

Анастасия Соколова

# **МАМТ в поисках новых форм**

**Значение МАМТ им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко в контексте российского балетного театра определяется его уникальной способностью быть одновременно хранителем традиции и проводником новаторства.**

В 2007 г. балетная сцена Москвы встретила необычного «перелетного гостя» – «Чайку» Джона Ноймайера, хореографическую интерпретацию знаменитой пьесы А.П. Чехова. Впервые поставленный в Гамбурге в 2002-м, этот балет дал Музыкальному театру им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко возможность доказать, что русская драматургия может звучать на языке современного танца. Интерес к Ноймайеру в мире стойкий, отечественные театры стремились заполучить любой его балет в свой репертуар, но МАМТ настойчиво добивался именно «Чайки», видя в ней идеальное воплощение собственных художественных принципов. Ноймайер, известный своей способностью трансформировать литературные сюжеты в многослойные балетные полотна, интерпретировал русскую психологическую драму через призму внутренних конфликтов персонажей, подчеркнул их глубину средствами современного танца. Для театра, чья идентичность строится на синтезе драматической выразительности и музыкальности, такой подход органичен.

После долгих переговоров «Чайка» Ноймайера была перенесена на сцену Музыкального театра и стала первой в триптихе. Переносом спектакля, уже получившего мировое признание, Джон Ноймайер занимался лично. В интервью ТАСС хореограф подчеркнул: «Конечно, это полностью возобновление спектакля, который был. Но это не еда, которую можно подогреть, чтобы съесть. Мы имеем дело с живым материалом, с живыми артистами, поэтому возникают новые идеи и мысли, но в основном это тот же самый текст»<sup>1</sup>.

Ноймайер, филолог по образованию и новатор по духу, перенес чеховских героев в мир балета, где Аркадина стала прима-балериной, Тригорин – академическим хореографом, а Треплев – авангардным экспериментатором. Вместо буквального пересказа сюжета Ноймайер фокусируется на внутренних монологах персонажей, их нереализованных мечтах и экзистенциальных кризисах. Он использует хореографические лейтмотивы, раскрывая противоречия между Аркадиной, Треплевым, Ниной и другими героями, превращая их взаимодействия в танцевальные диалоги-исповеди. Партитура балета собрана из произведений Дмитрия Шостаковича, Петра Чайковского, Александра Скрябина и перкуссионных композиций Эвелин Гленни. Классическая музыка Шостаковича и Чайковского сопровождала традиционные линии Аркадиной и Тригорина, ритмы Гленни служили звуковым воплощением бунтарских экспериментов Константина. Музыкальная

контрастность подчеркивала конфликт между академичностью и новаторством. Балет оказался близок отечественному зрителю и был встречен с восторгом. Московская труппа, по оценкам критиков, воплотила чеховскую драму с меньшей технической виртуозностью, но с большей эмоциональной насыщенностью и психологической достоверностью, чем гамбургская.

В премьерном показе роль Нины Заречной, полетной и хрупкой, исполнила Валерия Муханова; экспрессивного Треплева – Дмитрий Хамзин; Татьяна Чернобровкина блистала в партии Аркадиной, мастерски соединив надменность и отчаяние; Машу и Медведенко трогательно исполняли Наталья Крапивина и Михаил Пухов, а академичный Тригорин был воплощен Георги Смилевски.

