

Автономная некоммерческая организация высшего образования

«Институт современного искусства»

На правах рукописи

Хисамов Денис Николаевич

**ТВОРЧЕСТВО ВЯЧЕСЛАВА САМОДУРОВА В КОНТЕКСТЕ
РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО БАЛЕТА**

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (театральное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения
Меловатская Анна Евгеньевна

Москва – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Истоки творчества В. В. Самодурова	20
1.1. Исполнительский опыт В. В. Самодурова в Мариинском театре.....	20
1.2. Влияние традиций нидерландского и английского балета и их представителей на формирование постановочного стиля В. В. Самодурова в зарубежный период	23
Глава 2. Творческое самоопределение и художественная стратегия В. В. Самодурова в отечественном балете.....	53
2.1. Творчество В. В. Самодурова в контексте развития современного российского балета.....	53
2.2. Деятельность В. В. Самодурова на посту художественного руководителя Урал Балета.....	71
Глава 3. Особенности постановочного стиля В. В. Самодурова	100
3.1. Балет «Вариации Сальери»	100
3.2. Балет «Дар».....	112
3.3. Балет «Ultima Thule»	127
3.4. Балет «Пахита»	135
3.5. Балет «Приказ короля»	162
3.6. Индивидуальные черты постановочного метода В. В. Самодурова	171
Заключение.....	191
Список литературы	196
Приложение 1.....	217
Приложение 2.....	224

Введение

Вячеслав Владимирович Самодуров (р. 1974) – один из ведущих представителей современного отечественного балета. Деятельность Самодурова, его профессионализм и активная жизненная позиция позволяют говорить о нем как о художнике оригинального стиля и самобытного мышления – хореографе, руководителе балетной труппы, менеджере, организаторе масштабных проектов.

В творчестве этого хореографа связаны традиции русского и западноевропейского балетного театра, объединены современная история одной из значимых балетных трупп нашей страны Урал Балет (Екатеринбургский государственный академический театр оперы и балета) с историей труппы Мариинского театра и с наследием русской танцевальной школы, сохраняющимся в Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. Кроме того, творчество Самодурова лежит в русле наиболее значимых явлений и тенденций в российском балете начала XXI века.

Значимость профессиональной деятельности хореографа и его влияние на современный театральный процесс определяют **актуальность темы исследования:** деятельность крупнейших хореографов современности заслуживает глубокого научного осмысления как фактор, формирующий облик современного балетного театра. До настоящего времени творчество Самодурова не становилось объектом комплексного искусствоведческого исследования: монографии о деятельности постановщика отсутствуют, а имеющиеся критические статьи рассредоточены по различным периодическим изданиям, в том числе электронным, что не дает возможности сформировать целостную картину творчества постановщика, включая круг вопросов о стиле и о значении творчества, которое может быть рассмотрено в

разных аспектах. В частности, важен один из аспектов: отражение принципов русского балета в постановках хореографа, обеспечивающее преемственность в развитии отечественного балетного искусства.

Отдельного изучения заслуживает влияние зарубежных хореографов на формирование стиля Самодурова. В годы профессионального становления он сотрудничал с труппой Национального балета Нидерландов (2000–2003) и Лондонским Королевским балетом (2003–2010), где как танцовщик активно осваивал неоклассическое направление в балете. Приобретенный в качестве артиста опыт оказал значительное воздействие на творческий метод хореографа.

В годы руководства театром Урал Балет Самодуров сотрудничал с иностранными коллегами-танцовщиками: Эдварда Уотсона приглашал в жюри фестиваля «Dance-платформа» (2012), Джонатана Уоткинса – на постановку «Eventual Progress / Необратимый прогресс» (2013), а Сару Лэмб – для выступления на «Зимнем гала» в честь Майи Плисецкой (2015), состоявшегося в Екатеринбургском театре оперы и балета. В начале творческого пути Самодуров постигал западный балет в качестве исполнителя, а на пике карьеры выступал инициатором международного сотрудничества, выстаивая связи между зарубежным и российским балетом. Наиболее ярко и полно свой международный опыт он применил в годы работы в Екатеринбурге (2011–2023).

Балетные спектакли, поставленные Самодуровым в Екатеринбургском театре, важны для исследователя, на их примере видны процессы изменения сегодняшнего балетного театра, среди которых преобладание абстрактной образности над нарративом, внедрение мультимедийных технологий в структуру спектакля, синтез разных типов зрелищ (проект «Урал Fashion Gala»). Неотъемлемой частью этого процесса стала систематическая работа с

аудиторий через просветительские программы, лекции и онлайн-трансляции, направленные на формирование у зрителя готовности к восприятию современного балетного языка.

Таким образом, творчество Самодурова, играющее значительную роль в современной театральной жизни страны и в развитии российского балета, требует анализа, систематизации и обобщения. Актуальное состояние балета, находящегося порой на стыке жанров, стилей, классического и современного, порождает потребность в научно-теоретическом осмыслении творческих достижений российских хореографов. В этом состоит актуальность предпринятого исследования, вписывающего творческие поиски Самодурова в контекст наиболее значимых современных тенденций развития российского и мирового балета.

Гипотеза исследования состоит в том, что деятельность В. В. Самодурова реализует модель развития балетного театра, в которой интеграция традиций отечественной школы и опыта, приобретенного во время работы в Европе, обеспечивает преобразование регионального театра в актуальное пространство современной хореографии.

Степень изученности темы исследования

Анализ имеющейся научной литературы, связанной с темой исследования, позволяет сделать вывод о том, что творчество Самодурова до настоящего времени не становилось **объектом** специального искусствоведческого исследования. Немногочисленные публикации, посвященные его творчеству, имеют либо обзорный характер, либо затрагивают лишь отдельные стороны его творческой деятельности.

Одной из первых работ, представляющих попытку осмысления творчества постановщика до 2016 года, является статья В.А. Вязовкиной¹. Позже ею рассматривались разные аспекты творческой деятельности Самодурова².

М. А. Шеломенцева³ рассматривает проблему нового прочтения классического балета в современном театре, анализируя постановку «Приказ короля» Самодурова в театре Урал Опера Балет. На материале этого спектакля исследовательница определяет роль выразительных средств классического танца в современных постановках и демонстрирует, как классическое наследие становится основой для творческих экспериментов. Особенности преломления классических сюжетов в современном балете посвящена статья Д. В. Вишневой⁴, в которой балет Самодурова «Ромео и Джульетта» выступает в качестве примера работы современного хореографа над новой трактовкой «классической» для балетного театра истории. Статья А. С. Галкина посвящена анализу постановки Самодуровым балета «Ундина» Х. В. Хенце в Большом театре⁵. Эта рецензия содержит важную для нашей темы оценку его творчества.

Взгляды и размышления Вячеслава Самодурова о роли и путях развития современного российского балета, нашедшие воплощение в его творчестве, отражены в ряде интервью с хореографом, размещенных в СМИ и на интернет-

¹ Вязовкина В. Вячеслав Самодуров // Балет. 2016. Т. 196. № 1. С. 24–26.

