднимает согнутую в колене на 90° и вытянутую в стопе правую ногу, продолжая имитировать полет верхней частью корпуса. Всё ещё на тишину

---

<sup>94</sup> Ноймайер Дж. «Чайка» Ноймайера. Рассказ хореографа // Чайка: буклет спектакля. Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко/ сост. Д. Абаулин. М.: 2007. С. 15-16.

из этого положения начинается небольшая хореографическая комбинация: поднимаясь на опорной ноге на полупалец, он падает *pas tombée* на правую ногу, делает шаг с замахом рукой и *pirouette en dehors* с уходом в *plié* и поворотом шагами до положения спиной к зрителю, ноги в свободной позиции шире плеч, в левой руке держит чайку (как в начале комбинации). Именно с этого положения артиста начинает звучать музыка Шостаковича – вторая часть концерта для фортепиано с оркестром №2 фа мажор (соч. 102, 1957).

Вначале Костя стоит неподвижно, лишь фигура чайки слегка колыхается в его руке. Затем он отбрасывает её за себя, и медленными шагами направляется в глубь сцены к декорационной установке (деревянному сценическому помосту), дойдя до середины правой её стороны, поворачивается к ней лицом и долго поднимает правую ногу выше, чем необходимо, как бы пытаясь шагнуть на этот помост. Сделав *plié* на опорной ноге и поставив правую ногу на помост, Костя встает на эту площадку и медленно делает *relevé* по VI позиции, затем не сходя с высоких полупальцев продолжает движение к центру помоста, раскрывая при этом руки в сторону, будто готовясь к полету. Дотянувшись руками до верха, он падает на помост, подгибая под себя левую ногу, а затем переворачивается и ложится на спину с вытянутыми вперед ногами, верхняя часть тела от лопаток перегибается через помост. В этот момент в музыке вступает партия фортепиано. Костя, оставаясь в положении лежа на спине поднимает вверх параллельно идущие вытянутые руки и достигнув высокой точки сбрасывает их вниз в стороны на пол. Затем быстро выпрямляет спину и остаётся в положении сидя, спиной к зрителю, голова поворачивается налево и медленно переводится вправо, как будто наблюдая за полетом птицы на линии горизонта. Потом Костя обращает внимание на свою правую руку и поднимает тыльной стороной ладони к себе, далее вытягивает её в сторону, устремляясь туда же и корпусом. Затем рука медленно опускается на помост, и артист продолжает шаги руками по направлению к правому краю, ложится на живот, в профиль к зрителю, делает из этого положения прогиб назад и вновь опускается вниз в расслабленное состояние. При повторении музыкальной темы партии фортепиано Костя разворачивается в положение лежа на спине,

правая нога согнута, левая вытянута, и тянется грудной клеткой вверх, затем снова быстро переворачивается в предыдущее положение лежа на животе. В этот момент из первой правой кулисы появляется Нина и бежит прямо к лестнице, которая расположена у первой левой кулисы, оглянувшись она замечает Костю, а затем – брошенную на пол фигуру чайки, к которой затем подбегает и садится рядом с ней.

Взяв в руки птицу, Нина разглядывает её, далее встает и поднимая чайку в правой руке вверх перемещается с ней во вращении *tours chaînés* в дальний левый угол сцены, затем разворачивается в сторону Кости по диагонали и подбегает к нему, поднявшись на помост. Во время выхода Нины, Костя не замечает её, а вытянувшись вверх, опираясь на локти собранных друг к другу рук и пальцы ног, выворачивается через левую ногу лицом к зрителю и принимает положение сидя с разведенными в сторону ногами (правая нога согнута, левая вытянута), и тянется в сторону левой ноги, словно ища новые движения для своего хореографического выражения. Когда Нина, подходит к Косте, то проводит над ним верхним полукругом чайку, держа её в правой руке, и приседает за Костей, одновременно опуская фигуру птицы прямо перед ним.

Далее начинается дуэт главных героев, который в либретто отмечен словами: «Костя любит Нину. Нина любит Костю». В этих простых предложениях заключается вся суть искреннего и чистого чувства молодых людей, что передается и в их хореографическом тексте. Необходимо отметить, что в данной сцене и Костя, и Нина, танцуют босиком в простых белых костюмах (на Нине – шорты и футболка, на Косте – шорты и расстегнутая рубашка). Уже в их сценическом образе заложено свободное существование исполнителей на сцене. Ноймайер придумал хореографию этого дуэта так, что создается впечатление будто эти движения рождаются прямо сейчас на сцене из искренних чувств влюбленных молодых людей. Они нежно обнимают друг друга, свободно перекатываются, порывисто бегут друг за другом или держась за руки. Важной особенностью дуэта стало то, что все комбинации, которые герои делают на расстоянии друг от друга, всё равно говорят о взаимности их чувств, так как исполняются абсолютно синхронно, на одном дыхании. Все большие поддержки в воздухе (на плечо в свободный I

arabesque и «стульчик»); выброс в grand pas de chat) возникают естественно и отражают кульминационные моменты в музыке. В целом эта сцена является отражением «единства внутреннего и внешнего мира», здесь важна музыкальность исполнителей и полное следование за музыкой. Именно через приём единства хореографического движения и музыки Ноймайер достиг столь искреннего экспозиционного прочтения образов Нины и Кости.

Далее лирическая часть (Andante) из фортепианного концерта Шостаковича сменяется контрастной первой частью (Allegro) из симфонии №15 ля мажор (соч. 141, 1971). Начинается следующая сцена, в которой перед зрителем появляются персонажи: Петр Сорин, Ирина Аркадина, Борис Тригорин, Илья Шамраев, Полина Андреевна, Маша, Евгений Дорн, Семен Медведенко, служащие имения и поклонники Аркадиной. Основным приёмом хореографического построения данной сцены является – стоп-кадр. Это позволило постановщику расставить визуальные акценты для лучшего понимания зрителями конфликтов сюжета. В каждом из застывших кадров Ноймайер показывает основные линии взаимоотношений героев. Рассмотрим каждый из них.

Первый стоп-кадр: на середине сценического помоста стоит Нина спиной к зрителю (правая нога согнута в колене и на полупальцах), руки её раскрыты из III позиции в allonge, словно крылья птицы; по диагонали от неё, слева, ближе к зрителю – Маша и Медведенко, которые зафиксировали среднюю верхнюю поддержку (ноги Маши раскрыты на 90° на croisée, корпус скручен в противоположную сторону по направлению к Косте); на первом плане у первой левой кулисы, на лестнице, стоят Костя и Сорин, вполоборота развернувшись к Нине, на которую указывает рукой Костя. Таким образом, в этом застывшем кадре видно, что Нина окрылена искусством, Маша несчастна от любви Медведенко и стремится в своих чувствах к Косте, а Костя вдохновлен Ниной. В следующем стоп-кадре намеченная линия продолжается: Нина стоит с Сориным на середине правой половины сцены, вместе смотрят на помост; Маша, как и в предыдущем стоп-кадре в средней верхней поддержке с Медведенко, но ноги раскрыты уже на efface и

корпус прямо открыт по направлению к Косте; Костя сидит на одном колене efface и смотрит на Машу.

Третья застывшая картина – первое появление на сцене доктора Дорна и Полины Андреевны: они стоят на лестнице у первой левой кулисы (Дорн стоит в профиль к зрителю, показывая мускулы своей правой руки, согнутой в локте, Полина Андреевна обнимает его сзади); у первой левой кулисы сидят обнявшись Костя и Нина, рядом с ними стоит Маша, которая тянется правой рукой к Косте, а за другую руку её тянет к себе сзади Медведенко. Данный кадр иллюстрирует слова Ноймайера из либретто: «Медведенко любит Машу. Маша любит Костю. Костя любит Нину. ... Полина любит доктора Дорна».

Следующий стоп-кадр: на середине сцены сидит Ирина Аркадина (руками её спину держит сзади Тригорин, ноги лежат на руках у поклонника, рядом сидит ещё один); слева – на лестнице сидит Медведенко, далее сидит на одном колене поклонница Аркадиной, у второй кулисы стоит один из служащих имения; справа – у первой кулисы стоят Илья Шамраев и Борис Тригорин, у второй кулисы на стуле сидит Полина Андреевна, перед ней стоит Дорн с цветами для Аркадиной, за ней – один из служащих имения (все тянутся корпусом и руками к Аркадиной и аплодируют ей). В этом стоп-кадре весь акцент сделан на особом положении в обществе Аркадиной, что важно для понимания следующих сцен. Именно она задает настроение остальным, и на её мнение все ориентируются.

Последний стоп-кадр этой сцены, когда все устремлены взглядом на сценический помост: по центру стоят пары Маша и Медведенко, Аркадина и Тригорин; слева стоят два служащих, перед ними в шаге на *croisée* в *demi-plié* стоят двое поклонников Аркадиной, а поклонница сидит на лестнице; справа – на стуле сидит Полина Андреевна, которая единственная не смотрит на помост, а повернута лицом по направлению к первой кулисе, куда убежал доктор Дорн. В этой застывшей картине обозначен смысловой переход к следующей далее сцене – «Костина танцевальная пьеса “Душа Чайки”».

Таким образом, через пять стоп-кадров Ноймайер наметил линию развития событий сюжета, показал экспозиционные моменты взаимоотношений героев.

Стоит отметить, что в этой сцене между фиксацией кадров, происходит насыщенное хореографией и пантомимой действие. Композиционно она строится на одновременном сочетании небольших соло (Нина, Медведенко, Маша), дуэтов (Костя и Сорин; Маша и Медведенко; Костя и Маша; Костя и Нина; Дорн и Полина; Шамраев и Полина; Аркадина и Тригорин), трио (Костя, Маша и Медведенко; Шамраев, Медведенко и Сорин) и ансамбля (двенадцать персонажей синхронно выполняют движения, которые задает Аркадина). Также в этой сцене происходит открытая смена декораций: артисты выносят две установки с деревьями, три стула, кресло и садовый диванчик.

В отношении музыкальности данной сцены, стоит отметить, что хореография следует за музыкой – все движения строятся на заданном в музыке ритме и акцентах, тогда как внутреннее содержание и смысловое наполнение совершенно противоречат настроению музыки. Ноймайер использовал здесь приём хореографического контрапункта – когда музыка задает одно настроение, а герои на сцене проживают и танцуют противоположное состояние. Здесь данный приём приближает хореографическую интерпретацию к строению чеховского текста, в котором персонажи говорят одно, но в это время чувствуют или имеют ввиду другое.

Действие предыдущей сцены довольно резко сменяется следующей картиной, где Костя показывает собравшимся свою хореографическую работу под названием «Душа Чайки»<sup>95</sup>. Резко меняется и музыкальное сопровождение – впервые в балете звучат отрывки из композиции «Shadow behind the Iron Sun» Э. Гленни. Здесь используется один из часто встречающихся у Ноймайера приёмов – «театр в театре». На смену полному яркому освещению всей сценической площадки приходит наполнение пространства синим светом, а лучи световой пушки высвечивают центр сценического помоста и кресло, в котором сидит Аркадина, рядом с ней на стуле сидит Тригорин. Таким образом действие разделяется на несколько планов: зритель одновременно наблюдает за

---

<sup>95</sup> Приложение 4, рис. 3.

танцевальной пьесой Кости и за реакцией остальных персонажей на происходящее на сценическом помосте.

Разбор данной сцены спектакля отражен в статье автора «Анализ драматургии танца – ключ к расшифровке замысла хореографа (на примере разбора сцены из балета Дж. Ноймайера “Чайка”))»<sup>96</sup>. Однако, здесь стоит отметить, что использование приёма «театр в театре» было продиктовано чеховским текстом. В третьей сцене Ноймайером была продемонстрирована новая хореографическая лексика, которая стала характеристикой особого, отличного от других, мышления Кости, его авторского самовыражения. Что касается разработки конфликтов, то в данной сцене Ноймайер наметил несколько линий: 1) разногласия Кости и Аркадиной; 2) любовь Маши к Косте; 3) следование окружающих за мнением Аркадиной; 4) зарождение интереса к Нине со стороны Тригорина.

Следующая далее сцена «Музыка из-за озера – Аркадина вспоминает одну из своих знаменитых ролей» построена по образцу балетов прошлого, когда классический танец совмещен с пантомимическими мизансценами. Но такое построение выбрано не случайно, в нём содержится важная характеристика образа Ирины Аркадиной – знаменитой балерины, которая привержена академизму классического танца. Звучит пьеса № 12 «Декабрь» из фортепианного цикла П.И. Чайковского «Времена года» (соч. 37а, 1875/76). Начинается сцена из постепенного высвечивания: Аркадина сидит в кресле и штопает пуанты, Костя сидит на помосте, который в этой сцене является пирсом (изменился задник этой небольшой конструкции, на нем изображение озера – репродукция картины И.И. Левитана «Хмурый день») и держит в руке свернутый бинт, прислоняя его ко лбу. Аркадина не замечает, что сыну нужна помощь, она занята своими балетными туфлями и воспоминаниями о танце. Сначала она повторяет движения и позы сидя в кресле, но после встает и танцует, при этом лишь одна нога обута в пуант. Костя выражает неприятие и поворачивается к ней спиной, а затем ложится на спину, закрыв глаза.

---

<sup>96</sup> Попова К.В. Анализ драматургии танца – ключ к расшифровке замысла хореографа (на примере разбора сцены из балета Дж. Ноймайера «Чайка») // Молодой учёный — перспективная наука. Сборник статей № 2 — М.: Издательство ГИТИС, 2023. С. 97-106.

Аркадина берет второй пуант, подбегает к сыну, шутливо дотрагивается до него туфель, и присев рядом на помосте обувается. Далее идет её полноценная хореографическая вариация, состоящая из таких движений классического танца как *pas foundu*, *pas de bourrée suivi*, *pas échappé* во II позицию, *sissonne simple*, *entechat-quatre*, *jeté entrelacé* по диагонали, *tours en dehors* из IV позиции, *pas de chat*, *tours piqué*, *gargouillade*. Она исполняет все движения очень чисто и правильно. Заканчивается вариация в позе *battement tendu croisée* правой ногой вперед, при этом левая рука подведена к груди, а правая отставлена назад в *allongé*. Наблюдавший за танцем Аркадиной Шамраев аплодирует и целует её руку (действие происходит на тишину). Затем Аркадина смотрит на сына, повернувшись к Шамраеву разводит руками, он уходит по лестнице за кулисы, а она подходит и садится рядом с сыном.

Далее до конца первого действия звучит музыка Шостаковича – симфония № 15 ля мажор (соч. 141, 1971). В этой сцене вторая часть, в следующей – третья, и в финале – четвертая.

Данную сцену, согласно либретто, следует разделить на две смысловые части: в первой «Аркадина разговаривает с сыном», а во второй «Тригорин учит Нину». Начало первой части начинается со звучания музыки и одновременного вытягивания руки Кости по направлению сидящей рядом с ним мамы. Она видит эту руку, но не решается дотронуться, словно не хочет говорить с сыном, отходит от помоста, но затем собравшись с мыслями вновь возвращается и взяв его ладонь опускается к ней, прислонившись лбом, и притягивается ближе к сыну. Костя делает медленный кувырок через плечо, не отпуская её руку. Одновременно с его движением Аркадина прогибается назад и ложится на спину. Сын прижимается к ней, видно, что ему не хватало этого момента единения с мамой. Затем он протягивает ей бинт, она неумело пытается перебинтовать ему голову, но затем всё бросает и вновь отдаляется от него. Костя сбрасывает бинт, подбегает к маме, упирается ей лбом в плечо и обнимает сзади. Их дальнейший дуэт-разговор содержит в себе несколько важных хореографических приёмов, которые характеризуют их взаимоотношения. Во-первых, Ноймайер показывает разность их

мышления через стопы: Костя танцует босиком, часто с сокращенными стопами, в то время как Аркадина в пуантах, её стопы всегда вытянуты. Показательно, что хореограф добавил в их дуэт такой момент, когда Аркадина рукой поправляет невытянутую стопу сына, заставляя его следовать её вкусам и принципам. Сначала сын сопротивляется, но затем и в последующих движениях старается угодить маме, вытягивая стопы. Отсюда следует следующий приём, который использовал Ноймайер: попытка понять друг друга в разговоре происходит путем перехода на хореографический язык друг друга, так, в движениях Аркадиной появились несвойственные ей перекаты и перевороты, а Костя часто исполняет движения по канонам классического танца. Также, чтобы отобразить поверхностность отношения Аркадиной к этому разговору, хореограф несколько раз добавил в её действия будто случайный уход в свои мысли, воспоминания о своем танце (репризы движений из предыдущей сцены), что раздражающе воздействовало на Костю, искренне желающего поговорить наедине с мамой. Когда на сцене появляется Тригорин, то Аркадина и вовсе оставляет сына одного и бежит к своему любовнику, целует его, а затем по лестнице уходит со сцены, даже не взглянув на сына. Тригорин подойдя к Косте протягивает ему руку, но тот не пожимает её, а бежит вслед за ушедшей мамой. Тригорин спокойно проходит вперед и забирается на сценическую конструкцию (которая в этой сцене изображает пирс), раскрывает складной стул и закидывает удочку для ловли рыбы.

Затем на сцену выбегает Нина, она уже не босиком, как в первой сцене, а в пуантах и балетной репетиционной одежде. В её движениях появились новые несвойственные ей хореографические высказывания – элементы классического танца. Она пытается соединить их с уже знакомыми ей движениями из экспериментальной хореографии Кости. Поднявшись на пирс и робко подойдя к Тригорину, она затем отходит назад и садится на край. Отсюда начинается вторая часть сцены – «Тригорин учит Нину»<sup>97</sup>. Однако его обучение больше похоже на соблазнение молодой девушки: все движения он показывает ей максимально

---

<sup>97</sup> Приложение 4, рис. 4.

близко, поправляя её, проводит руками по всему телу, постоянно держит её за талию. Кульминационное форте в музыке Ноймайер соединил с репризной мизансценой – Тригорин лежит на спине и держит за руку Нину, которая стоит на левой ноге, и правая поднята назад в *renché*. Нина резко вырывается из этой позы и уходит к лестнице, будто опомнившись, не понимая, что она делает. Тригорин встает и демонстративно уходит к противоположной кулисе, в этот момент Нина оглядывается на него, он возвращается на прежнее место и зовет её. Вернувшись в ту же репризную мизансцену, Нина вновь вырывается. Тригорин бежит за ней и руками пародирует хореографию из танцевальной пьесы Кости, затем резко разворачивает девушку за плечи к себе лицом, опускает в *grand-plié* и далее они вместе бегут на центр. Здесь начинается комбинация, которая затем повторяется на пирсе, но уже в затемненном оранжевом свете и с высокой поддержкой на плечо. Музыка отражает нагнетание чувств. После такого близкого танцевального момента Тригорин резко отдаляется от Нины, что показывает неискренность его чувств к ней. Она в недоумении подбегает и берет его за руку, она влюблена в него. Затем обучение танцу начинается сначала и Нина уже не с робостью, а с восторгом реагирует на движения мастера. После нескольких *pas* Тригорин переходит на центр и исполняет своё соло, Нина с восхищением следит за ним и пытается тоже что-то повторить.

Стоит отметить, что хореографическая лексика Тригорина отличается от стиля более естественного движения Кости, что показывает противоположность их творческих и жизненных установок. В танце Тригорин выражает свою самоуверенность, горделивость, напыщенность, у него каждый шаг продуман и выполняется с апломбом. Сольная комбинация Тригорина состоит из набора классических *pas* (шаги, *renversé*, *tour en l'air*, *grande battement* с продвижением, *tour en I arabesque*, *pas cabriole*, *grand jeté en tournant*), которые он исполняет очень точно и с присущим ему самоощущением превосходства.

То, что происходило между Ниной и Тригориним, увидел Костя и начал медленно спускаться по лестнице во время сольного танца Тригорина. Он приближался к Нине, но девушка его не замечала, а следила только за движениями

Тригорина, восхищаясь и аплодируя. Когда Костя подошел совсем вплотную к ней, он повернул рукой её лицо к себе, только после этого Нина опомнилась. Смутившись, она отшагнула назад и затем убежала в кулису. Рука Кости замерла в том же положении, как была на лице Нины. Он опустил её только тогда, когда к нему подошел Тригорин, который вновь протянул ему свою руку. Костя её не пожал, как и в прошлый раз.

Далее в этой сцене следует ещё один дуэт, никак не отмеченный в либретто. Дуэт Кости и Маши, которая шла ему вслед, когда он спускался по лестнице к Нине. В этом дуэте Ноймайер показал, как Маша пытается поддержать Костю, помочь ему преодолеть переживания. Через движения, которые Маша переняла от Кости, а также через обводки в падении, переносы, поддержки через спину, синхронное движение передается сочувствие и надежда на то, что юноша обратит внимание на влюбленную в него девушку. Но отклика не происходит. Костя оставляет Машу одну и уходит через лестницу со сцены.

Во время этого дуэта Тригорин действовал так как будто рядом никого нет: он сначала взял с пола бумажную фигуру чайки, разглядывая её прошел полукруг через авансцену, затем выбросил птицу и сев на свой раскладной стул продолжил рыбачить. И даже в начале следующей сцены «Карточные игры и развлечения» Тригорин продолжает сидеть, не обращая ни на кого внимания.

После того, как Костя ушел, Маша, оставив взгляд и разворот корпуса на него, отходит шагами назад к правой первой кулисе. Одновременно с её шагами из этой кулисы появляется Медведенко, Маша натывается на него и падает, он успевает её подхватить. С их дуэта начинается третья часть симфонии, и соответственно следующая сцена балета. В этой сцене вновь используется прием хореографического контрапункта: настроение в музыке не отражается в настроениях действующих лиц, но создает общее ощущение абсурдности происходящего вокруг и глубокого непонимания между людьми. Медведенко цепляется за Машу, пытается убедить её остаться с ним. В их дуэте нет эмоционального контакта, отсутствуют поддержки, когда партнеры смотрят друг

на друга, в какой-то момент Маша обнимает его, но всё это происходит как будто от безысходности, её лицо не выражает радость.

Дуэт Маши и Медведенко продолжается, когда на сцене появляется ещё один дуэт – Полины Андреевны и Дорна, а также выходят Сорин и Шамраев. Каждый занят своими взаимоотношениями. Полина Андреевна не скрывает своих чувств к Дорну и продолжает всё время быть рядом с ним на глазах мужа, в какой-то момент возникает хореографическое трио. Но в большей степени Шамраев увлечен игрой в карты с Сориным. Медведенко не теряет надежды, что Маша ответит ему взаимностью. Затем на сцене появляется Аркадина в балетной форме, служащие ставят ей станок на пирс, и она начинает делать экзерсис рядом с Тригориным, который всё продолжает рыбачить. Затем на сцену выходит Костя, он в своих мыслях, но дядя его одергивает и подключает в общее действие, они танцуют вместе (как это было во второй сцене спектакля). К концу этой сцены Дорн уходит в правую верхнюю кулису, Полина Андреевна уходит с Шамраевым в левую верхнюю кулису, Аркадина и Тригорин продолжают свои занятия на пирсе, Маша и Медведенко всё также в дуэте, Сорин с картами на полу, а Костя сидит на пирсе, с которого до этого скинул мамину сумку. Вдруг из первой правой кулисы выходит Нина и пройдя через авансцену останавливается у лестницы, подняв правую руку в III позицию (так её учил Тригорин). Сорин подходит к Нине и поднявшись на лестницу уходит.

Начинается последняя сцена первого действия, которую согласно либретто следует разделить на две части: «Ревность и решения» и «Танцы Костиной мечты». Однако композиционно первая часть данной сцены также делится на несколько составляющих, как в распределении хореографических форм и планов действия, так и в смысловом отношении.

Итак, «Ревность и решения» включает в себя следующие хореографические формы: дуэт Кости и Нины (на втором плане действуют Аркадина и Тригорин), монолог Кости (на втором плане действуют Тригорин и Нина, на третьем плане продолжает своё действие Аркадина), короткий дуэт Тригорина и Нины и следующее за ним трио Нины, Тригорина и Кости (Аркадина всё также на заднем

плане), развёрнутый дуэт Тригорина и Аркадиной. В дуэте Кости и Нины видна потеря связи между ними, которая была доминантой их первого дуэта. Здесь же – попытка к разговору со стороны Кости и избегание длительного взаимодействия с партнером со стороны Нины. Хореография начала дуэта построена на том, что Костя через движение обращается к девушке, задает темп и характеристику, а Нина, начиная своё ответное действие, через пару движений убегает от него. Когда наконец Косте удастся вывести Нину на синхронное исполнение движений (рефрен первого дуэта), то кажется, что их взаимоотношения вернулись к пониманию друг друга. Однако, танцуя заданную Костей хореографию, совершая высокие и средние поддержки, время от времени мы видим, что Нина устремляет свой взгляд на сценический помост, где в это время сидит и рыбачит Тригорин, а рядом с ним занимается балетным тренажем у станка Аркадина. Затем Нина прекращает вторить танцу Кости и простым шагом уходит от него в верхний правый угол сцены. Юноша останавливает её и танец продолжается. В этот момент Тригорин начинает наблюдать за ними со сценического помоста. Когда Нина замечает взгляд Тригорина, он спускается с помоста и предлагает Нине сесть рядом с ним.

Для передачи внутренних переживаний молодого человека Ноймайер выводит его на первый план и предоставляет хореографический монолог, в котором чувство ревности и отчаяния передаются в резких движениях, исполняемых в конрапункт музыке. Хореография этого монолога сочетает в себе цитаты движений из первого монолога Кости (имитация чайки руками, резкие переходы из позы в позу с прямыми и угловатыми положениями рук и ног, бедуинский прыжок с падением в пол) и сольных высказываний Тригорина (классический *pirouette* через *ronde en l'air*, *piqué* одной ногой с разворотом бедер в продвижении). На следующую музыкальную фразу включается небольшой дуэт Тригорина и Нины, состоящий из двух *grands battements* балерины с доворотом параллельных стоп на полу, партнер в это время делает выпад на одну ногу и поддерживает её за запястья рук со спины, *pirouettes en dehors* с открытием ноги в *à la seconde* и средней поддержке за талию во время которой балерина раскрывает ноги в шпагат и сгибая их меняет корпус из одного бока в другой. Затем через поддержку через колено

Нина отходит в сторону сценического помоста, а Тригорин перекатывается по полу и очарованно смотрит на девушку. Потом они вместе идут к помосту и садятся, Тригорин делает так, что Нина должна сесть к нему на колени, но смущенная она садится рядом.

В этот момент к ним, рядом с Ниной, подсаживается Костя и начинается хореографическое трио. Особенностью данной композиции является то, что, участвуя в общем движении и передвижении, Костя будто бы не замечен для Нины и Тригорина, они обращают на него внимание только в самом конце, когда он отходит от них и садится на колени в нижнем правом углу. На протяжении всего трио Костя пытался удержать за руку Нину, вставал между ней и Тригориним, отстранял его в сторону. Даже когда Костя проносил Нину в поддержке на плече, она смотрела всё время только на Тригорина. А когда Тригорин нес Нину в поддержке на вытянутых руках держа за предплечья в *arabesque*, Костя словно тень был рядом, помогал, держал Нину за ноги, но для них его будто не существовало. Вообще в этом трио складывается ощущение, что по замыслу хореографа реальность граничит с представлением Кости о том, что он остается один, что его существование никому не нужно. Нина замечает Костю только в момент, когда оказалась с Тригориним на полу и положила голову ему на колени, словно одумавшись, правильно ли она поступает, её взор находит спасение в том, чтобы подойти к Косте, которого она ещё несколько сцен назад беззаветно любила. Она подбегает к нему и показывает детали своего костюма Чайки к его постановке, но Костя вырывает это из её рук, бросает на пол и в отчаянии убегает в правую кулису. Тригорин только разводит руками глядя на это. Нина, собрав брошенные детали костюма, прижимает их к себе и не обращая внимания на Тригорина, уходит в левую кулису, на секунду задержавшись у лестницы, чтобы оглянуться на Тригорина и спустившуюся к нему с помоста Аркадину.

Следующий далее развернутый дуэт Аркадиной и Тригорина обнажает скрытые до этого слои чувств их взаимоотношений. Всегда надменная, величественная Аркадина в этой сцене предстает влюбленной женщиной, которая не хочет потерять дорогого ей человека: она цепляется за него, бежит за ним,

бросается на него, встает перед ним на колени. Тригорин, который всегда был с ней учтив, здесь избегает её, пытается вырваться, жестоко её отбрасывает. Эмоциональное напряжение дуэта усиливает кульминационное нарастание в музыке. На крещендо Аркадина и Тригорин падают на пол, свет меняется на затемненный, между героями нарастает трагическое непонимание: чем сильнее Аркадина пытается удержать его, тем резче он отстраняет её от себя. Однако, через какое-то время Тригорин меняется в своем выражении и делает вид будто ничего не произошло, он всё тот же кем был изначально и любит Аркадину. Музыка затихает, герои идут друг к другу навстречу и сливаются в поцелуе на середине сцены. Затем Тригорин поднимает пуанты и протягивает Аркадиной, она садится на пол и надевает их. Именно тогда мужчина смотрит в сторону Нины, которая стоит рядом с лестницей и протягивает к нему руки. Аркадина встает с пола, ничего не заметив, продолжает танцевальный дуэт с Тригориным, выносит вперед его руку как знак признания в любви и целуя уводит за собой в сторону лестницы. Тригорин провожает её, но сам остается на сцене. Далее следует мизансценический переход к следующей части «Танцы Костиной мечты».

Нина обходит вокруг лестницы и садится на колени перед возвышающимся над ней Тригориным. Одновременно с этим из задней правой кулисы выбегает Костя и прячется между деревьев. Тригорин спускается с лестницы, а Нина ложится на спину раскинув руки в стороны. Мужчина протягивает ей руку, но она не встает, тогда он берет её за талию и поднимает на колени, также сев на колени перед ней и целует девушку. Затем Нина дарит ему свой медальон и убегает в правую переднюю кулису, Тригорин уходит через лестницу. Наблюдавший за этим Костя, оставшись один вбегает на сценический помост и скидывает стоявший на нём станок, сбивая также и табуретку Тригорина. Спустившись с помоста, Костя наклоняется на пол и поднимает свою бумажную фигурку чайки.

Начинается часть «Танцы Костиной мечты». Кажется, что Костя спасается от переживаний реальности бегством в мир своих фантазий, своей мечты. В его сольном танце видны предыдущие графичные позировки, угловатые переходы, однако во всех движениях прослеживается гораздо больше свободы и мягкости.

Костя – художник, и уход в иную реальность является спасением для него. Постепенно сцена начинает наполняться танцовщиками, однако это уже как будто не исполнители, но представляемые им фигуры воображения. Сначала один танцовщик выходит на сцену из правой кулисы и начинает в точности повторять движения Кости, затем из левой кулисы выходит другой танцовщик и они танцуют синхронно втроем. Затем из правой кулисы выходит девушка и встает на середину помоста. Увидев девушку Костя, на мгновение, замирает, но осознав, что это не Нина, продолжает свой танец вместе с юношами. Затем на сцену выходят ещё два юноши и две девушки, танец продолжается, но уже не Костя управляет движениями, а наоборот. Ноймайер добился такого впечатления, что теперь мысли управляют Костей или просто хаотично передвигаются в его голове. То есть за счет визуализации мыслей, хореографических идей, через танцовщиков которых Костя как будто представляет, зритель может наблюдать за внутренними процессами его мышления. Конец этой сцены и финал первого акта представлен так, что вдохновленный Костя бегаёт между своими «идеями», пытаясь задать им какие-то элементарные акценты движений (здесь прослеживается аналогия со сценой «Костина танцевальная пьеса “Мечта Чайки”»), но там Костя был в напряжении, а здесь контрастно представлен совсем расслабленным и счастливым), затем когда фигуры собираются на сценическом помосте и образуют общую композицию, Костя садится рядом на стул и машет поднятой в руке бумажной чайкой, занавес закрывается.

Второй акт начинается со сцены «Москва. Театр ревю: Нина танцует в кордебалете» на музыку первой части «Прогулка по Москве» из сюиты Д.Д. Шостаковича из оперетты «Москва, Черемушки» (соч. 105, 1958) в редакции Эндрю Корнелла. Как только занавес движется вверх, звучит музыка, и действие сцены переносит зрителей в выступление театра-ревю начала XX века. Сценография в авангардном стиле, группы танцовщиков в ярких экстравагантных костюмах – всё резко контрастирует атмосфере первого акта. Как и указано в либретто: Нина танцует в кордебалете. В этой сцене задействованы 10 юношей, 10 девушек кордебалета и одна сольная пара, поэтому Нину даже невозможно сразу

различить в ряду одинаковых танцовщиц. Хореографическая лексика основана на смешении приёмов классического танца со стилистическими добавлениями эстрадного танца, что просматривается как в исполнении движений, так и в построении композиции и рисунка танца. Движения яркие и ритмичные, с карикатурно-вычурными позировками и марионеточными угловатостями в танце передают совершенно новую для хореографической партитуры данного спектакля лексику. Все перестроения линий и фигур танца выполняются четко. Так, Ноймайер очень наглядно прочертил в хореографии творческий путь Нины: от чистых надежд и мечтаний первого акта к яркому, но механическому и бездушному миру, в котором она оказалась во втором акте. Стоит отметить, что на протяжении всего танца на сцене присутствовал и Костя, он сидел на лестнице, которая расположена в первой левой кулисе, как и в первом действии, и крутил в руке, разглядывал бумажную фигурку чайки. Он не просто не участвовал в действии, но как будто был введен хореографом в эту сцену для большей визуализации контраста между предыдущей и нынешней жизнью Нины.

Следующая сцена «Нина встречает изменившегося Тригорина – Ревю продолжается» разворачивается при музыкальном сопровождении следующей части сюиты Д.Д. Шостаковича (№ 2 «Вальс»). Меняется свет, и действие будто переносится в закулисы театра ревю: танцовщики сбрасывают финальный рисунок танца, расходятся по-бытовому просто и устало. Костя спокойно поднимается по лестнице и уходит, а в это время за ним из второй левой кулисы на сцену выходит Тригорин в окружении трех балерин в белых пачках. Они проходят по диагонали к верхнему правому углу сцены, но, на середине пути Тригорина со спины останавливает Нина. Он не узнает девушку и идет дальше, тогда она резко подбегает к нему, отталкивает девушек и уводит его на середину, где снимает свой парик. Только после этого Тригорин понимает, что перед ним Нина. Он достает медальон, который девушка когда-то ему подарила, вновь прячет его, подходит к девушке, слегка насмешливо касается её подбородка и уходит в сторону, но Нина вновь останавливает его. Далее следует дуэт Нины и Тригорина, в котором прошлое переплетается с настоящим: воспоминания сближают героев, однако

самовлюбленная суть Тригорина отбрасывает девушку и её чувства. Это показано в хореографии, когда, начиная комбинацию движений, партнер резко обрывает танец, пытается отстраниться и уйти. Перед окончательным своим уходом он вообще протаскивает Нину по полу и бросает одну, а сам делает горделиво *entrechat-six* и переходит к группе балерин, с которой выходил в начале. Нина убегает со сцены, а потом вновь возвращается, встроившись в кордебалет следующего танца театра-ревю.

Стоит отметить, что в этой сцене Ноймайер также использовал приём одновременного действия на сцене нескольких планов. Так, во время дуэта главных героев на заднем плане были мизансцены танцующих балерин, а также солистов и кордебалета театра-ревю, то есть для Ноймайера было важно показать приём Чехова, когда во время обычного течения жизни происходят самые большие переживания и трагедии героев его пьес. Хореография в этой сцене отразила несколько уже встречавшихся в спектакле стилевых направлений: бытовое сценическое существование и пантомима, эстрадный танец, классический танец и элементы стилизации классического танца в современный. Композиционно данная сцена представляет собой многослойную картину, в которой раскрываются важные смысловые линии спектакля, касающиеся развития образа Нины и Тригорина, а также их взаимоотношений. Драматургически сцена делится на несколько частей: начало сцены (закулисье театра-ревю, уход Кости, появление Тригорина и балерин), завязка (Нина подбегает к Тригорину, который не узнает её), развитие (дуэт Нины и Тригорина), кульминация (Тригорин окончательно бросает Нину, танцовщики театра-ревю исполняют новый танец), развязка (Нина встраивается в кордебалет танца)<sup>98</sup>, финал (танец заканчивается, Нина остается одна на сцене и смотрит вслед ушедшему Тригорину). Эта сцена одна из трагичных в спектакле, но трагедия эта заложена не в музыке или визуальном решении, она гораздо глубже и прячется за яркостью первого плана. Такое решение во многом сходится с особенностью чеховской драматургии: на фоне обычной жизни происходят по-

---

<sup>98</sup> Приложение 4, рис. 5.