«Чайка» исчезла из репертуара театра спустя пять лет. Причин несколько. Во-первых, юридические сложности. Обновление лицензий и авторские права часто становятся препятствием для долгосрочного пребывания зарубежных постановок. Во-вторых, культурный контекст. Ноймайер – мастер интеллектуальной хореографии и создает спектакли, глубоко связанные с менталитетом его собственной труппы – *Hamburg Ballett*. Даже универсальные сюжеты вроде «Чайки» интерпретируются через призму западноевропейского театрального мышления, эстетика Ноймайера балансирует между экспрессией и интеллектуализмом, что может создавать сложности для русских зрителей, воспитанных на классической традиции. Третий фактор, на наш взгляд, самый весомый, связан со спецификой театра Ноймайера. Он возглавляет Гамбургский балет с 1973 г. и создает целостные художественные миры, его хореография неотделима от личности исполнителей. Его балетная труппа не только лишь инструмент, но и соавтор. Артисты на протяжении многих лет впитывают стиль мастера, а их индивидуальность, в свою очередь, влияет на его пластический язык. Пластика, рожденная в творческой лаборатории Ноймайера, адаптирована под физические и эмоциональные особенности танцовщиков. При переносе на другую сцену индивидуальные штрихи, даже при высоком техническом мастерстве балетной труппы, теряются. Любой перенос балетного спектакля на другую сцену, тем более за границу, не механический процесс. Происходит переосмысление, которое редко сохраняет все нюансы художественной оригинальности. Таким образом, история «Чайки» Ноймайера в МАМТе иллюстрирует парадокс: чем оригинальнее произведение, тем сложнее его интеграция в новую культурную среду.



«Чайка». МАМТ. Сцена из спектакля. Фото А. Ключиной

Но все же триумфальное возвращение этого балета на сцену МАМТа состоялось в 2018 г. – к 100-летию юбилею театра. Возобновление стало данью памяти Чехову и приношением Ноймайера: «Чайка» как символ вечного поиска свободы в искусстве.

Хореограф продолжил диалог с русской культурой, представив премьеру «Русалочки» (2011), созданной по заказу датского *Den Kongelige Ballet* к 200-летию Ганса Христиана Андерсена (2005). Спектакль стал результатом творческого союза Ноймайера и Леры Ауэрбах – композитора, соединившей Шнитке и Рахманинова с авангардными музыкальными приемами, создавшей партитуру с акцентом на конфликт морской стихии и земной реальности. Терменвокс, ассоциирующийся с неземным голосом Русалочки, контрастировал с музыкальными цитатами. Например, в сцене бала и праздника при дворе используется «Цыпленок жареный». Узнаваемая, нарочито бытовая и даже вульгарная тема связана с земным миром, с шумной бездушной средой Принца, грубой, примитивной и непонятной для хрупкой Русалочки. Вторжение этой мелодии в партитуру создавало эффект какофонии и абсурда. В сценах глубокого отчаяния звучал «Туонельский лебедь» Яна Сибелиуса. Туонель, согласно финской мифологии, – река мертвых, разделяющая миры живых и умерших. Лебедь – вещая птица, обитающая

на реке, символ печали и смерти. Его медленное, скорбное и завораживающее плавание – переход в иное состояние. Мелодия не описывала внешнее действие, она передавала внутренние переживания Русалочки, ее готовность к жертве. Музыкальный лейтмотив становился символом обреченности и трагического принятия судьбы. Антитеза «Цыпленку жареному» служила для усиления диссонанса между фантазией и реальностью. Ноймайер, в свою очередь, использовал хореографию, визуализирующую внутренний мир героини. Пластика Анны Хамзиной, исполнявшей главную партию в премьерных показах, имитировала «рыбьи» движения, которые резко отличались от ее безжизненной и трагической «земной» лексики. Ноймайер ввел в либретто фигуру Поэта (аллюзию на Андерсена), чьи неразделенные чувства проецировались на историю Русалочки. Этот прием позволил раскрыть идею преодоления одиночества через творчество.

Ноймайер заключает героиню в белую комнату, чтобы показать ее полную изоляцию. Комната практически лишена бытовых или декоративных деталей. Стерильное, замкнутое кубическое пространство, с глухими стенами и без видимых дверей – прямая визуализация внутреннего мира Русалочки и ловушки, из которой нет выхода. Русалочка уже не морская жительница, но и человеком никогда не станет. Ее движения изломаны и экспрессивны, имитируют попытки найти выход, принять позу эмбриона (возврата в прежнюю безопасную жизнь). Белый цвет – символ пустоты, истощения, эмоционального вакуума. Музыкальная партитура уплотняется, из оркестровой массы звука иногда выделяются сольные инструменты (терменвокс). Все эти художественные средства усиливают эффект погружения в субъективную реальность.