² Вязовкина В. Полет Славы // Урал Опера Балет Фест (Ural Opera Ballet Fest) [буклет фестиваля] / Ред.-сост. Б. Королек, А. Рябин. Екатеринбург: Урал Опера Балет, 2018. С. 23–24.

³ Шеломенцева М. Балетные новации Вячеслава Самодурова в хореографической культуре Екатеринбурга / М. А. Шеломенцева // Аудиовизуальная платформа современной культуры: Сб. науч. трудов. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2020. С. 149–154.

⁴ Вишнева Д. «Я – Золушка» и «Я – Джульетта»: моя работа над образами в балетах Сергея Прокофьева // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. – 2021. № 3 (67). С. 10–17.

⁵ Галкин А. Одна треть «Ундины» // Вопросы театра. 2016. № 3–4. С. 72–74.

ресурсах. Так, например, балетный критик А. Г. Галайда⁶ неоднократно беседовала с Самодуровым в различные периоды его творческой биографии, стремясь раскрыть в своих многочисленных интервью некоторые аспекты его индивидуального творческого метода. Помимо этого, Галайда является автором статей и критических рецензий на постановки Самодурова⁷.

Умение Самодурова самостоятельно мыслить и четко доносить свои мысли до современного зрителя, его взгляды на особенности развития современного балета, а также человеческое обаяние и харизма весьма привлекательны журналистов и балетных критиков. Об этом свидетельствуют многочисленные интервью с хореографом, опубликованные на интернет-ресурсах и в СМИ. В разное время беседы с ним проводили И. В. Клепикова⁸, М. Хинич⁹, С. В. Дымова¹⁰, Е. Г. Федоренко¹¹, А. М. Гордеева¹²,

⁶ Галайда А. Вячеслав Самодуров: Мы заразились вкусом к новизне // Ведомости. 2012. 11 сент. // URL: https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2012/09/11/zarazilis_vkusom_k_novizne (дата обращения: 11.12.2022).
Галайда А. Вячеслав Самодуров: Романтизм – это побег // Ведомости. 2016. 21 июня // URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2016/06/22/646241-vyacheslav-samodurov-romantizm-eto-pobeg> (дата обращения: 12.09.2022).

Галайда А. Вячеслав Самодуров: «Сюжетно балеты Мариуса Петипа мне воспринимать сложно – я не любитель бразильских сериалов» // Classicalmusicnews.ru. 2017. 18 мая // URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/vyacheslav-samodurov-200-petipa> (дата обращения: 26.06.2022).

Галайда А. Как Вячеслав Самодуров руководит самой креативной балетной труппой России // Spb.sobaka.ru. 2018. 27 февр. // URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/theatre/69150> (дата обращения: 08.06.2022).

⁷ Галайда А., Андреева Т. Самодуров стал лидером одного из крупнейших российских театров. // Российская газета. 2014. 6 мая // URL: <https://rg.ru/2014/05/06/samodurov-poln.html> (дата обращения: 07.08.2022).

Галайда А. Пересочинить себя и танец // «Танцемания». «Made in Bolshoi (Сделано в Большом)». «Времена года» [буклет к спектаклю] / Ред.-сост. Б. Королек и А. Рябин. М.: Государственный академический Большой театр России, 2022. С. 21–25.

Галайда А. На самых кончиках пальцев. Премьера Урал Балета как манифест // Colta.ru. 2021. 2 марта // URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/26739-anna-galayda-ural-balet-posle-karantina> (дата обращения: 26.06.2022).

⁸ «Послушный мальчик, но с характером» (Интервью с Вячеславом Самодуровым) // Областная газета. 2014. 31 мая // URL: <https://old.oblgazeta.ru/culture/18023/> (дата обращения: 20.06.2022).

⁹ Хинич М. Вячеслав Самодуров: «Петипа понравилась бы наша “Пахита”» // Israel culture. 2019. 19 дек. // URL: https://www.israelculture.info/vyacheslav-samodurov-petipa-ponravilas-by-nasha_paxita/ (дата обращения: 23.06.2022).

¹⁰ Дымова С. Слава Самодуров: «Я даю очень мало свободы» // Фонтанка.ru. 2010. 7 июля // URL: <https://www.fontanka.ru/2010/07/07/011/> (дата обращения: 25.06.2022).

¹¹ Федоренко Е. Вячеслав Самодуров: «В Большом театре скучаю по Екатеринбург» // Культура. 2018. 19 июня // URL: <https://portal-kultura.ru/articles/theater/136806-vyacheslav-samodurov-tanets-sposoben-govorit-sam-za-sebya/> (дата обращения 15.05.2022).

¹² Гордеева А. «Минорные сонаты» – балет без сюжета, поэтому хореограф Слава Самодуров объяснял артистам, «про что движение» // Time Out Санкт-Петербург. 2010. № 13 (199). 25 июня – 8 июля. // URL: <https://www.timeout.ru/spb/feature/12198> (дата обращения: 12.09.2022).

Б. А. Королек¹³, Е. М. Поморцева¹⁴, Д. В. Ренанский¹⁵, А. Б. Докучаева¹⁶, Л. М. Барыкина¹⁷, Е. Г. Ячменев¹⁸. Большинство интервью было взято во время работы Самодурова в Екатеринбурге.

Что касается зарубежного периода творческой биографии Самодурова, то его освещают рецензии иностранных журналистов и критиков на спектакли с его участием¹⁹.

Внимания заслуживает еще одна сфера деятельности Вячеслава Самодурова, связанная с его авторским проектом по поддержке молодых хореографов «Dance-платформа». Обзорные статьи о «платформе» были написаны А. Гордеевой²⁰ и Т. Рябовой²¹. Однако они содержат краткую информацию об участниках мероприятия и не раскрывают в должной мере вклад Самодурова и разработанного им проекта в развитие российского балета.

Обзор публикаций о хореографе свидетельствует о возрастающем интересе искусствоведов, музыкальных и театральных критиков к его

¹³ Королек Б. Вячеслав Самодуров: «Екатеринбургский балет – это атомный реактор» // Музыкальное обозрение. 2018. № 8. 27 авг. // URL: <https://muzobozrenie.ru/vyacheslav-samodurov-ekaterinburgskij-balet-e-to-atomny-j-reaktor/> (дата обращения: 12.08.2022).

¹⁴ Поморцева Е. Вячеслав Самодуров: «Все, что происходит случайно – это судьба» // Уральский меридиан. 2018. 1 мая // URL: <https://ural-meridian.ru/news/61591/> (дата обращения: 24.11.2022).

¹⁵ Ренанский Д. Худрук Екатеринбургского балета – о новой части уральской труппы // Официальный сайт фестиваля «Золотая маска» // URL: https://www.goldenmask.ru/press_1760.html (дата обращения: 22.11.2022).

¹⁶ Докучаева А. Худрук Вячеслав Самодуров: «Наши зрители растут вместе с нами» // Аргументы и факты-Башкортостан. 2019. № 43. 22 окт. // URL: https://ufa.aif.ru/culture/art/hudruk_teatra_ural_opera_balet_nashi_zriteli_rastut_vmeste_s_nami (дата обращения: 25.06.2022).