настоящему трагические моменты в судьбах героев, а за ничем не примечательными словами проходит ещё один смысловой слой. Именно это «подводное течение» пьесы, акцент на глубине человеческих переживаний в череде многослойной реальности, удалось почувствовать и передать Ноймайеру.

Финал второй сцены и переход на третью происходит, когда на сцену выходит Костя и начинает снимать с себя костюм, Нина стоит одна на сценическом помосте, танцовщики, кружась, уходят за кулисы. Далее начинается третья сцена – «Записная книжка Кости – Танцы мечты». Примечательно, что музыка этой сцены отличается от предыдущих произведений, сопровождавших творческий мир Кости. Если в начале это была современная композиция, лишенная гармонии и основанная в большей степени на перкуссионных инструментах, а в конце первого акта танцы Костиной мечты совпадали с масштабностью симфонического произведений, то сейчас это – фортепианная музыка. В таком музыкальном решении прослеживается развитие творческого мышления героя, для Ноймайера было важно продемонстрировать это не только в хореографии и костюмах, но и в музыке. Выбранная для данной сцены третья часть (Largo) из фортепианного трио №2 ми минор (соч. 67, 1944) Шостаковича созвучно новому этапу в творческом осмыслении Костей своих хореографических фантазий. Заметно его взросление, появление философской глубины мысли в противовес первым экстравагантным опытам самопрезентации. И музыка фортепианного трио, в которой пронзительно звучат фортепиано, скрипка и виолончель, очень точно передает это изменившееся состояние героя. Композиция сцены построена так, что начинается действие с сольных движений Кости, а далее к нему постепенно выходят танцовщики, воплощающие его идеи, мечты: 4 юноши и 3 девушки. Хореография значительно отличается от предыдущих танцевальных выражений Кости и сопровождающих его фантазий, здесь всё исполняется плавно, без надрывов и резких переходов. При том, что сохранена основная образность – имитация птиц, что просматривается в угловатости линий рук, ног и позировок танцовщиков, в остальном хореография данной сцены отражает изменения внутреннего мира героя; он стал спокойнее и мудрее. Необходимо отметить, что и минималистичные костюмы (белые шорты у

юношей, белые шорты и топы у девушек) являются отражением того, что Костя ушел от внешнего выражения яркого манифеста к более сосредоточенному наблюдению внутреннего мира, будто ушло всё лишнее, мешающее выражению чистого искусства.

Окончание третьей сцены и переход в четвертую происходит при помощи кинематографического приёма наплыва кадра. Начинается музыка следующей сцены «Полька Нины» (№4 «Полька» из Балетной сюиты №1 Д.Д. Шостаковича, 1949) – светом высвечивается Нина, которая всё время сидела на углу сценического помоста, однако исполнители танца Костиной мечты продолжают двигаться в темпе своей предыдущей сцены, медленно уходя со сцены. Этот приём, сознательно включенный Ноймайером, усилил впечатление перехода границ между фантазийным миром Кости и реальным миром, в котором разворачивается трагедия Нины. Итак, вначале девушка сидела неподвижно на сцене, словно принимая решение дальнейшего выбора в своей жизни, затем она постепенно выходит из этого состояния – в обрывках её движений просматриваются отголоски прошлых стилей, которые она исполняла (это и современные поиски хореографической мысли Кости, и классический танец, которому её учил Тригорин, и эстрадные танцы театра ревю), однако шаг за шагом Нина отбрасывает всю прошлую жизнь и в какой-то момент её движения сливаются с весёлым характером и быстрым ритмом музыки польки Шостаковича. Ноймайер показал, что героиня сделала свой выбор, как бы тяжело ей не было, но прошлое уже не вернуть, и Нина осознанно продолжает свой танец кабаре, возможно с фальшивой улыбкой, но уверенно и победоносно. В конце соло она встает на сценический помост, сначала спиной к зрителю, что выдает её сомнение, но затем девушка резко разворачивается лицом, раскинув руки и принимая аплодисменты. Уходит со сцены она на тишину, продолжая ритмичные движения своего танца.

Затем начинается сцена, которой постановщик дал название «Императорский театр: балет Тригорина “Смерть Чайки”»<sup>99</sup>. Здесь впервые полномасштабно

---

<sup>99</sup> Приложение 4, рис. 6.

раскрывается художественное мышление Тригорина, утверждается его приверженность канонам классического танца. В сцене задействованы восемь пар кордебалета и пара солистов (Аркадина и Тригорин). Композиция выстроена в следующей последовательности: общее антре, танец кордебалета, адажио, мужская вариация, женская вариация, общий танец и финал. Необходимо отметить, что такая композиция не разделена на разные музыкальные части, всё действие происходит под музыку из сюиты Д.Д. Шостаковича из оперетты «Москва, Черемушки» (часть №4 «Балет»). В хореографии Ноймайер намеренно использовал клишированные движения, позы и перестроения из балетов М.И. Петипа, а также в образе Аркадиной, безусловно, просматривается хореографическая миниатюра М.М. Фокина «Умиравший лебедь». Таким образом, в этой сцене постановщик разоблачает поверхностность Тригорина: он показывает, что за массовой зрелищностью кордебалетных перестроений, виртуозными рас балерины и эффектными поддержками дуэтного танца, нет ни души, ни логики художественной целостности. Заканчивается сцена финальной общей композицией: Аркадина лежит в закрытой позе (как лебедь в миниатюре Фокина); Тригорин лежит, поднявшись на одной руке, а вторая победно вытянута вверх; все пары кордебалета выстроились на сценическом помосте (девушки стоят в позе efface, а юноши лежат развернувшись к ним, как Тригорин, только опорная рука осталась на локте). После этого занавес опускается, Тригорин подает руку Аркадиной, и они вдвоем выходят на авансцену на долгие поклоны перед зрителями.

Шестая сцена второго акта «Маша решает выйти замуж за Медведенко» является переходным рубежом от сценических помостов театральной столицы к возвращению в деревню, в усадьбу, где начиналось действие спектакля. Хореографическая форма этой сцены – развернутый дуэт Маши и Медведенко, однако в сценическое действие добавлены также Костя, читающий письмо от Нины, и играющие в карты Полина Андреевна, доктор Дорн и Шамраев. Первая часть дуэта исполняется на фоне темного занавеса, Маша выходит из правой второй кулисы, за ней следом идет Медведенко. Хореография этой части насыщена

верхними и средними поддержками, пронесами девушки на вытянутых руках, что создает впечатление отрешенного состояния девушки, её одновременного нахождения в реальном и духовном мире, будто бы только Медведенко помогает ей держаться в этой реальности. Увидев спустившегося по лестнице с письмом в руках Костю, Маша подбегает к нему, не обращая внимания на глубокие переживания Медведенко, который отходит по диагонали назад. Костя поднимает ткань, закрывавшую лицо Маши, целует три раза в щеки, после чего Маша крепко обнимает его, но Костя, мягко отстранив девушку, указывает ей на Медведенко. В этот момент поднимется занавес и открывается картина всё той же медленной жизни усадьбы: сценический помост с обвисшим задником, два дерева на заднем плане справа и сидящие на стульях и играющие в карты родители Маши и Дорн. Девушка оббегает по кругу всю открывшуюся сцену, но вернувшись на место не видит Костю и в это время её ладонь сзади бережно обхватывает Медведенко. Так, начинается вторая часть дуэта, где в хореографии преобладают уже партерные переходы: Медведенко здесь всегда рядом и либо держит Машу за руку, находясь при этом за ней, и вторит всем её движениям, либо поддерживает девушку и прокручивает в различных классических позах, но уже без верхних поддержек и пронесов. Такая хореография ещё больше говорит о его отношении к ней, о его заботе и готовности всегда быть рядом, однако влюбленная в Костю девушка, сопротивляется гармоничному союзу с Медведенко. Оттолкнув его она бежит к маме, обнимает её, но затем отходит спиной назад, делая при этом резкие *grand battements à la seconde* с закрытием через *passé* и заламыванием рук к животу, затем она всё в том же ракурсе делает *riqué* в *I arabesque* и когда перед ней встает Медведенко, вновь отталкивает его и разворачивается. Здесь начинается условная третья часть дуэта в котором по началу совсем нет физического контакта между ними – Медведенко синхронно повторяет за Машей все её движения, создается впечатление, что он её тень, которая постоянно следует за девушкой, ведь движения, которые он делает, не свойственны для исполнения мужчиной (резкие переходы в *relevé*, шаги через *riqué* на *sur le sou-de-pied*, вращения с выбросом ноги в *jeté* на  $25^\circ$ , *pas de bourrée suivi*). В финале последней части дуэта Медведенко всё-

таки подбегает к Маше. Он берет её сзади за руку (как в начале второй части дуэта), девушка делает несколько шагов назад, затем *fouetté* под рукой в *attitude*, и оттуда уходит в обводку за одну руку с ним (как в момент перед выходом Кости в первой части дуэта), однако теперь Медведенко укладывает её на пол и не поднимает, а встает в растерянности рядом. Маша, не поднимаясь, делает удар кулаком по полу, совпадая с последним музыкальным аккордом. Затем уже на тишину Медведенко робко подходит к ней и пытается поднять, но она отстраняет его и встает сама. Важно отметить, что музыкальное сопровождение этой сцены – Ноктюрн соч. 9, №2 (1894) А.Н. Скрябина – также выделяет её среди всех остальных сцен спектакля.

Далее начинается череда сцен (седьмая, восьмая, девятая, десятая), которые имеют общее музыкальное развитие, так как поставлены по порядку частей камерной симфонии для струнных до минор (соч. 110а, 1960) Д.Д. Шостаковича в оркестровке Рудольфа Баршая.

Первая часть камерной симфонии соответствует сцене – «Письмо Нины к Косте». Начинается действие с того, что по первому плану проходит Костя, читая письмо, на втором плане – Медведенко накидывает на Машу свою верхнюю одежду и отводит к родителям, на заднем плане – всё также замедленно движутся в игре в карты Полина Андреевна, доктор Дорн и Шамраев. Дочитав письмо, Костя отбрасывает его, но потом подбегает и опустившись на пол начинает складывать его в форму бумажной птицы, в это время на заднем плане Маша и Медведенко присоединяются к карточной игре. Затем на сцену по лестнице выходит Сорин и делает над Костей движения руками из первого акта, которые обозначали образ чайки. Далее следует дуэт Кости и Сорина, в котором Ноймайеру удалось добиться ощущения того, что герои соприкасаются друг с другом не физически, а едины на уровне мысли, несмотря на тесный контакт и исполнение поддержек. Движения, условно обозначающие образ чайки, являются доминантой пластического решения этой сцены. Композиционно дуэт перерастает в ансамбль, когда постепенно хореографию Кости и Сорина начинают исполнять Медведенко и Шамраев, вступая с интервалом в заданной очередности, а затем переходит в небольшое соло

Кости. Можно сказать, что эта сцена не передает действенность драматургии, но направлена на отражение состояния внутренней жизни героев, меланхолического настроения. На втором плане также происходит действие, однако в немного замедленном движении. Во время дуэта Кости и Сорина карточная игра продолжается в том же составе, затем незаметно первой из игры выходит Маша и идет к обвисшей кулисе у сценического помоста, следом за ней идет Медведенко, которого она словно не замечает. Маша проходит мимо Медведенко и садится на центр сценического помоста, а он отходит в правую сторону к деревьям и из этой позиции присоединяется к хореографии Кости и Сорина. После этого карточную игру завершает и Шамраев, который также синхронизируется в движениях с танцующими. Маша в это время тянется к бутылке водки, стоящей на краю сценического помоста, но Медведенко, плавно вышедший вместе с Шамраевым из ансамблевого исполнения, прячет эту бутылку. Шамраев садится на свое прежнее место, Сорин отходит на противоположный угол сценического помоста, Костя продолжает сольное исполнение хореографии, Маша садится на сценический помост с ногами, обхватив руками колени. К концу этой части Костя берет в руки бумажную чайку, а Сорин очень медленно в рапиде опускается на колени.

Начало следующей части под названием «Осенний сад; Обморок Сорина» совпадает с резким музыкальным переходом на вторую часть камерной симфонии, а также одновременным разворотом и взмахом кистиной руки с чайкой по отношению к Сорину, который в этот момент упал на колени, свесив голову. Все присутствующие на сцене бросаются на помощь к Сорину: Полина Андреевна готовит место на стульях, а остальные берут его на руки и переносят туда. Далее вся композиция строится на застывших мизансценах, быстро переходящих из одной в другую путем перемещения одного из персонажей во время замиранья остальных. Всё действие направлено на оказание помощи Сорину, но из общей картины иногда вырисовываются конфликты взаимоотношений некоторых персонажей между собой, так выделяются треугольники: Медведенко, Маша, Треплев и Шамраев, Полина Андреевна, Дорн. На главную музыкальную тему этой части персонажи делают единую хореографическую комбинацию (кроме Кости и

сидящего Сорина). Движения вторят характеру музыки, сохраняется ритм и нервная напряженность. И вновь Ноймайер выстраивает композицию так, что передается не действительность картины, но отражается настроение, общая атмосфера среди персонажей. Во время общего ансамбля Сорин берет в руку бумажную чайку и медленно встает на стул. Заметив это, все переносят его на противоположную сторону сцены, после чего начинается небольшой дуэт Сорина и Кости, перекликающийся с их первым дуэтом в начале балета. Остальные застывают в двух плотных линиях, а затем продолжают медленное движение. К концу сцены все персонажи широко распределяются перед сценическим помостом, а Костя и Сорин садятся на стулья.

Следующая картина «Визит Аркадиной – грустная свадьба» начинается в соответствии с продолжением следования частей камерной симфонии. На лестнице появляется Тригорин, запусивший в воздух конфетти. За ним спускается Аркадина. Условно эту картину можно разделить на три составляющие: приход Тригорина и Аркадиной – продолжение действия; появление на сцене танцевальной группы Кости; расход гостей. Первая часть построена на действенных проявлениях всех персонажей, в каждой из пар или групп на сцене происходит диалог, объяснение, попытка контакта. Так, можно выделить пары: Тригорин и Аркадина, Медведенко и Маша, Полина Андреевна и Шамраев. Стоит отметить, что во всех этих дуэтах есть тяготение к третьему человеку, всё время ощущается невозможность счастливого разрешения ситуации и полноты разговора. Например, в дуэт Тригорина и Аркадиной безуспешно пытается включиться Костя, а в дуэте Маши и Медведенко происходит постоянное тяготение по направлению к Косте со стороны влюбленной в него девушки, дуэт Полины Андреевны и Шамраева не складывается, потому что в поле их внимания всегда оказывается доктор Дорн, к которому Полина испытывает влечение, а Шамраев ненависть. Таким образом, Ноймайер усиливает нарастание внутреннего конфликта между персонажами, которое проявляется не в открытом сопротивлении, но ощущается сквозь композиционную расстановку персонажей. Условная вторая часть начинается, когда Костя выбегает вперед на авансцену, а всю сцену начинают

заполнять его танцовщики. Главное действие этой части направлено на желание Кости получить внимание мамы. Он задает движение танцовщикам на сцене, но сам всё время проверяет как реагирует Аркадина и смотрят ли на происходящее собравшиеся. Когда он видит, что все отошли от мамы немного в сторону, то подбегает к ней и садится рядом на пол, положив голову на её колени. Почти сразу внимание на себя переключает Тригорин, который встает на стул и выбрасывает в воздух конфетти над Машей, а затем в голос смеется. Так начинается условно третья часть данной картины. Танцовщики к этому времени незаметно скатились со сцены и ушли за кулисы. Полина Андреевна, Шамраев, Медведенко, Дорн и Сорин разошлись по сцене и у каждого происходит соло в замедленном темпе, что визуально значительно выделяет действующий на середине дуэт Кости и Аркадиной. В неподвижном положении осталась только Маша, для которой её собственная свадьба не праздник, но личная трагедия. Тригорин в этой части не танцует, а берет пальто и подходит к Аркадиной, чтобы забрать её с собой. Он делает это именно в тот момент, когда кажется, что между мамой и сыном наконец-то установилась гармония и понимание, Костя получил её внимание и сел на колени перед ней, чтобы поцеловать руки. Однако, когда к ней подошел Тригорин, она вновь с легкостью забыла про сына и ушла вместе с ним. В след за ними со сцены через лестницу убежала Полина Андреевна, затем Дорн, Сорин и Шамраев, Медведенко, а Маша убежала в противоположную от них сторону. Костя разочарованный и поникший сел на стул, обхватив голову руками.

Следующая сцена «Появление Нины – прощание Нины» начинается без паузы, как и предыдущие: на сценический помост из верхней правой кулисы выходит Нина, в черном длинном пальто и кепке. Звучит четвертая часть камерной симфонии. Эта сцена является своеобразным отражением начала спектакля, однако в противовес надеждам юности и светлому чувству влюбленности первых сцен, здесь раскрывается трагический итог жизни молодых людей. Несмотря на то, что Костя по-прежнему любит Нину, она не отвечает ему взаимностью, а лишь предается ностальгии по былым мечтам. Также Ноймайер показывает, что Нина всё ещё равнодушна к Тригорину, который появляется в середине сцены и

раскрывается в полном эгоистичном безразличии к девушке. Мечтам этих героев уже не суждено сбыться, их объединяет только то светлое прошлое, которое навсегда осталось позади, ведь их настоящее отражает мрачность и опустошенность. В хореографии этой сцены встречаются репризы из первого акта, такие как образ чайки из танцевальной пьесы Кости, дуэт Нины и Кости, встреча Нины и Тригорина. Ноймайеру удалось передать трагедию не через экспрессивные яркие высказывания в хореографии, но через тихое неспешное движение персонажей, которые то находят, то теряют друг друга и остаются наедине с самими собой и своими размышлениями. Появление Тригорина в этой сцене хоть и короткое, но происходит, как и в предыдущей сцене в самый неподходящий для Кости момент, когда он добивается гармоничного контакта с любимой девушкой (сидит на полу, прислонившись головой к ступням Нины). Нина, как и Аркадина, тут же направляет внимание на Тригорина и бежит к нему, забывая о Косте. Но Тригорин даже не спускается с лестницы к девушке, а только скидывает ей на пол медальон, который она ему когда-то подарила. Заканчивается эта сцена хореографически очень просто, но при этом пронзительно точно, передает внутренние переживания главных героев. Костя был неподвижен после того, как Нина ушла от него к Тригорину, затем, когда девушка вернулась обратно и поцеловала его он так и остался в застывшем состоянии, повернув к ней только голову. Нина обошла и погладила рукой сценический помост, затем поднялась на него и медленно повторила движения образа чайки, а потом подняла с пола кепку, надела её и неспешно ушла в ту правую кулису, из которой появилась на сцене. Костя медленно опустился на стул.

Начало последней сцены балета начинается через небольшую паузу и совпадает с поднятием Костей с пола бумажной фигурки чайки. Он возвышает её над головой и затем медленно рвет на части. Музыка данной сцены составлена из фрагментов четвертой части симфонии №15 ля мажор (соч. 141, 1971), звучавшей в последней сцене первого действия спектакля. Ноймайер очень тонко отнесся к отражению перед зрителями самоубийства Кости, которое у Чехова в тексте пьесы вынесено за сцену. Хореограф показал, что уход из жизни героя – это в первую

очередь конец его мечтам и фантазиям, которые он сам лишает жизни. Появившиеся на сцене три танцовщика из внутреннего мира Кости смиренно двигаются, вступая в хореографическую комбинацию друг за другом и то падают в пережат по полу, то вновь встают. Главный герой включается в этот танец, но после очередного падения медленно встает и идет в сторону появившегося на сцене танцовщика в костюме из первого действия, а далее делает символическое движение рук – словно выкручивает ему голову, после чего танцовщик падает на пол с поднятой ногой и заломленными за спиной руками. Затем Костя совершает это движение с ещё одним танцовщиком. Остальные (на сцене появились ещё три танцовщицы) медленно дотанцовывают и опустившись на пол укатываются за кулисы, а две пары уходят со сцены в верхней поддержке. Костя в это время поднимается на сценический помост, вскидывает руки вверх, падает на пол и медленно скатывается с помоста, проскользнув под него так, что наружи остается только его голова. Затем на фоне контрового света из правой кулисы выходят Аркадина, Маша, Сорин и Дорн. Они медленно садятся на стулья и в рапиде продолжают игру в карты. Одновременно с опусканием занавеса Маша достает из пальто бумажную фигурку чайки и поднимает её наверх, у остальных из рук начинают выпадать одна за другой игральные карты, при этом они остаются неподвижны, только головы направлены в сторону чайки. Костя к этому времени тихо и незаметно исчез под сценой. Занавес опускается.

### **2.3. Балетный спектакль «Татьяна» по роману в стихах «Евгений Онегин»**

#### **А.С. Пушкина. Музыкально-хореографический анализ**

При постановке балета «Татьяна» Ноймайер не придерживался линейности сюжетного изложения, намеренно отрицал ограничение временными и историческими рамками. Он заявлял: «Моя задача заключалась в том, чтобы

осознать и показать уровень поэтический, который лежит под сюжетом»<sup>100</sup>. Чтобы добиться поставленной задачи, Ноймайер пришел к принципу эклектичности, который во многом определил не только художественный стиль оформления, но и обозначил вектор как хореографической, так и музыкальной составляющей данного балетного спектакля.

Прежде чем приступать к анализу музыкально-хореографического построения балета «Татьяна», следует сказать несколько слов непосредственно о музыке, созданной композитором Лерой Ауэрбах специально для этой постановки. Последовательность и обозначение сцен в музыкальной партитуре балета полностью соответствуют прописанным в либретто названиям сцен и их нумерации. То есть, работа композитора не являлась порывом свободы творчества, а имела определенные ориентиры, заданные хореографом. Это хорошо ощущается в музыке, особенно в образной музыкальной характеристике главных героев, за которыми закреплена своя тема, проходящая развитие на протяжении всего балета. Если обратиться к составу инструментов, исполняющих музыку Ауэрбах, то он складывается из группы деревянных духовых инструментов (флейта-пикколо, альтовая флейта, английский рожок, бас-кларнет, контрфагот), группы медных духовых (бас-тромбон), группы ударных (тимпан), перкуссии (треугольник, флексатон, колокол, малый барабан, большой барабан, там-там, оркестровые колокола, маримба, музыкальная пила), арфы, фортепиано, челесты и струнных.<sup>101</sup> Уже по составу инструментов, можно определить неординарность звучания музыки балета. В целом в музыке Ауэрбах очень часто ощущается влияние музыкального творчества Шостаковича, и особенно Шнитке. Музыка сочетает в себе как поэтически возвышенные, уходящие в безграничность, музыкальные зарисовки, так и передает саркастически-бытовые карикатуры, созвучные отдельным картинам, где важна передача реальности происходящего в

---

<sup>100</sup> Кузнецова Т. «Я не хочу приписывать что-то Пушкину» Джон Ноймайер о своей версии «Евгения Онегина» // Интернет ресурс: URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2601592> (Дата обращения: 23 мая 2021).

<sup>101</sup> Приведено из списка, представленного композитором (в переводе автора данной диссертации). Интернет ресурс: [https://mediaresources.leraauerbach.com/index.php/published-compositions/ballet\\_tatiana/](https://mediaresources.leraauerbach.com/index.php/published-compositions/ballet_tatiana/) (Дата обращения 23 мая 2021).

сценическом действии. Согласованность между композитором и хореографом, совместное обсуждение музыкальной характеристики образов и отдельных сцен, отразились в целостном восприятии взаимосвязи музыки и хореографии спектакля. Можно отметить, что эта работа, важна и как отражение в современном искусстве продолжения исторических традиций, когда композитор и хореограф вместе шли к общей цели в создании объединенного одним замыслом художественного воплощения балетного спектакля.

Итак, первый акт начинается с пролога (Prolog)<sup>102</sup>. На сцене стоят два исполнителя, изображающие одного персонажа – Зарецкого. Они стоят друг за другом и в переплетённых четырёх руках держат деревянный футляр с оружием. Вместе с началом музыки они начинают раскачиваться шагами из стороны в сторону, одновременно с этим из-под их чёрных одежд появляется сначала рука Татьяны, а затем выкатывается она полностью и выходит на авансцену, с закрытыми рукой глазами. Далее происходит одновременное действие трёх персонажей (в это время две девушки из кордебалета в белых одеждах с длинным шлейфом, меняясь, медленно проходят из стороны в сторону): исполнители Зарецкого медленно открывают футляр и достают оружие (действие выстроено с графичным положением рук и уходом в медленное *plié*); Татьяна, открывая глаза, медленно отходит назад, чередуя ноги (при этом задняя нога уходит в *plié*, а стопа передней ноги сокращена на себя, руки то плавно тянутся вперёд, то вместе с прогибом отводятся назад); Онегин всё это время потерянно бежит из стороны в сторону и по кругу. Далее герои словно оказываются под властью Зарецкого и оружия: исполнители сначала колесом переворачивают Татьяну (она вырывается), затем Онегина (который остается между ними с оружием в руках); за это время происходит смена декораций: на сцене появляется комната Ленского, в которой он сидит за пианино. На резкий музыкальный акцент – Онегин с Зарецким направляют оружие в зал, а Татьяна резким порывом вбегает в комнату Ленского; далее слышится длительный звук колокола и тишина – в это время Ленский выбегает из

---

<sup>102</sup> Обозначения в скобках в этом параграфе будут содержать указанное композитором Л. Ауэрбах название в музыкальной партитуре.

комнаты прямо на авансцену, затем бежит вправо, и сначала повернувшись к комнате, устремляется на своё место к пианино; Татьяна сидит на полу около пианино в сонном состоянии; Онегин стоит обессиленный, а исполнители Зарецкого уходят с оружием со сцены.

Начало музыки совпадает со сценическим действием, когда Ленский берет ноту на пианино, складывается ощущение, что звучащая музыка полностью принадлежит ему. Онегин в это время закрывает уши руками и убегает со сцены в правую кулису; Татьяна с улыбкой выходит из сонного состояния и вслушивается в звуки. Ленский поглощен сочинительством, так что далее хореограф показывает его первую образную хореографическую комбинацию: *grand rond de jambe jeté* правой ногой с переходом в *plié*, бедуинский прыжок спиной к зрителю с выходом в пережат на полу с разножкой, затем прыжок с параллельными ногами согнутыми в коленях, поднятие и сгибание левой ноги с рукой на стопе четыре раза и выход в *rond*, далее пережат лежа в полный рост по полу и отбег спиной вперед по кругу. Остановившись в профиль к зрителю он делает шаг назад и выпад в широкую II позицию на *plié*, далее правой ногой *grand rond de jambe jeté* с переходом в *penché en tournant, tours en dedans* с вытянутой невыворотной ногой вперед на 45° и *grand pas jeté en tournant* на зрителя с падением в пол и переворотом в сгруппированном положении (все его действия направлены по отношению к нотным листам в руках). Затем, оставив ноты на полу, делает жест в зрительный зал: две руки, собранные от сердца, выпрямляются вперед, показывая ладони, а затем раскрываются широко в сторону. После бега по кругу Ленский вновь возвращается к нотам и уходит с переднего плана.

Во время этого небольшого сольного действия Ленского декорационная установка сменяется на комнату Татьяны, которая начинает действовать далее, сидя на подоконнике. Хореограф задал ей несколько пластических движений, основанных на плавных перегибах корпуса и движениях рук, передающих мечтательность героини, а также резких движений, напоминающих игру. Сойдя с подоконника, Татьяна обнимает одного из находящихся в комнате игрушечных

медведей и катится вместе с ним по полу на авансцену<sup>103</sup>. Далее следует её небольшая сольная комбинация: мягкое *plié* по параллельной II позиции с плавным движением рук вверх, *rond de jambe par terre en dehors* с сокращённой стопой, по ходу движения *grand battement jeté* согнутой в колене и сокращённой в стопе ногой, вместе с вытяжением ноги переход через *dégagé* в позу *attitude* назад с двумя проскоками на опорной ноге, переход через шаг в IV позицию *éffacé* на вытянутых полупальцах с поднятыми вверх руками, после этого резкий сброс рук вниз с одновременным резким уходом на *plié*, бросок согнутой ноги назад и резкое *renversé en tournant* с переходом в *tour en l'air* (позиция ног свободная), возвращение на исходное положение тремя скользящими шагами с акцентом на *plié* и перегибом корпуса. Далее следует несколько пластичных движений на месте с интересными переплетениями рук, после чего Татьяна, свободно кружась с откинутыми руками, двигается назад. Начинается следующая комбинация, исполняемая резкими движениями (Татьяна будто играет сама с собой): два шага с завернутыми стопами, на третий – выворотная V позиция в *plié*, затем *pas échappé* во II позицию, в IV позицию (*croisée*), *pirouette en dehors* с переходом в *sissonne* в *attitude* назад по направлению в верхний левый угол и несколько быстрых *pas jeté* с продвижением. Вернувшись в декорацию своей комнаты, Татьяна берет в руки книгу.

В это время из окна медленно начинают появляться герои её книг. Ноймайеру очень интересно пластически (через зеркальность в некоторых движениях и прорисовывающуюся танцевальную взаимосвязь в различного вида поддержках) удалось показать, как Татьяна увлечена чтением, и как она отождествляет себя с героями, мысленно переносясь в их мир. В эту идиллию входит Онегин в длинном чёрном плаще с капюшоном и забирает книгу Татьяны, далее идёт их первая небольшая дуэтная комбинация: Татьяна падает спиной назад на выставленное колено Онегина и из этого положения он поднимает её за ногу (она в этот момент держится за его руку) и пронесит в повороте, затем она оббегает его и встает в IV *arabesque*, делает *soutenu en tournant* и падает ему в руки в очередную поддержку в

---

<sup>103</sup> Приложение 4, рис. 7.

повороте с проносом; далее идёт высокая поддержка в *grand pas de chat* с имитацией пробега в воздухе (в это время в руках у Татьяны книга, в которую она смотрит). Опустив героиню, Онегин убегает, а она, обернувшись, уже не обнаруживает его на прежнем месте, снова берет на руки игрушку-медведя и стоит, замерев, на середине сцены. В это время в музыке звучит *fortissimo* – что в хореографии созвучно с высокой поддержкой на вытянутые руки балерин в III *arabesque* (в исполнении трёх пар – персонажей из книг Татьяны), соответственно пауза в движениях героини здесь применена как контрапункт по отношению к музыке. После этого персонажи относят на руках Татьяну с медведем в комнату и разбегаются за кулисы.

Далее Онегин вновь медленными шагами выходит на сцену по направлению к героине, Татьяна в это время сольно повторяет движения из своего предыдущего хореографического текста. Следующий затем второй дуэтный фрагмент отличается более усложненными поддержками и передаёт более глубокую взаимосвязь между героями. Онегин исчезает, Татьяна растворяется в танце между героями из своих книг.

Однако затем лиричность сменяется мрачным настроением в музыке, ощущающейся как предвестие надвигающейся трагедии. На сцене вновь появляются исполнители Зарецкого с открытым футляром в руках и встают по центру. Из правой кулисы появляется Онегин, из левой – Ленский. Онегин берет из футляра оружие и совершает свой роковой выстрел (отражен в музыке). Далее – музыкальная и действенная пауза. С началом музыки из рук Ленского начинают падать один за другим нотные листы (сам он, замерев, смотрит вдаль зрительного зала). Онегин медленно уходит, литературные персонажи исчезают на сменяющейся сценической установке. В финале пролога действуют лишь Ленский и Татьяна. Героиня сначала подбегает к Зарецкому (исполнители роли которого медленно уходят, двигаясь спиной, в правую кулису), затем к разбросанным нотным листам. Ленский ускоренно и в контрапункт по отношению к музыке повторяет свою хореографическую комбинацию. Затем Татьяна и Ленский, каждый

в своём состоянии, расходятся в разные стороны с нотными листами в руках. За это время декорации сменяются на следующую сцену.

Проанализировав хореографию пролога, можно сделать следующие выводы. Во-первых, хореографический текст, представленный Ноймайером, не имеет чётко обозначенной стилистической направленности. Вплетенные в хореографию движения классического танца лишены чистоты исполнения: хореографом заданы свободные движения рук, не выворотные положения ног, не соблюдение четких позиций и положений. Его хореографическая лексика содержит много элементов различных направлений современного танца, который стал основой партерных переворотов, выползаний, пробегов и прыжков. Во-вторых, можно отметить положительную сторону хореографического построения в том, что у Ноймайера нет исполнения движения ради движения, всё происходящее определено драматургией спектакля, выражает образность героев, их мысли и взаимоотношения. Конечно, данная сцена не являлась действием реальным (это была паутина снов героев), однако, то, как Ноймайер решил эту сложную задачу: приёмом параллельности происходящего, сочетанием сложных перестроений и использованием контрапункта, даёт основание говорить о его хореографическом мышлении в данном балете, как о целостном художественном средстве выражения задуманной концепции.

Если обратиться к экспозиционной характеристике главных героев, которая прослеживается в заданной Ноймайером хореографической образности, то очевидно, что образы Татьяны и Ленского более гармоничны, они тонко ощущают этот мир сновидений, в котором происходит действие пролога, они вдохновлены и наполнены движущими их мечтами. Образ Онегина напротив представлен мечущимся, неопределённым, не находящим себя, и все его действия будто бы направлены на разрушение того идеального мира одухотворённости, который он не может ощутить. Такая экспозиция спектакля необычна по своему замыслу, но в неё заложены темы, важные для дальнейшего развития драматургии всего спектакля.

Следующая сцена (Scene 1: Onegin's day) представляет собой развернутую картину одного дня из жизни Онегина. Условно её можно разделить на несколько частей: 1) утро в комнате Онегина; 2) встреча с женщиной; 3) светское мероприятие; 4) в театре; 5) монолог Онегина; 6) получение письма и похоронная процессия. Эта сцена является ярким примером того, как в хореографии отразилась заданная Ноймайером эклектичность. Так, в первой части в хореографии девушек в комнате Онегина, несмотря на образную современность, часто встречаются движения классического танца (из V позиции приёмом *develope* выход правой ноги в позу *écarté* вперед в 6 точку, оттуда идёт *tour lent* с *grand rond de jambe* в I *arabesque*; встречаются различные виды *port de bras*, *tours* (в чистом виде); прыжки *petit* и *grand pas de chat*). Вторая часть решена как пластическая мизансцена встречи Онегина с одной из светских знакомых. Хореография третьей части решена в неоклассическом стиле: основываясь на лексике классического танца, Ноймайер создал необычные танцевальные комбинации с нестандартным сочетанием движений, музыкальных акцентов и перестроений кордебалета.

О четвёртой части стоит сказать отдельно, так как хореограф решил показать балетную сцену с участием балерины Истоминой, на которую пришёл посмотреть Онегин. Эта часть является одной из слабых частей балета, так как Ноймайер пытаясь передать историческую картину балетного театра, ошибся и в тематике, и в стилистике. Его хореографическое видение данной балетной сцены далеко от эпохи романтизма, Истомина изображена в роли Клеопатры в антураже египетских девушек. Данная сцена похожа на «Египетские ночи» Фокина, однако стиль хореографии больше напоминает лексику балета «Послеполуденный отдых Фавна» Нижинского. Эта часть художественно выбивается из контекста спектакля, но видимо хореограф увидел в этом какой-то особенный смысл или же просто решил добавить свой излюбленный приём – балет в балете (примененный до этого уже в нескольких его спектаклях).

Следующая далее, 5 часть – первая сольная хореографическая характеристика образа Онегина. Рисунок его движений построен на одной горизонтальной линии, он двигается из стороны в сторону, будто не находя себе

места. Хореографическая лексика Онегина скупа, угловатые положения рук замкнуты в пределах собственного тела (нет размаха, полёта, открытости), во всех движениях читается его апатия, скука, ограниченность душевного состояния. В финале монолога Гильо приносит герою письмо с извещением о смерти дяди, после чего Онегин идёт переодеваться в свою комнату. В это время из правого верхнего в левый нижний угол сцены медленно движется похоронная процессия (6).