Премьера вызвала неоднозначную реакцию. Критики отмечали новаторство визуального языка, сюрреалистичные декорации и художественные приемы, высокий исполнительский уровень балетной труппы. Но вынесенный на сцену подтекст (отношения Поэта – Андерсена и Принца – Эдварда Коллина) оказался не близок. Поэтому, сохранив оригинальную хореографию, труппа сместила акценты. Дмитрий Романенко в роли Поэта перенаправил всю свою эмоциональность на Русалочку, оставив тему привязанности к Принцу лишь в прологе, а Семен Чудин в партии Принца иронично подчеркнул психотип спортсмена, тем самым смягчив подтекст.

В 2014 г. состоялась премьера «Татьяны» Джона Ноймайера. Балет, основанный на пушкинском «Евгении Онегине», оказался наименее

успешным в русской трилогии Ноймайера на сцене МАМТа. В совместном с *Hamburg Ballett* проекте хореограф выступил как постановщик, автор либретто, сценографии, костюмов и светового оформления. Музыку к балету опять написала Лера Ауэрбах.

Балеты «Чайка» и «Русалочка» демонстрируют стремление Ноймайера пластически переосмысливать классические тексты, избегая буквальности. В «Татьяне» эта тенденция достигает апогея. Хореограф смещает акцент с Онегина на Татьяну, она главная героиня, ее поступки определяют драматургию. Действие перенесено в 30–50-е гг. XX в., костюмы в духе советского авангарда и абстрактные декорации воплощают «серость мира» Татьяны.

«Авторский театр», где хореограф выступает как режиссер-драматург, переосмысливающий классику через личный опыт, требовал высокой степени принятия и открытости к диалогу. Однако и самого хореографа он обязывал к убедительным решениям. Эксперимент с «Татьяной» на сцене Музыкального театра не столько покушение на классические каноны (их было в истории много, и мы их пережили), сколько пример амбициозности, не обеспеченной подлинной новизной. Если «Чайка» наглядно доказала, как виртуозно и гармонично может Ноймайер сочетать современный язык с классическим сюжетом, то «Татьяна» показала границы такого подхода. Опыт этого балета подчеркивает: даже мастера не застрахованы от художественных непопаданий, когда речь идет о глубоко эмоциональном материале, требующем не только технического мастерства, но и тонкой культурной чуткости.

## **Современная хореография: тенденции и проблематика**

Современной хореографии в истории Музыкального театра всегда было много: и перенос шедевров иностранных хореографов, и работы молодых российских балетмейстеров. Этот программный художественный симбиоз позволял сохранять демократичный, экспериментальный дух и на протяжении десятилетий формировать оригинальный репертуар. Идея интеграции западных балетов в репертуар МАМТ относится к началу 2000-х гг., когда глобализация и растущий интерес к современному танцу в России создали благодатную почву для международного диалога. Важным стал 2003 г., когда под руководством Д. Брянцева, И. Черномуровой и В. Урина состоялся первый Международный фестиваль *Dance Inversion*, объединивший известный американский смотр, проводимый



О. Кардаш, Г. Смилевски.  
«Маленькая смерть». МАМТ.  
Фото К. Житковой

театром с 1999 г., и Европейский фестиваль современной хореографии. Участие артистов из Франции, Нидерландов, США, Канады, Китая и Австрии не только расширило географию сотрудничества, но и заложило основу для системной работы. Фестиваль стал катализатором развития современного танца, а также проверял зрительский запрос на новую хореографию и потенциал труппы в освоении новых форм.