¹⁷ Барыкина Л. Вячеслав Самодуров: «Переформатирование труппы и зрителя – вот моя цель» // Colta.ru. 2014. 8 июля // URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/3821-vyacheslav-samodurov> (дата обращения: 09.09.2022).

¹⁸ Ячменев Е. Вячеслав Самодуров: «Разгадать Десятникова как код да Винчи» // Областная газета. 2021. 29 апр. // URL: <https://old.oblgazeta.ru/culture/theatre/122940/> (дата обращения: 07.09.2022).

¹⁹ Хэгман М. «Спящая красавица» с Ларисой Лежниной и Вячеславом Самодуровым, Национальный балет Нидерландов, Амстердам, 25 октября 2000 года / Пер. С. Конаева // Московский музыкальный вестник // URL: https://www.mm.v.ru/reviews/12-12-2000_lemnina.htm (дата обращения: 07.08.2022).

²⁰ Гордеева А. Танцы на грани Европы // Газета.ru. 2012. 14 сент. // URL: https://www.gazeta.ru/culture/2012/09/14/a_4770497.shtml (дата обращения: 07.12.2012).

²¹ Рябова Т. Прыжок в будущее. Танцевальным проектом Оперного театра заинтересовались за рубежом // JustMedia. 2013. 14 авг. // URL: <https://www.justmedia.ru/news/culture/Dance-platformoj-zainteresovalis-za-rubezhom> (дата обращения: 06.12.2022).

творческой личности и постановкам. Именно поэтому комплексное исследование его творчества представляется своевременным.

Значительное влияние на методологическую основу исследования оказали теоретические концепции зарубежных исследователей современного балета. Особое значение имели работы Дж. Хоманс²², Н. Рейнолдс и М. Маккормика²³, а также коллективная монография под редакцией К. Фарруджи-Криел и Дж. Н. Дженсен²⁴, которые были использованы для анализа творчества современных западных хореографов.

Работы Д. Касперсен²⁵, К. Солтера²⁶, С. Спайера²⁷ и Г. Зигмунда²⁸, посвященные анализу творчества У. Форсайта, предоставили необходимый методологический инструментарий для сравнительного анализа хореографических подходов Форсайта и Самодурова.

Совокупность указанных теоретических положений позволила сформировать методологическую базу для углубленного анализа творчества Самодурова в контексте современных тенденций развития балетного искусства и выявить как типологические черты неоклассической хореографии, так и индивидуальные особенности его постановочного стиля.

Объект исследования – постановочная и организаторская деятельность В.В. Самодурова в контексте развития современного российского балетного театра.

²² Хоманс Дж. История балета. Ангелы Аполлона / Дженнифер Хоманс; пер. с англ. М.: АСТ, 2020.

²³ Reynolds N., McCormick M. No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century. New Haven; London: Yale University Press, 2003.

²⁴ Farrugia-Kriel K., Jensen J. N. (eds.). The Oxford Handbook of Contemporary Ballet. New York: Oxford University Press, 2021.

²⁵ Caspersen D. It Starts From Any Point: Bill and the Frankfurt Ballet Ballet // William Forsythe / Ed. S. Driver. (Choreography and Dance. 2000. Vol. 5, No 3). P. 25–39.

²⁶ Salter C. Timbral architectures, aurality's force: Sound and music // William Forsythe and the Practice of Choreography / Ed. by S. Spier. London: Routledge, 2011. P. 54–72.

²⁷ Spier S. Choreographic thinking and amateur bodies // William Forsythe and the Practice of Choreography / Ed. by S. Spier. London: Routledge, 2011. P. 139–150.

²⁸ Siegmund G. The space of memory: William Forsythe's ballets // William Forsythe and the Practice of Choreography / Ed. by S. Spier. London: Routledge, 2011. P. 128–138.

Предмет исследования – синтез традиций петербургской балетной школы и европейского неоклассицизма как фактор формирования постановочного метода Самодурова.

Обозначенные проблемы, объект, предмет и гипотеза диссертации позволили сформулировать **цель исследования**, заключающуюся в выявлении черт постановочного почерка Самодурова на основе анализа избранных спектаклей и в определении специфики его творчества в контексте современного российского балета.

Для достижения поставленной цели исследования необходимо поэтапно решить следующие **задачи**:

– разработать и обосновать периодизацию творческой биографии Самодурова, ввести в научный оборот новые сведения о постановках хореографа;

– определить значение петербургского периода в становлении творческих приоритетов Самодурова в области хореографии и постановочного процесса;

– проанализировать зарубежный период его творческой биографии как танцовщика, его опыт сотрудничества с труппами Национального балета Нидерландов и Лондонского Королевского балета;

– охарактеризовать деятельность Самодурова в период его работы с труппой Урал Балета;

– оценить вклад Самодурова в развитие и популяризацию современного отечественного балета на примере его авторского проекта по поддержке молодых хореографов «Dance-платформа»;

– выявить особенности хореографического решения спектаклей на основе анализа его постановок;

– проследить влияние на постановочный стиль хореографа традиций русской школы балета;

– выявить параллели постановочного почерка Самодурова с творчеством представителей зарубежного балета.

– охарактеризовать стилевые черты творчества Самодурова-постановщика;

– определить место его творчества в современном российском балете;

Хронологические границы исследования обусловлены стремлением рассмотреть творчество Вячеслава Самодурова на протяжении основных этапов его биографии, начиная с юношеских лет и заканчивая 2023 годом как рубежом, ознаменованным уходом с поста художественного руководителя Урал Балета. На наш взгляд, екатеринбургский период является целостным и законченным, позволяющим говорить о кристаллизации индивидуального почерка Самодурова-постановщика.

Методологическую основу диссертационного исследования составили системный, компаративный и монографический подходы, позволяющие обобщить стилистические тенденции в постановках Самодурова; аксиологический подход, позволяющий определить соотношение в творчестве постановщика трех компонентов – индивидуально-личностного, национального и мультикультурного. Хронологический подход предусматривал изучение отдельных периодов творческой биографии Самодурова с целью выстраивания целостной картины процесса формирования творческой индивидуальности хореографа.

В работе использованы следующие **методы исследования**:

– культурно-исторический метод – при изучении вопросов исторических тенденций и особенностей развития искусства балета в культуре начала XXI века;

– историко-биографический метод – для установления связи фактов биографии, исторических событий и творческих достижений хореографа в процессе его профессионального становления и эволюции постановочного стиля;

– структурно-функциональный метод – при рассмотрении способов преобразования разных стилевых элементов в постановках Самодурова;

– метод анализа хореографического спектакля – с целью выявления черт постановочного стиля Самодурова;

– метод сравнительного анализа – при сопоставлении друг другом работ, относящихся к разным периодам творческой биографии Самодурова, а также с постановками зарубежных хореографов.