Таким образом, хореография первой сцены – яркий пример соединения различных стилей, направленных на развитие авторского замысла. Эта сцена даёт характеристику образа Онегина – активного в обществе и потерянного наедине с самим собой.

Далее действие балета переносится в деревню (Scene 2: In the country). Здесь представлено знакомство Онегина с Ленским, и первая встреча Татьяны с Онегиным. Хочется отметить, что Ноймайеру через хореографию удалось передать то, как Онегин и Ленский нашли общий язык. Хореографическая лексика героев в этой сцене очень схожа, а многие комбинации они делают синхронно, создается впечатление их полного взаимопонимания. Встреча Татьяны с Онегиным происходит мимолетно и выражена мизансценой: у Татьяны выпадает из рук книга, Онегин её поднимает, отдаёт и уходит обратно к Ленскому, больше не вспоминая о девушке, а Татьяна уже не может оторвать от него взгляда, видно, что Онегин заинтересовал её (это не проявлено в активных движениях, читается только в её положении и взгляде); затем няня уводит Татьяну, Онегин продолжает танцевальный диалог с новым другом.

Переход на следующую сцену (Scene 3: At the Larinas) происходит подобно монтажному приёму наплыва кадра в кинематографе. Герои оказываются в доме Лариных. Действие в основном построено на мизансценах (приветствия, чаепитие, разговоры и пр.). Первая развернутая хореографическая композиция – дуэт Ольги и Ленского (происходит на первом плане параллельно с мизансценическими действиями остальных персонажей на заднем плане). Лексика дуэта в основном содержит в себе элементы дуэтно-классического танца (различные виды обводок, поддержек, переходов), иногда встречаются элементы русского народного танца

(молоточки, присядка, перепрыжки). В целом этот дуэт получился очень слаженным, в нем посредством хореографии очень ясно отражено чувство влюбленности молодых людей.

Линия взаимоотношений Татьяны и Онегина сначала построена лишь в мизансценах. Неуклюжесть движений и действия Татьяны по отношению к Онегину выдаёт её влюблённость. Онегин в свою очередь не растрачивается на проявление эмоций, ведёт себя сдержанно, но и не отвергает интереса, проявляемого к нему Татьяной. Возникающий далее развернутый дуэт оставляет ощущение, что это не реальное действие, а проекция мечтаний Татьяны. В хореографическом тексте проявляются движения из пролога (перегибы корпуса Татьяны, положения рук), поддержки в дуэте содержат технически сложные выразительные перебросы и провороты по ходу движения партнера, отдельные комбинации исполняются сольно, но одновременно друг с другом. Лиричность музыки и усиление звучания в оркестре в отдельные моменты способствует ещё большему проникновению в надежды Татьяны о взаимности вдохновившего её чувства. Уходя (уже в реальном времени действия), Онегин целует руку Татьяны. Об этом действии героиня будет вспоминать на протяжении всего спектакля.

На смену дуэту приходит массовая сцена<sup>104</sup> – в доме Лариных собираются военные. Примечательно, что Ольга, недавно танцевавшая с Ленским, точно также уверенно чувствует себя и в танце с офицером. Так, Ноймайер демонстрирует её поверхностность и несерьёзность чувств.

Завершающей картиной этой сцены становится мизансценическое действие Татьяны с няней. Здесь передаются теплые взаимоотношения, видны переживания няни за Татьяну, чувствуется абсолютное доверие друг другу. Переодев Татьяну, няня оставляет её одну.

Следующая далее сцена (Scene 4: Tatiana's Letter) отражает авторское решение постановщика относительно письма Татьяны. В хореографическом прочтении Ноймайера письмо пишет не сама героиня, а персонажи из её любимых

---

<sup>104</sup> Приложение 4, рис. 8.

книг, это даёт повод расшифровать авторскую мысль так, что действиями Татьяны руководит не она сама, а её фантазии, мечты – все те представления о жизни, которые она почерпнула из сентиментальных книг. Хореография этой сцены наполнена взаимодействием с персонажами книг: они поднимают Татьяну в различные высокие и средние поддержки, помогают в исполнении *pirouettes*, переносят по планшету сцены. Так что можно отметить, что Ноймайер использовал отдельные приемы, построенные на контактной импровизации. Стоит отметить, что в этой сцене одна стопа балерины босая, а другая в пуанте. Это придаёт особую пластическую выразительность исполняемым движениям.

Сцена, действие которой полностью происходит во сне Татьяны, начинается с длительной музыкальной паузы (Scene 5: Nightmare). Героиня лежит посреди сцены, освещенная лучом, с разных сторон появляются девушки в белом и проходят крестом через Татьяну, покрывая её своими длинными шлейфами. Затем, с началом музыки, девушки делают взмах шлейфами и появляются мужские фигуры в черном, начинается взаимодействие унифицированных пар. Татьяна прокатывается по полу и подчиняется движениям черно-белых фигур. Ноймайер создал интересные рисунки перестроений кордебалета, применил работу с предметом (шлейф, стулья, стол), что отразилось на усилении художественного эффекта. Оказавшись у окна, Татьяна рукой нащупала своего игрушечного медведя, однако его тут же заменил образ живого медведя (Князь N.). Стоит отметить, что его хореографический образ построен на подражающей животному пластике (тяжелая поступь, упор на руки и ноги, перекаты). Татьяна сначала испугалась «ожившего» медведя, потом обрадовалась, а когда увидела лицо, вновь испугалась и убежала. В это время её поймали чёрные фигуры и раздели на столе. На помощь пришёл медведь, он завернул её в свою шубу. Далее вдвоём в одной шубе Татьяна с медведем вальсируют по небольшому кругу, а затем происходит несколько невысоких поддержек с выбросом вытянутых ног балерины вперёд. После чего медведь отдаёт ей свою шубу и откатывается в сторону. Татьяна, оценив его заботу, останавливает его. В музыке звучит музыкальная тема героини. Между девушкой и медведем происходит взаимопонимание (это отражено в совместном

исполнении одной комбинации), они продолжают вальсировать до тех пор, пока не меняется музыкальная тема, а на сцене появляется вампир (Онегин) в окружении странных существ. Медведь отходит, а вампир исполняет перед Татьяной странный пластический монолог, состоящий из волнообразных движений тела и прыжков, а также акробатического переворота на скамье. После чего берет Татьяну на руки и переносит на середину сцены. Далее из левого верхнего угла выходят Ленский с Ольгой, совершается обряд венчания. Татьяна с удивлением наблюдает за происходящим, но в какой-то момент её уводят непонятные существа (и незаметно помогают переодеться в платье, поверх которого снова накидывается шуба). Затем в руке Онегина неожиданно оказывается большой нож, которым он ударяет Ленского в живот. Все в ужасе медленно расходятся. Онегин уносит Ленского на плече.

Окончание сцены сна происходит резко, так как следующая сцена (Scene 6: Tatiana's awakening) начинается внезапно (подобный переход можно сравнить с монтажным приёмом «склейка встык» в кинематографе). Музыкальная тема также заставляет проснуться (awake) в прямом и переносном смысле, так как композитор использовала цитату известной песни «Цыплёнок жареный». Начинается сцена с массового танца гостей на дне рождения Татьяны. Хореографический текст выражен гротесковыми телодвижениями танцующих, преобладают поддержки, высокие забрасывания ног, вращения в паре и по отдельности. Все простроенные мизансцены оживляют происходящее действие (приход Ольги, поздравления Татьяны, приход Ленского). Небольшой дуэт Ольги и Ленского вновь привносит в хореографию спектакля движения классического танца (различные виды *pirouettes* и *sabrioles*).

С приходом Онегина в музыке ещё больше усиливается саркастичность, а также появляется ощущение настороженности. Его действиями движет желание объясниться с Татьяной, вернуть письмо. Для этого он сначала танцует с ней, как и остальные пары, а затем уводит из дома (декорационная установка сменилась на стену дома с дверью, вынесена белая скамья, идёт снег). Раскрыв для Татьяны зонтик, герой демонстративно достает письмо и бросает его на скамью. После чего

наступает монолог Онегина, хореографически повторяющий комбинацию из сна Татьяны. Это объяснение буквально обездвижило героиню (так Ноймайер показал её состояние). Вернувшись в дом, Онегин будто бы продолжает издеваться над девушкой – кружит её в танце с резкими поворотами, бросками, падениями после поддержки. Ольга с подружками смеётся над своей неуклюжей сестрой. После очередного падения Татьяны, она не идёт на помощь к сестре, а подбегает к Онегину, чтобы показать своё умение танцевать. Однако вернувшийся Ленский прерывает их дуэт. Татьяна в недоумении от происходящего убегает в свою комнату.

Постепенно действие вновь переходит в праздничную настроенность (что намеренно не отражено в музыке), Ленский и Ольга танцуют вдвоем, затем к ним присоединяются все остальные. Хореографический текст наполнен польскими элементами (*pas gala*, ключи, положения рук, манера исполнения), перемеживается с прыжками классического танца (*dessus-dessous, entrechat-trois*), а также сочетает современные виды поддержек. Что касается сюжетной линии, то Татьяна не прощает подошедшего к ней с рюмкой Онегина, зато Ольга с радостью принимает его приглашение на танец. Это приводит к непоправимым последствиям – обида Ленского возрастает и уже ничто не может предотвратить надвигающийся конфликт. В конце сцены происходит совершенно незаметный переход на следующую финальную сцену первого акта (*Scene 7: The Duel*).

Итак, все предыдущие действия на дне рождения Татьяны (в том числе показанное в мизансценах употребление алкоголя), привели к дуэли. Вновь появляется Зарецкий. Как режиссер Ноймайер выстраивает сцену так, что надежда на благополучный исход ещё есть и после уговоров сестер друзья протягивают друг другу руку примирения. Однако именно исполнители роли Зарецкого разводят их в разные стороны и вкладывают в руки оружие. Все передвижения выполнены в замедленном темпе, хореографический акцент стоит на переплетающемся взаимодействии участников дуэли. В результате выстрела Ленский проходит несколько шагов и падает на середине сцены. Ольга подбегает и склоняется над ним. Татьяна и Онегин стоят без движений. Проходящая по сцене женская фигура

в белом накрывает тело Ленского своим длинным шлейфом. Ольгу утешает офицер. Зарецкий медленно убирает оружия в футляр. Татьяна подходит к Онегину и смотрит ему прямо в глаза. Онегин отводит взгляд и подходит к телу Ленского, которого тут же уносят мужчины в черном. Онегин сидя замирает на том месте, где лежал Ленский, потом резко встаёт и убегает прочь. Слуга Гильо уходит за ним. Ольга уходит в обнимку с офицером. На сцене остаётся одна Татьяна в луче света.

Хочется отметить одну важную деталь: во время дуэли был опущен задник (как в начале балета), после дуэли пространство за задником высветили и там стали видны персонажи из книг Татьяны. Их действие от активного постепенно замедлялось, а к концу они совершенно поникли, опустились на пол, и затемнение скрыло их из вида. Татьяна подошла увидеть их в последний раз, потому что теперь её жизнь не будет прежней. И как тонко Ноймайеру удалось передать этот момент её взросления, момент расставания с миром мечтаний и грёз. Последняя зарисовка первого акта – Татьяна стоит одна на темной сцене с закрытым руками лицом.

Второй акт начинается со сложной смысловой сцены (Scene 8: Interlude – Time passing... Onegin's Journey), которая объединяет в себе несколько линий: как временных, так и сюжетных. После открытия занавеса на переднем плане сцены действуют исполнители Зарецкого: они делают медленные переходы, застывая в разных графичных положениях, при этом убирая оружия в свой футляр. На заднем плане видна Татьяна, сидящая на окне в своей комнате. По мере продвижения по кругу (против часовой стрелки) соединенных угловых декорационных установок появляются ещё две комнаты: Онегина (герой не находит себе места на своей кушетке) и Ленского (который как обычно сидит за пианино). Выбежав из комнаты, Онегин попадает во влияние Зарецкого – происходит его переворот колесом у них в руках и перенос. В это время Ленский тоже выбежал из комнаты. Исполнители Зарецкого остаются действовать на середине сцены, а по разные стороны от них исполняют немного видоизменённые фрагменты из своих монологов Ленский и Онегин. Внезапно раздаётся выстрел, который в имитации движения затвора оружия изобразил Зарецкий – одновременно падают на пол Ленский и Онегин (у Татьяны из рук выпадает книга и она начинает исполнять свою пластическую

комбинацию на окне из пролога). По сцене проходит женская фигура в белом с длинным шлейфом, накрывающим сначала Онегина, потом Ленского (в это время к нему подходит Ольга в свадебном платье с белой розой в руке, но вскоре её уводит жених). Онегин, очнувшись, начинает исполнять движения из второй сцены, которые они делали вместе с Ленским, когда познакомились. Мысль о друге не отпускает героя. Татьяна продолжает повторять всю хореографическую линию из пролога. Внезапно к Онегину присоединяется Ленский, но они действуют по отдельности, исполняя одинаковые движения каноном. Онегин отстаёт в движениях и падает на пол, Ленский продолжает ускорять свои движения и после очередной комбинации *grand pas jeté en tournant* бросает ноты на пол и с отчаянием растаптывает их. Онегин со спины дотрагивается до его плеч, они вновь начинают двигаться вместе, но после двух *grand pas jeté en tournant* и *grand pas assemblé en tournant* по диагонали в верхний правый угол Онегин не может обнять Ленского, потому что он падает, как после выстрела, на пол. Онегин в ужасе убегает.

Одновременно с действием героев на переднем плане, происходило действие Татьяны, которая пришла в комнату к Онегину. Она внимательно изучала его книги. Потом к ней пришли мужские персонажи из её книг, но уже не в белом одеянии, как раньше, а в одежде Онегина. После этого Татьяна выбежала на середину сцены, подошла обнять медведя, который (как в сцене сна) оказался её мужем – Князем N. Так, приёмом наплыва, действие перенеслось на петербургский бал.

Хореографическую лексику первого танца задают Ольга с мужем-офицером, а за ними начинают движение остальные пары. Несмотря на то, что все исполнительницы находятся в пуантах, хореографию сложно назвать классической, вновь преобладание современных элементов, обособленных как в сочетании движений, так и в их исполнении. Во время танца, мизансценами построено сначала появление Онегина с дорожной сумкой в руке, затем выход Татьяны с Князем N. Постепенно все девушки расходятся по сторонам, и начинается общий мужской танец.

Появившись на сцене, Онегин пытается начать танец с одной из девушек, однако ему не удаётся влиться в контекст общества. Ноймайер намеренно не изменил хореографию героя: он начинает танцевать с девушкой, как и в доме Лариных, но, как видно, хореографический язык изменился, а Онегин всё ещё живёт прошлым. В мужском танце ему тоже сложно существовать.

При встрече Онегина с Ольгой, действие на сцене замирает и из полумрака появляется Ленский (как будто в мыслях Онегина). Затем Ленский и Онегин исчезают в разные стороны, и действие бала возобновляется.

На сцене появляются Татьяна с мужем. Ноймайер выделил им заметно большой хореографический дуэт (они взаимодействуют в паре более шести минут). Примечательно, что в хореографии дуэта нет высоких поддержек, зато присутствуют различные виды сложных обводок, вращений. В целом вся хореография построена на перетекающих из одного в другое движениях, без резких переходов и бросков. Это прочитывается как то, что между ними установилась прочная связь, они друг друга хорошо понимают и гармонично дополняют.

Встретив Онегина, героиня не хочет с ним здороваться, чувствуется, что он пробуждает в ней тяжелые воспоминания. Далее Ноймайер представляет композиционное трио, в котором взаимодействуют Онегин – Князь Н. – Татьяна. Создаётся впечатление, что это не реальное действие, а проекция мыслей Татьяны, сопоставление мужа и Онегина. Перестроения исполнителей задуманы интересно, Татьяна оказывается то в руках одного, то второго героя. В итоге Онегин целует её руку<sup>105</sup>, что сразу переносит Татьяну в воспоминания того первого впечатления, которое он произвел на неё при знакомстве.

Далее Ноймайер переносит главное действие во вневременной уровень воспоминаний Татьяны (декорационные установки тоже частично меняются), в затемненном пространстве реальности продолжают двигаться пары. Итак, Татьяна сидит на скамье, как когда-то в день своего рождения, падает снег. Из темноты появляется Онегин, одетый как в первую встречу, но все его действия далеки от

---

<sup>105</sup> Приложение 4, рис. 9.

того эгоизма, которое было присуще ему в прошлом. Он кладёт голову на колени Татьяны, он любит её. Хореографически он цитирует некоторые комбинации первого акта, но пластически они исполнены мягче. Когда Онегин исчезает, рядом с Татьяной появляется её няня. Она утешительно обнимает девушку. Повторяются их совместные движения из сцены перед написанием письма, но няня часто неподвижно застывает в позах, или делает всё слишком замедленно (такие приёмы хореограф ввёл для передачи ирреальности встречи). Затем Татьяна укладывает няню на скамью и обнимает её. Воспоминания рассеиваются – декорации уносятся фигурами в чёрном. Снег продолжает падать, Татьяна, не останавливаясь, только двигается по сцене: то кружась, то вспоминая фрагменты хореографии из прошлого. Подошедший сзади муж обнимает её и, после исполнения небольшой комбинации из их дуэта, они уходят со сцены в правую кулису.

Следующая сцена (Scene 9: Onegin's letter) появляется наплывом: действие переносится в комнату Онегина. Он сидит на своей кушетке и пытается написать письмо Татьяне, но по количеству исписанной бумаги видно, как сложно ему это дается. В хореографии Онегина повторяются то комбинации из монолога-объяснения Татьяне, то из апатичного монолога первой картины, то возникают движения, которые исполнялись вместе с Ленским. Когда он уже обессиленный садится на пол и берёт кучу бумаг в свои руки, из двери появляется Ленский, который спокойно взяв у героя один из листов бумага, садится на кушетку и с присущей ему легкостью помогает написать письмо для Татьяны. Отдав письмо Онегину, он устремляется вперед за рукой и исполняет свою комбинацию-монолог, где применены *grand rond jeté*, перекаты с разножкой по полу, *grand pas jeté en tournant*, *grand battement jeté* с согнутой невыворотной ногой и т.д. Вскоре Онегин начинает вторить его движениям: подъем правой ноги с переходом в *grand rond* с рукой на стопе, перекатное вращение по полу, выпад в широкую II позицию на *plié*, *grand rond de jambe jeté* правой ногой с переходом на неё в *penché en tournant*, далее *tours en dedans* с вытянутой невыворотной ногой вперед на 45° и *grand pas jeté en tournant* в зрительный зал с окончанием в падение в пол и переворотом. После чего Онегин также повторяет и жест Ленского: собранные от сердца руки выпрямляются

ладонями вперёд и широко раскрываются в стороны. Далее они, переплетаясь, делают перебеги вместе, однако на *grand pas jeté* в левую верхнюю кулису Ленский навсегда покидает своего друга. Онегин продолжает бег по кругу, а потом, подбирая письмо, падает на пол, перегнувшись в неудобном положении. В это время из правой кулисы в левую проходит Татьяна и берет из рук Онегина письмо (повторяется приём передачи письма из первого действия). Онегин задумчиво остается сидеть на полу. На заднем плане происходит смена декорационных установок.

Финальная сцена (Scene 10: The final duel) начинается с монолога Татьяны, во время которого она читает письмо. Хореографический текст Татьяны построен на лексике классического танца, соблюдены чистые позиции ног, просматривается логическая последовательность движений. Передвижения героини происходят при исполнении *pas de bourrée suivi* или *pas couru* назад. Развитие лейттемы *rond* просматривается уже в применении исполнения на пуантах, нога чаще проводится на 90°, иногда выход в *rond* происходит после *pirouettes* и завершается в одном из положений *arabesque*.

На смену музыкальной темы опускаются декорации интерьерной стены с тремя дверями. Онегин стремительно бежит из стороны в сторону, пока не останавливается у одной из дверей. Затем он делает несколько движений, не решаясь войти, убегает за кулисы, откуда в очередной раз выбегает и устремляется сразу в третью дверь. Декорации поднимаются, и действие переносится в комнату Татьяны.

Героиня сидит на подоконнике, прижимая к груди письмо. Онегин внезапно появляется через окно на резкий музыкальный акцент. Все замирают. В музыке – продолжительная пауза. Онегин опускается перед Татьяной и кладёт голову на колени, она вырывается и выходит на середину сцены. Он её догоняет и пытается обнять. Так начинается финальный дуэт балета.

Музыкальная тема первой части дуэта звучит несколько саркастично, слышно много диссонирующих аккордов. Создаётся впечатление, что музыка намеренно заглушает правдивые эмоции героев, не даёт поверить в реальность

происходящего (ни зрителю, ни Татьяне). Хореографически Ноймайер показал, как героиня пытается вырваться от Онегина, а он всё равно не отпускает её (много перехватов за руки, высоких поддержек, проносов (и переносов через спину) с бросками ног балерины). В какой-то момент музыкальное нарастание спадает, и Татьяна уходит от Онегина к окну. Музыкальная тема постепенно перестраивается в лирическую направленность, сохраняя при этом присутствие диссонирующих аккордов, и это означает переход ко второй части дуэта.

Условная вторая часть дуэта главных героев начинается около окна в комнате Татьяны. Героиня обессиленная сидит на подоконнике, Онегин подходит и садится на полу под окном. Татьяна нерешительно кладёт руку ему на голову, что оказывается для Онегина подобно глотку воздуха. Их руки переплетаются, и Онегин на плечах переносит Татьяну на середину сцены. Далее в хореографическом тексте идут очень медленные переносы балерины в шпагат через *plié* и с выходом в *penché*. В движениях Татьяны добавляется ещё больше перегибов корпуса и плавности в руках. После того как Онегин пытается её поцеловать, Татьяна резко вырывается из его рук и бежит в сторону, где очень темпераментно цитирует движения из монолога-объяснения Онегина из первого акта. Онегин отводит взгляд, но Татьяна продолжает цитировать всё новые его хореографические высказывания. Выражая тем самым как свою душевную привязанность к нему, так и ту боль, и отчаяние, которое он принёс в её жизнь. Постепенно герои вновь соединяются в дуэтное взаимодействие<sup>106</sup>. Татьяна уже не пытается так сильно вырваться, как вначале. Однако стоит отметить, что Онегин не резок в своих движениях, его хореографическая характеристика заметно отличается от той, что была ему присуща в первом акте. Вскоре Татьяна вновь решает вырваться от него, после чего он падает на пол, а она стоит, боясь повернуться назад. Музыка прерывается – идёт продолжительная пауза.

На эту тишину начинается третья часть дуэта. Татьяна медленно подходит к Онегину, садится на колени, разворачивает его, долго смотрит прямо в глаза, а

---

<sup>106</sup> Приложение 4, рис. 10.

затем дарит свой прощальный поцелуй (в музыке продолжается пауза). После этого она медленно поднимается и не по-балетному, а очень жизненными шагами, уходит в свою комнату, садится на окно, поджав ноги. Онегин в это время медленно встаёт и одновременно с началом музыки обессилено раскрывает руки в стороны. Затем со страшными музыкальными аккордами исполняет свой последний короткий монолог, наполненный падениями и ломанными резкими движениями, после чего убегает со сцены. В это время опускается декорация, как вначале первого акта с заснеженной березовой рощей, за которой высвечивается комната Татьяны. Героиня продолжает сидеть на окне, затем медленно движется и мечтательно замирает в лунном свете. Так поэтически завершается балет «Татьяна» Ноймайера.

#### **2.4. Балетный спектакль «Анна Каренина» по мотивам одноименного романа Л.Н. Толстого. Музыкально-хореографический анализ**

В своем интервью к премьере спектакля «Анна Каренина» Ноймайер признался: «Я ни в коем случае не хотел бы создать обманчивое впечатление, будто я могу отразить в танце весь роман. Скорее можно сказать, что я беру некоторые основные идеи и основных персонажей этого романа, переношу их в современность и пытаюсь создать что-то правдоподобное, рассказывая о персонажах и взаимоотношениях между ними»<sup>107</sup>. Музыкальная партитура спектакля, выстроенная постановщиком из произведений абсолютно разных по времени, мысли, содержанию и музыкальным приёмам композиторов – П.И. Чайковского, А.Г. Шнитке, Кэта Стивенса (Юсуфа Ислама) – выделяет несколько важных пластов действия сюжета, выходящих за рамки традиционного прочтения романа. Анализ музыкально-хореографического построения спектакля, приведенный в данной главе диссертационного исследования, позволит расшифровать

---

<sup>107</sup> Анна Каренина. Буклет к премьере. Государственный академический Большой театр России / ред.-сост. А.Галайда. – М.: Театралис. 2020. С.58.

композиционные приёмы воплощения объемного произведения Толстого в форму двухактного балета.

Начало спектакля открывается картиной митинга, который проводит политик Алексей Каренин<sup>108</sup>. Поднятие занавеса совпадает со звуковым сопровождением шума толпы и мужского голоса, выражающего свои политические воззрения. Далее звучит музыка П.И. Чайковского – Торжественная увертюра на Датский гимн (ор. 15, 1866), которая усиливает ощущение значимости происходящего. Первая мизансцена спектакля выглядит следующим образом: на возвышающемся сценическом помосте с правой стороны сцены за трибуной стоит Алексей Каренин (правая рука опирается о трибуну, левая уверенным жестом, обращенным к толпе, поднята вверх); за ним на заднем краю сценического помоста на стуле сидит Анна Каренина; рядом с ней на полу с игрушкой сидит Сережа; на переднем плане слева от сценического помоста вполоборота к зрителю, но фронтально по отношению к Каренину сидит на стуле его помощница – Лидия Ивановна; справа от сценического помоста на коленях сидят четыре охранника семьи Карениных; левый верхний угол сцены заполнен толпой участвующих в митинге сторонников политики Каренина. Из застывшей мизансцены первым выходит Алексей Каренин, который совершает хореографическое высказывание, состоящее из ярких звучащих жестов, четких переходов из позы в позу, с добавлением *pirouettes* с выходом через *rond* в *attitude* и *tours en l'air*. Параллельно ему, в середине высказывания, начинают двигаться Анна Каренина и Сережа: она ставит ногу из перекрестного состояния на пол и медленно осеняет себя крестным знаменем, а Сережа укачивает в руках свою игрушку, затем Анна кладет руку на сына, и словно показывает жестом, что надо обратить внимание на отца. Затем начинают оживать охранники (медленно качают головой и корпусом, сменяют положения ног на коленях, резко склоняются и встают) и толпа (сначала в замедленном движении поднимают руки вверх, переходят ближе к сцене, аплодируют, а затем делают тоже самое в обычном жизненном темпе). Важная композиционная и хореографическая

---

<sup>108</sup> Приложение 4, рис. 11.

часть начинается, когда Каренин, Анна и Сережа спускаются с помоста и начинается их трио. Этим трио Ноймайер подчеркнул, что для Каренина семья является частью его карьеры, он не скрывает свою личную жизнь, а напротив выставляет семейную идиллию на всеобщее обозрение. Хореографически их взаимоотношения выражены в присущей постановщику манере – активное использование выразительных средств классического танца в сочетании с условно бытовыми движениями и современными свободными переходами. Гармонично переплетаясь в переходах из позы в позу, выражая любовь и поддержку, они в какой-то момент подчеркнуто синхронизируются в одинаковых движениях, что выражает особую связь между ними. Параллельно трио своей действенной жизнью наполнена толпа митингующих, которые перемещаются с плакатами и стульями по заднему плану, занимая места на помосте. Когда Каренин вновь возвращается к трибуне, Анна с Сережей замирают, толпа активно поднимает плакаты, а охрана будто вторит в движениях высказываниям политика. Затем сцена очень динамично и открыто перестраивается на новое место действия – спортивную площадку в Москве, где Вронский со своей командой готовится к матчу по лакроссу. Алексей Вронский выделен бордовой майкой, остальные семь юношей в черном цвете. Их движения являются стилизацией спортивных разминочных движений с танцевальными. Здесь хореограф очень точно передал дух азарта, ребячества, молодости, стремления к достижению цели. Далее происходит столь же мобильное открытое перестроение обратно к политическому митингу. На помост вбегают Алексей Каренин, сцена наполняется людьми с плакатами, и композиция выстраивается в большой ансамбль из трех групп кордебалета, одной группы из четырех охранников и Каренина. Каждый из них исполняет свою хореографическую партию, лишь в один момент синхронизируются, что добавляет эффект многоголосия в хореографии, созвучного мощи и величии, заложенной в этом произведении Чайковского. В финале сцены к музыке, как и в начале, добавляется звуковой эффект шума ликующей толпы, в это время помост с митингующими отъезжает в глубину сцены, где сверху на них падают разноцветные воздушные шары, правый блок сценической конструкции медленно

переезжает в левую сторону и последними к толпе успевают перебежать Анна, Сережа и Каренин. На финальные звуки коды происходит открытое сценическое перестроение декорации на другую картину – дом Карениных, куда входит в дверь Анна.

Так, в первой сцене Ноймайер экспозиционно заявляет мир политики и публичности, в котором живет Анна Каренина – жена успешного политического деятеля, и то, как сквозь этот мир проносится новая энергия и совершенно другой мир, который впоследствии внесет большие изменения в семейный уклад Карениных. Всё это Ноймайер продемонстрировал не только через динамично меняющуюся композицию картин сцены, но и через разность хореографического выражения существования персонажей в этих мирах.

Для следующей сцены Ноймайер также выбрал музыку Чайковского (Сюита №1, op. 43, Introduzione) и в либретто сделал описание: «Вернувшись домой после митинга, Анна чувствует себя очень одинокой». Эта сцена начинается с пронзительного монолога Анны, которая предстает уже не той уверенной и спокойной светской женщиной, а уставшей и одинокой, требующей поддержки, любви и внимания. Её монолог продолжается и когда в комнату входит охрана вместе с Карениным и его помощницей. Этот крик души усиливается, когда Анна замечает мужа и подходит к нему положив руку на ему на плечо, а он уворачивается от контакта с ней. Гармоничное хореографическое существование Анны и Каренина, четко прочитываемое в предыдущей сцене, оказалось лишь демонстрацией идеальных отношений перед публикой. Оставшись наедине, Каренин не проявляет нежных чувств по отношению к своей жене, которая так нуждается в этом. Здесь их небольшой дуэт построен на постоянном уходе или отворачивании героя, а когда он застывает в позе, Анна дотанцовывает движения дальше. В середине сцены Ноймайер добавляет в композицию ещё одного персонажа – Вронского. Он снова не реальный участник происходящего действия, но показан как предвестие будущих событий. Хореограф расположил исполнителей по горизонтали от верхнего левого угла в нижний правый: Каренин, Анна по середине, Вронский. И каждый из героев исполняет свой собственный

небольшой хореографический монолог: Каренин продолжает в движениях линию политических высказываний, Анна мечется в отчаянии, Вронский отжимается и готовится к игре. Затем Вронский исчезает, а Каренин и Анна продолжают дуэт, но в их отношениях ничего не меняется, напротив, чем больше она старается его удержать, тем сильнее он пытается уйти от неё к рабочим вопросам (уже выходит Лидия Ивановна и следует по лестнице за Карениным). Анна остается одна, заканчивает свой монолог обхватив прозрачный стул, будто спрятавшись за ним, а затем надевает на себя верхнюю одежду и садится на этот стул в закрытом положении (нога на ногу и скрестив руки на груди).

Переход к следующей большой сцене происходит как в кинематографе приемом наплыва кадра (что уже было продемонстрировано в предыдущих сценах): на сцену выходит девушка с коляской, открывается дверь, из которой выглядывает Стива и зовет её к себе. После окончания музыки Чайковского через паузу раздаётся резкий звук звонка мобильного телефона. В либретто это обозначено так: «Стива, брат Анны, звонит из Москвы и просит Анну уладить серьёзную семейную ссору». Анна достаёт мобильный телефон, отвечая на звонок, и начинает звучать музыка А. Шнитке – пьеса №1 из двух маленьких пьес для органа (op. 149, 1980). В этой сцене, кажется, будто реальность переплетается с многослойностью подсознания героини. Одновременно с Анной на сцене появляется человек, выкатывающий ей чемодан, в правую сторону продолжает проезжать стена со Стивой в дверном проеме (затем к нему присоединяется девушка), в левую сторону движется лестница, наверху которой разбирают папку с бумагами Каренин и Лидия Ивановна, на авансцене появляется Сережа с игрушечным паровозиком в руках и запускает его по железной дороге, растянутой вдоль авансцены. Открывшийся планшет сцены залит синим цветом и из-за задних стенок всё пространство наполняется дымом. Так, Анна оказывается уже в пространстве железнодорожного вокзала. Она выходит с чемоданом на первый план, тогда как остальные пассажиры замедленно передвигаются со своим багажом на втором плане.

Встреча Алексея Вронского и Анны Карениной происходит внезапно – он пробегает мимо застывшей на месте Анны и случайно задевает так, что с её руки падает сброшенное пальто. Он поднимает пальто, накидывает её на плечи и в этот момент они встречаются взглядом, замерев на несколько секунд. Затем Вронский убегает от неё в своем изначальном направлении, но потом резко останавливается и медленным шагом возвращается назад. Когда Вронский касается руки Анны, начинается небольшой дуэт, главной особенностью которого является то, что герои не смотрят друг на друга. Но как только они оказываются в положении – Анна стоит и держит руку за спиной, за которую держится сидящий на полу Вронский, и они пересекаются взглядом – именно в это мгновение сверху в левом углу падает фигура Мужика. Анна сначала тянется ладонью к лицу Вронского, а затем, когда толпа сбегается и окружает тело упавшего, они резко сбрасывают свой дуэт и бегут туда же. Вронский отводит Анну от места происшествия, толпа расходится (в это время уже произошла подмена поддельной фигуры Мужика на настоящего исполнителя), и герои дотанцовывают свой дуэт, при этом их взгляды всё время обращены в сторону тела упавшего человека. Их короткий дуэт строится на обводках, переходах и нескольких подержках (головой вниз и сидя с проносом вперед). В финале этой картины Вронский возвращает Анну на то место, где они впервые столкнулись, и мизансцена повторяется – он поднимает с пола пальто, отдает ей и убегает, лишь оглянувшись в конце. Такой приём репризы Ноймайер применил для ещё большего усиления темы смещения миров, выведения на сцену невидимых слоев подсознания и внутренних переживаний героини.

Когда Анна остается на сцене одна, вновь раздаётся звонок телефона, с правой стороны выкатывается коляска, с левой стороны выходит Долли с бумажными пакетами в руках. Анна отходит с чемоданом к правому portalу сцены, а Долли проверив коляску открывает дверь и застаёт измену мужа с молодой девушкой. В момент открытия двери начинает звучать fuga из Сюиты для оркестра №1 Чайковского (op. 43, 1879). На фоне сдержанного, но значительного характера этого музыкального произведения в этой сцене разворачивается настоящая семейная драма: Долли высказывает претензии к мужу и выгоняет его из дома,

ссору родителей видят дети и время от времени принимают участие их конфликте, заступаясь за маму. Эта сцена содержит в себе яркие хореографические монологи Долли и Стивы, их дуэты, а также различные мизансцены с перемещением вместе с детьми, что придает действию большую динамику и заставляет воспринимать ссору очень серьёзно. Необходимо отметить, что форма фуги в музыке никак не отразилась Ноймайером в хореографической композиции, но соблюдены все музыкальные акценты. К концу сцены приходит Анна Каренина, которая утешает Долли с детьми, и они вместе уходят в левую кулису, увозя с собой кровать, а Стива разочарованный уходит в противоположном направлении.

Параллельно на сцене поднимается задняя стенка декорации и снова приемом наплыва появляется следующая картина, переносящая действие в деревню к Левину. После насыщенной череды событий предыдущих частей балета, здесь Ноймайер словно позволяет драматургической канве спектакля сделать небольшой вздох, отдав всю сцену для развернутого монолога героя. Левин появляется на вершине стога сена, рядом стоит трактор, на задник проецируется большое изображение луны<sup>109</sup>. Всё контрастно по своему наполнению предыдущему ходу спектакля, даже музыкальное сопровождение. Ноймайер выбрал для этой сцены песенную композицию «Moonshadow» (1971) британского музыканта Кэта Стивенса<sup>110</sup>. Созвучно медитативному исполнению песни под гитару хореография Левина построена на базе современного танца, что придало образу Левина отличительную черту свободы движения и самовыражения. Монолог насыщен прыжками, кувытками, поворотами на коленях, перегибами корпуса и широкими выразительными движениями руками. Таким образом, для Ноймайера было важно выделить образ этого героя, усилить действенную и смысловую значимость его роли в этом спектакле. Стоит отметить, что и в этой сцене постановщик продолжает использовать кинематографические приёмы: Левин действует на первом плане, в то время как на втором плане незаметно происходит своя жизнь двух рабочих (они

---

<sup>109</sup> Приложение 4, рис. 12.