С 2010 г. театр начал масштабный проект по включению мировых хореографических достижений в афишу. Важным шагом стала премьера балетов Иржи Килиана. «Шесть танцев» и «Маленькая смерть» (сохранен в репертуаре по сей день) обозначили начало диалога с европейским современным танцем и, шире, с глобальным художественным процессом. Иржи Килиан – ключевая фигура XX–XXI вв. Его творчество характеризуется глубоким философским содержанием, новаторской хореографической лексикой и безупречной музыкальностью. Балет «Маленькая смерть», созданный в 1991 г. (*Nederlands Dans Theater*), признан эталоном современной хореографии. Название отсылает к французской идиоме *la petite mort* («маленькая смерть») – речь в нем ведется о человеческой чувственности, хрупкости жизни и ее парадоксах. За основу партитуры взяты два концерта Моцарта для фортепиано с оркестром ля мажор

и до мажор. За музыкальную целостность премьеры отвечал дирижер-постановщик Феликс Коробов. Килиан помещает танец в минималистичную сценографию (разработанную им лично), ключевые элементы – черные драпировки и фехтовальные рапиры, символизирующие напряжение агрессии и эроса. Йооп Кабоорт и Кейс Тьеббес адаптировали и реализовали оригинальное световое воплощение для пространства МАМТа, а костюмы Йоке Виссер работали на чувственность спектакля. Хореография сочетает классическую технику со свободой движения, подчеркивая контрасты между индивидуальным и коллективным, контролем и спонтанностью. Балет Килиана говорит на универсальном пластическом языке, преодолевая географические и временные границы.

К 2018 г. репертуар МАМТа включал в себя самые разнообразные сочинения: от «Сюиты в белом» Сержа Лифаря до «Минус 16» Охада Нахарина. Коллекцию современной хореографии на академической сцене составили также постановки Иржи Килиана («Восковые крылья», «Маленькая смерть», «Шесть танцев»), Уильяма Форсайта («Вторая деталь»), Джорджа Баланчина («Серенада», «Концерто Барокко»), Джерома Роббинса («В ночи», «Другие танцы», «Концерт №3»), Начо Дуато («За Вас приемлю смерть», «В лесу»), Йормы Эло («Затачивая до остроты»), Пола Тейлора («Ореол»), Жака Гарнье («Онис»), Александра Экмана («Тюль»), Марко Геке («Одинокий Джордж»), Анжелена Прельжокажа («Свадебка»), Триши Браун («О Злозони, о композит»), Йохана Ингена («Прогулка Су-масшедшего») и др.

Была создана программа одноактных балетов «Хореографические шедевры XX века». Несколько имен объединялись в одном «Вечере современной хореографии». Важно подчеркнуть, что Музыкальный театр стал первым, представившим в России большинство перечисленных современных спектаклей. Смелость художественного выбора формировала новую аудиторию, готовую к восприятию сложного незнакомого языка. Главным достижением данной стратегии стало создание сильной универсальной балетной труппы, способной воплощать все стили: от неоклассики Д. Баланчина до деконструкции форм У. Форсайта. Артисты МАМТ приобрели уникальную хореографическую форму, в которой академическая школа соединилась с высокой эмоциональной выразительностью и владением всеми сложнейшими техниками нового танца. Это позволяет театру занимать лидирующие позиции в современной хореографии, сохраняя приверженность классическому наследию.

Кроме того, представляя актуальные тенденции мирового балета, МАМТ укреплял статус культурного посредника. Спектакли Килиана и Нахарина входят в постоянный репертуар, что свидетельствует о глубине их освоения труппой.

Однако активное включение зарубежных балетов в афишу породило дискуссию о художественной идентичности. До 2004 г. балетная часть МАМТа была связана с мощной генетической корневой системой, здесь закономерно доминировала режиссерская концепция Дмитрия Брянцева. К 2018 г. акцент сместился в сторону коллекционирования западных хитов. В значительной степени это было обусловлено политикой и личными амбициями художественного руководителя театра, французского танцовщика и хореографа Лорана Илера, хотя первые балеты Иржи Килиана и Начо Дуато появились здесь до его прихода. Они были необходимы для расширения репертуара и образовательного эксперимента, не стирали индивидуальность театра, но умножали его возможности. С приходом Илера акценты сместились: он открыто декларировал приоритет связей с западноевропейскими коллективами. Возник риск превращения МАМТа в прокатную площадку – пространство, лишенное собственного творческого голоса. Критики отмечали, что, при всей ценности международного сотрудничества, поиск подменяется заимствованием готовых форм.