Источниковая база исследования: полный список видеозаписей балетов Самодурова, включающий «Минорные сонаты» Д. Скарлатти (2010, Михайловский театр), «Вариации Сальери» А. Сальери (версии 2013 и 2021 гг., Урал Опера Балет), «Пахита» Л. Минкуса в постановке С. Г. Вихарева и В. В. Самодурова (2018, Урал Опера Балет), «Приказ короля» на музыку А. А. Королева (2018, Урал Опера Балет), «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева (2019, Урал Опера Балет), «Дар» Л. А. Десятникова (2021, Урал Опера Балет), «Ultima Thule» В. В. Раннева (2022, Пермский театр оперы и балета), а также постановка раннего периода «+/-2» Г. Ф. Генделя (2006, Большой театр); архивные материалы отечественных и зарубежных театров, в частности: театра Урал Опера Балет (афиши, программки спектаклей, буклеты, афиши Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета за период 2000–2011 гг.), Национального балета Нидерландов (списки исполняемых ролей Самодурова, фотоматериалы, рецензии на спектакли с его

участием²⁹ и архива Лондонского Королевского балета (репертуарные списки, информация о первых постановках Самодурова в Лондоне, фотоматериалы)³⁰; интервью, в том числе: интервью автора диссертации с Самодуровым (18 июля 2022 г.), беседа с партнершей Самодурова лондонского периода Сарой Лэмб, а также консультации с помощником Самодурова, театральным критиком Б. А. Корольком; видеоматериалы проекта «Dance-платформа» (2012, 2013) из личного архива автора, являвшегося участником фестиваля в указанные годы; фотоматериалы из архивов театра Урал Опера Балет и открытых источников (представлены в Приложении к диссертации).

Научная новизна работы.

1. Обоснована и введена в научный обиход периодизация творческой биографии Вячеслава Самодурова.

2. Определена роль и значение петербургского периода в становлении Самодурова как продолжателя классических традиций балетной школы А. Я. Вагановой и петербургской школы балета в области балетмейстерского творчества.

3. Впервые на основе комплексного анализа екатеринбургских постановок Самодурова выявлены черты его творческого подхода к созданию спектаклей, сформировавшегося в период его работы на посту руководителя труппы Урал Балет.

4. Выявлены основные черты постановочного стиля Самодурова: принцип пластического контраста (классическая техника ног при свободной пластике корпуса и рук); многоплановая организация сценического пространства с одновременным развитием нескольких пластических тем;

²⁹ Материалы предоставлены архивариусом Х. Лиллином (Henrik Lillin) в личной переписке от 3 февраля 2025 г.

³⁰ Материалы предоставлены архивариусом Д. Харрисон (Jane Harrison) в личной переписке от 5 февраля 2025 г.

разрушение традиционной иерархии «солисты – кордебалет» в пользу ансамбля равноправных участников; интеграция мультимедийных технологий (видеопроекции, световая драматургия) в структуру балетного спектакля; систематическое сотрудничество с современными композиторами при создании оригинальных музыкальных партитур; неоклассический синтез академической балетной лексики с современными выразительными средствами в традициях Дж. Баланчина и У. Форсайта.

5. Впервые творчество Самодурова рассмотрено с точки зрения преломления в нем школы русского балета и тенденций европейского балета рубежа XX–XXI вв.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что на примере творчества Самодурова выявлен ряд тенденций развития отечественного балета в начале XXI в., а также в анализе наиболее значимых постановок Самодурова в соотнесении с его воззрениями на природу балетного искусства, которые он неоднократно высказывал в своих интервью.

Практическая значимость исследования. Основные положения и выводы диссертационного исследования могут быть использованы при дальнейшем изучении процессов развития балетного искусства в первой четверти XXI в., в образовательной практике при подготовке хореографов, сценографов, историков балета, а также в просветительских проектах разного формата, направленных на популяризацию достижений отечественного искусства балета.

Положения, выносимые на защиту:

1. Основные качества Самодурова как танцовщика заключаются в опоре на традиции русской балетной школы, в бережном отношении к наследию труппы Мариинского театра и к творчеству М. И. Петипа; в проявлении атлетического и мужественного начала в пластике и движениях.

2. Профессиональная биография В. В. Самодурова представляет собой уникальный для современного российского балета случай: соединив академическую базу Мариинского театра с международным опытом в ведущих европейских труппах (Национальный балет Нидерландов, Лондонский Королевский балет), хореограф реализовал творческий потенциал в российском региональном театре, что определило специфику его постановочного метода как синтез петербургской школы с европейским неоклассицизмом.

3. Опыт освоения стилистики неоклассического танца в постановках зарубежных хореографов (благодаря работе в труппах Нидерландского балета и Лондонского Королевского балета) был применен и переосмыслен Самодуровым в его постановках в период работы в Екатеринбурге.

4. Руководство Урал Балетом (2011–2023) характеризуется внедрением продюсерской модели управления театром, при которой формирование репертуара, развитие труппы и работа со зрительской аудиторией строятся на принципах стратегического планирования. Создание интернациональной труппы, ребрендинг театра и систематическая просветительская деятельность обеспечили трансформацию регионального коллектива в центр современного балетного искусства.

5. Проект поддержки молодых хореографов «Dance-платформа», реализуемый на протяжении многих лет в разных форматах, стал вкладом Самодурова в развитие современного искусства балета в российском культурном пространстве.

6. Основными чертами постановочного стиля Самодурова являются: приверженность к неоклассике как основе стиля, опора на творческий опыт Дж. Баланчина и У. Форсайта, обращение к различным видам балетного спектакля (на классические сюжеты, с оригинальной сюжетной основой и

неповествовательные абстрактные); использование различных приемов и средств в сценографическом решении спектакля, позволяющих установить особый контакт со зрителем; стремление к большой амплитудности исполнения классических движений, изменение геометрии движения танцовщиков за счет смещения оси тел, обращение к изломанным линиям и жестам в хореографии, объединение стилистически разных элементов в хореографии; обращение к «нетанцевальной» инструментальной музыке прошлых столетий, привлечение современных композиторов к созданию новых музыкальных партитур, обращение к современным ритмам, интонациям и формам подачи музыкального материала.

7. Самодуров занимает статус одного из лидеров современного российского балета, чье творчество выделяется последовательным развитием принципов неоклассицизма. Его деятельность в Екатеринбурге показала, что региональный театр способен быть центром развития современной хореографии наравне со столичными театрами, что определило новое место Самодурова и Урал Балета в общероссийском художественном контексте.

Апробация работы.

Основные положения диссертации были обсуждены в рамках научно-практических конференций по истории и современным проблемам российского балета.

1. Всероссийская научно-практическая конференция кафедры Педагогики балета Института славянской культуры (к 150-летию выдающегося театрального деятеля С. П. Дягилева) (Москва, 29 марта 2022 г.).
2. IV научно-практическая конференция кафедры Педагогики балета Института славянской культуры, посвященная «Году культурного наследия народов России» (Москва, 9–10 декабря 2022 г.).

3. Научно-практическая конференция Форума «Балетная школа и балетный театр», посвященного 250-летию Московской государственной академии хореографии (Москва, 23 октября 2023 г.).
4. IX ежегодный форум молодых исследователей искусства и культуры «Научная весна»-2025, Государственный институт искусствознания (Москва, 22–25 апреля 2025 г.).