<sup>110</sup> Кэт Стивенс в 1978 году изменил имя на Юсуф Ислам, поэтому в программке к спектаклю указано два имени.

убирают сено, едут на тракторе), также смена на следующую картину происходит в наплыв.

Итак, главная героиня следующей сцены – Кити, выбегает из двери вперед на авансцену ещё на конец музыкальной композиции Стивенса: она радуется предстоящему событию, поправляет платье, кружится, надевает перчатки. В это же время Левин запрыгивает в трактор и уезжает в правую кулису вместе с рабочими, затем на сцену выносят три прозрачных стула и опускается люстра. Кити подбегает к стульям и садится. Начинается первая музыкальная часть этой сцены – *Divertimento* из Оркестровой сюиты №1 (op. 43, 1879) Чайковского.

Многосоставное композиционное построение здесь продиктовано насыщенностью развивающихся событий и переплетающихся сюжетных линий спектакля. Так, в этой сцене вырисовывается будущее Кити (обручение с Вронским, затем постоянное внимание со стороны Левина, и впоследствии отстранение Вронского), продолжается конфликт между Долли и Стивой, намечается дальнейшее развитие взаимоотношений Анны и Вронского. На протяжении всей сцены (кроме вступления и финальной части) Ноймайер активно использовал ансамблевую композицию, где задействован мужской и женский кордебалет – друзья на празднике по поводу обручения Кити с графом Вронским. Стоит отметить, что хореографическая лексика мужского кордебалета в основном насыщена не свойственными вальсовой музыке ломанными движениями и позами, которые затем исполняют и женская группа, хореография которых вначале была основана на классическом танце, как и у Кити, а после обручения кордебалет объединяется в пары и так они продолжают стилистически смешанный танец. Когда происходит лирический дуэт Кити и Вронского с использованием приемов чистого дуэтно-классического танца, несколько пар вторят им в этих движениях (обводки, поддержки, переносы), а остальные продолжают ломанные движения. Вронский, присоединяясь к танцу гостей без Кити, также перенимает стилистику их исполнения. Классический танец сохраняется только, когда в танец вступает Кити. Кордебалет продолжает активно действовать, когда на сцене появляются Долли, Стива и Анна Каренина. Таким образом все мизансцены встреч и

конфликтов происходят на фоне танцующих гостей. Ноймайер включает одновременное изображение групп героев: когда встречаются Анна и Вронский, происходит общение Долли и Кити и знакомство Стивы с очередной молодой девушкой. Заметным событием становится приход Левина, на сцене уже меньше пар, темп действия замедлен, а герой выделяется неуклюжей пластикой. Он спотыкается, сбивает Вронского, не попадает на стул и т.д. Далее Ноймайер ненадолго оставляет на сцене только три пары – три сюжетные линии взаимоотношений: Левина и Кити, Стиву и Долли, Вронского и Анну (когда уходят Стива и Долли, добавляется одна пара кордебалета). Левин добивается внимания Кити, Долли не может простить Стиву, Вронский проявляет знаки внимания к Анне. Затем постановщик оставляет на сцене только трёх героев – Левина, Кити и Вронского. Наблюдается заметная разница в отношении Вронского к Кити: танцует с Левиным, который ни на секунду не отпускает её, она всё время обращена вниманием к Вронскому, а он будто не замечает девушку и находится в своих размышлениях. Когда она наконец подбегает к нему, то он лишь берет её руку, смотрит на кольцо и медленно безразлично уходит в дверь. Кити следует за ним, но Вронский даже не оборачивается. Затем она подходит к Левину, пожимает ему руку и садится на стул. Он подбегает к ней, но она показывает ему обручальное кольцо, после чего Левин в отчаянии сжимается в своих движениях и подбегает к стене, ударяя в неё ладонью. Музыка заканчивается, на тишину Кити проходит сцену по диагонали и уходит в дверь, не закрыв её за собой.

В этой раскрытой двери сначала появляется рука Вронского, а затем и он сам. После громкого смеха в голос Вронский сползает спиной по стене и садится на пол. Начинает звучать следующая часть Оркестровой сюиты №1 Чайковского – *Intermezzo*. Из другой двери выходит Анна, не замечая Левина она двигается по диагонали к центру, а он в это время уходит в ту же дверь. Затем она разворачивается спиной и уходит в дверь рядом с Вронским, будто не видя его. Герой останавливает её рукой уже за границей стены и возвращает обратно, а сам заходит в эту дверь. Анна начинает двигаться по диагонали как сначала, только в другом направлении. Такой приём зеркальной репризы, примененный

Ноймайером, вносит в действие вопрос о реальности происходящего. Особенно когда далее Вронский выходит как ни в чем ни бывало из другой двери. Анна двигается к стульям исполняя бег *pas sougu*, прыжок *pas de poisson* и поворот *glissade soutenu*, а затем садится на первый стул и достает из сумочки сигарету. В это время Вронский уже подошел к ней близко и подносит зажигалку к сигарете. Далее следует первый развернутый дуэт Анны и Вронского в этом балете, который композиционно и смыслово Ноймайер разделил на четыре части. Эти части всегда чередуются и прерываются выходом других персонажей – Кити и Левина. Рассмотрим эти части и соединения между ними поочередно. Первая часть дуэтной композиции происходит до того момента, как из двери выглядывает Кити и видит Анну и Вронского сидящих рядом на стульях. Эту часть дуэта можно охарактеризовать как дуэт-игра, здесь нет какого-то серьезного отношения друг другу, но через игру, перебежки, ощущение общей радости и легкого возбуждения, герои будто не могут прервать своего общения. Хореография этой части построена на перемещении, кружении персонажей друг через друга, на легких прыжках, также в середине после поддержки в падение есть обводка с перемещением ноги через *rond* в *attitude*, синхронные зеркальные *jeté* лицом друг к другу и высокая акробатическая поддержка на вытянутые руки. Затем, когда Кити замечает их на стульях, то они сразу же встают, девушка скрывается за дверью, из другой двери выбегает Левин, но тоже уходит обратно. Анна бежит по диагонали и тянется к той двери, куда ушла Кити, но Вронский останавливает её за руку и перекручивает через себя. Герои снова оказываются одни, стоят по середине, прижавшись спинами к стене и держась за руки. С этого момента начинается вторая часть дуэта, которую можно охарактеризовать как дуэт-влечение. Вся хореография построена так, что герои не отходят от стены, здесь переплетаются верхние поддержки на вытянутые руки, перекаты и перевороты в низкой поддержке, яркие *grand battement jeté à la seconde*. Стоит отметить, что во время этого дуэта меняется световая позиция – планшет сцены залит желто-оранжевым цветом, стена высвечивается таким образом, что на ней видны увеличенные тени исполнителей. Это световое изменение вносит ощущение нереальности происходящего, будто это лишь мысли

в головах Анны и Вронского. Перенос в мир подсознания героев усиливает появление в двери образа Мужика на музыкальную кульминацию, он как символ предвестника беды, пугает увидевшую его Анну. Вронский переносит её на другой край стены, и она исчезает за ней. В это время из ближайшей к герою двери выходит Кити, а Мужик закрывает дверь и исчезает. Так завершилась вторая часть дуэтной композиции и до начала следующей части происходит небольшое взаимодействие между Кити и Вронским (Анна появляется из двери лишь на секунду и увидя Кити и Вронского вместе уходит обратно). Девушка словно пытается вывести к разговору своего жениха, но он всячески пытается от неё уйти в одинокие раздумья. Сделав поддержку через плечо и быстрые партерный прокрут партнерши, он отходит от неё в глубину сцены. Далее они танцуют небольшие сольные хореографические фразы, в которых Вронский полностью отдаляется в противоположную сторону от Кити, а она от непонимания и бессилия трясет головой, стучит ногами, пытается обратить на себя внимание, но всё тщетно. Тогда Кити бросает на пол два стула и убегает в левую дверь. В этот момент Кити замечает Анну, вышедшую из другой двери, и исчезает, хлопнув дверью. Третья часть дуэта подводит хореографию Анны и Вронского к кульминации, которая выражена в усиленных подержках на вытянутые руки за талию, кружение в позе *arabesque*, добавлении синхронной комбинации с *grand battement jeté à la seconde*, большем контакте за руки и в объятиях. Анна не сопротивляется всем движениям, а наоборот с упоением поддается этому танцу. В этой части дуэта герои словно осознают свои чувства друг к другу. Особенно ярко это прочитывается, когда Анна сидит на полу, а Вронский положил ей голову на колени. Она смотрит ему в глаза, а затем, когда он откатывается назад и встает у стены, Анна продолжает неподвижно сидеть и всматривается уже в зрительный зал. Однако далее следует важный для дальнейшего развития действия жест: Вронский поднимает Анну, она словно бежит по воздуху, поддерживаемая его руками, но в какой-то момент она будто задумывается о том, что она делает и пытается отстраниться. Вронский удерживает её за правую руку, склоняет голову к поцелую, но Анна убирает руку и забрав сумочку со стула, уходит в дверь, обернувшись напоследок. Вронский

садится на этот стул, спрятав голову и не замечает, как к нему из кулисы выходит Кити. Увидев её, он резко встает, бросает на пол стул и уходит по диагонали в правую дверь. Кити замирает в позе с тянущейся к уходящему Вронскому рукой, а затем в отчаянии дотанцовывает и убегает со сцены. Параллельно из разных дверей появляются Анна и Вронский, начинается финальная часть дуэта, которую можно охарактеризовать как дуэт-притяжение<sup>111</sup>. Медленно синхронно двигаясь к центру, герои словно притягиваются друг к другу невидимой силой. Когда они соединяются, то всё время держатся за руку и не могут разорвать эту связь. В конце Вронский, перехватив руку, отводит Анну к центру, и важная мизансцена с поцелуем руки повторяется. На этот раз Анна не сопротивляется. Свет гаснет.

Переход на следующую сцену происходит в темноте: стенки выставляют углом, люстру поднимают, по железной дороге начинает своё движение игрушечный поезд. При добавлении освещения видно, что Анна стоит в той же позе с вытянутой вперед правой рукой, но уже не на празднике, а у себя дома. Начинается следующая сцена на часть *Marche Miniature* из Оркестровой сюиты №1 Чайковского. Здесь показаны теплые взаимоотношения Анны с сыном. Всю сцену они играют, шутят, радуются общим затеям. Именно здесь становится понятно почему на роль Сережи постановщик определяет артиста балета, а не воспитанника балетной школы, более подходящего по возрасту. Хореография дуэта мамы с сыном насыщена поддержками и сложными акробатическими проворотами, исполнение которых можно доверить только опытному артисту. Заканчивается сцена тем, что Сережа бежит за вернувшимся обратно паровозиком, а Анна встает на центр комнаты и вытягивает правую руку вперед, словно зовет сына. Данное положение героини в точности повторяет положение конца предыдущей и начала этой сцены, с него же после вырубki начинается следующая (к этому моменту угол комнаты уже переехал в левую сторону).

Сцена, охарактеризованная в либретто «Анна предается страстным мечтам о Вронском», представляет собой очередной развернутый дуэт героев и снова

---

<sup>111</sup> Приложение 4, рис. 13.

переносит действие на границу реальности и подсознания. Так как, во-первых, здесь включен приём репризы, во-вторых, на это указывает смена светового положения (как в первом развернутом дуэте героев), в-третьих, применение сочетания разности темпа движений от намеренно замедленного к обычному также добавляет этой сцене нереальность происходящего. Ноймайер выбрал для этой сцены музыку к кинофильму «Комиссар» Шнитке, а именно два произведения «Атака» и «Любовь». В соответствии с этими двумя произведениями дуэт также делится на две части, где вначале приходит с подушкой Вронский и Анна производит попытки уйти от соблазна сближения с ним<sup>112</sup>, а в следующей части происходит непосредственное физическое сближение героев. Хореографически данная сцена продолжает линию развития акробатических поддержек, корпус движения Анны становится ещё более подвижен, так как применяется множество прогибов, здесь впервые прослеживаются сокращенные стопы в сочетании с вытянутыми. Стоит также отметить, что характер исполнения движений тягучий и медленный, но иногда появляются резкие акцентированные с музыкой элементы и возвращение в обычный темп. Финал дуэта представляет собой мизансцену, в которой Вронский сидит на стуле в профиль к зрителю, а Анна лежит на боку, положив голову на подушку под стулом. Такое положение герои сохраняют (затем просто встают и медленно уходят в разные стороны) пока не начинается на тишину открытое перестроение сцены в следующую картину (выбегает игрок в лакросс, затем ещё два игрока уносят стулья, другие передвигают стены на новую позицию).

После открытой перестановки начинается одна из массовых сцен балета, которая происходит на соревнованиях по лакроссу. Ноймайер намеренно использовал перенос событий важного в романе эпизода скачек на современное спортивное мероприятие. В этой сцене звучит музыка двух композиторов: Чайковского и Шнитке. Примечательно, что здесь впервые в балете Ноймайер делит целую часть произведения (Scherzo из Оркестровой сюиты №1 Чайковского) на две части, вставляя между ними пронзительную музыку другого композитора

---

<sup>112</sup> Приложение 4, рис. 14.

(лирическую «Главную тему» из сюиты из музыки к фильму «Повесть о неизвестном актере» Шнитке, 1976). Таким образом, в этой сцене уже выделяется три части (о четвертой (финальной) части на музыку Шнитке будет сказано отдельно). Первая часть состоит из выхода и разминки игроков двух команд, затем происходит ансамблевый танец восьми пар зрителей соревнования (исполняют хореографические комбинации в канон), после чего на музыкальной репризе появляется семья Карениных. Ноймайер сочетает в этой части несколько композиций – ансамбль мужского кордебалета, также мужского и женского совместно, выделяет трио героев (на втором плане и третьем в это время продолжается действие) и затем добавляет небольшой дуэт Анны и Вронского (убирая остальных со сцены). В этом небольшом дуэте Анна говорит своему возлюбленному о беременности: она кладет его ладонь себе на живот, и они замирают так на несколько секунд. От этого события появляется следующая часть сцены с музыкальной вставкой произведения Шнитке – единственный в балете развернутый монолог Вронского. Здесь раскрываются внутренние переживания героя, в которых радость от новости о беременности сочетается с тревожащими мыслями о будущем, безусловное чувство любви к Анне – с отчаянным пониманием того, что она замужем за другим. Хореографически монолог насыщен мягкими и яркими выражениями руками (объятия, взмахи, имитация будто качает младенца), прыжками *jetes*, *pirouettes en l'air*, *tours lent* в *arabesque*, свободным движением корпуса и переходами. Стоит отметить, что Ноймайер вновь добавляет параллельную жизнь второго плана сцены (там Анна, Каренин и Сережа проживают свою историю чувства изменяющихся в семье взаимоотношений). В конце монолога Вронский садится на пол, свесив голову к коленям. Вступление музыки Чайковского и появление на сцене игроков резко включает Вронского в новую часть: начинаются соревнования в лакросс. Ноймайер хореографически показал очень динамичную массовую игру двух команд с клюшками в руках, адаптировав для сцены некоторые спортивные элементы. На заднем фоне зрители активно реагируют на происходящее, семья Карениных сидит немного в стороне от остальных. Согласно либретто в этой сцене «Вронский играет невнимательно и

получает травму». Мизансцена финала – на переднем плане лежит Вронский, которого игроки накрыли клюшками, сзади на стуле стоит Анна и смотрит в бинокль на произошедшее, на неё с удивлением смотрят Сережа и Каренин, толпа зрителей встала со своих мест. Из этой мизансцены вытекает финальная часть картины на музыку Шнитке к мультфильму «Стеклянная гармоника» - фрагмент из части «Лица, взлеты, пирамиды» (ор. 55, 1968). Анна, расталкивая всех подбегает к Вронскому, чем выдает свою близкую связь с ним. И вновь Ноймайер строит сцену так, что складывается ощущение размытия границ реальности происходящего. Из правого угла медленно выходит Мужик, таща за собой мешок. Каренин оттаскивает по полу Анну от Вронского, которого кладут на носилки. Толпа постепенно и очень медленно расходится. Анна вырывается от мужа и бежит к Вронскому, он оживает и происходит небольшой хореографический дуэт (реприза комбинации из второй части второго развернутого дуэта героев). Мужик проходит сквозь них, а затем подменяет Вронского (создается впечатление, что это кажется Анне) и исчезает, отползая за кулисы. Всё это время Серёжа и Каренин в очень замедленном движении подступали к ним. Затем по задумке Ноймайера четыре фигуры персонажей переплетаются между собой в запутанные фигуры, после чего Вронский отдаляется в сторону, а Анна оказывается зажата между мужем и сыном. Когда Анна вырывается, то подбегает и обнимает Вронского, а Сережа запрыгивает Каренину на спину (это совпадает с последним музыкальным акцентом). В таких парах и положениях герои на тишину расходятся со сцены в разные стороны.

Следующая картина продолжает линию развития взаимоотношений Кити и Левина (во время финала предыдущей сцены произошла открытая перестановка), место действия – санаторий, в котором проходит лечение девушка. Выбор музыкального произведения для первой части этой сцены – песня Кэта Стивенса «Sad Lisa» (1970). Ноймайер показывает монолог Кити, её отчаянное состояние, которое приводит к нервному срыву. Хореография строится на многочисленных падениях девушки, болтании корпусом, бросках рук и ног, кажется будто это не простроенные движения, а сиюминутная реакция и действия Кити, отражающие

внутренние глубокие душевные переживания. Всё это время за девушкой наблюдал искренне переживающий за неё Левин. Стоит отметить, что в сценографию этой сцены Ноймайер добавил прозрачный экран, на котором проецируется видеозапись этого монолога и крупные планы Кити и Левина, что только усиливает зрительское восприятие происходящего. Заканчивается первая часть тем, что Левин подходит к Кити и оберегает её от очередного падения на пол – она повисает у него на руках. Вторая часть сцены происходит на произведение «Мелодрама» из музыки к пьесе «Снегурочка» Чайковского (op. 12, 1873). Здесь для постановщика было важно не хореографическое развитие образов, а попытаться пластически выразить заботу Левина о Кити, его готовность помогать девушке выйти из тяжелого состояния. Левин в буквальном смысле помогает Кити заново учиться ходить: он снимает кеды с её ступней, переносит на руках по сцене, а затем руками переставляет её ноги шаг за шагом. В этой сцене очень тонко прорисовывается настоящий Левин и то, доверие, которое возникает к нему у Кити. В конце она не дает ему уйти, а подбегает и обнимает в дверях. Оставаясь в таком положении, они крутятся в декорационной конструкции – происходит открытая перестановка на следующую сцену.

Во время перестановки, ещё на музыку предыдущей сцены, из левой кулисы по первому плану выходит балерина в репетиционной белой пачке и двигается в комбинации два *glissade en tournant*, четыре *tours chaînés*. Навстречу ей из противоположной кулисы выходит Стива, который ловит её за талию, и ещё две балерины. В либретто к этой сцене написано: «Стива продолжает вести себя опрометчиво – на этот раз с балеринами Большого театра». Композиция построена так, что Стива поочередно танцует с каждой из трех балерин на часть «*Gavotte*» из Оркестровой сюиты №1 Чайковского (таким образом Ноймайер добавил в партитуру спектакля все части этой сюиты). Хореография построена на чистых элементах классического и дуэтно-классического танца. Балерины исполняют гамму движений от элементарных *battements tendus*, *pas échappé*, *sissonne simple* до *fouetté*, итальянского *fouetté*, *grand pas de chat*. В финале сцены Стива ловит одну из убегающих со сцены балерин и уводит её за собой в дверь, в это время из другой

двери выходит Долли, которая всё это видит (смена декораций прошла открыто во время действия).

Начинается большой монолог Долли, которая устала от измен мужа и хочет уйти из дома. Музыка этой сцены – «Andante cantabile» из Струнного квартета №1 Чайковского (op. 11, 1871). Отчаяние Долли выражается в хореографии через экспрессивные движения в сочетании со сбросами корпуса и бессильным опусканием рук, всё строится преимущественно на лексике классического танца. Спокойный лирический характер музыки, которому противоречит настроение Долли, становится созвучным действию, когда на сцене появляются её дети. Они пытаются убедить маму не уходить, заботятся о ней, устраивают игрушечное чаепитие, показывают танец. Стоит отметить, что в хореографию детского танца Ноймайер внес элементы русского характера: присядка, переменный шаг, ковырялочка, веревочка. В конце сцены Долли принимает решение остаться с семьей и возвращается домой вслед за детьми.

Далее Ноймайер переносит действие в родильную палату, где медсестры помогают появиться на свет дочери Анны от Вронского. Тревожный и мрачный характер музыки Шнитке («Проход обреченных» из музыки к фильму «Комиссар» (op. 46, 1967), затемненная сцена (высвечен только центральный квадрат с кроватью), графичное зеркальное построение движений медсестер – всё будто направлено на погружения зрителя в мучения Анны. Также в этой сцене Ноймайер добавил такой спецэффект как вытягивание длинных белых полотен из центра и отражение тени фигуры героини на двух стенах. На колокольный звон Анна прибивается к краю кровати лицом к зрителю, затем перекрещивается и падает на кровать без сил. Медсестры собирают полотна и медленно уходят за кулисы. Анна садится на кровати с младенцем в руках. Из левой кулисы выходит Лидия Ивановна с полотенцем в руках, в котором уносит с собой ребенка. Анна ложится на кровать.

Финальная сцена первого акта спектакля задумана постановщиком на музыку заключительного раздела четвертой картины симфонии «Манфред» (op. 58, 1886) Чайковского. Нарастание трагической кульминации в музыке отведено Ноймайером для выражения мучительной любви Анны, Вронского и Каренина. В

либретто написано: «Чувствуя близость смерти, Анна пытается примирить Вронского со своим мужем». Композиционно это строится так, что мужчины заходят в комнату из разных дверей друг за другом. Первым к Анне подходит (точнее сказать подползает) Каренин, делает несколько партерных проворотов перед кроватью, а затем встает на кровать и поворачивается лицом к зрителям, раскинув руки как на распятии и так нависает над женой. Анна, сидевшая у края кровати, словно в клетке за решеткой, видя его над собой падает без чувств. Каренин её поднимает. В этот момент Вронский хлопает дверью и медленно идет к кровати, Анна тянется к нему через мужа. С этого положения Ноймайер выстраивает сложное трио, которое основано на акробатических элементах (кувырки, перевороты через кровать, поддержки) и хореографическом переплетении движений героев. Заканчивается трио жестом примирения в правой стороне сцены: Анна кладет ладонь мужа в ладонь Вронского. В музыке слышится просветленный хорал в исполнении органа – поднимается задняя стенка декорации и из левого угла медленно следует свадебная процессия с Кити, из левой двери выбегает Левин, друзья помогают ему быстро поменять рубашку с рабочей на белую и надеть куртку. Когда Левин подходит к Кити и целует её, то застывшие в мизансцене Каренин, Анна и Вронский, медленно переходят в другую мизансцену (Анна лежит на руках Каренина, Вронский продолжает держать её за руку). Процессия медленно уходит в левую кулису, остается Долли. Параллельно продолжается трио. Также на сцену выходит Стива, который уводит с собой Долли, и Сережа, который садится на пол и играет с паровозиком. Каренину сложно отпускать Анну, но она принимает решение уйти от мужа ради жизни с Вронским. В конце Каренин поднимает Анну в высокую поддержку в «стульчик», Вронский подходит к Сереже, но тот отворачивается. Анна тянется к сыну и медленно падает на спину к графу, Каренин переворачивает её и ставит на пол. Далее они втроем делают единую хореографическую комбинацию к центру сцены и переплетение фигур продолжается до тех пор, пока Анна не остается лежать на плечах у Вронского. Сережа к этому времени проехал спереди с паровозиком по всей сцене и затем обнимая игрушку пошел в правую кулису. Каренин, выйдя из трио ушел и

сел на кровать, из кулис к нему вышла Лидия Ивановна с ребенком Анны и Вронского и передала ему в руки. Вронский с Анной, лежащей на его плечах, смотрит в зрительный зал и медленно шагает назад. Занавес опускается.

Второе действие начинается с того, что Ноймайер показывает счастливое пребывание Анны и Вронского в Италии<sup>113</sup>. Однако здесь участвуют ещё три персонажа – Сережа, княжна Сорокина, Мужик. Музыкальная партитура большой сцены строится из произведений Чайковского (вторая часть «Adagio cantabile e con moto» из струнного секстета «Воспоминание о Флоренции», op. 70, 1892) и Шнитке («Лица, взлеты, пирамиды» из музыки к фильму «Стеклянная гармоника»). Хореограф показал, как от абсолютного счастья и единения героев в их взаимоотношениях начинается постепенное отдаление друг от друга, чему способствовали мысли героини о сыне и возникновение образа Мужика, мучающего и Вронского, и Анну. Также уже в этой сцене Ноймайер штрихом заявляет появление персонажа – княжны Сорокиной (она два раза проходит под зонтиком по заднему плану), к которой в будущем уйдет Вронский. Таким образом постановщик очень тонко провел линию соединения прошлого, настоящего и будущего, через которые проходят судьбы главных героев. В первой части сцены (на музыку Чайковского) показан гармоничный, наполненный любовью дуэт Анны и Вронского. В сложную и насыщенную хореографию с высокими и средними поддержками, различными обводками, переплетениями корпуса, акробатическими переворотами, Ноймайер вплетает такие важные небольшие нюансы как особый взгляд, поглаживание головы и кожи, объятия, поцелуй Анной руки Вронского, осмысленная работа с реквизитом (книга, открытки, бокалы вина). Когда в музыке начинается средняя часть, дуэт по своему настроению также меняется, нарастает тревога, Анна вспоминает о сыне, который находится далеко от неё. Резко меняется световое положение на более затемненные синие тона. И вновь границы реальности и изображения мыслей персонажей стираются: Анна садится писать письмо сыну, и в это время из левой кулисы на четвереньках с паровозиком в руках под столом

---

<sup>113</sup> Приложение 4, рис. 15.

проползает Сережа. Так Ноймайер визуализирует мысли Анна. Далее героиня садится к нему на пол, они играют, а потом танцуют очень короткий дуэт, который прерывает Вронский, требующий внимания к себе. Продолжая дуэт, герои уже не могут найти той гармонии друг с другом, Анна будто находится не здесь, в реальности, а далеко в своих мыслях, чем вызывает непонимание Вронского. Именно в этой части дуэта первый раз проходит по сцене княжна Сорокина. К финалу музыки Анна отходит от Вронского, берет с пола свою книгу и садится читать, а он берет из-под стола клюшку и идет разминаться в правую сторону сцены, проигнорировав Анну, которая пыталась его остановить.

Продолжение этой картины находит отражение того, что написано в либретто: «Вронский и Анна вновь и вновь видят в страшном сне дорожного рабочего». Из правого угла сцены выходит Мужик и тащит за собой мешок. Светлая музыка Чайковского сменяется мрачной и саркастичной музыкой Шнитке, световое положение меняется на заливку планшета сцены в светло-желтые тона. Эта часть композиционно представляет собой два больших дуэта – Мужика и Вронского, Мужика и Анны. С каждым из героев погибший дорожный рабочий идет в активное физическое взаимодействие, которое выражается в сложной хореографии на основе акробатических элементов. Ноймайер намеренно наделяет этот образ усиленным воздействием на Вронского и Анну, чтобы через его визуализацию показать масштаб воздействия подсознания на реальную жизнь героев. В финале этой части Мужик поднимает прозрачный стул, Анна хватается за него (в это время происходит подмена Мужика на Вронского) и через прозрачную спинку видит уже не мучающее её видение, а своего возлюбленного. Это сильно пугает героиню и отбегает прочь, закрыв лицо руками. После такой мощной по эмоциональному воздействию сцены, Ноймайер вновь репризой добавляет музыку Чайковского (начиная с главной партии репризы, где Анна танцевала с сыном, заметно сократив эту часть). Анна и Вронский вновь вместе, но чувствуется, что что-то поменялось в их отношениях (здесь княжна Сорокина проходит по заднему плану второй раз). Музыкальная реприза будто дает второй шанс для того, чтобы Анна восполнила тот пробел внимания, которого не доставало

Вронскому, когда мысли её были рядом с сыном. Повторяются и моменты хореографии прошлых частей этого дуэта и даже из первого развернутого дуэта, однако взаимоотношения не восстанавливают былой душевный и физический контакт. Анна уходит в правую кулису, Вронский бежит за ней (на заднем фоне уже произошла перестановка декораций в следующую картину – комнату Сережи).

По затемненной сцене из левой кулисы в правую проходит женский силуэт в черном, лицо закрыто белой длинной вуалью. Звучит полная музыкальная реприза из первого действия балета - «*Andante cantabile*» из Струнного квартета №1 Чайковского, которое было основой сцены, когда Долли решила уходить из дома. Такой приём позволил Ноймайеру музыкально выделить важную в балете тему семьи, сопоставить взаимоотношения родителей и детей. В этой сцене композиция строится из нескольких частей: 1) монолог Сережи, скучающего по маме (здесь же показано строгое отношение к нему со стороны отца, который выходит и отбирает у него игрушку); 2) монолог Анны, выражающий её боль разлуки и любовь к сыну; 3) дуэт Анны и Сережи (повторяющий некоторые движения их игры из первого действия); 4) трио Анны, Сережи и Каренина (он препятствует встрече Анны с сыном); 5) финал (открытый переход на следующую картину).

Далее Ноймайер вплетает в драматургическую канву спектакля дуэт Каренина и его помощницы Лидии Ивановны. Этот дуэт отличается от всех остальных дуэтов спектакля сдержанным характером и продолжением религиозной линии спектакля. До этого символы христианства встречались у Анны (она перекрестилась в начале спектакля и в сцене родов), затем образ распятия возник в хореографии Каренина (в последней сцене первого действия). В этой сцене, которая в либретто характеризуется как «Лидия Ивановна утешает Каренина», такие символы повторяются несколько раз: Лидия Ивановна перекрещивается, посылает кверху собранные руки, Каренин держит её в подпорках, напоминающих крест (прямое тело на уровне его груди) и распятие (головой вниз и в прямом положении). На религиозный посыл данной сцены указывает также выбранное музыкальное произведение – третья часть из Сюиты №4 (op. 61, 1887), которая имеет подзаголовок «*Preghiera*», что переводится как «мольба» или

«молитва». Стоит также отметить, движение Каренина в начале и в конце дуэта: он тянется правой рукой в ту сторону, куда ушла Анна, что говорит о том, что он так и не может её отпустить. Однако, Лидия Ивановна, видя этот жест, сразу же реагирует на него, медленно переводя руку из это направления и обращая внимание Каренина на себя. А в конце складывает руки Каренина в жест «мольбы», и сама уходит в том направлении, куда всегда тянулся герой. Каренин смотрит на свои соединенные ладони, затем размыкает их и уходит в левую кулису.

Следующая сцена описана в либретто так: «Левин и Кити проводят счастливое утро в деревне». Но начало, которое происходит внахлест на финале предыдущей сцены не говорит о счастье: Кити выходит будто обиженная на Левина, он бежит за ней, чтобы остановить, она отталкивает его и идет в противоположном направлении. Однако, в этом Ноймайер показывает разные грани счастливой жизни, что отражается в двух частях этой сцены. Первая часть показывает монотонную, но медитативно-прекрасную жизнь в деревне: под музыкальную композицию Кэта Стивенса «Morning Has Broken» (1971) на сцене поочередно по шесть человек появляются фигуры косарей, которые шаг за шагом продвигаются по полю совершая свою работу, пока их количество не доходит до тридцати шести. Также в середине сцены к ним присоединяется Левин. Хореография, построенная на простых медленных движениях (шаги, повороты, выпады, работа с переносом реквизита), четко распределена по рисунку переходов танцовщиков, что создает завораживающее впечатление. В конце этой части вдоль задника из правой кулисы выезжает на тракторе Кити. Косари уходят со сцены, она спускается с трактора с младенцем на руках. Начинается вторая часть – дуэт Левина и Кити. И вновь Ноймайер использует прием музыкального повторения: звучит «Мелодрама» из музыки к пьесе «Снегурочка» Чайковского, которая звучала в первом действии в сцене, где Левин навещал Кити в санатории. Такая реприза ощущается словно музыкальный лейтмотив развития взаимоотношений героев, если в первом действии под эту музыку Левин спасал угасающую девушку, и она поняла, что останется с ним, то теперь они показаны уже счастливой семьей с ребенком на руках. Кульминационной точкой в хореографии этого дуэта

становится поддержка на вытянутые руки Кити с младенцем на руках и поворот в таком положении, что показывает безразмерное чувство любви Левина, несмотря на спокойный и сдержанный характер в музыке.

Открытый переход в картину светской Москвы демонстрирует контраст уезжающих на тракторе Кити и Левина с выходящими парами в бальных нарядах. Так, Ноймайер переносит действие дальше, к усложнившимся взаимоотношениям между Анной и Вронским. Музыкальная основа этой сцены симфоническое произведение Шнитке «(He) Сон в летнюю ночь» (op. 187, 1985). Начинается действие с танца трех пар, а потом девяти пар под легкую музыку менуэта, затем выходит княжна Сорокина и чем ближе она подходит к Вронскому, тем всё больше из музыки исчезает гармоничная структура. Далее сцена строится так: 1) ансамблевый танец (девять пар и Сорокина с Вронским); 2) выход Анны – реакция непринятия её обществом; 3) Анна ощущает одиночество (Вронский продолжает танцевать с Сорокиной и не замечает Анну; на бал приходят Каренин и Лидия Ивановна) – бал продолжается; 4) Анна собирается уйти и встречает в дверях Долли, которая оставляет её – бал продолжается; 5) все танцуют в парах, Анна сидит на стуле и смотрит в зрительный зал; 6) выходит Мужик с мешком и преследует Анну – всё перемешивается; 7) все на премьере оперы (в музыку Шнитке вплетается отрывок Сцены письма из оперы Чайковского «Евгений Онегин»); 8) исполнительница партии Татьяны (танцовщица) исполняет танцевальный монолог, а затем взаимодействует с Анной, которая разрывает письмо Татьяны; 9) все замедленно и странно (мужчины лежат на полу) аплодируют Татьяне, Анна вновь одна сидит на стуле; 10) выходит Вронский, Татьяна отталкивает его и убегает; Долли танцует с Мужиком; Вронский как в начале подносит зажигалку к сигарете Анны, но она сразу же выбрасывает её и уходит; 11) Вронский догоняет Анну и они танцуют комбинацию из третьего дуэта; Мужик уходит в левую кулису; 12) Анне мерещится её сын, она играет с ним – все уходит со сцены; 13) Анна бежит к двери, куда ушел Сережа (к этому времени две декорационные установки выстроились в одну стену).