С приходом в 2020 г. на пост художественного руководителя Максима Севагина наметился баланс: сохраняя классику и шедевры западной хореографии, театр активно поддерживает российских балетмейстеров. Стратегия Севагина, объединяющая наследие, международный опыт и поддержку отечественных хореографов, задает вектор на возрождение уникального лица театра как творческой лаборатории XXI в.

## **Российские хореографы нового поколения в репертуаре театра**

В 2016 г. был задуман проект «Точка пересечения» – лаборатория смелых творческих экспериментов, объединившая четырех хореографов на малой сцене театра. Участникам – балерине Марианне Рыжкиной, Константину Семенову (победителю конкурса *Context. Diana Vishneva*), Эмилю Фаски и Андрею Кайдановскому – предложили сделать миниатюры с ведущими солистами труппы. Наиболее заметной стала постановка Андрея Кайдановского «Чай или кофе?» на музыку Иоганна Себастьяна Баха, Лауриндо Альмейды и Эйтора Вила-Лобоса.



А. Любимов – Отец. «Чай или кофе?». МАМТ. Фото О. Черноуса

Его миниатюра выстроена вокруг бытовой ситуации – знакомства родителей с женихом дочери, но за незатейливым сюжетом скрывается притча о коммуникации. Здесь всякий жест неловок, а привычные бытовые ритуалы трагичны. Андрей Кайдановский выбирает четыре архетипические роли, каждая из которых представляет собой карикатурно-гротескный, но узнаваемый социальный тип: Мать – манипулятор и режиссер ритуала (ее задача – провести все безупречно, демонстрируя идеальную семью); Отец – отстраненный бюрократ (присутствует физически, но психологически отрешен, его роль формальна – глава семьи, чье молчаливое одобрение необходимо); Дочь-кукла (от нее требуется демонстрация покорности, скромности и соответствия ожиданиям родителей и жениха); Жених (внешняя угроза и оценщик, должен произвести хорошее впечатление, пройти проверку и получить одобрение). Через гиперболизацию этих ролей Кайдановский критикует подавление индивидуальности и сведение человеческих взаимоотношений к условностям. Взаимодействие персонажей балансирует между комедией, драмой и абсурдом. Две девушки (Валерия Муханова, Анастасия Першенкова) и двое юношей (Евгений Поклитарь, Алексей Любимов) существуют в пустом пространстве. Абсолютный минимализм

сценографии и реквизита (одна чашка) полностью фокусирует внимание на персонажах. Гротескность социальных ролей и искусственность образов подчеркиваются костюмами танцовщиков: темно-серые льняные комбинезоны и сарафаны, на которых нарисованы детали классического костюма – галстук, лацканы пиджака, запонки, пуговицы, воротнички или бантики.

Спектакль делится на четыре эпизода, каждый из которых завершается падением героя, звоном разбитой чашки и черным кадром: свет на сцене внезапно гаснет, погружая пространство и зрителей в полную темноту. Этот эффект усиливает шок от смерти-падения и символически обнуляет ситуацию перед следующим эпизодом. Эти «смерти» не физические, а метафорические. Они символизируют крах иллюзий: исполняя предписанные обществом роли (заботливой матери, строгого отца, идеальной невесты, успешного жениха), невозможность скрыть истинную сущность характеров и отношений. В балете «Чай или кофе?» танец становится языком социальной критики. Фундаментальный конфликт – столкновение ритуала с подлинными человеческими эмоциями.