По результатам докладов на конференциях были опубликованы статьи по теме исследования:

1. Хисамов Д. Н. Роль «Русских сезонов» в истории мирового балета // История культуры – история страны. Сб. науч. трудов. Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2022. С. 73–78.

2. Хисамов Д. Н. Современные направления российского балета // От фольклора до сценических видов танца. Сб. науч. трудов. Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2023. С. 143–147.

Положения диссертации нашли отражение в ряде публикаций автора, среди которых три статьи в журналах, входящих в перечень ВАК:

1. Хисамов Д. Н. Тенденции и перспективы современного российского балета // KANT: Social Sciences & Humanities. 2023. № 2 (14). С. 109–114.

2. Хисамов Д. Н. Балет без границ Вячеслава Самодурова: формирование стиля танцовщика на европейской сцене // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20. № 3. С. 242–249.

3. Хисамов Д. Н. Черты постановочного почерка Вячеслава Самодурова // Обсерватория культуры. Т. 21. № 1. С. 76–85.

В журналах, входящих в перечень РИНЦ:

1. Хисамов Д. Н. Русский балет и тенденции постмодернизма // *Философия и культура*. 2022. № 10. С. 66–74.

2. Хисамов Д. Н. Преемственность традиций «русского метода» и методики А. Я. Вагановой в современной практике подготовки хореографов // *От фольклора до сценических видов танца. Сб. науч. трудов*. М.: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2024. С. 150–154.

Достоверность и обоснованность результатов исследования обеспечивается обращением к имеющим непосредственное отношение к теме диссертации видеоматериалам (спектаклям, интервью, телепередачам), а также интервью автора исследования с Самодуровым, его партнершей в зарубежный период С. Лэмб и помощником хореографа в Урал Опера Балет Б. А. Корольком. Кроме того, достоверность результатов обусловлена отражением в исследовании личного творческого опыта работы автора в качестве танцовщика в труппе Самодурова в течение нескольких лет (2011–2015).

Структура работы определяется ее целью и поставленными задачами исследования. Она состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованных источников, включающего в себя 174 наименования, и Приложения. Первая глава рассматривает истоки творчества Самодурова как хореографа-постановщика. Вторая глава исследует положение Самодурова среди хореографов своего поколения и его профессиональную реализацию в региональном театре. Третья глава исследования посвящена анализу балетных постановок екатеринбургского периода и раскрывает авторский стиль хореографа, предлагая их систематизацию. В Приложении 1 представлена

расшифровка интервью, проведенного автором диссертации с В. Самодуровым. Приложение 2 включает иллюстративные материалы, фиксирующие этапы творческого становления постановщика. Сюда вошли фотографии нидерландского и лондонского периодов, отражающие исполнительский опыт Самодурова-танцовщика, а также обширный фотоархив его работ екатеринбургского периода. Общий объем диссертационного исследования составляет 250 страниц.

ГЛАВА 1.

Истоки творчества В. В. Самодурова

1.1. Исполнительский опыт В. В. Самодурова в Мариинском театре

Становление Вячеслава Владимировича Самодурова (р. 1974) как танцовщика происходило в период с 1992 по 2000 гг. после окончания Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в классе Г. Н. Селюцкого. Традиции Мариинской сцены послужили в дальнейшем почвой для его смелых новаторских поисков в области современной хореографии. Об этом он неоднократно упоминает в своих интервью: «Я был воспитан Вагановской академией, перед глазами – Мариинский театр. Это сформировало во мне типичное представление о том, как должен выглядеть русский танцовщик...»³¹.

Работа Самодурова в труппе Мариинского театра была насыщенной и плодотворной. С начала 2000-х годов он принимает участие в ряде новых проектов. Одним из них явилась постановка Ю. Н. Петуховым миниатюры «Поскриптум» на музыку Р. К. Щедрина, где Самодуров исполнил главную партию. Эта постановка принесла первый заметный успех: Самодуров становится Лауреатом I степени Международного конкурса артистов балетов «Майя»³².

В одном из отзывов в прессе встречаем следующую характеристику созданного Самодуровым образа: «В резких ударах музыки, в исступленной

³¹ Клепикова И. «Послушный мальчик, но с характером» (Интервью с Вячеславом Самодуровым) // Областная газета. 2014. 31 мая // URL: <https://old.oblgazeta.ru/culture/18023/> (дата обращения: 20.06.2022).

³² Галайда А. Вячеслав Самодуров: Романтизм – это побег.

скороговорке твердых движений словно билась назойливая мучительная мысль. Тщетно пытался Вронский отогнать ее романтическим воспоминанием о первой встрече с Анной. Он метался, ища выход из невидимого лабиринта, и в гипнотическом безумии провожал взглядом летящий мимо поезд...»³³.

В своих лучших работах петербургского периода – спектаклях «Allegro Brillante» Дж. Баланчина, «Средний дуэт» А. О. Ратманского, «Юноша и смерть» Р. Пети Самодуров демонстрировал максимальное проявление творческих сил и эмоций, наполняя смыслом каждое движение.

В 1998 году Самодуров получает статус премьеры. Его стиль характеризуется такими чертами как техническая виртуозность, бравурность, и мужественность. В качестве солиста в конце 1990-х годов Самодуров принимает участие в репертуарных постановках Мариинского театра: балетах Дж. Баланчина «Симфония до мажор» на музыку Ж. Бизе (солист III части), «Драгоценности» (солист II части – «Рубины» на музыку И.Ф. Стравинского), балет Р. Пети «Юноша и смерть» на музыку И. С. Баха (Юноша). В этот период он также дебютирует в качестве участника мировых премьер балетов Ратманского «Поцелуй феи» на музыку Стравинского и «Поэма экстаза» на музыку А. Н. Скрябина.

Избегание открытых чувств, тяготение к условности характеризует как хореографию Ратманского, так и исполнение Самодурова в балете «Поцелуй феи». В этой постановке Ратманский стремился подчеркнуть пластическую невесомость хореографии, что нашло отражение в танцевальных линиях и Самодурова в роли Мужчины, и его партнерши Дарьи Павленко в роли Женщины.

³³ Яковлева Ю. Вячеслав Самодуров // Петербургский театральный журнал. 1999. № 18–19. С. 18.

Новаторским решением характеризуется и другой спектакль Мариинского театра в постановке Ратманского, в котором главная партия была отдана Самодурову, – «Поэма экстаза» на музыку Скрябина. В отличие от привычной для танцовщика бравурной манеры, танец Самодурова в этом балете характеризовали аскетичность и отстраненность, что соответствовало художественной концепции постановщика.

В копилке танцовщика к концу 1990-х годов – ведущие и главные партии в балетах классического репертуара и спектаклях на музыку советских композиторов XX века. Однако «визитной карточкой» Самодурова на сцене Мариинского театра становится «Pas de deux на музыку П. И. Чайковского» в хореографии Дж. Баланчина.