Одна из самых трагичных и глубоких по своему философскому содержанию сцен, связано с принятием Анной решения о самоубийстве и её уход из жизни. Ноймайер очень тонко подошел к композиционному построению этой сцены и к её решению. Выбрав музыку Шнитке к фильму «Восхождение» (op. 126, 1977), части «На санях» и «Сожаление», он определил происходящее как визуализации того, что видит, чувствует, о ком думает Анна перед смертью. Начинается сцена с того, что Анна стоит у закрытой двери, куда ушел Сережа, из другой двери к ней выходит Вронский, одетый в рабочую форму Мужика. Между ним и Анной происходит дуэт, который является репризой второй части (дуэт-влечение) первого развернутого дуэта героев. Будто это воспоминание того момента, который навсегда перевернул ход её жизни. Затем Вронский уходит в ту же дверь, а Анна стекает по стене и садится на пол. Далее Ноймайер сильный использует художественный приём, воздействующий на зрителя через сценографию: кажется, словно Анна руками разъединяет две стены, и они укатываются в бесконечное пространство задней части сцены, героиня в это время отползает назад и создается впечатление того, что она уменьшается в перспективе сцены. После этого Анна становится спиной к зрительному залу, и делает важный для финала жест – она поднимает руки с соединенными ладонями в мольбе, а затем раскрывает их наверху, будто обращаясь к небесам. Сцену постепенно начинает заполнять множество фигур людей (всё залито тёмным синим цветом), а стены вращаются и переезжают в разные позиции. Из дверей и из кулис в разные стороны выбегают персонажи так, словно из общей массы людей в голове Анны выделяются те, кто мелькает в её мыслях: Левин, Кити, Долли, Каренин (в костюме Мужика), Вронский (в костюме Мужика), Сорокина, Лидия Ивановна. Анна медленно проходит сквозь толпу и ложиться на большой мешок, на котором Мужик утаскивает её по диагонали в глубину сцены. Свет из синего постепенно меняется в светло-желтый. У всех действующих на сцене замедляется темп движений, а затем, когда Анна встает с мешка, они начинают двигаться чуть ускоренно и так постепенно все уходят со сцены, кроме Анны и Левина. Героиня доходит до высвеченного на полу небольшого квадрата (это сценический люк-провал) и встает

на него<sup>114</sup>, затем медленно перекрещивается и резко проваливается вниз, закрыв лицо руками и потом подняв их. Важно уточнить, что в это время на сцене был Левин, который не мог найти себе место в беспокойных движениях своего монолога, а когда Анна проваливалась – он подбежал к люку и тем самым, Ноймайер сделал его свидетелем случившейся трагедии. Одновременно с этим из левой кулисы сцены выехал игрушечный поезд, который съехал с рельсов и поломался, как только остановилась музыка. Сережа выбежал на сцену в самый последний момент. Будто ничего не видя и не понимая (на сцене темнота, только Сережа и Левин над исчезнувшей Анной освещены холодным водящим лучом, и слегка видна авария игрушечного состава, освещенная сверху теплым светом), но чувствуя что-то тревожное, Сережа пробегает два раза вокруг смотрящего в пропасть Левина, затем останавливается и медленно подходит к паровозу, начинает разбирать съехавшие вагоны (все действия происходят на тишину).

Музыка финальной сцены – «Пробуждение» из музыки к мультфильму «Стеклянная гармоника» Шнитке. Последняя сцена балета решена Ноймайером таким образом, что хореографическое выражение он отдает только персонажу Левина, а главные мужчины в жизни Анны – Каренин и Вронский – выходят и принимают неподвижную позу (первый выходит Вронский и садится рядом с могилой Анны, затем выходит Каренин и останавливается на заднем плане в профиль, но всё время смотря на могилу). Серёжа, который появился ещё в конце предыдущей сцены сидит неподвижно, обняв паровозик, и двигается только ближе к финалу (к нему подходит и садится Левин, который отдает ему свою рубашку, накидывая её сверху, и уводит мальчика к заднику). Также в конце из первой левой кулисы выходит Кити, которая поднимает и ставит ровно брошенный стул, а затем медленными шагами идет к своему мужу. Стоит отметить, что хореографический монолог Левина в этой сцене наполнен символическими движениями, среди которых можно выделить такие как: имитация руками полета птицы (словно изображение покинувшей тело души Анны), и самое главное – реприза жеста самой

---

<sup>114</sup> Приложение 4, рис. 16.

Анны (исполняет в начале, в середине и в самом конце перед закрытием занавеса) – поднятие рук с соединенными ладонями в мольбе, а затем из раскрытие наверх, будто обращение к небесам... Так, оставляя надежду на будущее, завершает своё хореографическое прочтение романа Толстого «Анна Каренина» Джон Ноймайер. Однако, в этом спектакле есть ещё некоторое послесловие. Во время поклонов звучит музыкальная композиция Юсуфа Ислама<sup>115</sup> «One Day At A Time» (2006), первые строчки которой переводятся следующим образом:

«День за днем мы можем научиться оставлять прошлое позади  
День за днем мы можем смотреть будущему в глаза  
День за днем мы можем научиться жить».

Такой финал соответствует заявленному в либретто описанию: «Жизнь идет своим чередом – в Москве, в Санкт-Петербурге, в деревне – и в театре».

---

<sup>115</sup> Эту песню музыкант написал уже после принятия ислама и изменения имени.

### **Глава 3. Особенности сценической интерпретации произведений русской классической литературы в балетах Дж. Ноймайера**

#### **3.1. Авторские концепции балетов Дж. Ноймайера. От либретто к драматургии спектакля**

Задача балетной интерпретации литературного произведения, с одной стороны, кажется простой, так как хореографу изначально предоставляется набор действующих лиц, их характеристика, сюжетный ход событий и фабула повествования. Однако, существуют различные подходы к интерпретации литературного текста, и творческий результат в большей степени зависит от индивидуальности мышления хореографа. Ярким примером самобытности работы с литературными произведениями, воплощения на сцене их полномасштабных авторских хореографических прочтений, является творчество Джона Ноймайера.

Балетовед Н.Н. Зозулина, лично знакомая с хореографом и с 1990-х годов занимающаяся исследованием его творчества, очень точно отмечает особенность его мышления: «В отношении творчества Ноймайера значение концепции и ее явленности в его спектаклях невозможно приуменьшить. В этом сказываются особенности его мышления, отличающегося мощным «рацио» и способностью все просчитать, выверить, систематизировать. Ум аналитика сочетается с властной хваткой человека-лидера, а художественное воображение имеет ярко выраженный режиссерский уклон и абсолютное «чувство театра». Все вместе эти качества и работают на оснастку его спектаклей каркасом пронизанных мыслью решений»<sup>116</sup>.

Концепции литературных балетов Ноймайера отличают его работы среди всех остальных именно тем, что его образ мышления, его подход к прочтению текста и дальнейшей реализации постановки, не укладываются в стандартные представления. Сам хореограф так говорит о своей работе с литературой: «Я спрашиваю себя, какие стремления, какие желания у меня возникают, какие образы

---

<sup>116</sup> Зозулина Н.Н. Джон Ноймайер и его балеты. Вечное движение. Учебное пособие / Наталия Зозулина. – СПб.: Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, 2019. С. 60.

я ищу, и какие ситуации вызвали моё любопытство. Мне хочется визуализировать историю, текст, пьесу; не передавать её один к одному, а на основе собственных образов создать нечто самобытное. Чтение может послужить импульсом к созданию балета – но я не ставлю текст, а ищу собственный хореографический способ выражения»<sup>117</sup>. Такой подход даёт Ноймайеру большую свободу в отношении построения структуры действия и выстраивания своего восприятия литературного произведения в эту структуру о чём свидетельствуют и либретто анализируемых в диссертационном исследовании спектаклей. Написанные в произвольной форме, либретто балетов уже отражают индивидуальный взгляд на каждое произведение. Рассмотрим постановочное решение каждого спектакля в отдельности, чтобы выявить особенности их концепции.

Итак, первый балет – «Чайка». Ознакомившись с либретто спектакля, представленным в **Приложении 1**, можно заметить, что четыре действия пьесы Чехова хореограф композиционно объединил в два акта балетного спектакля. В первом акте – семь сцен, во втором – одиннадцать. Условно можно сказать, что в первом действии балета происходят события первых трёх актов пьесы, во втором действии – события четвертого акта, но с большим отступлением от текста в начале действия, которое сам постановщик характеризует как добавление акта номер три с половиной.

Этот «добавленный» акт появляется из следования за сюжетной линией пьесы и выносит в действие спектакля то, что у Чехова оставалось вне предполагаемого сценического действия: события, происходящие на театральных подмостках в Москве, куда уехала Нина. Также Ноймайер перенес во второе действие решение Маши выти замуж за Медведенко и добавил в это действие их свадьбу, тогда как по пьесе в четвертом действии Медведенко и Маша уже женаты и у них есть ребенок. Ещё необходимо отметить, что Ноймайер добавил в сценическое действие такие сцены, безусловно отсутствующие в чеховской пьесе, как открытая визуализация творческих идей Кости, его внутреннее представление

---

<sup>117</sup> Чайка: буклет спектакля. Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко/ сост. Д. Абаулин. М.: 2007. С.15.

создаваемых произведений. Такие введения задуманы постановщиком для того, чтобы раскрыть в балетном спектакле основную концепцию его решения пьесы. Заключается она в том, что Ноймайер перенес род деятельности главных персонажей пьесы из литературно-театрального мира в мир хореографического искусства. Пришел он к этой идее от найденной в тексте и волнующей его самой проблемы соотношения любви и искусства в жизни творческих людей. Ноймайер решил, что в балетном театре для раскрытия этой темы, будет гармоничен и наглядно более выигрышен использованный приём непосредственного переноса во многом схожих принципов творческого самовыражения из одной сферы в другую.

Ключ к пониманию сверхзадачи Ноймайер отразил в четырех вопросах, которые содержатся в буклете: «Что значит быть влюбленным? Что значит быть художником? Что значит быть художником, который влюблен? Что значит быть человеком, который любит быть художником?»<sup>118</sup>. Объяснение заключается в том, что история по замыслу постановщика главным образом сконцентрировалась на двух темах – художник и любовь.

Стоит также отметить, что решение Ноймайера оставить историческое время действия пьесы, придало его концепции ещё одну особенность – возможность открытого диалога тенденций в искусстве рубежа XIX – XX веков. Особенно ярко это прочитывается в двух сценах, построенных по приёму «театр в театре»: третьей сцене первого акта – «Костина танцевальная пьеса “Душа Чайки”», и четвертой сцене второго акта – «Императорский театр: балет Тригорина “Смерть Чайки”».

Отдельного внимания заслуживает то, что Ноймайер оставил в балете все десять основных персонажей, заявленных у Чехова: Ирина Николаевна Аркадина, Константин Гаврилович Треплев, Пётр Николаевич Сорин, Нина Михайловна Заречная, Илья Афанасьевич Шамраев, Полина Андреевна, Маша, Борис Алексеевич Тригорин, Евгений Семёнович Дорн, Семён Семенович Медведенко. Также дополнительно он ввел служащих имения, поклонников Аркадиной и

---

<sup>118</sup> Чайка: буклет спектакля. Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко/ сост. Д. Абаулин. М.: 2007. С.2.

кордебалет (танцовщики из фантазий Тrepлева, солистки и танцовщики театра-ревю, кордебалет императорского театра).

Концептуальные решения образов продиктованы найденной в решении спектакля идеей. Так, при переводе пьесы в балетное либретто, чеховские художники слова у Ноймайера стали художниками танца: основные действующие лица Аркадина и Нина предстали балеринами, а Тrepлев и Тригорин – хореографами. Именно на контрасте их художественных взглядов и предпочтений строится основной конфликт, связанный с темой творчества. По замыслу Ноймайера: Тригорин и Аркадина являются представителями традиционного академического искусства, которое, как показывает Ноймайер, признано обществом, но по своей сути изжило себя в плане дальнейшего развития; Тrepлев и Нина начинают свой путь как художники-авангардисты, они ищут новое в искусстве, пытаются выйти за рамки стандартных представлений о возможном художественном самовыражении. По мере хода действия, Ноймайер показывает, как меняется художественное мышление Кости Тrepлева, как на нём отражаются внешние события, как происходит внутренний рост и вместе с тем гибель его идей. Также, постановщик демонстрирует развитие образа Нины – начиная свой творческий путь как соратница творческих замыслов Кости, затем она ищет себя через чувства к Тригорину в классическом танце, но в результате героиня оказывается в совершенно противоположном танцевальном направлении – в мире эстрады, танцуя в театре-ревю. Таким образом, Ноймайер показал развитие образов Кости и Нины через развитие их в искусстве, пусть и не увенчанное успехом, что нельзя сказать об образах Аркадиной и Тригорина. На протяжении всего спектакля они лишь утверждают в своём хореографическом выражении, не пытаясь выйти за рамки, принять другую точку зрения, другие тенденции в искусстве.

Тема любви раскрывается в спектакле через сложные сплетения взаимоотношений. Ноймайер не только оставляет треугольники тяготения персонажей (Костя – Нина – Тригорин; Костя – Аркадина – Тригорин; Костя – Маша – Медведенко; Шамраев – Полина Андреевна – Дорн), но и визуально

подчеркивает их в хореографии. Это особенно раскрывается через композиционное построение сцен.

В целом, можно сказать, что пьеса Чехова стала лишь отправной точкой для фантазии Ноймайера, но вместе с тем история остается узнаваемой, не лишенной чеховской поэтики.

Следующий балет «Татьяна» – интерпретация романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Здесь, как и в «Чайке», автором либретто был сам хореограф, однако процесс создания в данном случае происходил параллельно с обсуждением деталей с композитором Лерой Ауэрбах. В итоге либретто, представленное в **Приложении 2**, имеет весьма необычное изложение пушкинского сюжета. С одной стороны, видно, что хореограф придерживался последовательности событийного ряда литературного первоисточника, с другой стороны, он также ввёл элементы иллюзорного мира героев (сновидения, мечтания, предчувствия). В своей интерпретации «Евгения Онегина» Ноймайеру было важно не столько передать прямое построение линии литературного сюжета, сколько попытаться вплести в этот сюжет найденные им ассоциативные связи с вневременной психологией взаимоотношений людей друг с другом и отдельно каждого персонажа с самим собой.

Структура построения балета содержит два действия, которые разделены на картины. Первое действие состоит из пролога и семи картин, второе действие включает в себя интерлюдия и три картины. Ассиметричное построение позволило хореографу разграничить два приёма драматургического развития: если в первом акте он насыщает ход развития чередой действий, то второй акт предоставляет возможность сосредоточиться на более глубоком проникновении в итог этих действий.

Список действующих лиц в балете Ноймайера представляет особый интерес, так как выявляет глубокие познания хореографа в литературном первоисточнике. Вначале хореограф обозначает следующие сольные партии: Татьяна Ларина; Евгений Онегин; Владимир Ленский; Ольга Ларина; Князь N.; Филипьевна, няня Татьяны; Зарецкий. Ноймайер не сокращает имена героев, а указывает их в

соответствии с текстом произведения. Далее идет обозначение следующих ролей в балете: Юлия Вольмар; Сен-Прё, её учитель; Малек Адель, брат Саладина; его возлюбленная Матильда, сестра Ричарда Львиное Сердце; Харриет Байрон; Грандисон; Рутвен, вампир. Данные роли указывают на то, что хореограф изучил также и некоторые из тех книг («Новая Элоиза» Ж.Ж. Руссо, «Матильда, или Воспоминания из эпохи Крестовых походов» М. Коттень, «История сэра Чарльза Грандисона» С. Ричардсон), что любила читать Татьяна, о которых Пушкин намеком упоминает в своих строках. Внесение персонажей книг в канву хореографического прочтения понадобилось Ноймайеру для раскрытия внутреннего мира Татьяны, для наглядного отражения того, что многие её мысли и решения являются результатом романтических настроений, почерпнутых из книг (особенно интересно решение сцены письма Татьяны, где персонажи книг принимают непосредственное участие). Нельзя не заметить, что роль – Рутвен, вампир – исполняет тот же артист, который исполняет роль Евгения Онегина. Хореограф намеренно использует этот приём, так как образ вампира появляется в сцене сна Татьяны, как предсказание роковых событий в жизни девушки, связанных с Онегиным. Затем в списке следуют: Мадам Ларина; балерина Истомина в роли Клеопатры и её партнёр Маркус Антониус; Гильо, слуга Онегина; офицер. Анализ списка действующих лиц позволяет отметить особенность решения Ноймайера в том, что он ввёл в действие балета, тех героев романа, на которых в инсценировках обычно не делают сильный акцент или не включают совсем.

Стоит отметить, что в роли Зарецкого хореограф прописывает сразу две фамилии исполнителей, так как в его решении на сцене действуют одновременно два артиста – в этом проявление особого взгляда Ноймайера на символику образа Зарецкого относительно всего сюжета. Образ Зарецкого представлен в балете как символ рока, судьбы, предопределенности будущего. В спектакле этот образ появляется в самом начале, в прологе, когда границы времени и реальности стерты. Приём раздвоения персонажа позволил Ноймайеру найти нестандартное

хореографическое решение, а также намеренно подчеркнуть в некоторых сценах ирреальность действия, многоликость воображаемого мира.

Ключевой образ спектакля – главная героиня пушкинского произведения Татьяна – стала для Ноймайера центром драматургических линий. Как отмечал сам хореограф: «После многократного, очень подробного чтения этого произведения становится понятно, что всё развитие заключено в ней. Поначалу она тесно связана с миром грёз и мечтаний, она парит в другом пространстве, где герои прочитанных ею романов играют важную роль. Такая направленность мысли, тесно связана с процессом взросления Татьяны, позволяет позже развиться ее невероятной самобытности, удивительно увлекательной и обладающей невероятной напряжённостью»<sup>119</sup>.

Образы пушкинских героев в решении Ноймайера существуют в нескольких измерениях: начиная действие в реальном сюжетном времени, они незаметно перемещаются в мир своего бессознательного. Так, внутренний мир Татьяны всегда сопровождают герои её любимых книг, а во внутреннем монологе Онегина постоянно появляется убитый им на дуэли друг Ленский. Конечно, такое переплетение и наслаивание не всегда легко для восприятия зрителя, однако именно такое решение пушкинского романа было важно для Ноймайера.

Создавая свою хореографическую инсценировку романа Толстого «Анна Каренина» Ноймайер не менял название, а оставил авторскую версию, тем самым подчеркнув концентрацию внимания на личности главной героини. Стоит отметить, что при работе над драматургией балета, хореограф осознавал сложность его структуры и невозможность отразить в танце всё произведение. В либретто балета, представленном в **Приложении 3**, видно, что структура спектакля построена из двух действий: в первом – тринадцать сцен, во втором – семь. Первое действие наиболее насыщено событийным рядом и содержит большую часть сюжета романа, второе – начинается с совместной поездки Анны Карениной и Алексея Вронского в Италию.

---

<sup>119</sup> Татьяна: буклет спектакля. Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко/ сост. Д. Абаулин. М.: 2014. С. 15.

Либретто, созданное Ноймайером, не следует событийному ряду первоисточника, но проходя через ключевые события романа представляет собственную канву повествования. Например, балет начинается митингом политика Алексея Каренина, тогда как роман начинается с описания событий, происходящих в семье Стивы и Долли; у Ноймайера в отличие от текста Левин приезжает к Кити во время её болезни и т.д. Однако хореограф изначально сделал акцент на формулировке «по мотивам», что позволило ему более свободно отнестись к интерпретации произведения. Как говорил в одном из интервью сам постановщик: «Мой балет – не роман Толстого, а то, что я в нем чувствую»<sup>120</sup>.

Ключевой эпизод романа – скачки, трактуется в балете через перенос действия в альтернативный вариант – командные соревнования по игре в лакросс. В спектакле не разрабатываются литературные параллели символической наполненности этого эпизода, но сохраняется момент напряжения и точка пересечения важных событий, когда чувства Анны к Вронскому раскрываются перед окружающими.

Важно, что Ноймайер добавляет в повествовательную линию не только событийный ряд, но и мечты героев, их личные ощущения от происходящего, а также сны. Это выражается в тексте либретто следующими сочетаниями: «*Анна чувствует себя очень одиноко*», «*Левин мечтает в деревне о Кити*», «*Анна предается страстным мечтам о Вронском*», «*Вронский и Анна вновь и вновь видят в страшном сне дорожного рабочего*», «*Она чувствует себя оскорбленной*». Действительно в драматургическом построении для Ноймайера было важно вывести в сценическое действие этот особый уровень, глубже раскрывающий психологические и подсознательные аспекты поступков персонажей.

Но всё же главной основой драматургии спектакля является последовательная разработка главных линий семейных взаимоотношений. Как отметил постановщик: «Если хочешь сохранить верность духу и букве романа

---

<sup>120</sup> Интервью Дж.Ноймайера. Elle. 28.03.2018 // Интернет-ресурс: URL: <https://www.elle.ru/celebrities/interview/dzhon-noimaier-moi-balet-anna-karenina-ne-roman-tolstogo-chto-ya-v-nem-chuvstvuyyu-id6760221/> (Дата обращения: 23 марта 2021).

Толстого, ты должен представить действие в виде истории трёх семей»<sup>121</sup>. Так, Ноймайер выделяет в спектакле не только яркий любовный треугольник Алексея Каренина, Анны Карениной и Алексея Вронского, но также показывает в развитии отношения в семье Стивы и Долли, прочерчивает путь поиска семейных ценностей в паре Левина и Кити. Также в балете отражены и дети героев: много внимания уделено сценам с Серёжей, сыном Анны и Каренина, а также показаны шесть детей Стивы и Долли, которые заботятся о своей маме в сложные моменты.

Что касается количества заявленных в балете действующих лиц, то оно безусловно гораздо меньше количества персонажей в романе. Примечательно, что в отличие от указания в списке полных имён героев как в балете «Чайка», здесь Ноймайер даёт их сокращённые имена: Анна Каренина, Алексей Вронский, Левин, Китти, Алексей Каренин, Серёжа, Мужик, Долли, Стива, Лидия Ивановна, княжна Сорокина. Таким образом, в постановку включены все главные персонажи и несколько эпизодических.

Из включённых не главных персонажей романа выделяются два, которых Ноймайер наделил значительной линией действия в балете. Первый – прописан в либретто как «Мужик». Это тот самый стационарный рабочий, который в начале романа погибает под поездом. Его фигуру Ноймайер наделил важным символическим смыслом, пронизывающим весь ход действия спектакля. Как и в романе, образ погибшего рабочего символизирует предвестие гибели, которое преследует Анну во снах, видится он и Вронскому. Ноймайер визуализирует этот образ и активно вплетает в хореографическое действие, что детально отражено в разборе музыкально-хореографического построения, представленного в предыдущей главе диссертационного исследования.

Следующий второстепенный персонаж, подчеркнутый в спектакле – графиня Лидия Ивановна. В романе она является близкой подругой Алексея Каренина, взрослой, набожной женщиной, которая активно участвует в общественной жизни. В балете Лидия Ивановна – личный помощник Алексея Каренина, она буквально

---

<sup>121</sup> Анна Каренина: буклет к премьере. Государственный академический Большой театр России / ред.-сост. А. Галайда. М.: Театралис, 2020. С. 64.

как тень сопровождает его и на работе, и дома. Для Ноймайера было важно вывести и подчеркнуть этот образ, заключающий в себе строгую, покорную, религиозную женщину, как контрастное сопоставление с эмоциональной и чувственной главной героиней – Анной Карениной.

Безусловно, образ Анны Карениной самый многогранный в своем развитии. Ноймайер отдает ей самое большое количество сцен действия, раскрывает внутренние переживания героини через смещение границ реальности происходящего. В своей трактовке хореограф словно предлагает посмотреть на образ Анны Карениной, не связывая её с историческим временем, которое важно для понимания образа в литературном произведении, а помогая увидеть женский образ в контексте современного мира, тем самым расширив смыслы текста до общекультурного масштаба.

Стоит отметить, что наравне с образом главной героини Ноймайер выделяет в спектакле образ Левина. Он попытался, как и в романе, противопоставить на сцене их сюжетные линии. Образ Левина выделяется в спектакле не только в масштабе отведенных для него сцен, чего не было до сих пор ни в одной хореографической инсценировке, но и в особом музыкальном сопровождении этого образа, как отмечалось в предыдущей главе. Не удивительно, что с трагической смертью Анны Карениной – сценическое действие не кончается. Ноймайер, следуя за Толстым, представляет дальнейшее течение жизни, в котором духовные поиски Левина, ставшего в спектакле свидетелем гибели героини, приводят его, а вместе с ним и зрителя к надежде на существование истинной любви и семейного счастья, через верный развивающийся союз Левина и Кити.

Как и в предыдущих спектаклях, драматургическая концепция, разработанная Ноймайером, раскрывается во всех компонентах спектакля. В балете «Анна Каренина» Ноймайер визуализировал найденные им ассоциативные связи прошлого и настоящего, но это не противоречило раскрытию тем литературного первоисточника, а лишь усилило их актуальность, позволило по-новому ощутить и представить многоуровневую композицию произведения.

### 3.2. Сценография спектаклей

«Чайка». Приступая к анализу сценического оформления балета «Чайка», нельзя оставить без внимания тот факт, что Ноймайер взял на себя обязанности сценографа, художника по свету и художника по костюмам. То есть всё визуальное оформление принадлежит одному автору. Такой принцип работы характерен для творческой деятельности Ноймайера, так как большее количество своих спектаклей он полностью разработал сам. Это позволяет говорить о его спектакле, как об аутентичном произведении, и воспринимать представленную образность с учетом художественного видения автора.

Важно заметить, что при работе над чеховской пьесой, Ноймайер пытался адаптировать художественный мир литературного и театрального общества в балетный спектакль через перенесение основных его тем и конфликтов в мир балетного театра. При этом для него было важно сохранить временную принадлежность действия относительно первоисточника. Таким образом сценическое действие балета «Чайка», как в пьесе, происходит в России рубежа XIX – XX веков. Стилистически Ноймайер старался придерживаться в художественном оформлении заданного периода, однако в его интерпретации важно не полное реалистичное перенесение эпохи, а скорее создание атмосферы того времени через художественные штрихи, исторические отсылки к живописи рубежа веков и бытовые детали. Это позволило ему также вносить нейтральные художественные элементы (в некоторых сценах он использует простые костюмы базовых цветов), которые не влияют на восприятие исторического времени.

Главной декорационной конструкцией на общем планшете сцены является небольшой сценический помост, который в некоторых сценах выполняет не только прямую функцию отображения «театра в театре» (сцена в усадьбе, сцена в театре-ревю), но также обозначает пирс на берегу озера. Важной художественной частью оформления здесь стали небольшие задники, подвешенные над сценическим помостом. На протяжении действия спектакля сменяется несколько изображений: 1) репродукция картины И.И. Левитана «Хмурый день»; 2) репродукция эскиза

декорации К.С. Малевича к футуристической опере «Победа над солнцем». Необходимо отметить, что изображение футуристической декорации Малевича появляется только в первом акте в сцене «Костина танцевальная пьеса “Душа Чайки”», тогда как картина Левитана появляется несколько раз и даже в различных вариантах. Так, например, базовый задник (в одинаковом размере со вторым изображением) выполненный из плотного жесткого материала возникает во второй, четвертой, пятой, шестой и седьмой сценах первого акта; во втором акте это изображение выполнено уже в горизонтальном варианте широкого формата и является декорацией к сцене «Императорский театр: балет Тригорина “Смерть Чайки”»; затем начиная от второй части сцены «Маша решает выйти замуж за Медведенко» и до финала балета это изображение обозначает тот же задник сцены из первого акта, однако теперь он выполнен из ткани и свешен, создавая впечатление обветшалой от времени усадьбы (нижний край полотна неровный, обгоревший). В целом стоит отметить, что художественные отсылки к работам Малевича и Левитана, выбраны Ноймайером неслучайно, так как они являются яркими и контрастными по своей сути символами тенденций изобразительного искусства России рубежа веков. Также это говорит о знании русской культуры, которым обладает постановщик, и о его умении вплести художественную реальность исторического времени в сценическое оформление современного балета.

Отдельно стоит сказать о сценографии начала второго действия, где сценический помост также является главной декорационной конструкцией. Действие этих сцен происходит в театральной Москве. Ноймайер сместил помост с центра в левый угол сцены и развернул углом к зрителю, дополнил его внешний облик красной драпировкой и прилегающими к сцене небольшими выступами, продолжающими красную линию, сходящую на планшет сцены с дополнительного задника. Этот задник представляет собой три диагональные линии (две черные и посередине красная), которые наполовину перекрывают основной базовый задник спектакля. Также Ноймайер дополнил сценический помост подвешенной сверху порталной аркой черного цвета, которая усиливает преломление перспективы

этой сцены. Стоит отметить, что появление данной декорации и такого авангардного художественного решения отсылает зрителя к работам художницы-авангардистки Александры Экстер, творчество которой не только приводит к началу XX века, но и к отображению новых поисков в театральном декорационном искусстве того времени. Данная аллюзия подтверждает многослойную художественную линию, выбранную постановщиком, где важно переплетение русского искусства рубежа веков с драматургическим развитием действия спектакля.

Ноймайер также включил в сценографию дополнительные элементы, которые наполняют и моделируют пространство сцен спектакля, дорисовывая общую художественную картину места действия: лестница (стоит на протяжении всего балета в первой левой кулисе); две переносные платформы, на которых расположены натурально выполненные садовые деревья (одно короткое и два высоких); плетеный садовый диванчик белого цвета; четыре белых раскладных стула; плетеное большое кресло белого цвета; маленький раскладной стульчик; балетный станок. Все эти элементы появляются на сцене или передвигаются при помощи исполнителей, что помогает динамичному переходу из сцены в сцену.

Отражение незаменимых для чеховского текста бытовых подробностей добавлено в реквизит спектакля – это бумажная чайка, карты, расческа, удочка, бутылка водки, револьвер, тетради, полотенце и другие предметы. Ноймайеру было важно следуя тексту первоисточника вынести на сцену важные для Чехова художественные штрихи, наполненные символизмом. Таким важным предметом-символом в спектакле стала бумажная фигура чайки. Её присутствие, всегда несущее смысл и раскрывающееся через действия героев по отношению к ней, пронизывает спектакль от первой до последней сцены. Действие балета ещё до начала музыки начинается с того, что Костя складывает из бумаги фигуру птицы. Также впервые появляясь на сцене, Нина обращает внимание на чайку и берет её в руки, а затем прибегает с ней к Косте и передает ему, после чего начинается самый трогательный и светлый дуэт юных влюбленных в этом балете. Так уже в экспозиции Ноймайер задает главенство образа чайки, который словно соединяет

между собой души молодых людей. В следующей сцене фигура чайки незаметно оказывается в руках ещё одного персонажа – Маши, которая с трепетом держит и разглядывает её, тем самым Ноймайер подчеркнул беззаветное чувство девушки к Косте. В начале второго акта Костя вновь сидит с чайкой в руках, на лестнице, когда главное происходящее на сцене действие – выступление театра-ревю. На таком контрасте Ноймайер отражает то, что Костя по-прежнему верит в свои творческие идеи и мечты, в отличии от Нины, жизнь которой кардинально изменилась и ушла в сторону от прежних мечтаний. Далее образ чайки вновь связывает Костю и Нину, а затем в самом финале оказывается в руках Маши, что усиливает драматизм действия. Так, в сцене «Письмо Нины к Косте» молодой человек выходит, читая письмо на бумаге, и после прочтения складывает из этой бумаги фигуру чайки. Костя всё также любит Нину. Здесь же Ноймайер подчеркивает деталь из текста Чехова, которая заключается в том, что Нина подписывала свои письма словом «Чайка». Перед финальной сценой «Танцы Костиной мечты кончаются...» юноша разрывает бумажную фигуру птицы над своей головой – в этом жесте заложен предвестник происходящего в сцене: прощание с мечтами и идеалами, прощание с жизнью. А затем фигура чайки вновь появляется перед самым закрытием занавеса – её достает из пальто Маша и медленно поднимает над головой, оставляя впечатление открытого финала. Именно так, пронизывая художественные образы действенным и смысловым наполнением Ноймайер прокладывает свой путь к визуальному воплощению чеховской поэтики на балетной сцене.

Костюмы в спектакле также несут свою смысловую нагрузку, особенно ярко это прочитывается в изменении цветовой гаммы костюмов Кости и Нины на протяжении всего действия. Анализ костюмов Кости необходимо разделить на две категории: 1) реальная жизнь; 2) сценический образ и мир его фантазий (здесь же будет разбор костюмов танцовщиков мечты Кости). Итак, в начале спектакля Костя появляется босиком в свободных шортах и расстегнутой рубашке с коротким рукавом белого цвета. Его костюм символизирует абсолютную свободу, полет, легкость. Во время представления «Душа Чайки», когда Костя уже ушел со сцены,

он предстает в свободном костюме черного цвета, но уже в длинных брюках и наполовину застегнутой рубашке с длинным рукавом. В следующей далее сцене с мамой, он остается всё в том же костюме и босиком, однако затем в сцене «Карточные игры и развлечения» и до конца спектакля он появляется в бежевых балетках. Стоит обратить внимание на эту деталь, так как в спектаклях Ноймайера использование и не использование балетной обуви в определенных сценах всегда наполнено особым смыслом. Так и здесь – переход из босоного состояния в танец в балетках означает постепенную утрату Костей своего полета фантазий, закрытие и отстранение от непонимающих его окружающих людей. В начале второго действия Костя выходит на сцену босиком, но в том же костюме, при этом рубашка расстегнута и рукава закатаны до локтей. Затем в сцене «Маша решает выйти замуж за Медведенко» Костя появляется в совсем несвойственном для него костюме: черные брюки и черная застегнутая рубашка, серый большой пиджак, а на ногах носки и балетки черного цвета. Это символизирует утрату его особого самовыражения, желание спрятаться, невозможность раскрытия его творческого потенциала. В следующей сцене «Осенний сад: обморок Сорина» Костя снимает свой пиджак и накидывает на дядю, после чего до конца спектакля остается полностью в черном. Так Ноймайер даже в цветовом решении костюмов Кости прочертил линию развития образа от полного надежд, окрыленного своими творческими идеями юноши в легком белом свободном костюме до разочарованного в жизни и в творчестве молодого человека облаченного полностью в закрытую одежду черного цвета.

Вторая категория костюмов, относящаяся к образу Кости Треплева, также зашифровывает в себе его развитие. Если при первом появлении в танцевальной пьесе «Душа чайки» на исполнителях объемные и необычные по форме костюмы красного цвета у юношей и синего цвета у девушек, Костя в черном цвете, Нина в белом, то в конце первого действия эти костюмы уже обесцвечены. Из ярких цветов они превращаются в серые. Далее такой по форме костюм серого цвета появляется только в самом конце спектакля в сцене «Танцы Костиной мечты кончаются...», и именно танцовщика в этом костюме Костя символично первого лишает жизни. Во

втором действии танцовщики, как представления творческих идей Кости, появляются в сцене «Записная книжка Кости – танцы мечты». Здесь их облик представлен достаточно минималистично в противоположность экспериментальным костюмам первого акта. На юношах – обтягивающие белые короткие шорты, на девушках – обтягивающие шорты и короткий топ также белого цвета, Костя – в обтягивающих коротких шортах, но единственный в черном цвете. Такое художественное решение костюмов танцовщиков во втором действии демонстрирует изменение в творческом мышлении главного героя, кажется, что теперь он отказался от всего внешнего и лишнего, и направил свои искания в сторону чистого искусства. Стоит отметить, что эти лаконичные костюмы совпадают и с камерным звучанием выбранной к данной сцене музыки. В финале спектакля танцовщики вновь появляются в тех же белых минималистичных костюмах, за исключением одного юноши, на котором серый костюм конца первого акта, и Кости – его костюм в этой сцене не связан художественно с миром мечты, а напротив контрастно черный и относится к реальному миру. В этом также прослеживается смысл, заложенной Ноймайером концепции, что человек умирает тогда, когда теряет связь с миром творческих идей, мечтаний, теряет любовь.

Образ Нины Заречной также проходит развитие через художественное решение. Первое её появление в белых свободных шортах и простой белой футболке перекликается с костюмом Кости. Она тоже танцует с босыми стопами. Так, Ноймайер передал единую устремленность к свободному самовыражению молодых людей, их искренность в проявлении чувств, влюбленность друг в друга. Следующее появление Нины в сцене «Костина танцевальная пьеса «Душа Чайки»» происходит также в белом цвете, но костюм, как и у остальных танцовщиков пьесы, представляет собой объемные геометрические формы (треугольник и трапеция) с добавлением имитации чайки на голове и многосоставные плоские нарукавники. Два следующих костюма первого акта (темное трико, голубой балетный купальник с юбкой и накинутая сверху белая рубашка в сцене «Тригорин учит Нину»; удлиненная белая рубашка-туника сверху в сцене «Ревность и решения») ещё сохраняют белый цвет, тогда как во втором акте контрастное цветовое решение

костюмов – вычурно яркие или темные цвета, что направлено на визуальную передачу произошедших изменений во внешнем и внутреннем мире героини. В театре-ревю Нина сменяет два костюма, которые не уникальны среди остальных танцовщиц, а позволяют потерять девушку из виду в ряду одинакового кордебалета. Первый костюм – комбинезон с красными шортами и черно-серебряным верхом, черными аксессуарами в виде жабо и браслетов, черные колготки и пуанты, на голове белый парик каре и черно-белая шляпка-таблетка. Именно в этом костюме она встречает Тригорина. Следующий костюм – бальное платье розового цвета (градиент) с блестящим поясом, дополненное длинными перьями в тон (по краям ярусов многослойной юбки-каскад). Такое в чем-то нелепое розовое платье на героине прочитывается как крик отчаяния, дисгармония её внутреннего состояния, потеря себя на пути к мечте, особенно в ключевой для её образа сцене «Полька Нины». И самое последнее появление девушки в балете в сцене «Появление Нины – прощание Нины» является обратным отражением начала балета: девушка полностью в черном костюме (брюки, рубашка, пальто, кепка), что вторит образу Кости в этой сцене. К концу спектакля Ноймайер вновь визуально объединяет героев, передавая их траур по несбывшимся мечтам, утрату былого чувства любви и свободы.