Кайдановский высмеивает и обнажает фальшь социальных ритуалов, показывает, как люди, стремясь произвести хорошее впечатление, надевают маски и перестают быть собой, как их общение становится набором заученных, механических жестов и фраз. Сцена знакомства родителей с женихом строго регламентирована. У каждого персонажа есть заранее прописанная роль, набор ожидаемых реакций и моделей поведения. Этот ритуал призван демонстрировать нормальность, благополучие и соответствие общественным нормам. Однако его участники неизбежно проявляют неуверенность и тревогу. Их истинные, неотретированные эмоции прорываются наружу неловкими паузами, преувеличенными жестами или заторможенными движениями. Вся хореография Кайдановского построена на демонстрации этого разрыва, на контрасте статики и динамики, механизации определенных фрагментов. Мать исполняет кукольный танец, что подчеркивает ее роль манипулятора. Дуэты противостояния построены на повторяющихся жестах разной эмоциональной наполненности. Пластика персонажей угловата, они похожи на марионеток, которые пытаются сыграть человеческие чувства, но у них это выходит неестественно и со сбоями. Каждый эпизод-конфликт заканчивается крахом (метафорической смертью).



«Пижамная вечеринка». МАМТ. Сцена из спектакля. Фото К. Житковой

Критики назвали «Чай или кофе?» трагифарсом. Номинация на «Золотую маску» подтвердила эффективность проекта, открывавшего новые имена современного танца.

«Пижамная вечеринка» (2016) – логическое продолжение работы Кайдановского. Она подтверждает склонность хореографа к сюжетным спектаклям и к исследованию человеческих отношений, как было и в предыдущих его постановках («Трата времени», «Гадкий утенок», «Песня любви» для *Wiener Staatsballett*). В качестве музыкальной основы здесь Кайдановский использовал микс разных тем: от Шостаковича до ритмов племени Маори. Спектакль сочетает гротеск и психологическую глубину, говорит об инфантилизме: здесь разворачиваются игры взрослых мужчин, их «войнушка» обретает разрушительный масштаб. Герои в пижамах сражаются подушками, атомный гриб вздымается гигантской периной, матрасы напоминают гробы.

Художник Каролина Хегль усилила абсурдистское звучание: красная кнопка поднимается из оркестровой ямы (Кайдановский сделал ее частью сценического пространства) в виде клоунского носа, а потом оказывается ночником, рассыпающим звезды по зрительному залу. Такие образы позволяют сохранить баланс между смешным и пугающим.

Хореограф сознательно избегает классических движений, а в качестве лексической опоры выбирает современные техники, пантомиму, комичные неуклюжие драки. Хореограф мастерски руководит динамикой спектакля: незатейливая игра переходит в серьезную агрессию постепенно, насыщенность действия нарастает волнами, прерываясь появлением Здравого смысла – так названа жена героя. Оксана Кардаш – смысловой центр спектакля. Ее персонаж, лишенный танцевальных виртуозностей, воплощает рациональность. Через ироничную сдержанность героиня противостоит буйству мужского кордебалета. Денис Дмитриев и Алексей Любимов воплощают роли «правого» и «левого» лидеров. Их хореографический язык выстраивается на резкой агрессивной пластике, где каждое движение подчеркивает абсурдность взрослых амбиций.

При всей глубине выбранной темы постановщик намерено избегает морализаторства. Кайдановский не осуждает героев – иронизирует над ними, при этом демонстрируя, как инфантилизм приводит к трагедии. Зрители смеялись над подушками-бомбами и замирали в абсолютной тишине, когда в финале, после нажатия красной кнопки, военизированное действие прерывалось звуками колыбельной.

«Пижаменная вечеринка» надолго стала частью программы «Хореографические шедевры XX века». Балет включали в один вечер (триптих) с постановками Баланчина и Килиана, подчеркивая тем самым новаторство Кайдановского. Критика отмечала, что спектакль не имеет аналогов на российской сцене и это редкий пример танцтеатра, где форма и содержание идеально слитны. Успех «Пижаменной вечеринки» определил переход от камерных лабораторных экспериментов к масштабным постановкам, подкрепил доверие к новым авторам театра.