Характерными чертами стиля Самодурова-танцовщика, сформировавшимися в петербургский период, становятся мужественность и энергичная манера исполнения. Обладая весьма нехарактерными для танцовщика данными – коренастой фигурой и крепкими, крупными, как будто «сбитыми» мышцами, которые визуальнo укорачивают пропорции фигуры, Самодуров сформировал свой индивидуальный стиль танца – техничный, бравурный и зрелищный. Последнее качество стиля Самодурова довольно часто подвергалось критике. Вот как характеризовал его исполнительскую манеру корреспондент «Петербургского театрального журнала»: ««Двигайтесь, двигайтесь, чтобы никто не успел оценить вашу внешность!» – веками покрикивают педагоги на учеников-виртуозов. Но Самодуров не виртуоз без страха и упрёка. Техника его внушает изумление. Нередко самоконтроль расплывается азартом, и тогда – грубовато смазываются филигранные трюки. Публика, правда, все равно буйствует – как на стадионе. Однако рамки балетного гимнаста Самодурову тесны. В «Дон Кихоте»

разыгранная им сцена мнимого самоубийства способна перехватить приз зрительских симпатий чуть ли не у шлягерного *pas de deux*»³⁴.

В петербургский период закладывается то, что станет впоследствии смыслообразующим в творчестве Самодурова – любовь к классическому наследию. Глубокое освоение академических традиций и канонов русской балетной школы создает профессиональную основу, которая впоследствии станет надежным инструментом его постановочной деятельности. Вместе с тем работа с постановками Баланчина и Ратманского откроет перед танцовщиком новые горизонты неоклассического танца и пробудит стремление к расширению исполнительского репертуара в этом направлении. Именно этот опыт показал Самодурову возможности синтеза академической традиции с современными хореографическими решениями. Ограниченность репертуарной политики Мариинского театра в области современной хореографии постепенно сформирует у артиста потребность в поиске новых творческих возможностей, что впоследствии приведет к решению продолжить карьеру в Европе.

1.2. Влияние традиций нидерландского и английского балета и их представителей на формирование постановочного стиля В. В. Самодурова в зарубежный период

Новый, зарубежный, период творческой биографии Самодурова длится с 2000 по 2011 год. В это время многие талантливые российские танцовщики принимали решение о продолжении карьеры за рубежом, стремясь приобрести новый опыт, обогатить собственный танцевальный репертуар и познакомиться

³⁴ Яковлева Ю. Н. Вячеслав Самодуров. С. 15.

с разнообразной современной хореографией. Решение Самодурова о переходе в зарубежные театры отражало его стремление к творческому росту и желание работать с широким спектром неоклассического репертуара.

Руководствуясь этими соображениями, он сотрудничает с Национальным балетом Нидерландов (Dutch National Ballet, 2000–2003) и Лондонским Королевским балетом (Royal Opera House, 2003–2010). Если в период работы в Мариинском театре Самодуров сформировался как танцовщик русской школы, то в рассматриваемый период он обретает черты, характерные для артистов современного европейского балета.

Национальный балет Нидерландов: расширение репертуарных горизонтов (2000–2003)

В 2000 году Самодуров подписал контракт с Национальным балетом Нидерландов, а с 2003 по 2010 год являлся артистом труппы Лондонского Королевского балета. Это решение он объяснял стремлением к творческому росту: «Я уехал в Амстердам, чтобы танцевать более разнообразную хореографию, которой на тот момент в Мариинском театре было достаточно мало»³⁵. В период сотрудничества с одной из прогрессивных мировых трупп Самодуров впервые столкнулся с авторским театром, где хореограф сам формирует труппу под свои творческие задачи, а не подстраивается под существующий состав.

Большое разнообразие хореографии в амстердамском театре позволило Самодурову дополнить опыт, полученный в рамках вагановской школы, элементами современного европейского танца, что способствовало расширению его художественного кругозора и углублению

³⁵ Хисамов Д. Н. Беседа с Вячеславом Самодуровым от 18 июля 2022 г.

профессионального мастерства. В работе с зарубежными хореографами Самодурова привлекал процесс изучения новой хореографии и весь процесс создания спектаклей³⁶.

В Нидерландском театре оперы и балета Самодуров выступал в ранге премьеры, принимал участие как в классических постановках русских балетов («Спящая красавица», «Лебединое озеро»), так и в постановках Баланчина и современных хореографов с мировым именем – Фредерика Аштона (1904–1988), Джерома Роббинса (1918–1998), Уильяма Форсайта (р. 1949), Ханса ван Манена (1932–2025), Дэвида Доусона (р. 1972). Для того чтобы изучить степень влияния традиций нидерландского балета на его индивидуальный стиль, остановимся несколько подробнее на характеристике облика балета Нидерландов в начале 2000-х годов.

Прежде всего, труппа Нидерландского балета имела и имеет в настоящее время интернациональный характер. На момент прихода в труппу Самодурова в ее состав входило 25 танцовщиков из 25 стран мира. Несмотря на то что они были воспитанниками разных национальных школ, где существовали разные подходы к освоению техники, их объединял высокий профессионализм.

Новым для Самодурова оказался темп работы. Иногда в течение короткого времени приходилось параллельно работать над 6–7 партиями для разных постановок, отличавшихся и по стилю, и по направлению хореографического искусства. Вот как характеризует данный этап своей жизни сам Самодуров: «Помню, в Национальном балете Нидерландов у меня в первые месяцы работы была ситуация, когда я понял, что выучил порядок спектакля, уже на премьере или ко второму спектаклю. Потому что объем информации был зашкаливающий: шел фестиваль балетов Стравинского, это

³⁶ Там же.

три программы из девяти балетов: Баланчин, Нижинская, ван Манен... Приходилось одновременно учить шесть или семь балетов. Голова вскипала. В такой ситуации срабатывает инстинкт самосохранения. Просто начинаешь очень быстро принимать информацию и ее реализовывать, не разжевывая»³⁷.

В период работы в Нидерландах Самодуров получает возможность сотрудничества с выдающимися хореографами-современниками, и представителями балета XX столетия – У. Форсайтом, Каролин Карлсон (р. 1943), Кристофером Уилдоном (р. 1973), Х. ван Маненом и другими. Их постановочный почерк во многом оказал влияние на формирование стиля Самодурова как хореографа. Также в Нидерландах танцовщика привлекало отсутствие репертуарных рамок. Он принимал участие в постановках разных жанров – от классических до остросовременных, от эпических спектаклей с пышными декорациями до минималистических хореографических повествований. Но наибольшее влияние на него оказало, как он отметил в беседе с автором диссертации, знакомство с хореографией Х. ван Манена и У. Форсайта, а также углубленное изучение хореографии Дж. Баланчина³⁸.

За три года работы в труппе Самодуров исполнил более 20 значимых партий в различных постановках³⁹. Высокий уровень его исполнительского мастерства отмечался международной критикой. В феврале 2001 года в немецкой газете *Frankfurter Allgemeine Zeitung* его имя упоминается в ряду ведущих танцовщиков труппы, таких как Тамаш Шоймоши, Федерико Бонелли и Алим Александреску, как артистов, находящихся «на высоте»⁴⁰.