Костюмы остальных персонажей также продуманы автором как в попытке передать стилистику исторической эпохи (с учетом специфики балетного костюма), так и во включении в визуальную драматургию общей концепции спектакля. Однако такого развития образов через их художественное решение как у Кости и Нины нет больше ни у одного персонажа. Маша до конца остается в черном, в трауре по своей безответной любви к Косте, только во втором действии брючный костюм сменяется на платье и белую фату. Аркадина и Тригорин несмотря на несколько смен образов в спектакле намеренно лишены Ноймайером художественного развития: они представлены внешне красиво и гармонично, но за этим лоском как будто нет ни внутреннего смысла, ни душевного роста.

В целом художественное оформление балета «Чайка», предложенное Ноймайером несет в себе не столько иллюстративную функцию, сколько функцию

символическую, усиливающую визуальное восприятие смысловых линий произведения.

«Татьяна». Приступая к разбору сценического оформления балета «Татьяна» Ноймайера, необходимо, прежде всего, обратиться к авторской концепции и определить время, в котором происходит действие балета. Точный ответ дать не так просто, потому что хореограф, работая над литературным первоисточником, намеренно ставил себе задачу – уйти от ограничивающего фактора временных и исторических рамок. В результате получилось несколько перемешанное сочетание разных эпох, что не всегда укладывалось в логику зрительского восприятия, но вполне удовлетворило самого Ноймайера. Таким образом, в балете «Татьяна» переплетаются черты пушкинской эпохи, Советского Союза тридцатых годов (как определяет сам постановщик), а также современного времени. Однако не стоит забывать о том, что в концепции Ноймайера важно не только реальное место действия, но и переход в зрительное воплощение сновидений и мечтаний, что выделяет ещё один временной (хотя точнее сказать вневременной) уровень действия.

Заметнее всего каждое задуманное автором временное обозначение отразилось на представленных в балете костюмах. Пушкинская эпоха частично просматривается в художественном решении Зарецкого (персонаж, представленный одновременно двумя исполнителями): костюм исполнителей по фасону представляет собой черное пальто до пола в стиле верхней одежды той эпохи, а постоянный атрибут – деревянный футляр с оружием – тоже историческая копия того времени. Платья и костюмы персонажей из книг Татьяны (кроме Малек Аделя и Матильды) во многом напоминают фасоны той эпохи. Отличительной особенностью художественного обозначения этих героев является белый цвет (костюмы и детали, а также волосы и грим – всё белое), что указывает на ирреальность образов. Советская эпоха отражена в костюмах массовых сцен первого акта: в деревне, в доме Лариных и на именинах Татьяны. Женские костюмы представлены платьями, юбками, кофтами, платками и шапками разной фактуры и расцветки. Мужские костюмы обозначены как условно военными, так и

гражданскими фасонами того времени. Безусловно, все костюмы выполнены с учетом адаптации к условиям балетной специфики. Современное время отражено, прежде всего, в костюме Ленского – джинсы и рубашки светлых оттенков. Также современными элементами дополнены образы Онегина: нижнее белье, солнечные очки, пиджак с цветочным рисунком. И среди этой стилевой эклектичности Ноймайер добавляет фантазийные костюмы (в сцене сна Татьяны): огромная коричневая шуба и обувь-подобие медвежьих лап Князя N., темные маски на всю голову у непонятных существ, длинный плащ с капюшоном у вампира. Таким образом, решение костюмов, представленное в разной стилистике, в целом усиливает идейный замысел постановщика, но вместе с тем нельзя не отметить ощущение перегруженности, особенно в художественном оформлении первого акта.

На описании костюмов главных героев стоит остановиться подробнее, так как анализ этого художественного аспекта позволит ближе подойти к расшифровке созданных Ноймайером образов.

Татьяна Ларина впервые появляется перед зрителями в широкой белой ночной рубашке. С одной стороны, стилистически и по цвету она сочетается с белыми образами сопровождающих её книжных персонажей, что говорит о её тонком мироощущении, её привязанности к миру грёз, с другой стороны, такое колористическое решение отделяет героиню от темного мира Онегина, представленного в прологе в серых и черных тонах. Так, уже экспозиционная заявка художественного решения Татьяны говорит о её исключительности в прочтении Ноймайера. В сцене, когда героиня впервые встречает Онегина, она предстает в пальто поверх платья, с павлопосадским платком на голове (впоследствии платок будет ключевым в сцене написания письма). В следующей сцене в доме Лариных девушка выходит в платье, схожим по фасону с остальными, однако её образ выделяют пастельные светлые оттенки. В сцене письма Татьяны героиня вновь предстает в павлопосадском платке, однако он используется уже не в виде головного убора, а в виде платья. Возможно, решив костюм таким образом Ноймайер хотел передать простоту, непосредственность восприятия жизни, как

отражение близости к народным первоисточкам, присущую Татьяне, но также это визуально прочитывается и как художественная отсылка к её первой встрече с Онегиным, которая оставила сильное впечатление в душе девушки. В следующей далее сцене сна Ноймайер представил Татьяну условно обнаженной (в телесном слитном купальнике). Здесь же представлено и одно из эффектных художественных решений – огромная коричневая шуба, напоминающая шкуру медведя, которой героиню заботливо накрывает явившийся во сне будущий муж – Князь Н. Так Ноймайеру удается сочетать, казалось бы, не сочетаемые вещи, и посредством костюма размышлять со зрителями о воплощенных образах на тонком языке визуальных ассоциаций. В сцене именин и до конца первого акта костюм Татьяны – платье светло-салатового цвета с юбкой от груди и рукавами-фонариками – также является отражением светлой наивности героини, её внутренней открытости и чувствительности. Стоит отметить важную деталь образа Татьяны в первом акте: волосы девушки всегда распущены (вероятно, это тоже задумано Ноймайером, как отражение её внешней простоты и естественности). В интерлюдии начала второго акта Татьяна вновь предстает в простом платье из третьей сцены первого акта. Однако в следующей сцене её появление резко отличается от предыдущих образов: на балу Татьяна выходит в элегантном белом платье на бретелях с блестящей фактурой, при этом её шею обрамляет драгоценное украшение, а волосы впервые забраны в прическу. Заметно, что изменилось внешнее и внутренне состояние героини. Как ни странно, важной деталью здесь снова становятся волосы девушки: после встречи с Онегиным на балу она предается воспоминаниям, во время которых вновь возвращается к естественному состоянию, будто из прошлого, и распускает волосы. В финальной сцене Татьяна одета в короткую комбинацию темно-зеленого (почти чёрного) цвета – и в этом выражено колористическое развитие её образа. Если в начале спектакля героиня представлена в нежных светло-зелёных тонах, отражавших не только молодость, но и непосредственность, чувствительность, простоту, то теперь зелёный оттенок перешел в темную цветовую градацию, что говорит о её внутреннем взрослении, появившейся в ней осмысленности и чувственности внешних выражений.

Художественное решение образа Татьяны, придуманное Ноймайером, имеет не только точную логическую последовательность перемен, но и достаточно убедительно выражает развитие образа героини на протяжении всего действия.

Образ Евгения Онегина в художественном отображении Ноймайера представлен весьма экстравагантно. Во-первых, он лысый (что уже выходит далеко за рамки привычного видения). Во-вторых, череда его переодеваний в первом акте слишком часта и неожиданна. Однако нужно помнить, что ни одна деталь Ноймайера не является пустой: всё направлено на воплощение задуманного образа. Так что перегруженность костюмов первого акта не недостаток, а намеренный удачный приём, который дал возможность ярче увидеть и ощутить контраст лаконичности образа Онегина во втором акте. Итак, в самом начале спектакля герой показан в сером костюме (пиджак и брюки) на голое тело, а также в черном длинном плаще с капюшоном вместо пиджака. Вневременное действие первой картины диктует некую условность, но уже в этой экспозиционной зарисовке художественный образ Онегина мрачен, эмоционально сдержан и груб. Далее идет сцена дня из жизни Онегина, где в полной мере разворачивается отображение его каждодневных действий. Некоторые переодевания происходят прямо на сцене; костюмы меняются один за другим, среди которых: 1) одни белые трусы, затем коричневый легкий халат; 2) серый костюм на голое тело; 3) черный костюм-тройка: брюки и смокинг – черного цвета, рубашка и жилет – белые; 4) к предыдущему образу добавляется цилиндр; 5) черный мужской костюм на голое тело с аксессуаром на шее в виде кашемирового шарфа молочного цвета; 6) только черные брюки. В сцене, когда герой приезжает в деревню, его костюм состоит из коричневых брюк, джемпера бежевого оттенка, длинной дублёнки с меховым воротником, также образ дополнен стильными солнцезащитными очками. Далее герой остается только в брюках и джемпере (в этом же решении костюма он представлен в сцене письма Татьяны). Затем в сцене сна Онегин появляется в образе вампира: черный длинный плащ с капюшоном, черные брюки (торс обнажен). Что касается костюма Онегина на именинах Татьяны, то он отличен по стилю и яркости от остальных: черные брюки, разноцветный пиджак с цветочным

рисунком на голое тело и повязанный вокруг шеи черный шелковый платочек. В финальной сцене первого акта на дуэли Онегин представлен в черных брюках и также с черным платочком на шее. На этом завершается колористическое и художественное развитие образа Онегина в спектакле, так как по задумке Ноймайера дуэль – событие, разделившее жизнь героя на до и после, поэтому внутреннее переосмысление жизненных ценностей приводит к изменениям внешним. И аскетичность его внешнего образа во втором акте, придуманная Ноймайером, визуально это доказывает. На протяжении всего второго акта Онегин действует в брюках и пиджаке серого цвета на голое тело. Лишь однажды в воспоминаниях Татьяны мы вновь видим его в одном из образов первого акта (коричневые брюки и джемпер бежевого оттенка). Таким образом, детальный анализ костюмов, позволяет сказать, что образ Онегина в художественном решении Ноймайера оригинален и вначале даже шокирует, но при последовательном наблюдении за его развитием противоречия стираются, и складывается целостное восприятие образа, каким его и задумал художник.

Отдельного внимания в этом балете заслуживает применение Ноймайером сочетаний использования и не использования балетной обуви в определенные моменты действия, так как эта деталь – ещё один ключ к расшифровке образов. Босые стопы по замыслу Ноймайера сопровождают мир грёз и мечтаний. Так, вечно вдохновленный Ленский (в балете он представлен, как композитор) всегда действует на сцене без балетной обуви. Татьяна на сцене без пуантов появляется, лишь когда происходит вневременное действие (например, в прологе). Интересно то, что в сцене написания письма Татьяна как бы находится на уровне двух миров – реального и вымышленного, что отражено не только хореографически, но и тем приёмом, что одна нога исполнительницы в пуанте, а другая босая. И насколько сильно этот приём Ноймайера звучит в финальной сцене. Ведь почти на протяжении всего спектакля Онегин был в балетной обуви, и только всю финальную сцену он исполняет с босыми стопами. Так Ноймайер подчеркнул, что Онегин изменился, осознал свои ошибки, обнаружил свою способность

чувствовать и быть может искренне любить, и тем самым он будто приблизился к тому тонкому миру, который был близок его другу Ленскому и Татьяне.

Что касается сценического оформления спектакля, то Ноймайер достаточно продумано решил как художественные, так и технические моменты. Основу декораций составляют три сценических конструкции в форме угла, внутренняя сторона которых соответствует фрагментам жилых интерьеров комнат Татьяны, Ленского и Онегина. В каждой из комнат находится особый элемент, связанный с героем и характеризующий его. В комнате Татьяны это окно с широким подоконником, которое символически передает её мечтательность, открытость, связь с ирреальным миром (через окно к ней входят персонажи книг, в мечтах появляется образ Онегина). В комнате Ленского таким элементом является пианино и фотография Ольги в рамке – это связано с тем, что в спектакле герой представлен не поэтом, а композитором, который посвящает свою музыку любви к Ольге и к жизни. В комнате Онегина стоит только кушетка, которая ассоциативно воспринимается отражением приземленности, проявленной как в праздном времяпровождении, так и в состоянии хандры героя. Технически эти конструкции очень мобильны, что позволяет быстро перемещать их во время смены картин на новое положение. Также Ноймайер придумал несколько вариантов передвигающихся широких стен, которые изображают 1) кирпичную стену, используемую и как интерьер, и как экстерьер; 2) стену с большим окном в доме Лариных; 3) стена в зале на петербургском балу. Есть ещё одна небольшая выездная конструкция, оформляющая балетную сцену с Истоминой.

Не обошлось в сценическом оформлении без берёз – типичного для иностранцев символа России. Они представлены в изображении заснеженного пейзажа на полупрозрачном заднике, который используется в сценах пролога, дуэли, интерлюдии и финала. Также несколько стволов берёз появляются на сцене в натуральном виде (правда засушенные) в сцене деревни и когда Татьяна предаётся воспоминаниям во втором акте. Также в сценическом оформлении не обошлось без таких предметов, как самовар с чашками, бутылка водки, скамья, хрустальные люстры. В целом Ноймайер создал вполне насыщенное деталями

оформление сценического пространства, обыграв многие сцены не только интересным расположением декорационных конструкций и их быстрой сменой, но и четко прописанной согласно замыслу световой партитурой, которая особенно помогает при создании сцен снов и мечтаний.

Анализ сценографии, созданного Ноймайером художественного решения в целом, демонстрирует, что постановщик тщательно ознакомился с литературным первоисточником, ему удалось ощутить и визуально отобразить заложенное в тексте соединение поэтичности и реалистичности.

«*Анна Каренина*». Время действия романа «Анна Каренина» Ноймайер принципиально перенес в современность, поэтому в художественном оформлении отсутствует и намек на историческую эпоху первоисточника. Как отмечал постановщик: «Для Толстого действие романа разворачивается в настоящем. Разрабатывая сюжет, он включал те политические события, которые происходили тогда в стране и в мире. Поэтому мне вскоре стало ясно, что действие моего балета тоже должно разворачиваться в настоящем»<sup>122</sup>. Сценография спектакля продумана постановщиком в стиле минимализма с добавлением ключевых деталей-символов, чтобы не отвлекать от главного выразительного средства – хореографии. Ноймайер сам придумал декорации и костюмы для всех персонажей, кроме главной героини – Анны Карениной. Над созданием её художественного образа работал известный швейцарский модельер Альберт Краймлер (модная марка Akris). Ноймайер размышлял над тем, какой бренд одежды такая женщина как Анна выбрала бы для себя в наши дни. Он говорил, что «в одежде A-K-R-I-S есть что-то очень современное, очень сдержанное, но при этом женственное, яркое, графически четкое. Именно это сочетание побудило меня впервые в моей карьере обратиться к модельеру с просьбой создать костюмы для одного-единственного персонажа»<sup>123</sup>. Таким образом, сценическое оформление наполнено находками, отражающими современное время.

---

<sup>122</sup> Анна Каренина. Буклет к премьере. Государственный академический Большой театр России / ред.-сост. А.Галайда. – М.: Театралис. 2020. С. 66.

<sup>123</sup> Там же. С. 65.

Важной особенностью сценографии спектакля является мобильность, возможность быстрого перехода из одной сцены в другую. Почти все декорационные перестановки задуманы Ноймайером в виде открытого перехода, что сближает принцип смены визуального ряда с кинематографическим приёмом наплыва кадров. Основа декорационной конструкции – несколько белых блоков, которые представляют две стены с дверями и лестницу. Эти элементы конструируют пространство большинства сцен балета и работают с двух сторон, как для передачи интерьера, так и экстерьера, в зависимости от места действия. Благодаря технически легкой трансформации, эти блоки быстро перемещаются артистами по сцене, что вносит динамичность действия и эффект быстрого течения времени.

Также в сценографии продуманы подвесные декорационные элементы – большая белая стена из блоков, огромный баннер с портретами Каренина на митинге, канаты и кольца в спортзале, воздушные шары (сбрасываются сверху), три картины (в духе абстрактной живописи Пита Мондриана) в доме Карениных, люстра на празднике обручения Кити и Вронского, прозрачный экран с проекцией сцены монолога Кити. Среди моделирующих пространство сцен предметов, которые либо выкатываются, либо выносятся артистами есть сценический помост, трибуна, простые белые и прозрачные чуть большего размера стулья, козел гимнастический, скамья и торшер в доме Карениных, кровать в доме Долли и Стивы, стог сена, трактор, картонный стул, кровать в родильной палате, длинный белый стол в Италии, маленькая кроватка и лошадь-качалка в комнате Сережи. Какие-то из этих элементов закреплены в одной сцене, добавляя художественную подробность к обозначению места действия, какие-то встречаются в нескольких сценах и становятся своеобразными предметами-символами. Стоит также перечислить детали реквизита, наполняющие картины спектакля: транспаранты митингующих с портретами Каренина, бумаги в руках Лидии Ивановны, игрушка Сережи, клюшки для игры в лакросс, папка с бумагами Каренина, коляска у Долли, чемоданы у Анны и других пассажиров на вокзале, мешок (который тащит Мужик), бумажные пакеты и чемодан Долли, грабли у рабочих в деревне, сумочка Анны с

сигаретами, зажигалка Вронского, букеты цветов Долли и певицы, подарок Кити от Левина, подушка, бинокль, носилки, игрушечная посуда, белые полотна, книга, два бокала вина, открытки, игрушечный паровозик, косы у рабочих в деревне, письмо Татьяны. Единственный предмет, который закреплен на протяжении всего действия спектакля по периметру авансены – игрушечная железная дорога, по которой в заданное постановщиком время проезжает поездной состав (игрушка Сережи).

Основными важными предметами-символами сценографии из всего многообразия являются: двери (часто обозначают переходное состояние из реальности в мир пограничных состояний сна, мыслей, предчувствий, подсознания героев), стулья (во время действия их то бросают, то ставят на место, что в некоторых сценах означает семейный уклад, который или разрушается, или кто-то пытается его сохранить/построить), мешок дорожного рабочего (является словно символом грехов Анны, которые её постоянно преследуют), игрушечная железная дорога и паровозик (во время аварии символизируют аллегория смерти Анны).

Ноймайер-сценограф очень тщательно прорабатывает некоторые сцены, чтобы художественное решение могло сказать зрителю больше нежели чем открытое действенное изображение. Например, важную сцену ухода из жизни главной героини Ноймайер решает при помощи сценографии: Анна падает в сценический люк-провал и в то же самое время на авансцене попадает в аварию и дымится паровоз на игрушечной железной дороге.

Большую роль играет также подобранное Ноймайером световое оформление. Высветы, создание отражения тени, цвет заливки сцены – всё это важно для считывания смыслов, которые вкладывал постановщик. Особенно важны световые переходы в сценах, в которых реальность граничит с миром подсознания персонажей.

Что касается костюмов персонажей, то они одновременно современны и лаконичны. Так как Ноймайер занимался разработкой костюмов всех действующих лиц, кроме главной героини, рассмотрим основные принципы сочетания цветовой гаммы, а также особенности образной характеристики некоторых из них.

Алексей Каренин, как известный политик, представлен всегда в полном костюме-тройке темно-синего цвета, белой рубашке с галстуком в диагональную полоску, где доминирующий цвет – красный. Также на нем всегда черные носки и обувь. Его костюм остается практически неизменным на протяжении всего действия. За исключением дуэта с Лидией Ивановной, когда она перед началом сцены снимает с него обувь и носки, и всю сцену он танцует босиком. Далее на балу он танцует в полностью черном костюме, а в сцене перед гибелью Анны – в костюме Мужика. В финальной сцене Каренин снова появляется в костюме, как в начале спектакля.

Развитие образов и цветовой гаммы в костюме Вронского более разнообразно, что соответствует развитию его персонажа по ходу спектакля. Первое его появление на сцене происходит в тренировочной форме в спортзале: на нём черные шорты, бордовая майка, черные носки и обувь. Бордовым цветом Ноймайер выделяет его среди других спортсменов. Во время встречи с Анной на вокзале он появляется в том же костюме, ещё добавляется белое полотенце. Далее на празднике обручения граф Вронский выходит в черных брюках и белом стилизованном военном мундире с золотыми пуговицами и бордовой отделкой воротника. Этим костюмом он выделяется среди остальных присутствующих, в этом костюме он танцует свой первый развернутый дуэт с Анной. Затем во втором развернутом дуэте Вронский – только в черных брюках и босиком. В сцене соревнований он вновь в черных шортах и бордовой майке, но уже не в разминочном варианте, а с номером игрока «89». В финале первого акта Ноймайер предлагает решение костюма Вронского идентичное костюму Каренина – они приходят к Анне в больницу в одинаковых темно-синих костюмах тройка с белой рубашкой и красным галстуком. Возможно, что такой прием был использован постановщиком для того, чтобы подчеркнуть мысль Анны их примирить между собой, визуализировав её желание таким образом. В начале второго акта, когда Анна и Вронский проводят время в Италии, на нём – белые летние брюки и рубашка, а сверху – льняной пиджак светло-серого цвета. На балу, танцуя с княжной Сорокиной, Вронский выглядит под стать всему светскому обществу – в

черном костюме с белой рубашкой и черной бабочкой. В предпоследней сцене, он, как и Каренин, предстает в мыслях Анны в оранжевом комбинезоне дорожного рабочего. В самом финале – в простых брюках и кофте черного цвета. Так, по мнению Ноймайера, выглядел бы граф Вронский в наши дни.

Сережа появляется в начале спектакля в голубом костюме (пиджак и шорты), белой рубашке, синей маленькой бабочке, белых носках и черной обуви. В таких же голубых оттенках его пижама, когда он живет вместе с отцом (второе действие спектакля). В сценах игры с мамой, когда он видится Анне в Италии и в самом финале, костюм Сережи представляет собой бежевые шорты и футболку светло-зеленого оттенка. Такой цвет, и вообще оттенки зеленого, словно символизируют у Ноймайера истинную связь с семьей, любовь к близким. Так как, костюмы Долли и её детей, в точности соответствуют оттенкам этой цветовой гаммы.

Костюм Кити в её первом выходе говорит о юности героини и мечте о счастливой любви (воздушное светло-розовое платье и пуанты), затем в санатории на ней простая больничная рубашка в голубых тонах и белые кеды, которые снимает Левин. В свадебной церемонии Кити предстает в белом пышном свадебном платье и длинной фате. И далее, Ноймайер показывает её жизнь с Левиным в деревне, делая их костюмы в чем-то перекликающимися: рубашка в красно-черный квадрат, синий рабочий комбинезон и высокие зеленые резиновые сапоги. Так, через костюмы передается изменение жизни Кити, её статуса и её образа жизни. Образ Левина практически не меняется: черные кожаные штаны и рубашка в крупный черно-красный квадрат являются основой (чаще всего он танцует босоногий), но есть и дополнения. Например, ковбойская шляпа (в первом монологе), короткий черный пиджак и резиновые сапоги (в сцене на празднике обручения Кити и Вронского), белая рубашка (свадебная церемония). В финале спектакля он отдает свою рубашку Сереже и остается в одних кожаных штанах с голым торсом.

В нейтрально черном цвете решены костюмы Стивы (трусы, кофта, костюм), исключение составляют синие джинсы, и Лидии Ивановны (её платья всегда закрытые и длина юбки ниже колен). Мужик появляется всегда в одном и том же

рабочем комбинезоне оранжевого цвета (в некоторых вариантах с порванными штанинами) и босиком. Княжна Сорокина – в шелковом вечернем платье лилового цвета и белых перчатках.

Костюмы кордебалета задуманы так, чтобы визуально не отвлекать от главных персонажей. Их цветовая гамма решена в базовых серых, темных или светлых тонах, в зависимости от сцены. Исключением становится сцена московского светского общества во втором действии: костюмы девушек представляют собой вечерние платья разного кроя, которые выполнены в разных оттенках красного и бордового цветов, образы также дополнены белыми перчатками.

Образы главной героини, как уже отмечалось выше, выполнены Альбертом Краймлером. Первое появление героини – элегантный костюм насыщенного оттенка «английский красный» (платье со скошенным срезом юбки и пиджак). В этом костюме она действует первые три сцены. Далее на празднике обручения Кити и графа Вронского она появляется в черном платье с длинным подолом юбки и открытой спиной, образ дополнен сиреневым цветком в прическе и красным клатчем. Так, она танцует свой первый развернутый дуэт с Вронским. Затем остается в этом платье в сцене с Сережей и в первой части второго дуэта с Вронским. Во второй части она снимает платье и остается в обтягивающем полупрозрачном черном комбинезоне с распущенными волосами. Затем, в сцене соревнований по игре в лакросс, Анна появляется в шелковом платье с закрытыми рукавами и небольшим вырезом темно-кораллового цвета с орнаментом оранжевого цвета. В родильной палате и до конца первого действия костюм Анны – платье простого кроя, бледно-бежевого цвета, с большими прорезами по бокам; важным дополнением является короткий парик на голове. Начало второго действия показывает новый образ героини: летнее платье с ассиметричным кроем юбки нежно-розового цвета с яркими красными линиями разных размеров. На встрече с сыном Анна появляется в коричневом платье простого кроя с юбкой ниже колен, с неровными краями. На балу она появляется в черном комбинезоне и удлиненной жилетке с коротким рукавом, которую снимает, так что её финальный образ очень

лаконичен – черный комбинезон на тонких бретелях. Стоит отметить, что Анна всё время в пуантах (в отличие от героинь других балетов Ноймайера, основанных на произведениях русской классической литературы).

Таким образом, анализ сценического оформления балета «Анна Каренина» позволяет сказать, что Ноймайер достиг поставленной цели – перенести героев романа в современный мир. Костюмы персонажей, художественные и символические детали сценографии, продуманные Ноймайером открытые переходы между картинами действия, всё отвечает логике его авторской интерпретации романа Толстого, при этом оставляя связь с некоторыми нюансами, найденными в тексте.

### **3.3. К вопросу сопоставления зарубежных и отечественных рецензий на балетные спектакли Дж. Ноймайера**

В рамках данного исследования были проанализированы спектакли, постановку которых Ноймайер осуществил не только в Гамбургском балете, но также в Московском академическом Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко («Чайка» 2007 год, «Татьяна» 2015 год), Национальном балете Канады («Чайка» 2008 год, «Анна Каренина» 2018 год) и Большом театре («Анна Каренина» 2017 год). Таким образом, это позволяет расширить диапазон исследования восприятия данных постановок в границах разных культурных традиций. Интерес представляет тот факт, что если в Германии и Канаде происходит процесс приближения зрителей к «незнакомой» русской литературе через «знакомый» им язык хореографической и художественной интерпретации Ноймайера, то в России это скорее обратный процесс: приближение к «незнакомому» творческому стилю балетного театра Ноймайера через «знакомый» культурный код литературы. Однако и в том, и в другом случае нельзя упускать из вида тенденцию общекультурного масштаба, присущую авторскому почерку Ноймайера, который отражен в концепции данных постановок.

В рецензиях к балету «Чайка» большинство зарубежных критиков характеризовали балет как «запутанный и длинный»<sup>124</sup>. Например, после премьеры в Национальном балете Канады В. Джонсон писала: «За “Чайкой” Ноймайера может быть трудно следить. В пьесе полно эксцентричных персонажей, чьи побочные сюжеты кажутся отвлекающими и лишними в балете. Даже с надписями на авансцене, примечаниями к программе и диаграммой персонажей повествование оказывается пугающим. При первом просмотре хореография также кажется излишне плотной»<sup>125</sup>.

Однако, существуют рецензии, которые говорят об обратном: «Балет “Чайка” — это захватывающая и потрясающая работа, в которой различные хореографические стили сочетаются с прекрасным сочетанием музыкальных жанров, и все это помогает рассказать истории и установить эмоциональные связи между группой людей. Когда любовь обретается или любовь теряется, перевод истории Чехова исключительно в музыку и движение помогает прояснить запутанность и многослойность его рассказа об эмоциональных связях»<sup>126</sup>.

Рецензия М. Аднан – одна из немногих, которая отмечает основной творческий принцип Ноймайера при работе с литературным первоисточником, который заключается в том, что это не интерпретация произведения, но его собственное чувство от этого произведения: «“Чайка” Джона Ноймайера — отличный пример того, каким должно быть искусство: отражением самого себя и своих взглядов. Ноймайер поставил пьесу, которая представляет собой его интерпретацию Чехова, сохраняя при этом основной дух чеховского творчества»<sup>127</sup>. Это восприятие спектакля схоже с тем, как о нём говорит И. Черномурова, увидевшая эту работу в Гамбургском балете в 2003 году: «“Чайка”

<sup>124</sup> Neumeier’s Nijinsky: Ballet Review // Интернет-ресурс: URL: <https://thebookybunhead.wordpress.com/tag/nijinsky/> (Дата обращения: 25 марта 2022).

<sup>125</sup> Johnson V. The National Ballet of Canada Caught in Love’s Web // Интернет-ресурс: URL: <https://pointemagazine.com/reviews-february-march-2009/> (Дата обращения: 25 марта 2022).

<sup>126</sup> A Breath of Fresh Air – The Seagull – Ballet Review // Интернет-ресурс: URL: <https://tapeworthy.blogspot.com/2012/03/breath-of-fresh-air-seagull-ballet.html> (дата обращения: 25 марта 2022).

<sup>127</sup> Adnan M. The Seagull – A modern ballet masterpiece by John Neumeier // Интернет-ресурс: URL: <https://www.theartsguild.com/2012/03/22/the-seagull-a-modern-ballet-masterpiece-by-john-neumeier/> (Дата обращения: 25 марта 2022).

Чехова в постановке Ноймайера (на музыку Шостаковича, Скрябина и Эвелин Гленни) — не просто пересказ известного драматического сюжета языком балета. Это яркий авторский спектакль, активно интерпретирующий чеховские образы и характеры»<sup>128</sup>.

Среди рецензий на немецком языке, особенно ярко говорит о спектакле и удачном выборе пьесы критик Г. Зонненбург. Подробно описав свои впечатления от каждой сцены балета, сравнив исполнителей первого состава 2002 года с новыми исполнителями Гамбургского балета 2017 года, она ставит такой итог: «Надо быть благодарным Ноймайеру за то, что его балет освободил Чехова от китча бескрайних лесов, старых вишневых садов и затхлых дамских шляпок. Тот факт, что он вводит игру в авангард, развившийся на базе МХАТ и в качестве контрреакции на него, придает произведению ещё большее измерение. Как хорошо, что он выбрал “Чайку”!»<sup>129</sup>.

Однако Э. Вольф Перес, критика из Вены, куда труппа Ноймайера приезжала с гастролями в 2018 году, восхитить постановкой балета «Чайка» не удалось, хотя она и отмечала отдельных солистов (в том числе приглашенных – Алину Кожокару из Английского национального балета и Артема Овчаренко из Большого театра России). В её рецензии говорится не только о недочетах постановки, но и о реакции венских зрителей: «Костя ставит хореографию в угловатой, футуристической манере, Тригорин опирается на ревю и устаревший балет. Оба стиля высмеиваются Ноймайером. Но мастеру симфонических балетов ближе пафос, чем сатира. Это кажется натянутым и тесным, иногда с очень яркими изображениями. Но два с половиной часа растягиваются. Собственный неоклассический, плавный музыкальный танцевальный язык Ноймайера отходит на второй план, которым он в значительной степени пренебрегает в пользу повествования. Поэтому некоторые

---

<sup>128</sup> Черномурова И. «Чайка» Чехова по Ноймайеру // Петербургский театральный журнал № 3 [33] 2003 // Интернет-ресурс: URL: <https://ptj.spb.ru/archive/33/music-theatre-33/chajka-chexova-ponojmajeru/> (Дата обращения: 25 марта 2022).

<sup>129</sup> Sonnenburg G. DIE TRAURIGE KOMÖDIE VON DER LIEBE // MAGAZIN FÜR BALLETT // Интернет-ресурс: URL: <https://ballett-journal.de/hamburg-ballett-die-moewe-neumeier/> (Дата обращения: 25 марта 2022).

зрители предпочли сократить первый акт до антракта»<sup>130</sup>. О такой неоднозначной реакции зрительного зала на спектакле в Вене упоминается и в рецензии Д. Рудл, но сама постановка, по её мнению, заслуживает достойной оценки. Она отмечает, что «Ноймайеру удалось создать целостное и гармоничное произведение искусства», а также, что «несмотря на разные композиции, танцоры словно издают своими телами симфонические звуки, словно партитура была специально создана для балета, настолько идеально танец сливается с музыкой»<sup>131</sup>.

Что касается отечественных рецензий балета «Чайка», то в них нет упоминаний о запутанности или сложности сюжета, а больше отражается внимание на то как и какими средствами Ноймайер интерпретировал пьесу. Отмечали, что «это не чистый балет в традиционном понимании. Ноймайер создал настоящий драматический спектакль с хореографическим многоголосием стилей. И с этим сложным произведением убедительно справились артисты театра»<sup>132</sup>.

Балетовед В. Гаевский оставил такой отзыв о постановке: ««Чайка» гамбургского балетмейстера Джона Ноймайера – очень сложный, очень гамбургский и очень московский балет, поставленный с немецкой тщательностью и русским безутешным драматизмом, исполненный артистами точно так же тщательно и безутешно. Смотреть балет очень интересно. На сцене много действующих лиц – главные и неглавные персонажи чеховской пьесы. Все персонажи узнаваемы, все характеристики портретны. И очень точно представлены все отношения действующих лиц, безысходные отношения людей, столь близких и столь чужих друг другу»<sup>133</sup>.

В целом московская публика приняла балетный спектакль «Чайка» с большим интересом и благосклонно, что не удалось проследить в восприятии

---

<sup>130</sup> Wolf Perez E. Hamburg Ballett: "Die Möwe" // Интернет-ресурс: URL: <https://www.tanz.at/index.php/kritiken/kritiken-2018/1971-hamburg-ballett-die-moewe> (Дата обращения: 25 марта 2022).

<sup>131</sup> Rudle D. JOHN NEUMEIER: „DIE MÖWE“, THEATER AN DER WIEN // Tanzschrift // Интернет-ресурс: URL: <https://www.tanzschrift.at/buehne/kritisch-gesehen/745-john-neumeier-die-moewe-theater-an-der-wien> (Дата обращения: 25 марта 2022).

<sup>132</sup> Фирер А. Душа «Чайки» // Российская газета - Столичный выпуск № 0(4312) // Интернет-ресурс: URL: <https://rg.ru/2007/03/12/chaika.html> (Дата обращения: 25 марта 2022).

<sup>133</sup> Гаевский В. Пять пудов нелюбви // Театрал, 2007. // Интернет-ресурс: URL: <https://teatral-online.ru/news/1167/> (Дата обращения: 25 марта 2022).

следующего балета Ноймайера – «Татьяна». Например, Л. Гусева писала о спектакле так: «Возможно, русскому зрителю особенно трудно принять этот спектакль — в России есть свое представление у каждого, каким должны быть Онегин, Татьяна, Ленский, Ольга, а герои Ноймайера далеки от традиционных представлений. Трудно воспринять развесистую клюкву в сценографии и картинке нравов. Трудно соотнести сарказмы Леры Ауэрбах и пушкинский сюжет. Спектакль почти не дает хореографических откровений — хореограф Ноймайер серьезно уступил сценаристу и режиссеру Ноймайеру. Разве что последний, яростный, дуэт-сражение Татьяны и Онегина, который по накалу и обнаженности страстей может принадлежать только нашему, отнюдь не куртуазному веку, по-настоящему понимает»<sup>134</sup>. П. Яценков в своей рецензии подчеркивал, что однозначного мнения у публики не сложилось и она будто разделилась на два лагеря: «Одни кричат: “Гениально! Это огромный подарок для русской публики!”», в глазах других балетмейстер предстает в облике чуть ли не новоявленного Дантеса: “Какая наглость! Какая бесцеремонность! Приехать в Россию, чтобы показать такую стряпню, отражающую собственные комплексы, а не пушкинский роман!” И споры эти прекратятся, видимо, не скоро: доказательной базы у той и другой стороны предостаточно»<sup>135</sup>.