С приходом М. Севагина на пост художественного руководителя балетной труппы МАМТа (апрель 2022 г.) репертуарная линия театра, ориентированная на поддержку молодых российских хореографов, получила новый импульс. Ранее их участие в основном ограничивалось экспериментальными проектами, теперь им открыта дорога в основной репертуар. Гибкая политика сочетает камерные форматы с масштабными премьерными. Яркий пример – «Программа №1» (2022). Первое отделение представлено «Призрачным балом» (1995) Дмитрия Брянцева, второе объединило работы молодых: «Я чувствую» Павла Глухова на музыку Гэвина Брайерса, «Andantino. Сон одной бабочки» Константина Семенова на музыку Франца Шуберта, *Red Deers* Ксении Тернавской

под электронные композиции *Emptyset* и «Именинный вальс» Андрея Кайдановского на музыку П.И. Чайковского. Завершило вечер Grand pas из «Пахиты» Людвиг Минкуса, символически соединившее авангард с академизмом и подчеркнувшее художественную концепцию: сохранение классического наследия при активной поддержке новаторства. Успех программы позволил перейти к созданию самостоятельных одноактных балетов.

В 2023 г. Константин Семенов представил «Зазеркалье» на музыку Василия Пешкова – хореографическую интерпретацию сказки Льюиса Кэрролла. Павел Глухов обратился к жанру балета-триллера в «Последнем сеансе», а Ксения Тернавская в работе «Ворга» на музыку Константина Чистякова погрузила зрителя в атмосферу мрачной мистики. Все постановки демонстрируют общую тенденцию: авторов влекут потусторонние темы, мистическое и двусмысленное. Это провоцирует дискуссии о позитивных и негативных тенденциях. Доминирование мрачной образности и деконструкция традиционных сюжетов в работах молодых хореографов вызывают неоднозначную реакцию критики. К нашему сожалению, на данном этапе становление современного танца в России происходит в основном за счет подобных форм. В этом контексте особняком стоят работы самого Максима Севагина.

Выпускник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, он начал как артист кордебалета и пришел к ведущим партиям, что позволило ему глубоко понять внутренние механизмы работы труппы. Параллельно он развивался как постановщик. В 2019 г. выпустил «Просвещение» на музыку Сергея Прокофьева в рамках проекта «Точка пересечения», а также *Bloom* на музыку Антонина Дворжака (премьера в рамках Галла-концерта, завершавшего сезон) – первую крупную работу на сцене МАМТа. Изначально это была пятнадцатиминутная миниатюра, часть разножанрового вечера. «Серенада для струнных ми мажор» Дворжака задает сквозную линию развития. Севагин, вдохновляясь эстетикой Д. Баланчина и Д. Роббинса, соединил в спектакле лексику классического танца с расширенными возможностями неоклассики, расставив акценты на виртуозных прыжковых мужских партиях и сложных женских вращениях. В 2023 г. миниатюра была переделана в одноактный балет. Критика писала, что камерная форма не требовала масштабирования, а многие цитаты Баланчина и Роббинса оказались слишком прямыми. Несмотря на это, *Bloom* не только открыл для московской сцены молодого хореографа (Максиму Севагину на тот момент было

двадцать два года, еще раньше он показывал свои работы в Петербурге), но и обозначил его амбиции в обновлении репертуара.

Следующим важным шагом стал его многоактный балет «Ромео и Джульетта» (на партитуру Сергея Прокофьева), созданный в сотрудничестве с режиссером Константином Богомоловым – масштабная работа. Дебют в большой форме обозначил его стремление к поиску оригинальных решений. А его «Класс-концерт» вдохновлен эстетикой классического балета, но при этом наполнен авторскими решениями. Музыкальная основа разделена между двумя композиторами: Даниэлем Обером (чья партитура сопровождает сцены, посвященные академическому мастерству и виртуозной технике современных персонажей – Премьер, Балерина, кордебалет) и Жаком Оффенбахом, сюита которого вдохновила Севагина на создание вставного *Pas de deux* в стилистике начала XX в. Этот фрагмент отсылает к Анне Павловой и Энрико Чекетти: персонажи танцуют в исторических костюмах, как бы выпадая из общей эстетики спектакля. Такой подход позволил объединить разные эпохи и подчеркнуть преемственность традиций.