³⁷ Галайда А. Г. Вячеслав Самодуров: Романтизм – это побег.

³⁸ Хисамов Д. Н. Беседа с Вячеславом Самодуровым.

³⁹ Сведения предоставлены архивариусом Национального балета Нидерландов Х. Лиллином в личной переписке от 3 февраля 2025 г. Автор выражает искреннюю признательность за любезно предоставленные архивные материалы и консультации. Здесь и далее перевод с нидерландского – автора диссертации.

⁴⁰ Schmidt J. Überwindung der Symmetrie // *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 2001. 21 Feb. Nr. 44. P. 49.

Характеризуя репертуар Самодурова в этот период, прежде всего необходимо отметить его участие в постановках двух классических балетов на музыку П. И. Чайковского – «Лебединое озеро» в хореографии М. И. Петипа и Л. И. Иванова и «Спящая красавица» в постановке Петипа и Питера Райта (р. 1926).

Премьера балета «Спящая красавица» в исполнении труппы Национального балета Нидерландов состоялась в октябре 2000 года. В истории балетного искусства Нидерландов это была третья постановка полнометражного балета. Несмотря на то что постановка Райта была подвергнута критике, работа исполнителей Ларисы Лежниной и Вячеслава Самодурова получила высокую оценку. Голландская пресса отмечала успешное выступление Самодурова и Лежниной в этом спектакле, подчеркивая высокий технический уровень их исполнения⁴¹.

Принц в исполнении Самодурова явился эталоном элегантности и интеллигентности, хотя стиль исполнения партии характеризовался мощью и выразительностью.

Классический репертуар Самодурова в период работы в Нидерландах включал не только «Спящую красавицу», но и партию Принца в «Щелкунчике» (хореография Уэйна Иглинга (р. 1950) и Тера ван Шайка (р. 1936)), а также партию Базиля в «Дон Кихоте» в хореографии Руди ван Данцига (1933–2012)⁴². Интеллигентность стиля и глубокое проникновение в художественный образ выделяли Самодурова как «русского танцовщика» в ряду его коллег, работавших в интернациональной труппе балета Нидерландов.

⁴¹ Vetter E. Sylve straalt als Schone Slaapster // De Telegraaf. 2000. 13 Oct. Nr. 3. P. 7.

⁴² Сведения предоставлены архивариусом Национального балета Нидерландов Х. Лиллином.

В период сотрудничества с Нидерландским балетом Вячеслав Самодуров также погрузился в стилистику современной хореографии и неоклассического балета. В начале 2000-х годов огромное значение для него имел опыт исполнения хореографии Дж. Баланчина. Баланчин, отказавшись от загромождающих балет элементов спектакля, создавал хореографию, основанную на законах музыкального развития – балеты симфонического и концертного типа, в которых хореографическая структура следует логике музыкальной формы. Симфоничность балетов Баланчина вкупе со стремлением к психологизму танца требовала мастерства и творческого единения всей труппы. Именно в опоре на принцип симфонизма Самодуров впоследствии, уже будучи художественным руководителем «Урал Балета», будет воплощать в жизнь свои постановки.

Работая в Национальном балете Нидерландов, Самодуров исполнил партии в нескольких знаковых постановках Баланчина, включая заглавную роль в спектакле «Аполлон Мусагет», партии в «Четыре темперамента» (Сангвиник и Меланхолик), в «Рубинах», которые в программах театра фигурировали также как «Каприччио», «Симфония до мажор». Критики отмечали его «необходимую неоклассическую бравурность» в исполнении «Каприччио»⁴³. Такое стилистическое попадание в эстетику Баланчина стало важным этапом в формировании собственного хореографического видения Самодурова.

Значимой частью творческого опыта Самодурова в Нидерландах стала и работа с хореографией У. Форсайта. Танцовщик исполнял партии в «Approximate Sonata» («Приблизительная соната») и «The Vertiginous Thrill of Exactitude» («Головокружительный трепет точности»), что позволило ему

⁴³ Wiel F. van der. Een Novice met killerinstinct // Het Parool. 2001. 10 Oct. Nr. 17.367. P. 11.

освоить особую технику движений, характерную для этого хореографо-новатора. Этот опыт оказался значимым для формирования собственного хореографического языка Самодурова, в котором классический танец и современные приемы сплетены в органичном единстве.

Особую роль в репертуаре Самодурова нидерландского периода играли постановки Х. ван Манена. Танцовщик исполнял партии в балетах «Adagio Hammerklavier», «Symphony in Three Movements», «Black Cake», «Andante Festivo», но наиболее значимой стала работа в балете «5 Tango's» («Пять танго») на музыку А. Пьяцоллы⁴⁴. В данном спектакле хореограф противопоставляет страсть, присущую жанру танго, холодному и рациональному началу балетной техники. Таким образом, в спектакле «Пять танго» перед танцовщиком встает сложная художественная задача – органично соединить воедино элементы аргентинского танго и классического танца. Критика отмечала высокий исполнительский уровень Самодурова в этой постановке, его глубокое проникновение в особенности стилистики ван Манена. Так, рецензент *De Telegraaf* Э. Вертс особо выделил «зрелищное соло» («spetterende solo») Самодурова в этом балете⁴⁵.

А в 2013 году, пребывая на посту художественного руководителя балетной труппы в Екатеринбургском театре, Вячеслав Самодуров включил спектакль «Пять танго» ван Манена в репертуар своего коллектива. Постановка осуществлялась при непосредственном участии приглашенного хореографа-постановщика из Нидерландов – Меа Венемы, ассистента голландского хореографа, балерины, которая исполнила ведущие партии в 23 балетах ван Манена. Венема является знатоком стиля хореографа и посвящена в технологические нюансы хореографии постановщика, поэтому более 30 лет

⁴⁴ Сведения предоставлены архивариусом Национального балета Нидерландов Х. Лиллином.

⁴⁵ Vetter E. Carmen als dansshow // *De Telegraaf*. 2003. 14 Feb. Nr. 3. P. 7.

она обучает этому танцовщиков по всему миру. В репетиционном процессе с труппой Урал Балета участвовал также один из стажеров Национального балета Нидерландов Александр Жембровский. Сам Вячеслав Самодуров характеризовал балет ван Манена так: «Горячий лед – так кратко и емко можно охарактеризовать стиль ван Манена. Это северное, европейское восприятие аргентинского танго – танец словно ледяная глыба, которая медленно плавится изнутри»⁴⁶.

Несмотря на то что сотрудничество с Национальным балетом Нидерландов продолжалось всего три года, этот период творческой биографии Вячеслава Самодурова сказался на всей его дальнейшей творческой судьбе: «На меня оказала большое влияние работа в Голландии. В чем-то Национальный балет Нидерландов сопоставим с екатеринбургской труппой: оба не имеют собственного исторического репертуара, поэтому свободны в выборе редакций классических спектаклей. В Голландии, конечно, есть репертуар, который ассоциируется с этим театром – постановки Руди ван Данцига и Ханса ван Манена. Одной из важнейших своих задач театр видит создание новых спектаклей именно для труппы. Разнообразие – ключевое слово: репертуар должен соответствовать разным вкусам. Эта театральная философия мне близка: театр, сохраняя прошлое, должен всегда думать, что будет в будущем. Любой театр ответствен за будущее балета»⁴⁷.