Про настроения публики после спектакля в Москве, с размышлениями о западном взгляде, написала также А. Галайда: «Вероятно, “Татьяна” окажется близка многим западным экспатам — это выразительная попытка примирить знание “книжной” России, вычитанной не только в Пушкине, но и в Толстом, Чехове и Бунине, с Россией реальной, которую Ноймайер подсмотрел сам. Впрочем, концепция – это то, на что в балете обращают внимание тогда, когда его не удерживают танцы. То, что перекошенный личным опытом взгляд на Россию – единственное, что обсуждали зрители в длиннющих очередях в гардеробе, –

<sup>134</sup> Гусева Л. «Татьяна». Новое издание «Онегина». // Интернет-ресурс: URL: <https://www.belcanto.ru/14112001.html> (Дата обращения: 25 марта 2022).

<sup>135</sup> Яценков П. На премьере балета "Татьяна" публика кричала: "Как это гениально!" и "Как это подло!" // Московский комсомолец №26672 от 13 ноября 2014 // Интернет-ресурс: URL: <https://www.mk.ru/culture/2014/11/10/na-premire-baleta-tatyana-publika-krichala-kak-eto-genialno-i-kak-eto-podlo.html> (Дата обращения: 25 марта 2022).

главная печаль при встрече с хореографом, чей язык в его лучших балетах узнаваем и неповторим»<sup>136</sup>.

Отличительной особенностью зарубежных отзывов о балете «Татьяна» Ноймайера является то, что в них почти всегда упоминается балет Джона Крэнко «Евгений Онегин» 1965 года, который признан европейской классикой XX века. В связи с этим в рецензиях встречаются как сравнения и предположения о том, насколько повлияла та постановка на хореографа, так и надежды на появление нового шедевра на основе произведения Пушкина.

Так, критик И. Хофманн пишет: «Новой интерпретации материала не было с тех пор, как почти полвека назад в Штутгарте состоялась премьера “Онегина” Кранко. В богатом обществе, в котором мы, западноевропейцы, живем, давно назрела современная интерпретация пушкинского денди и никчемного бездельника, который пресыщен и скучает, коротая день и тем самым упуская любовь всей своей жизни»<sup>137</sup>.

Балетный критик Г. Зоннебург отметила: «Есть одно принципиальное различие между двумя балетами: Крэнко создал легкодоступный, драматургически традиционно построенный, чисто хронологический повествовательный балет. Ноймайер, напротив, создал типичную позднюю работу – коллаж и монтаж различных видов интерьера, которые перекрываются и переплетаются по ходу работы. ... В этом сценарии Ноймайер играет с разными точками зрения главных героев – можно говорить о кинематографическом, авангардном подходе»<sup>138</sup>.

Положительную реакцию на премьеру содержит рецензия Б. Вебер: «С принципиально новыми идеями шаблона – романа в стихах Пушкина – Ноймайер порывает с версией “Онегина”, неразрывно связанной с Джоном Крэнко: он поручил русско-американскому композитору Лере Ауэрбах сочинить собственную музыку, спродюсированную совместно с Музыкальным театром Станиславского и

<sup>136</sup> Галайда А. Классик балета Джон Ноймайер поставил в Москве «Татьяну» // Интернет-ресурс: URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/11/10/tam-nekogda-gulyal-i-on> (Дата обращения: 25 марта 2022).

<sup>137</sup> Hofmann I. Seele seziert: „Tatjana“ zum Auftakt der 40. Hamburger Ballett-Tage // Интернет-ресурс: URL: (Дата обращения: 28 марта 2022).

<sup>138</sup> Sonnenburg G. Der geschmack von Schnee auf nackter haut // MAGAZIN FÜR BALLETT // Интернет-ресурс: URL: <https://ballett-journal.de/hamburg-ballett-tatjana-moskau/> (Дата обращения: 29 апреля 2022).

Немировича-Данченко в Москве, и фокусируется на главной героине Татьяне. Кроме того, он вырывает произведение из исторического контекста и переносит персонажей в совершенно разные времена, используя разные ассоциативные костюмы. Даже если старый материал, кажется, не отпускает его полностью, в этой постановке он все равно поставил рядом с балетной классикой Кранко новое, многоцветное хореографически-музыкальное произведение»<sup>139</sup>.

Однако, в целом принимая авторское своеобразие балета, у некоторых критиков возникали серьезные вопросы к музыке спектакля: «К сожалению, музыка Леры Ауэрбах была менее чем вдохновляющей, не добавляя ни намека на русский колорит в костюмах и народном танце, ни страсти драмы. Слишком часто это сигнализировало о приближении неприятностей в грубой манере музыки к немому кино»<sup>140</sup>. С негативной оценкой о музыкальной партитуре пишет также немецкий критик П. Краузе: «Полагаться на Ауэрбах оказалось фатальным выбором. Конечно, она знает каждый оттенок и каждый нюанс текста. Тем не менее, их переложение на музыку страдает от слишком плакатного перевода в мир звуков. ... Её дословный перевод не только оскорбляет оригинал, но и препятствует появлению в тот вечер действительно нового взгляда на великий старый материал»<sup>141</sup>.

Наибольшее количество рецензий у зарубежных критиков было посвящено оценке постановки балета «Анна Каренина». Спектакль называли сложным и неоднозначным, современный подход Ноймайера к роману Толстого сравнивали с историческим стилем постановки Ратманского: «Несчастье Анны Карениной в двух неудачных отношениях имеет особое значение в романе, потому что впоследствии она социально истощена. Ноймайер лишает ее высоты падения, удаляя действие из его исторического контекста, но не создавая нового, релевантного действия персонажей. Темы и сюжеты не становятся более

---

<sup>139</sup> Weber V. Träumerei // Интернет-ресурс: URL: <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/traeumerei/> (Дата обращения: 29 апреля 2022).

<sup>140</sup> Foyer M. Hamburg Ballet: Tatjana. // CriticalDance. July 10, 2014. // Интернет-ресурс: URL: <https://criticaldance.org/hamburg-ballet-tatjana/> (Дата обращения: 29 апреля 2022).

<sup>141</sup> Krause P. Neumeier, der Ästhet // Интернет-ресурс: URL: <https://www.concerti.de/oper/neumeier-der-aesthet/> (Дата обращения: 29 апреля 2023).

актуальными, если их рассказывают без социальных и политических условий, они просто теряют свою сложность»<sup>142</sup>.

Можно сказать, что постановка Ноймайера оставила в зрителях не столько эстетический след, сколько размышления о психологии и социуме: «Совершенно современная, эпизодически сжатая, но не выдающая русского оригинала, двухактная психосоциальная драма Ноймайера производит впечатление радикально направленного социального исследования. Как мы относимся к любви? Что происходит с парой, когда появляются дети? Насколько высокое давление оказывают слои, профессия, практикующая гендерные стереотипы?»<sup>143</sup>.

В рецензии Г. Зоннебург, также большое место отдано размышлениям, уходящим в сторону от художественных проблем к социальным вопросам: «Ни одна из трех женщин в балете не является независимой, поэтому они возникли из воображения мужчины XIX века. Но вы можете рассматривать их жизнь как напоминание, девиз: “Так не должно быть, дорогая публика, не так ли?” Модернизация сюжета в балете Ноймайера внешне адаптируется к моде, политике и техническому прогрессу (с мобильными телефонами, играми в лакросс и тракторами), но объявленная трагедия разворачивается как в XIX веке, как неизбежная человеческая катастрофа. И остается вопрос: следует ли рассматривать последовавшую здесь измену, на высоком уровне и почти как второй брак, только как нарушение доверия или как эмоциональный акт самозащиты? В этом и заключается истинная современность этого балета, который вдохновляет визуально и акустически действительно потрясающими во всех отношениях картинками»<sup>144</sup>.

Интересно заметить, что вопросы роли женщины в мужском обществе, о взаимоотношениях в паре, взволновали после просмотра балета Ноймайера

<sup>142</sup> Albrecht A. Alle unglücklichen Frauen sind einander ähnlich // Frankfurter Allgemeine. 04.07.2017. // Интернет-ресурс: URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/hamburg-zeigt-ballett-anna-karenina-von-john-neumeier-15089290.html> (Дата обращения: 29 апреля 2022).

<sup>143</sup> Weikmann D. John Neumeier triumphiert mit Tolstoi // Интернет-ресурс: URL: <https://www.der-theaterverlag.de/theatermagazin/dtm/theatermagazin-10-2017/anna-karenina-von-john-neumeier/#:~:text=John%20Neumeier%20triumphiert%20mit%20Tolstoi> (Дата обращения: 29 апреля 2022).

<sup>144</sup> Sonnenburg G. Ehebruch de luxe // MAGAZIN FÜR BALLETT // Интернет-ресурс: URL: <https://ballett-journal.de/hamburg-ballett-john-neumeier-anna-karenina-dvd-bluray/> (Дата обращения: 21 августа 2023).

критиков-женщин, тогда как прочитав рецензию критика-мужчины, мы увидим, что спектакль вскрывает и другие вопросы. П. Краузе так завершил свою рецензионную статью: «Однако главным камнем преткновения для многих гостей премьеры стала иллюстрация к песне Кэта Стивенса “Утро наступило”, под которую Ноймайер сначала сделал балет с косьбой, а затем заставил Китти подъехать на тракторе к своему мужу Левину. Неужели мастер-хореограф серьезно относится к похвале “возвращения к природе”? Или он здесь ставит инсценировку с ироническим подтекстом? Конструктивно-критическая поправка драматурга была бы в такие моменты как нельзя кстати»<sup>145</sup>.

Московская публика отреагировала на спектакль по-другому, не рефлексировав на социальные темы, но признав ценность этой постановки Ноймайера в ряду литературных балетов. Писали, что «Анна Каренина» Ноймайера является «одним из самых точных, внимательных и нежных к русской культуре творений иностранных авторов»<sup>146</sup>, «значимым культурным событием в жизни России»<sup>147</sup>, а также «безусловно обеспечит себе достойное место в хореографическом наследии»<sup>148</sup>.

Писатель и литературовед П. Басинский написал об этой балетной интерпретации романа Толстого развернутую статью, в которой сделал важную отметку: «Ноймайеру удалось то, что не удавалось ни одному кинорежиссеру и без чего роман Толстого невозможно понять. Он “уравнял в правах” Каренину и Левина, сделав обоих равноправными центральными фигурами, что и является главным смыслом романа, а вернее, двух романов, которые соединяются в один свод»<sup>149</sup>.

<sup>145</sup> Krause P. Annas Albraum // Интернет-ресурс: URL: <https://www.concerti.de/oper/opern-kritiken/ballett-kritik-staatsoper-hamburg-anna-karenina/> (Дата обращения: 21 августа 2023).

<sup>146</sup> Гордеева А. Все смешалось // Lenta.Ru 27 марта 2018. // Интернет-ресурс: URL: <https://lenta.ru/articles/2018/03/27/karenina/> (Дата обращения: 29 апреля 2022).

<sup>147</sup> Краснова Л. Балет «Анна Каренина» Джона Ноймайера на сцене Большого театра // NEWSmuz.com 26/03/2018. // Интернет-ресурс: URL: <https://newsmuz.com/news/2018/balet-anna-karenina-dzhona-noymajera-na-scene-bolshogo-teatra-40735> (Дата обращения: 29 апреля 2022).

<sup>148</sup> Борновицкая Е. Рецензия – Анна Каренина // Интернет-ресурс: URL: <https://www.lapersonne.com/post/anna-karenina-review/> (Дата обращения: 29 апреля 2022).

<sup>149</sup> Басинский П. Басинский: Ноймайеру удалось "уравнять в правах" Анну Каренину и Левина // Российская газета - Федеральный выпуск № 264(8615) // Интернет-ресурс: URL: <https://rg.ru/2021/11/22/basinskij-nojmajeru-udalos-uravniat-v-pravah-annu-kareninu-i-levina.html> (Дата обращения: 29 апреля 2022).

Итак, представленные в данном параграфе выдержки из рецензий на постановки Ноймайера, отечественных и зарубежных критиков, дали возможность сопоставить их восприятие, проследить какие особенности они выделили и какие вопросы стали важными. Зрители неоднозначно отреагировали на премьерные постановки. В Канаде говорили о запутанности сюжета и непонятной линии взаимодействия персонажей в балете «Чайка», в Германии отмечали, что спектакль является отражением того, каким должен быть настоящий авторский высокохудожественный спектакль, в России большее внимание в рецензиях уделяли тому, какими средствами Ноймайер интерпретировал пьесу, отмечая драматургическую выверенность текста и многоголосие используемых хореографических стилей. Балет «Татьяна» в России разделил публику, одни не принимали спектакль и видели в нем пародию – взгляд иностранца на русские традиции, другие признавали в спектакле шедевр многоуровневого прочтения хрестоматийного произведения. В Германии отличительной особенностью критических рецензий стало сопоставление спектакля с постановкой Джона Крэнко 1965 года, а также многие критиковали музыкальную партитуру балета, написанную композитором Л. Ауэрбах. Что касается спектакля «Анна Каренина», то за рубежом его рассматривали с позиции поднятия искусством важных социальных вопросов, тогда как в России внимание уделили признанию спектакля в ряду литературных интерпретаций романа Толстого, говоря о нём как об одном из самых точных и внимательных воплощений.

## Заключение

В результате проведенного исследования, посвященного произведениям русской классической литературы в творчестве хореографа Джона Ноймайера, были рассмотрены как общие тенденции интерпретации русской классики зарубежными мастерами драматического и балетного театров, так и детально изучены балетные спектакли «Чайка», «Татьяна», «Анна Каренина» Ноймайера, которые являются важными и знаковыми постановками в контексте заявленной темы.

По итогам проведенного исследования было выявлено, что в истории драматического и балетного театра обращение к произведениям русской классической литературы имеет свою историческую закономерность и особенности сценического воплощения. На рубеже XIX – XX веков большую роль во внедрении в западноевропейскую театральную среду русской культуры сыграли отечественные деятели: гастролеры и русские эмигранты. Впоследствии стали появляться самостоятельные постановки зарубежных режиссеров и хореографов и выявляться особенности прочтения русской литературы на основе традиций других культур. Таким образом, на протяжении всего XX столетия процесс постановки русской классики в западноевропейских театрах не прекращался, а напротив усиливался в своем масштабе. В ряду режиссеров драматического театра того периода, обращавшихся в своем творчестве к русской классике, стоят такие фамилии как Ж.-Л. Барро, А. Витез, П. Брук, П. Штайн, Л. Бонди и другие. Наиболее востребованными в театральном репертуаре оказались произведения Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева и А.П. Чехова. Что касается балетного театра, то наиболее яркие хореографические интерпретации произведений А.С. Пушкина, И.С. Тургенева, А.П. Чехова, в этот период были созданы в балетном творчестве Дж. Крэнко, Р. Пети, Ф. Аштона, К. Макмиллана.

Данный процесс продолжается и в XXI веке, диалог культур принимает новые формы. Сегодня зарубежных режиссеров драматического театра привлекает уже не столько особенность отражения самобытной национальной культуры в

произведениях русских классиков, сколько те общечеловеческие вопросы, которые они содержат. Хореографические интерпретации в балетном театре также демонстрируют новые возможности работы постановщика с литературным первоисточником.

В результате анализа истории воплощений произведений русской классической литературы в западноевропейском балетном театре выяснилось, что направление балетов на основе литературных произведений, утвердившееся в хореографическом искусстве XX века, не теряет своей актуальности, а напротив продолжает активное развитие в XXI столетии. В ряду спектаклей этого периода весьма заметны балетные интерпретации произведений русской классической литературы, поставленные зарубежными хореографами. Это позволило рассматривать данную тенденцию как отдельный феномен в истории западноевропейского балетного театра и усилило актуальность обращения к главной теме исследования – творчеству Джона Ноймайера – немецкого хореографа американского происхождения.

Особенное внимание при изучении творчества Ноймайера было уделено линии сюжетных многоактных спектаклей, основанных на произведениях мировой литературы, где определенное место занимают хореографические интерпретации произведений русских классиков. Каждый такой балет представляет собой полноценное авторское сценическое переложение Ноймайером литературного первоисточника. Одной из важных особенностей трактовки в его постановках является перенос действия в современный мир, или смещение временных границ исторического и современного. При этом Ноймайер не идет вразрез с замыслом авторов, а напротив, работая с литературным текстом пытается, осовременив визуальную трактовку, усилить впечатление того, насколько актуальными остаются в наши дни темы и конфликты, заложенные писателями. Постановщик открывает новые уровни произведения, вынося на сцену воображаемые героями ситуации, визуализируя их мысли и чувства. Для Ноймайера важно не проиллюстрировать сюжетную фабулу произведения, а раскрыть глубину замысла автора, отразить через призму своего прочтения наиболее важные мелкие детали,

разобраться в психологических аспектах и попытаться проникнуть в подсознание персонажей.

Реконструкция истории создания спектаклей «Чайка», «Татьяна», «Анна Каренина» позволила выявить, что в процессе следования к их постановке Ноймайера вдохновлял не только литературный текст, но и увиденные современные инсценировки в драматическом и оперном театрах. Основной принцип работы Ноймайера с литературным текстом заключается в точном улавливании сути авторского стиля писателей, включении в сценическую интерпретацию заложенного в произведениях подтекста, поэтому его балеты выделяются среди других масштабом прочтения и охвата смысловых линий. Стоит также отметить, что творческому мышлению Ноймайера присуще приближение балетного спектакля по глубине и динамике сценического действия, а также по количеству заявляемых действующих лиц, к постановкам драматического театра. Вместе с тем, хореограф часто использует в своих постановках приёмы кинематографа.

Анализ музыкально-хореографического построения спектаклей позволил выявить основные композиционные приемы, которые применял Ноймайер, а также проследить логику его драматургического решения. Отдельного внимания заслуживает факт, что во всех балетах на основе русской классической литературы подбор музыки был осуществлен хореографом самостоятельно и в каждом балете присутствуют произведения русских композиторов. Партитура к балету «Татьяна» заказана для написания русско-американскому композитору Л. Ауэрбах. Музыка к балетам «Чайка» и «Анна Каренина» составлена из произведений русских композиторов (П.И. Чайковский, А.Н. Скрябин, Д.Д. Шостакович, А.Г. Шнитке) и их контрастного сочетания с произведениями современных музыкантов (Э. Гленни, К. Стивенс/Ю. Ислам). В этом заключена концепция Ноймайера на уровне музыки отразить несколько уровней литературных произведений.

Анализ авторской концепции драматургии и сценографии позволил говорить об утверждении в балетном театре новых принципов работы с литературным первоисточником, которые воплотил Ноймайер в своем творчестве. Сценическое

оформление, часто придуманное самим хореографом, является одним из важных компонентов спектакля и наравне с другими выразительными средствами имеет свою драматургическую линию, способствует более полному воплощению авторской концепции. Важно отметить, что, являясь в своих спектаклях одновременно хореографом, либреттистом, сценографом, художником по костюму и художником по свету, Ноймайер продолжает линию синтеза искусств, но уже в новом формате, что отмечает его балетные постановки особым авторским стилем визуального прочтения.

Также в ходе исследования были рассмотрены рецензии на спектакли Ноймайера в Германии, Канаде и России, с целью изучения зрительского восприятия постановок в разных странах. В результате собранный материал позволил расширить область исследования и прийти к выводу, что мнения критиков отличаются, различны и фокусы рассмотрения компонентов спектакля, а также категории вопросов, которые возникают после просмотра.

Таким образом, произведения русской классической литературы в творчестве Джона Ноймайера представляют собой авторские многоуровневые балетные спектакли с современным взглядом на темы, заложенные русскими авторами, что демонстрирует актуальность этих тем и формы многоактного балетного спектакля на основе литературного произведения в театре XXI века.

Театральный сезон 2023/2024 объявлен последним сезоном Джона Ноймайера на посту художественного руководителя Гамбургского балета, которым он бессменно руководит на протяжении пятидесяти лет. Его сменил молодой хореограф Демис Вольпи, и в истории Гамбургского балета начнется отсчет новой главы. Тем актуальнее становится теоретический процесс исследования творчества Джона Ноймайера, заслужившего достойное место в истории балетного театра.

### Список литературы

1. Абаулин Д. Тригорин и Треплев стали балетмейстерами // Российская газета - Федеральный выпуск № 0(4310) // Интернет-ресурс: URL: <https://rg.ru/2007/03/07/noimaier.html> (Дата обращения: 17 января 2022).
2. Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве: взгляд композитора. – М.: ГИТИС, 2009. – 270 с.
3. Абызова Л.И. История хореографического искусства: Отечественный балет XX – начала XXI века: учебное пособие. – СПб: «Композитор.Санкт-Петербург», 2012. – 304 с.
4. Аловерт Н. «Пиковая дама» в Москве // Русский базар №48 (292) 2001-11-22 2001-11-29 // Интернет-ресурс: URL: <http://russian-bazaar.com/ru/content/21.htm> (Дата обращения: 24 ноября 2021).
5. Амьер-Шеврель К. Чехов на парижской сцене (1960—1980) / Пер. с фр. М. А. Зониной // Чехов и мировая литература: В 3 кн. / Ред.-сост. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая; Отв. ред. Л. М. Розенблюм. — М.: Наука, 1997—2005. — (Лит. наследство; Т. 100). Кн. 1. — 1997. — С. 90 – 107.
6. Анна Каренина. Буклет к премьере. Государственный академический Большой театр России / ред.-сост. А.Галайда. – М.: Театралис. 2020. – 120 с.
7. Аркина Н.Е. Балет и литература. – М.: Знание, 1987. – 46 с.
8. Асафьев Б.В. О балете: Статьи. Рецензии. Воспоминания / Сост., вступ. статья и коммент. Д-ра искусствоведения А.Н. Дмитриева. – Л.: Музыка. Ленингр. отделение, 1974. – 296 с.
9. Барков А.Н. Кто написал «Евгения Онегина» / Альфред Барков, Владимир Козаровецкий. – 2-е изд. – М.: ИД Казаров, 2015. – 414 с.
10. Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. – М.: Искусство, 1979. – 391 с.
11. Бартошевич А.В. Знак перемен // Театр. – 1989. – № 10. – С. 114-121.
12. Басинский П. Басинский: Ноймайеру удалось "уравнять в правах" Анну Каренину и Левина // Российская газета - Федеральный выпуск № 264(8615) // Интернет-ресурс: URL: <https://rg.ru/2021/11/22/basinskij-nojmajeru-udalos->

- uravniat-v-pravah-annu-kareninu-i-levina.html (Дата обращения: 29 апреля 2022).
- 13.Басинский П. Подлинная история Анны Карениной. – М.: Издательство АСТ, 2022. – 384 с.
- 14.Бердяев Н.А. Три юбилея (Л. Толстой, Ген. Ибсен, Н. Федоров) // Путь. – №11. – 1928. – С.76-94. // Интернет-ресурс: URL: <http://odinblago.ru/path/11/4/> (Дата обращения: 14 мая 2022).
- 15.Берковский Н.Я. О мировом значении русской литературы. Л.: Наука, 1975. – 184 с.
- 16.Берман Н. «Власть тьмы» Михаэля Тальхаймера // Интернет-ресурс: URL: <https://os.colta.ru/theatre/events/details/32297/?expand=yes#expand> (Дата обращения: 14 марта 2023).
- 17.Богопольская Е. «Чайка» как театральный манифест Томаса Остермайера // Интернет-ресурс: URL: <https://afficha.info/?p=7989> (Дата обращения: 15 марта 2023).
- 18.Бонди С.М. О Пушкине: Статьи и исследования – М.: Художественная литература, 1983. – 487 с.
- 19.Борновицкая Е. Рецензия – Анна Каренина // Интернет-ресурс: URL: <https://www.lapersonne.com/post/anna-karenina-review/> (Дата обращения: 29 апреля 2022).
- 20.Ваганова А.Я. Основы классического танца. – СПб.: Лань, 2007. – 192 с.
- 21.Ванслов В.В. В мире балета. – М.: Анита Пресс, 2010. – 296 с.
- 22.Ванслов В.В. О музыке и о балете. – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – 331 с.
- 23.Ванслов В.В. Статьи о балете: музыкально-эстетические проблемы балета. – Л.: Музыка, 1980. – 191 с.
- 24.Васильева Е. «Евгений Онегин» Алвиса Херманиса // Интернет-ресурс: URL: <https://os.colta.ru/theatre/events/details/32531/?expand=yes#expand> (Дата обращения: 15 марта 2023).

25. Гаевский В. Пять пудов нелюбви // Театрал, 2007. // Интернет-ресурс: URL: <https://teatral-online.ru/news/1167/> (Дата обращения: 25 марта 2022).
26. Галайда А. Классик балета Джон Ноймайер поставил в Москве «Татьяну» // Интернет-ресурс: URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/11/10/tam-nekogda-gulyal-i-on> (Дата обращения: 25 марта 2022).
27. Гительман Л.И. Русская классика на французской сцене. – Л.: Искусство, 1978. – 175 с.
28. Годар К. Питер Брук о Чехове / Пер. с фр. М. А. Зониной // Чехов и мировая литература: В 3 кн. / Ред.-сост. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая; Отв. ред. Л. М. Розенблюм. — М.: Наука, 1997—2005. — (Лит. наследство; Т. 100). Кн. 1. — 1997. – С. 118-120.
29. Гордеева А. Все смешалось // Lenta.Ru 27 марта 2018. // Интернет-ресурс: URL: <https://lenta.ru/articles/2018/03/27/karenina/> (Дата обращения: 29 апреля 2022).
30. Гусева Л. «Татьяна». Новое издание «Онегина». // Интернет-ресурс: URL: <https://www.belcanto.ru/14112001.html> (Дата обращения: 25 марта 2022).
31. Гучмазова Л. «Мастер и Маргарита» танцуют в Большом театре // Российская газета - Федеральный выпуск № 275(8626) // Интернет-ресурс: URL: <https://rg.ru/2021/12/02/master-i-margarita-tancuiut-v-bolshom-teatre.html> (Дата обращения: 25 ноября 2021).
32. Гучмазова Л. Сделка с повестью // Газета «Коммерсантъ» №226/П от 09.12.2019, стр. 11 // Интернет-ресурс: URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4186782> (Дата обращения: 25 ноября 2021).
33. Зозулина Н.Н. Джон Ноймайер в Петербурге / Науч. ред. В.В. Чистякова. – СПб: Аллаборг, 2012. – 422 с.
34. Зозулина Н.Н. Джон Ноймайер и его балеты. Вечное движение. Учебное пособие / Наталия Зозулина. – СПб.: Акад. рус. балета им. А.Я.Вагановой, 2019. – 256 с.

35. Зозулина Н.Н. Джон Ноймайер. Рождение хореографа. Монография. [М-во культуры Российской Федерации]. Акад. Русского балета им. А.Я.Вагановой; Н.Н.Зозулина [ред. В.В.Чистякова]. – Санкт-Петербург: Академия Русского балета, 2021. – 256 с.
36. Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. – М.: Классика-XXI, 2003. – 320 с.
37. Интервью Дж.Ноймайера. Elle. 28.03.2018 // Интернет-ресурс: URL: <https://www.elle.ru/celebrities/interview/dzhon-noimaier-moi-balet-anna-karenina-ne-roman-tolstogo-что-ya-v-nem-chuvstvuyyu-id6760221/> (Дата обращения: 23 марта 2021).
38. Карп П.М. Балет и драма. – Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1980. – 246 с.
39. Келдыш Ю.В. Очерки и исследования по истории русской музыки. – М.: Советский композитор, 1978. – 511 с.
40. Кеслер М. «Кеслер: хочу, чтобы моя «Анна Каренина» всех вас удивила»: беседа с Б. Тух // Stolitsa, 30.08.2020 // Интернет-ресурс: URL: <https://stolitsa.ee/tallinn/kesler-khochu-чтобы-моя-anna-karenina-vsekh-vas-udivila> (Дата обращения: 30 ноября 2021).
41. Колыханова О.А., Кулдонова А.Ю. Восприятие русской литературы в Британии в конце XIX – начале XX века // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2019. – Т. 17, № 4. – С. 119-129.
42. Колязин В. Оливковая роща Петера Штайна // Интернет-ресурс: URL: [https://www.ng.ru/archivematerials/2007-10-01/36\\_stein.html](https://www.ng.ru/archivematerials/2007-10-01/36_stein.html) (Дата обращения: 4 марта 2023).
43. Корнеева И. «Три сестры» Саймона Стоуна покажут в зарубежной программе «Золотой маски» // Интернет-ресурс: URL: <https://rg.ru/2019/04/25/reg-cfo/zarubezhnuii-programmu-zolotoj-maski-pokazhut-v-teatre-im-pushkina.html> (Дата обращения: 15 марта 2023).
44. Краснова Л. Балет «Анна Каренина» Джона Ноймайера на сцене Большого театра // NEWSmuz.com 26/03/2018. // Интернет-ресурс: URL:

- <https://newsmuz.com/news/2018/balet-anna-karenina-dzhona-noymayera-na-scene-bolshogo-teatra-40735> (Дата обращения: 29 апреля 2022).
45. Красовская В.М. Балет сквозь литературу. – СПб.: Академия Русского балета им. А.Я.Вагановой, 2005. – 424 с.
46. Красовская В.М. Статьи о балете. – Л.: Искусство, 1967. – 340 с.
47. Кузнецова Т. «Сделал то, чего не делал никогда: заново поставил балет». Беседа с Кузнецовой Т. Джон Ноймайер о своем балете «Пер Гюнт» // Коммерсантъ. №7. 20.01.2016. // Интернет-ресурс: URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2896109> (Дата обращения: 14 мая 2022).
48. Кузнецова Т. «Я не считал возможным просто иллюстрировать книжку»: интервью с Дж.Ноймайером // Коммерсантъ №49 от 23.03.2018. // Интернет-ресурс: URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3579625> (Дата обращения: 30 ноября 2021).
49. Кузнецова Т. «Я не хочу приписывать что-то Пушкину» Джон Ноймайер о своей версии «Евгения Онегина» // Интернет ресурс: URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2601592> (Дата обращения: 23 мая 2021).
50. Кузнецова Т. Роман со всеми остановками // Коммерсантъ Weekend №13 09.04.2010. // Интернет-ресурс: URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1346157> (Дата обращения: 17 ноября 2021).
51. Литаврина М.Г. Десять жизней. Неизвестные лица русской театральной педагогики за рубежом. Учебное пособие. – М: ГИТИС, 2016 – 324 с.
52. Литаврина М.Г. Русский театральный Париж: 20 лет между войнами. – СПб.: Алтея, 2003. – 208 с.
53. Лотман Ю.М. Пушкин. – СПб: Искусство, 2005. – 847 с.
54. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. – Л.: Просвещение, 1980. – 416 с.
55. Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. – М.: Советский композитор, 1982. – 328 с.
56. Мазель Л. Этюды о Шостаковиче. Статьи и заметки о творчестве. – М.: Советский композитор, 1986. – 176 с.

57. Михалёва А. Воланд & Со // Театрал, 10 декабря 2021г. // Интернет-ресурс: URL: <https://teatral-online.ru/news/30660/> (Дата обращения: 15 декабря 2021).
58. Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». – Перевод с английского. – СПб., «Искусство – СПб»; «Набоковский фонд», 1998. – 928 с.
59. Наборщикова С.В. Интерпретация литературного произведения в балете : диссертация ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1990. – 175 с.
60. Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. – М.: Советский писатель, 1983. – 448 с.
61. Новерр Ж.Ж. Письма о танце и балетах. – Л.-М.: Искусство, 1965. – 376 с.
62. Пайт К. Ревизор, 2021 // Интернет-ресурс: URL: <http://contextfest.com/ru/events/revisor-tba-27-aug-20-00> (Дата обращения: 30 ноября 2021).
63. Подшун А. С мечтой о независимости. Джон Ноймайер о своем балете «Татьяна» // «Музыкальное обозрение» № 12 декабрь (376-377) 2014 // Интернет-ресурс: URL: <https://muzobozrenie.ru/s-mechtoj-o-nezavisimosti/> (Дата обращения: 23 января 2021).
64. Потапова Н. Три карты, Ролан Пети и русская Терпсихора // Петербургский театральный журнал №4 [26] 2001 // Интернет-ресурс: URL: <https://ptj.spb.ru/archive/26/voyage-from-spb-26/tri-karty-rolan-peti-irusskaya-terpsixora/> (Дата обращения: 7 декабря 2021).
65. Поюровский Б. Сочинение на вольную тему. «Вишневый сад» Петра Штайна / Вечерний клуб. 08.10.1992. // <https://www.chekhovfest.ru/upload/iblock/431/431428d4afdc0eb63ebe869885889592.pdf> (Дата обращения: 4 марта 2023).
66. Прибегина Г.А. Петр Ильич Чайковский. – М.: Музыка, 1983. – 192 с.
67. Проскурин О. Поэзия Пушкина или подвижный палимпсест. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 462 с.
68. Пушкина Л. «Три сестры» Сюзан Кеннеди: тотальная оцифровка, которую мы заслужили // Интернет-ресурс: URL: <https://oteatre.info/tri-sestry-syuzan->

- kennedi-totalnaya-otsifrovka-kotoruyu-my-zasluzhili/ (Дата обращения: 16 марта 2023).
- 69.Ренарский Д. Интервью Съюзен Кеннеди // Интернет-ресурс: URL: <https://journal.masters-project.ru/mir-izmenilsya-bezvozvratno/> (Дата обращения: 16 марта 2023).
- 70.Русская классика и мировой театральный процесс: Межвузовский сборник научных трудов/ Отв.ред. А.А.Якубовский. – М.: ГИТИС, 1983. – 183 с.
- 71.Русская литература и её зарубежные критики. Сборник статей. – М., «Худож. лит.», 1974. – 392 с.
- 72.Светлов В. Пушкин и балет // Светлов В. Терпсихора. – СПб: арт. зав. А.Ф. Маркса, 1906. – С.33-51.
- 73.Сикорская Н. Почему бессмертна «Чайка»? // Наша Газета. 08.03.2016. // Интернет-ресурс: URL: <https://nashagazeta.ch/news/culture/pochemu-bessmertna-chayka> (Дата обращения 15 ноября 2021).
- 74.Сорокина В.В. Русская литература в западноевропейских исследованиях: Учебное пособие. – М.: Издательство Московского университета, 2017. – 150 с.
- 75.Стойко А. Великий композитор П.Чайковский. – Л.: Музыка, 1972. – 336 с.
- 76.Тарасов Б. Хореограф Джон Ноймайер // Новые известия. 01.02.2007. // Интернет-ресурс: URL: <https://newizv.ru/news/culture/01-02-2007/62370-horeograf-dzhon-nojmajer> (Дата обращения: 17 января 2022).
- 77.Татьяна: буклет спектакля. Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко/ сост. Д. Абаулин. – М.: 2014. – 56 с.
- 78.Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
- 79.Уильямс Т. Стекланный зверинец / Пер. с англ. Г. Злобина. – М.: ВААП-ИНФОРМ, 1982. – 44 с.