Спектакль начинается с экзерсиса у станка, имитирующего балетный урок, что погружает зрителя в атмосферу репетиции. Действие развивается по нарастающей, можно сказать, в соответствии с балетной иерархией: от кордебалета, демонстрирующего виртуозные перестроения и рисунки, до солистов и прима-балерин, облаченных в белоснежные пышные пачки с черными чокерами, отсылающими к картинам Эдгара Дега и эстетике «Русских сезонов» Сергея Дягилева. Зеркала, расположенные на сцене и даже на потолке, создают эффект бесконечных отражений, особенно впечатляющий в массовых сценах. Севагин, будучи художественным руководителем балетной труппы, делает акцент на демонстрации виртуозности артистов. «Класс-концерт» дает ему возможность показать, как классическая школа может переосмыслиться через призму современного театра. Зрители и критики отмечают гармоничное сочетание строгой академичности и новаторства, а также умение хореографа создавать живой диалог между сценой и зрительным залом.

В 2024 г. театр представил уникальную программу – «Место во Вселенной», – объединившую под единым тематическим и художественным «куполom» два балета: «Перигелий» Вячеслава (Славы) Самодурова и «Знаем благую весть» самого Максима Севагина. В приглашении Самодурова, одного из ведущих хореографов России, для совместной



*Bloom.* МАМТ. Сцена из спектакля. Фото К. Житковой

работы – отважное стремление к диалогу с коллегами, чей авторский стиль контрастирует с его собственным. Программа исследует философские поиски человека, связанные с космосом. «Перигелий» Самодурова погружает в абстрактные процессы, используя авангардную партитуру Владимира Горлинского и аскетичную сценографию. Серия хореографических зарисовок Севагина, вдохновленная симфонией-действием Валерия Гаврилина «Перезвоны», обращается к земному, фольклорному началу, диалогу между вселенским и человеческим. Важную часть музыкальной партитуры спектакля создает Московский камерный хор под руководством Тимофея Гольберга – так подчеркнута связь с русской певческой традицией. Художник Мария Трегубова объединила спектакли геометрическими и цветовыми решениями. Сценография включает фольклорные образы: гигантские ягоды, подмигивающих котов и стилизованное солнце. К финалу подробности заменяются абстракцией: артисты в минималистичных костюмах, перекликающихся по стилистике с «Перигелием» Самодурова, танцуют в лишенном фольклорных маркеров пространстве, что символизирует универсальность человеческих переживаний. Световое решение Константина Бинкина меняет настроение от красочной идиллии к тревожному затемнению.



Н. Сомова – Балерина,  
Д. Дмитриев – Премьер.  
«Класс-концерт». МАМТ.  
Фото А. Филькина

Плавные хороводы, выразительные жесты и мягкие линии движений отсылают к традициям русского народного танца, но лишены прямолинейной стилизации. Максим Севагин в «Знаем благую весть» оттачивает свой почерк, смело всматриваясь в самую суть жизни со всеми ее трещинами и противоречиями. Его хореография не уходит от жизненных диссонансов, а принимает их, облачая в поразительно теплую и светлую форму. Здесь нет места унынию – только честность и надежда.

Исследование репертуарной стратегии МАМТа в области современной хореографии выявляет системный подход. Театр утвердился как один из центров развития современной хореографии на академической сцене России, обозначил тенденции обновления балетного языка без разрыва с прошлым. Значение МАМТ им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко в контексте российского балетного театра определяется его уникальной способностью быть одновременно хранителем традиции и проводником новаторства. Освоение разнообразного репертуара (от М.И. Петипа и В.И. Вайнонена, Д.А. Брянцева и Ю.Н. Григоровича до Д. Ноймайера, У. Форсайта, О. Нахарина, И. Килиана, Д. Роббинса и др., а также новейших опытов молодых хореографов)

потребовало от труппы высочайшей гибкости и универсальности. Артисты Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко подтверждают свою репутацию сильнейших исполнителей современной хореографии российской академической сцены.

- <sup>1</sup> Джон Ноймайер возвратил свой балет «Чайка» на московскую сцену [Электронный ресурс] // ТАСС. URL: <https://tass.ru/kultura/5820134> (дата обращения: 11.08.2025).