80. Унанова Т. Судьбы заложница // Интернет-ресурс: URL: <https://aire.opera.ee/uploads/documents/50dd5e6b76b35.pdf> (Дата обращения: 10 декабря 2021).
81. Федорченко О. Мужчины нелегкого поведения // Коммерсантъ С-Петербург. №215. 14.11.2012. С.15. // Интернет-ресурс: URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2064993> (Дата обращения: 23 декабря 2021).
82. Фирер А. Душа «Чайки» // Российская газета - Столичный выпуск № 0(4312) // Интернет-ресурс: URL: <https://rg.ru/2007/03/12/chaika.html> (Дата обращения: 25 марта 2022).
83. Фокин М.М. Против течения. – Л.: Искусство, 1981. – 510 с.
84. Хазиева Д.З. «Дама с камелиями» в трактовке Джона Ноймайера на музыку Фредерика Шопена // Вестник Академии русского балета им. А.Я.Вагановой. – 2008. – №2 (20). – С.176-179.
85. Хардт И. Выразительный танец в Германии // Германия, XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм. – М.: РОССПЭН, 2008. – 604 с.
86. Хентова С.М. Д.Д. Шостакович. Тридцатилетие 1945-1975: Монография. – Л.: Советский композитор, 1981. – 416 с.
87. Хохлова Д.Е. "Дама с камелиями" Дж. Ноймайера: хореографическая интерпретация романа А. Дюма // Вопросы театра. Proscaenium. 2018. №1-2. – М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С.79-92.
88. Хохлова Д.Е. Балет «Онегин» Дж. Кранко: русская поэзия в западноевропейской хореографии. М.: Интурреклама – Театралис, 2017. – 144 с.
89. Хохлова Д.Е. Балет Джона Ноймайера «Анна Каренина». К вопросу хореографической интерпретации хрестоматийного первоисточника // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2019. – №2. – С.117-127.
90. Хохлова Д.Е. Сценография балета Дж. Ноймайера «Анна Каренина»: художественные аспекты авторской трактовки литературного первоисточника // Человек и культура. – 2021. – № 4. – С.47-58. // Интернет-

- ресурс: URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=36233](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36233) (Дата обращения: 15 мая 2022).
91. Чайка: буклет спектакля. Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко/ сост. Д. Абаулин. – М.: 2007. – 34 с.
92. Черномурова И. «Чайка» Чехова по Ноймайеру // Петербургский театральный журнал № 3 [33] 2003 // Интернет-ресурс: URL: <https://ptj.spb.ru/archive/33/music-theatre-33/chajka-chехова-ponojmajeru/> (Дата обращения: 25 марта 2022).
93. Чудаков А.П. Поэтика Чехова / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1971. – 291 с.
94. Шах-Азизова Т. Немецкий Чехов // Вопросы театра. 2008. №1-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nemetskiy-chehov> (Дата обращения: 12 февраля 2023).
95. Шах-Азизова Т. Полвека в театре Чехова. 1960-2010. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 328 с.
96. Эльяш Н.И. Пушкин и балетный театр. – М.: Искусство, 1970. – 344 с.
97. Ященков П. В Большом театре состоялась премьера балета «Мастер и Маргарита» // Газета "Московский комсомолец" №28680 от 6 декабря 2021г. // Интернет-ресурс: URL: <https://www.mk.ru/culture/2021/12/04/v-bolshom-teatre-sostoyalas-premera-baleta-master-i-margarita.html> (Дата обращения: 15 декабря 2021).
98. Ященков П. На премьере балета "Татьяна" публика кричала: "Как это гениально!" и "Как это подло!" // Московский комсомолец №26672 от 13 ноября 2014 // Интернет-ресурс: URL: <https://www.mk.ru/culture/2014/11/10/na-premere-baleta-tatyana-publika-krichala-kak-eto-genialno-i-kak-eto-podlo.html> (Дата обращения: 25 марта 2022).
99. 50 Jahre Hamburg Ballett. John Neumeier: Bilder einer Ära. — Henschel Verlag, 2022. – 256 p.

100. A Breath of Fresh Air – The Seagull – Ballet Review // Интернет-ресурс:  
URL: <https://tapeworthy.blogspot.com/2012/03/breath-of-fresh-air-seagull-ballet.html> (Дата обращения: 25 марта 2022).
101. Adnan M. The Seagull – A modern ballet masterpiece by John Neumeier // Интернет-ресурс: URL: <https://www.theartsguild.com/2012/03/22/the-seagull-a-modern-ballet-masterpiece-by-john-neumeier/> (Дата обращения: 25 марта 2022).
102. Albrecht A. Alle unglücklichen Frauen sind einander ähnlich // Frankfurter Allgemeine. 04.07.2017. // Интернет-ресурс: URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/hamburg-zeigt-ballett-anna-karenina-von-john-neumeier-15089290.html> (Дата обращения: 29 апреля 2022).
103. Badekow H. My Favourite Pictures for John. — Berlin/Vienna: Blackwell Wissenschaftsverlag, 1998. – 149 p.
104. Batschelet S. Another Good Woman Goes Down: The Zurich Ballet's "Anna Karenina" // Bachtrack, 18 Oct 2014 // Интернет-ресурс: URL: <https://bachtrack.com/review-anna-karenina-zurich-ballet-zurich-opera-house-october-2014> (Дата обращения: 30 ноября 2021).
105. Benhamou A.-F. Le Revizor, de Gogol, mise en scène d'Antoine Vitez (1980). Интернет-ресурс: URL: <https://hal.science/hal-01099473> (Дата обращения: 1 марта 2023).
106. Colcker D. // Hutera D. Dance icon Deborah Colker brings Tatyana to 2012 Edinburgh International Festival // The List, 6 Aug 2012 // Интернет-ресурс: URL: <https://edinburghfestival.list.co.uk/article/44103-dance-icon-deborah-colker-brings-tatyana-to-2012-edinburgh-international-festival/> (Дата обращения: 28 ноября 2021).
107. Cournot M. Gogol dans les glaces / Le Monde, 6 mars 1980. Интернет-ресурс: URL: <https://www.lemonde.fr/archives-du-monde/06-03-1980/3/> (Дата обращения: 1 марта 2023).
108. Dust A. CRYSTAL PITE 'REVISOR' IS FARCICAL AND IDIOSYNCRATIC – REVIEW // Dance Art Journal, 9 Mar 2020 // Интернет-

- ресурс: URL: <https://danceartjournal.com/2020/03/09/crystal-pite-revisor-is-farcical-and-idiosyncratic-review/> (Дата обращения: 30 ноября 2021).
109. Foyer M. Ballett Zürich: Anna Karenina // CriticalDance 5 Dec 2014 // Интернет-ресурс: URL: <https://criticaldance.org/zurich-ballet-anna-karenina/> (Дата обращения: 30 ноября 2021).
110. Foyer M. Hamburg Ballet: Tatjana. // CriticalDance. July 10, 2014. // Интернет-ресурс: URL: <https://criticaldance.org/hamburg-ballet-tatjana/> (Дата обращения: 29 апреля 2022).
111. Guerreiro T. Crystal Pite/Jonathon Young, Revisor review // CULTUREWhisper, 23 May 2020 // Интернет-ресурс: URL: [https://www.culturewhisper.com/r/dance/crystal\\_pite\\_jonathon\\_young\\_revisor\\_sadllers/15082](https://www.culturewhisper.com/r/dance/crystal_pite_jonathon_young_revisor_sadllers/15082) (Дата обращения: 20 декабря 2021).
112. Hamburger Ballett-Tage: 2000. – Hamburg, Christians, 2000. – 256 p.
113. Héliot A. Ivanov, un spectacle prodigieux // Интернет-ресурс: URL: <https://www.lefigaro.fr/blogs/theatre/2015/01/ivanov-un-spectacle-prodigieux.html> (Дата обращения: 9 марта 2023).
114. Hofmann I. Seele seziert: „Tatjana“zum Auftakt der 40. Hamburger Ballett-Tage // Интернет-ресурс: URL: (Дата обращения: 28 марта 2022).
115. Hutera D. Dance icon Deborah Colker brings Tatyana to 2012 Edinburgh International Festival // The List, 6 Aug 2012 // Интернет-ресурс: URL: <https://edinburghfestival.list.co.uk/article/44103-dance-icon-deborah-colker-brings-tatyana-to-2012-edinburgh-international-festival/> (Дата обращения: 18 ноября 2021).
116. Jacqueline Thuilleux. John Neumeier. Trente ans de ballets à l'Opéra de Paris. — Gourcuff Gradenigo, 2010. – 96 p.
117. Johnson V. The National Ballet of Canada Caught in Love's Web // Интернет-ресурс: URL: <https://pointemagazine.com/reviews-february-march-2009/> (Дата обращения: 25 марта 2022).
118. Kogler H. John Neumeier Unterwegs. — Darmstadt: Agora, 1972. – 119 p.

119. Koegler H. John Neumeier. Bilder eines Lebens. Pictures from a Life. — Edel: Vita, 2010. – 256 p.
120. Koegler H. Twenty Years at the Helm in Hamburg. John Neumeier's Expatriate Gains // Интернет-ресурс: URL: <https://web.archive.org/web/20110719035013/http://www.hamburgballett.de/e/koegler1.htm> (Дата обращения: 13 февраля 2023).
121. Krause P. Annas Altraum // Интернет-ресурс: URL: <https://www.concerti.de/oper/opern-kritiken/ballett-kritik-staatsoper-hamburg-anna-karenina/> (Дата обращения: 21 августа 2023).
122. Krause P. Neumeier, der Ästhet // Интернет-ресурс: URL: <https://www.concerti.de/oper/neumeier-der-aesthet/> (Дата обращения: 29 апреля 2023).
123. Mackrell J. Companhia de Dança Deborah Colker: Tatyana – review // The Guardian, 1 Feb 2013 // Интернет-ресурс: URL: <https://www.theguardian.com/stage/2013/feb/01/deborah-colker-tatyana-review> (Дата обращения: 18 ноября 2021).
124. Mackrell J. Mariinsky Ballet: Anna Karenina – review // The Guardian, 10 Aug 2011// Интернет-ресурс: URL: <https://www.theguardian.com/stage/2011/aug/10/mariinsky-ballet-anna-karenina-review> (Дата обращения: 30 ноября 2021).
125. MacMillan K. Program note for Winter Dreams, Royal Ballet. Royal Opera House, London, February 1991.
126. Neumeier J. Death In Venice. // Интернет-ресурс: URL: <https://www.hamburgballett.de/en/schedule/event.php?AuffNr=193251> (Дата обращения: 17 января 2022).
127. Neumeier J. The Glass Menagerie. // Интернет-ресурс: URL: <https://www.hamburgballett.de/en/schedule/play%E2%80%93repertoire.php?SNr=771> (Дата обращения: 20 февраля 2022).
128. Neumeier J. The Seagull: Ballet by John Neumeier based on Anton Chekhov // Интернет-ресурс: URL:

- <https://www.hamburgballett.de/en/schedule/play%E2%80%93repertoire.php?SNr=485> (Дата обращения: 30 ноября 2021).
129. Neumeier's Nijinsky: Ballet Review // Интернет-ресурс: URL: <https://thebookybunhead.wordpress.com/tag/nijinsky/> (Дата обращения: 25 марта 2022).
130. Parry J. Companhia de Danca Deborah Colker – Tatyana – London // DanceTabs, 6 Feb 2013 // Интернет-ресурс: URL: <https://dancetabs.com/2013/02/companhia-de-danca-deborah-colker-tatyana-london/> (Дата обращения: 18 ноября 2021).
131. Poletti S. John Neumeier. — Palermo, L'epos, 2004. – 256 p.
132. Repertory since 1973 // Hamburg Ballett John Neumeier // Интернет-ресурс: URL: <https://www.hamburgballett.de/en/geschichte/repertoire.php> (Дата обращения: 12 марта 2023).
133. Roy S. Revisor review – astonishing take on Gogol demands to be seen again // The Guardian, 4 Mar 2020 // Интернет-ресурс: URL: <https://www.theguardian.com/stage/2020/mar/04/revisor-review-sadlers-wells-london-gogol> (Дата обращения: 30 ноября 2021).
134. Rudle D. JOHN NEUMEIER: „DIE MÖWE“, THEATER AN DER WIEN // Tanzschrift // Интернет-ресурс: URL: <https://www.tanzschrift.at/buehne/kritisch-gesehen/745-john-neumeier-die-moewe-theater-an-der-wien> (Дата обращения: 25 марта 2022).
135. Sonnenburg G. Der geschmack von Schnee auf nackter haut // MAGAZIN FÜR BALLETT // Интернет-ресурс: URL: <https://ballett-journal.de/hamburg-ballett-tatjana-moskau/> (Дата обращения: 29 апреля 2022).
136. Sonnenburg G. DIE TRAUERIGE KOMÖDIE VON DER LIEBE // MAGAZIN FÜR BALLETT // Интернет-ресурс: URL: <https://ballett-journal.de/hamburg-ballett-die-moewe-neumeier/> (Дата обращения: 25 марта 2022).

137. Sonnenburg G. Ehebruch de luxe // MAGAZIN FÜR BALLETT // Интернет-ресурс: URL: <https://ballett-journal.de/hamburg-ballett-john-neumeier-anna-karenina-dvd-bluray/> (Дата обращения: 21 августа 2023).
138. Tambur S. Estonian choreographer's Anna Karenina premieres in Milan // Интернет-ресурс: URL: <https://estonianworld.com/culture/estonian-choreographers-anna-karenina-premieres-in-milan/> (Дата обращения: 10 декабря 2021).
139. Tatyana, 2011 // Интернет-ресурс: URL: <https://www.ciadeborahcolker.com.br/tatyana> (Дата обращения: 15 декабря 2021).
140. THEATRE | A production of Krétakör Theatre // Интернет-ресурс: URL: <http://schillingarpad.com/work/134> (Дата обращения: 9 марта 2023).
141. Vitez A. Le cinema, 1979, N 17. – pp. 65-68.
142. Vitez A. Le théâtre des idées. – Paris: Gallimard, 1991. – 612 p.
143. Weber B. Träumerei // Интернет-ресурс: URL: <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/traeumerei/> (Дата обращения: 29 апреля 2022).
144. Weikmann D. John Neumeier triumphiert mit Tolstoi // Интернет-ресурс: URL: <https://www.der-theaterverlag.de/theatermagazin/dtm/theatermagazin-10-2017/anna-karenina-von-john-neumeier/#:~:text=John%20Neumeier%20triumphiert%20mit%20Tolstoi> (Дата обращения: 29 апреля 2022).
145. Winship L. Deborah Colker Company: Tatyana, Barbican Hall – review // Evening Standart, 1 Feb 2013 // Интернет-ресурс: URL: <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/deborah-colker-company-tatyana-barbican-hall-review-8476871.html> (Дата обращения: 28 ноября 2021).
146. Wolf Perez E. Hamburg Ballett: "Die Möwe" // Интернет-ресурс: URL: <https://www.tanz.at/index.php/kritiken/kritiken-2018/1971-hamburg-ballett-die-moewe> (Дата обращения: 25 марта 2022).
147. Young J. // O'Neill S. Crystal Pite and Jonathon Young chat about their latest collaboration // CBC Arts, 26 Nov 2020 // Интернет-ресурс: URL:

<https://www.cbc.ca/arts/a-glitching-supercut-of-our-current-political-moment-revisor-is-the-dance-theatre-hybrid-2020-needs-1.5816758> (Дата обращения: 30 ноября 2021).

148. Zehn Jahre John Neumeier und das Hamburger Ballett, 1973-1983. — Hamburg, Christians, 1983. – 223 p.
149. Zwanzig Jahre John Neumeier und das Hamburg Ballett, 1973-1993: Aspekte, Themen, Variationen. — Hamburg, Christians, 1993. – 329 p.

### **Список работ, опубликованных автором по теме диссертации**

#### **Публикации в изданиях, включённых в Перечень рецензируемых научных изданий, утверждённый Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации**

150. Попова К.В. Взаимосвязь литературы и хореографии в балетах Джона Ноймайера «Смерть в Венеции» и «Анна Каренина» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2023. – №2. – С. 135-149.
151. Попова К.В. Взаимосвязь литературы и хореографии в творчестве Джона Ноймайера // Философия и культура. – 2023. – № 7. – С. 73-85.
152. Попова К.В. Русская классическая литература в истории зарубежного балета // Балет. – 2021. – №3. – С. 42-44.
153. Попова К.В. Хореографическая интерпретация произведений русской классической литературы зарубежными хореографами в XXI веке // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2022. – № 4. – С. 64-80.

#### **Публикации в прочих изданиях**

154. Попова К.В. «Ревизор» Н. В. Гоголя в хореографическом решении Кристал Пайт // Молодой учёный — перспективная наука. Сборник статей № 1 — М.: Издательство ГИТИС, 2023. – С. 47-54.

155. Попова К.В. Анализ драматургии танца – ключ к расшифровке замысла хореографа (на примере разбора сцены из балета Дж. Ноймайера «Чайка») // Молодой учёный — перспективная наука. Сборник статей № 2 — М.: Издательство ГИТИС, 2023. – С. 97-106.
156. Попова К.В. Интерпретация литературного произведения в балетном спектакле // Методология современного театроведения / Материалы XLIII Межвузовской научно-практической конференции. – М.: ГИТИС, 2022. – С. 24-30.
157. Попова К.В. Хореографические интерпретации романа в стихах “Евгений Онегин” А.С. Пушкина на балетной сцене // Литература на театральной сцене: Четырнадцатые Международные научные чтения «Театральная книга между прошлым и будущим» / Рос. гос. б-ка искусств; сост. А.А. Колганова. – М.: РГБИ, 2021. – С. 153-161.

## Приложение 1. Либретто балета «Чайка»<sup>150</sup>

### Первое действие

В деревне

Костя построил сцену в саду усадьбы своего дяди Петра Сорина. Нина, девушка, живущая в соседнем поместье, приходит, чтобы танцевать главную партию в его постановке “Душа Чайки”.

Костя любит Нину. Нина любит Костю.

*Д.Д. Шостакович Концерт для фортепиано с оркестром № 2 фа мажор, соч. 102, 1957, 2-я часть*

Мать Кости, знаменитая балерина Ирина Аркадина, приходит вместе со своим любовником, хореографом Борисом Тригориным. Среди гостей, приглашенных на спектакль: Илья Шамраев, управляющий усадьбой Сорина, его жена Полина, их дочь Маша, доктор Дорн и сельский учитель Медведенко. Медведенко любит Машу. Маша любит Костю. Костя любит Нину. Нина влюбляется в Тригорина. Тригорин любит Аркадину, но увлечен Ниной. Аркадина любит Тригорина. Полина любит доктора Дорна.

*Д.Д. Шостакович. Симфония № 15 ля мажор, соч. 141, 1971, 1-я часть*

Костина танцевальная пьеса “Душа Чайки”

*Ивлин Гленни. Отрывки из композиции Shadow behind the Iron Sun, 2000*

---

<sup>150</sup> Русскоязычная версия либретто представлена по буклету к премьере балета «Чайка» в Московском академическом Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. Пунктуация сохранена. (Чайка: буклет спектакля. Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко/ сост. Д. Абаулин. М.: 2007. С. 26-29).

Музыка из-за озера – Аркадина вспоминает одну из своих знаменитых ролей

*П.И. Чайковский. Времена года. Декабрь, соч. 37а, 1875/76, № 12*

Аркадина разговаривает с сыном

Тригорин учит Нину

*Д.Д. Шостакович. Симфония № 15 ля мажор, соч. 141, 1971, 2-я часть*

Карточные игры и развлечения

*Д.Д. Шостакович. Симфония № 15 ля мажор, соч. 141, 1971, 3-я часть*

Ревность и решения

Танцы Костиной мечты

*Д.Д. Шостакович. Симфония № 15 ля мажор, соч. 141, 1971, 4-я часть*

### **Второе действие**

Москва

Театр ревю: Нина танцует в кордебалете

*Д.Д. Шостакович. Сюита из оперетты Москва, Черемушки, соч. 105, 1958, в редакции Эндрю Корнела, № 1: Прогулка по Москве*

Нина встречает изменившегося Тригорина –

Ревю продолжается

*Д.Д. Шостакович. Сюита из оперетты Москва, Черемушки, соч. 105, 1958, в редакции Эндрю Корнела, № 2: Вальс*

Записная книжка Кости – Танцы мечты

*Д.Д. Шостакович. Фортепианное трио № 2 ми минор, соч. 67, 1944, 3-я часть  
Largo*

Полька Нины

*Д.Д. Шостакович. Полька, №4 из Балетной сюиты, №1, 1949*

Императорский театр:

Балет Тригорина “Смерть Чайки”

*Д.Д. Шостакович. Сюита из оперетты Москва, Черемушки, соч. 105, 1958, в  
редакции Эндрю Корнела, № 4: Балет*

Маша решает выйти замуж за Медведенко

*А.Н. Скрябин. Ноктюрн соч. 9, № 2, 1894*

Письмо Нины к Косте

*Д.Д. Шостакович. Камерная симфония для струнных до минор, соч. 110а, 1960.  
Оркестровка Рудольфа Баршая, 1-я часть*

Осенний сад: обморок Сорина

*Д.Д. Шостакович. Камерная симфония для струнных до минор, соч. 110а, 1960.  
Оркестровка Рудольфа Баршая, 2-я часть*

Визит Аркадиной – грустная свадьба

*Д.Д. Шостакович. Камерная симфония для струнных до минор, соч. 110а, 1960.*

*Оркестровка Рудольфа Баршая, 3-я часть*

Появление Нины – прощание Нины

*Д.Д. Шостакович. Камерная симфония для струнных до минор, соч. 110а, 1960.*

*Оркестровка Рудольфа Баршая, 4-я и 5-я части*

Танцы Костиной мечты кончаются...

*Д.Д. Шостакович. Симфония № 15 ля мажор, соч. 141, 1971,*

*фрагменты из 4-ой части*

**Приложение 2. Либретто балета «Татьяна»<sup>151</sup>****I ДЕЙСТВИЕ****Пролог – Паутина снов**

В сбивчивый сон Татьяны вплетается видение дуэли, воплощенной в фигуре Зарецкого, символизирующего неотвратимую судьбу, воспоминания о юном композиторе Ленском, пишущем музыку, вдохновленную сестрой Татьяны Ольгой, его невестой. Татьяну, живущую в мире грез среди героев ее любимых романтических книг, манит пугающий, чувственный образ.

**Сцена 1 – День из жизни Онегина**

Гильо, слуга Онегина, входит в спальню с приглашениями на этот день. В парке Онегин встречает красивую женщину. Затем он становится гостем на балу. Он едет в театр на балет «Клеопатра» в исполнении известной балерины Истоминой. Дома его накрывает чувство пустоты. Получив известие о кончине дяди, который оставил ему в наследство имение, Онегин едет в деревню.

**Сцена 2 – Ленский и Онегин в деревне**

Появление элегантного и необычного Онегина взбудораживает жизнь в деревне. Они становятся друзьями с композитором Ленским, который восхитил Евгения своей увлеченностью.

**Сцена 3 – У Лариных**

Ленский вместе со своим новым другом наносит визит госпоже Лариной, матери Татьяны и Ольги. Онегин знакомится с Татьяной. Восхищенная Татьяна внезапно влюбляется. Няня Филипьевна пытается ее успокоить.

**Сцена 4 – Письмо Татьяны**

---

<sup>151</sup> Русскоязычная версия либретто представлена по буклету к премьере балета «Татьяна» в Московском академическом Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. Пунктуация сохранена. (Татьяна: буклет спектакля. Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко/ сост. Д. Абаулин. М.: 2014. С. 6-7).

Татьяна открывает свою любовь в чувственном письме к Онегину. Воспоминания о персонажах романов будто руководят ее пером. Прежде, чем уснуть, она отправляет письмо Онегину.

### **Сцена 5 – Сон Татьяны**

Татьяне снится красивый зимний пейзаж. Ее преследует и пугает, а затем защищает медведь. Онегин появляется в образе вампира, окруженный монстрами. Он одновременно привлекает и ужасает Татьяну. Ленский и Ольга появляются в образе молодоженов. Вампир ранит Ленского.

### **Сцена 6 – Именины Татьяны**

Татьяна просыпается в день своих именин. Приезжает Онегин, дает ей книгу, читает лекцию о необходимости благоразумного поведения и отвергает ее любовь. Позже он заигрывает с Ольгой. Ревнуя, Ленский провоцирует дуэль с Онегиным.

### **Сцена 7 – Дуэль**

Зарецкий доводит дуэль до трагической развязки. Онегин стреляет – Ленский падает. Герои романов Татьяны становятся похожи на почти забытый сон.

## **II ДЕЙСТВИЕ**

### **Интерлюдия**

Постоянно переезжая с места на место, Онегин пытается найти смысл своей жизни. Его повсеместно преследует тень Ленского. Татьяна навещает пустующий дом Онегина и восхищается его книгами. Ольга выходит замуж за красивого офицера.

### **Сцена 8 – Бал в Санкт–Петербурге**

Прошли годы, Татьяна замужем за богатым князем Н. На балу в Санкт-Петербурге, куда также приехала Ольга со своим нынешним мужем, Татьяна неожиданно сталкивается с Онегиным, который тут же влюбляется в нее. Татьяну захватывают

воспоминания ее прошлой жизни: ее покойная няня Филипьевна и романтический образ Онегина, который она себе тогда придумала.

### **Сцена 9 – Письмо Онегина**

Вдохновленный памятью о своем друге Ленском, Онегин пишет страстное письмо Татьяне.

### **Сцена 10 – Последняя встреча**

Все еще любящая Онегина Татьяна читает его письмо снова и снова. Он приезжает к ней. Татьяна признается Онегину в любви, но отвергает его.

### Приложение 3. Либретто балета «Анна Каренина»<sup>152</sup>

#### ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ

Политик Алексей Каренин, стремящийся к переизбранию, проводит митинг в Санкт-Петербурге, а граф Алексей Вронский в Москве вместе со своим полком готовится к матчу по лакроссу.

Анна Каренина вместе с сыном Серёжей поддерживает мужа.

*П.И. Чайковский. Торжественная увертюра  
на Датский гимн, ор. 15*

Вернувшись домой после митинга, Анна чувствует себя очень одинокой.

*П.И. Чайковский. Сюита № 1, ор. 43, Introduzione*

Стива, брат Анны, звонит из Москвы и просит ее уладить серьёзную семейную ссору. Долли, его жена, застала его с гувернанткой мисс Гульль. Анна отправляется в Москву и случайно встречается там графа Вронского – как выяснится, это будет встреча с далеко идущими последствиями. Ужасная гибель дорожного рабочего кажется ей дурным предзнаменованием. Долли и Стива ссорятся. Анна старается утешить Долли и детей.

*Альфред Шнитке. Две маленькие пьесы для органа, ор. 149,  
Пьеса № 1*

*П.И. Чайковский. Сюита № 1, Fuga*

Аристократ-землевладелец Левин мечтает в деревне о Кити, сестре Долли.

*Кэт Стивенс (Юсуф Ислам). Moonshadow  
(Тень луны)*

В Москве Кити и её друзья празднуют обручение Кити с графом Вронским. Анна приезжает на праздник вместе с Долли и Стивой и вновь встречается графа Вронского. Игра с огнём.

*П.И. Чайковский. Сюита № 1, Divertimento – Intermezzo*

Анна играет со своим сыном Серёжей.

*П.И. Чайковский. Сюита № 1, Marche Miniature*

<sup>152</sup> Русскоязычная версия либретто представлена по буклету к премьере балета «Анна Каренина» в Государственном академическом Большом театре России. Пунктуация сохранена. (Анна Каренина: Буклет к премьере. Государственный академический Большой театр России / ред.-сост. А.Галайда. – М.: Театралис, 2020. С. 9-11).

Анна предается страстным мечтам о Вронском.

*Альфред Шнитке. Музыка к фильму «Комиссар», оп. 46,  
Атака – Любовь*

Алексей Каренин, Анна и Серёжа наблюдают за игрой в лакросс. Перед началом матча Анна говорит Вронскому о своей беременности. Вронский играет невнимательно и получает травму. Отчаяние Анны, видящей это, выдает её связь с Вронским.

*П.И. Чайковский. Сюита № 1, Scherzo  
Альфред Шнитке. Сюита из музыки к фильму  
«Повесть о неизвестном актёре», Главная тема  
Альфред Шнитке. Музыка к мультфильму  
«Стеклянная гармоника», Лица, взлёты, пирамиды*

Кити переносит нервный срыв. Левин навещает её в санатории.

*Кэт Стивенс (Юсуф Ислам).  
Sad Lisa (Грустная Лиза)  
П.И. Чайковский. «Снегурочка», оп. 12, № 10. Мелодрама*

Стива продолжает вести себя опрометчиво – на этот раз он флиртует с балеринами Большого театра.

*П.И. Чайковский. Сюита № 1, Gavotte*

Долли решает уйти из дома, но дети убеждают её не делать этого.

*П.И. Чайковский. Струнный квартет № 1, оп. 1,  
Andante cantabile*

Анна рождает от Вронского дочь, которую тоже называют Анной.

*А. Шнитке. Музыка к фильму «Комиссар»,  
Проход обречённых*

Чувствуя близость смерти, Анна пытается примирить друг с другом Вронского и своего мужа. Кити выходит замуж за Левина. Анна уходит от мужа, чтобы соединиться с графом Вронским. Её дочь, маленькая Анна, остаётся у Каренина.

*П.И. Чайковский. Симфония «Манфред»,  
4-я картина*

## **ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ**

Анна счастлива с графом Вронским в Италии. Однако её не покидают мысли о Серёже, её сыне.

Вронский и Анна вновь и вновь видят во сне дорожного рабочего, который погиб во время их первой встречи. Их отношения омрачаются.

*П.И. Чайковский. «Воспоминание о Флоренции»,  
Adagio cantabile e con moto  
Альфред Шнитке. Музыка к мультфильму  
«Стеклянная гармоника», Лица, взлеты, пирамиды*

Анна возвращается в Санкт-Петербург ко дню рождения Серёжи.

*П.И. Чайковский. Струнный квартет № 1, op. 11,  
Andante cantabile*

Лидия Ивановна утешает Каренина.

*П.И. Чайковский. Сюита № 4, op. 61, Preghiera*

Левин и Кити проводят счастливое утро в деревне.

*Кэт Стивенс (Юсуф Ислам).  
Morning Has Broken (Утро настало)  
П.И. Чайковский. «Снегурочка», op. 12, № 10.  
Мелодрама*

Отношения между Анной и Вронским заметно ухудшаются. Светское общество не принимает Анну, она в отчаянии – и тем не менее отправляется на премьеру оперы «Евгений Онегин». Она чувствует себя оскорблённой отношением собравшейся публики, к тому же видит графа Вронского с молодой княжной Сорокиной. Лишь Долли поддерживает Анну.

*Альфред Шнитке. (He) сон в летнюю ночь  
П.И. Чайковский. «Евгений Онегин»,  
Сцена письма (отрывок)*

Разуверившись в том, что Вронский её любит, Анна совершает самоубийство.

*Альфред Шнитке. Музыка к фильму «Восхождение»,  
На саях – Сожаление*

Вронский оплакивает Анну.

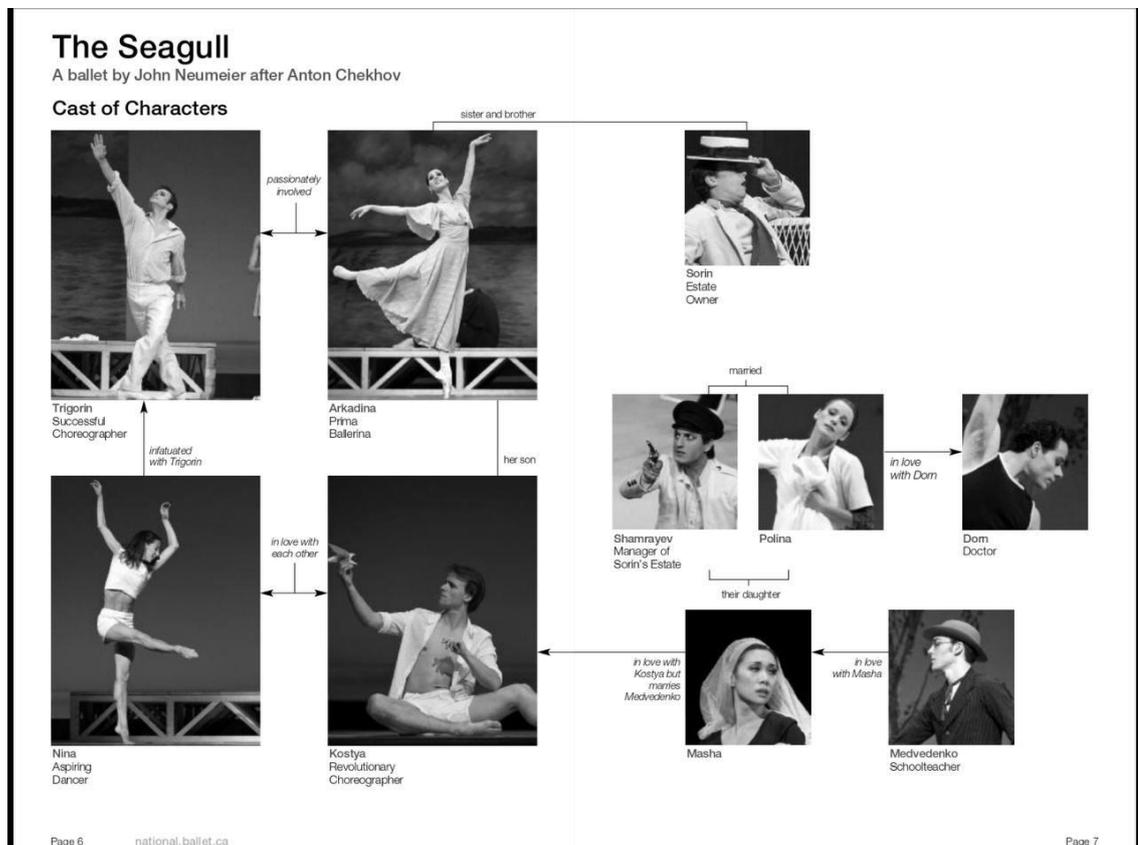
Жизнь идёт своим чередом – в Москве, в Санкт-Петербурге, в деревне – и в театре.

*Альфред Шнитке. Музыка к мультфильму  
«Стеклянная гармоника», Пробуждение  
Кэт Стивенс (Юсуф Ислам).  
One Day at a Time (Шаг за шагом)*

## Приложение 4. Фотоматериалы



**Рис. 1.** Портрет хореографа Джона Ноймайера.  
Фотограф: Киран Уэст



**Рис. 2.** Схема взаимоотношений персонажей в балете «Чайка».  
Буклет Национального балета Канады. 2012



**Рис. 3.** Сцена из первого действия балета «Чайка»: Костина танцевальная пьеса  
 “Душа Чайки”. Гамбург. 2013  
 Нина Заречная – Эмили Мэйзон



**Рис. 4.** Сцена из первого действия балета «Чайка»: Тригорин учит Нину.  
 Москва. 2007  
 Нина Заречная – Валерия Муханова, Борис Тригорин – Георги Смилевски



**Рис. 5.** Сцена из второго действия балета «Чайка»: Ревю продолжается.

Москва. 2018

Нина Заречная – Валерия Муханова



**Рис. 6.** Сцена из второго действия балета «Чайка»: Императорский театр: балет

Тригорина «Смерть Чайки». Гамбург. 2015

Ирина Аркадина – Анна Лаудер



**Рис. 7.** Сцена из пролога спектакля «Татьяна». Гамбург. 2014  
Татьяна Ларина – Хелен Бушэ



**Рис. 8.** Сцена из первого акта балета «Татьяна» (Именины Татьяны). Москва, 2014  
Татьяна Ларина – Валерия Муханова



**Рис. 9.** Сцена из второго акта балета «Татьяна» (Бал в Санкт–Петербурге).  
Москва. 2014

Татьяна Ларина – Диана Вишнева, Евгений Онегин – Дмитрий Соболевский



**Рис. 10.** Сцена из второго акта балета «Татьяна» (Последняя встреча).  
Гамбург. 2014

Татьяна Ларина – Хелен Бушэ, Евгений Онегин – Эдвин Ревазов



**Рис. 11.** Сцена из первого действия балета «Анна Каренина».  
Гамбург. 2017  
Анна Каренина – Анна Лаудер, Алексей Каренин – Карстен Юнг



**Рис. 12.** Сцена из первого действия балета «Анна Каренина».  
Гамбург. 2017  
Левин – Алекс Мартинес



**Рис. 13.** Сцена из первого действия балета «Анна Каренина».  
Москва. 2018

Анна Каренина – Светлана Захарова, Алексей Вронский – Денис Родькин



**Рис. 14.** Сцена из первого действия балета «Анна Каренина».  
Гамбург. 2017

Анна Каренина – Анна Лаудер, Алексей Вронский – Эдвин Ревазов



**Рис. 15.** Сцена из второго действия балета «Анна Каренина».  
Гамбург. 2017

Анна Каренина – Анна Лаудер, Алексей Вронский – Эдвин Ревазов



**Рис. 16.** Сцена из второго действия балета «Анна Каренина».  
Москва. 2018

Анна Каренина – Светлана Захарова