Интенсивный творческий опыт, полученный Самодуровым в Нидерландском национальном балете с разнообразным репертуаром и выдающимися хореографами, стал прочным фундаментом для следующего

⁴⁶ «Пять танго» // Страница спектакля на официальном сайте Свердловского регионального отделения Союза театральных деятелей Российской Федерации // URL: <https://www.domaktera.ru/konservatoriya-pyat-tango-cantus-arsticus.html> (дата обращения: 12.08.2022).

⁴⁷ Галайда А., Андреева Т. Самодуров стал лидером одного из крупнейших российских театров // Российская газета. 2014. 6 мая // URL: <https://rg.ru/2014/05/06/samodurov-poln.html> (дата обращения: 07.08.2022).

этапа его профессионального развития. В 2003 году Самодуров принимает предложение сотрудничать с труппой Лондонского Королевского балета, что открывает новую главу в его творческой жизни. Именно в этот период (2003–2010) он не только осваивал традиции английского классического балета, но начал активно развиваться как постановщик.

Лондонский Королевский балет: освоение английских традиций (2003–2010)

В труппе Лондонского Королевского балета Самодуров исполнял преимущественно классический репертуар, включавший как русские спектакли, так и постановки английских хореографов. Значительное место в его творческой биографии заняла работа с наследием Нинетт де Валуа (1898–2001) – партии в балетах «Иов» на музыку Р. Воана-Уильямса (Соло Сатаны) и «Шах и мат» на музыку А. Блисса (Красный Конь). Не менее важным стало соприкосновение с хореографией Кеннета МакМиллана (1929–1992): Самодуров исполнял партии Ромео в «Ромео и Джульетте», Леско в «Манон», Барабанного майора в балете «Иной барабанщик»⁴⁸. Опыт работы с произведениями этих мастеров британской хореографической школы существенно обогатил исполнительскую палитру танцовщика.

Работая над хореографией английских постановщиков, Самодуров получил возможность постичь специфику английского стиля классического танца. По его мнению, национальный балет Великобритании во многом отличается от русского, он требует больше конкретики, аккуратности в исполнении и некоторой аскетичности. Помимо этого, в английской культуре

⁴⁸ Сведения предоставлены архивариусом Лондонского Королевского балета Дж. Харрисон (Jane Harrison) в личной переписке от 5 февраля 2025 г. Автор выражает искреннюю признательность за любезно предоставленные архивные материалы и консультации. Здесь и далее перевод с английского – автора диссертации.

сложились тесные связи между балетом и драматическим театром. У британских танцовщиков Самодуров учился более детализированной в драматическом смысле манере исполнения партий⁴⁹.

Деятельность Самодурова в труппе Лондонского Королевского балета способствовала установлению многочисленных творческих связей, которые впоследствии продолжились на новом уровне, когда он возглавил труппу Урал Балета. Среди наиболее значимых творческих союзов Лондонского Королевского балета 2000-х годов выделялось партнерство Самодурова с примой-балериной Сарой Лэмб. Она была его партнершей во многих спектаклях разных стилей и жанров. В этих постановках он исполнил множество ролей, среди них: Ромео в балете «Ромео и Джульетта» и Леско в балете «Манон» К. Макмиллана, Флоримунд в «Спящей красавице» М. Петипа, Зигфрид в «Лебедином озере» Э. Дауэлла, партия солиста в балете «Тарантелла» в хореографии Дж. Баланчина. Характеризуя стиль Самодурова-танцовщика, С. Лэмб отмечала: «У Славы был невероятный баллон, но что делало его таким захватывающим, так это его харизма, его притягательная личность на сцене и его страсть в передаче образа персонажа, которого он изображал, а также стремление к постоянному совершенствованию, преданность своему стилю и искусству в целом»⁵⁰.

Одним из знаковых спектаклей для тандема Самодуров – Лэмб явился балет «Лебединое озеро». Исполнителей главных партий критика называла «русской парой» из-за того, что оба они получили образование у русских педагогов⁵¹.

⁴⁹ Федоренко Е. Вячеслав Самодуров: «В Большом театре скучаю по Екатеринбургу» // Культура. 2018. 19 июня // URL: <https://portal-kultura.ru/articles/theater/136806-vyacheslav-samodurov-tanets-sposoben-govorit-sam-za-sebya/> (дата обращения 15.05.2022).

⁵⁰ Из личной беседы автора диссертации с С. Лэмб от 16.08.2022. Перевод с английского – автора диссертации.

⁵¹ С. Лэмб училась у Т.Н. Легат, выпускницы Ленинградского хореографического училища, крупнейшего педагога петербургской школы балета.

Балерина отмечала, что сотрудничество с Самодуровым имело в ее жизни огромное значение⁵². Их творческий дуэт основывался на общности творческих интересов и на любви к русской балетной классике.

В 2005 году на юбилейном концерте, посвященном 80-летию Майи Плисецкой, Самодуров и Лэмб танцевали «Тарантеллу». Самодуров поспособствовал личному знакомству Лэмб с легендарной отечественной балериной⁵³. Спустя 10 лет, в качестве художественного руководителя екатеринбургского театра, Вячеслав Самодуров организовал масштабное мероприятие – «Зимний Гала», посвященный памяти Майи Плисецкой. На одной сцене совместно с артистами екатеринбургской труппы выступили солисты Лондонского Королевского балета – С. Лэмб и Э. Уотсон, которые исполнили фрагменты из спектаклей современных хореографов А. Мариотта и У. МакГрегора. Это творческое содружество стало вкладом в развитие международных контактов в области балета.

Работа в труппе Лондонского Королевского балета способствовала формированию у Самодурова собственного видения классических и современных средств выразительности в хореографическом искусстве.

Показательным примером творческого переосмысления может служить балет «Ундина» на музыку Х. В. Хенце, в котором Самодуров сначала выступал как танцовщик в постановке Ф. Аштона в Лондоне, а позже, в 2016 году, создал собственную версию на сцене Большого театра. В своей постановке Самодурову удалось абстрагироваться от сюжета сказки Ф. Ла Мотт Фуке, подчеркнув эмоциональное, а не действенное содержание партитуры Хенце.

⁵² Яицкая Л. Сара Лэмб: «Моя первая встреча с Майей Плисецкой произошла благодаря Славе Самодурову» // DanceRussia. 2015. 23 дек. // URL: <http://dancerussia.ru/publication/628.html> (дата обращения: 07.08.2022).

⁵³ Там же.

Первые опыты в качестве постановщика

Параллельно с развитием карьеры танцовщика, в начале 2000-х годов Самодуров начинает реализовываться как хореограф. Его становление в этом качестве происходило поэтапно, от небольших экспериментальных работ до полноценных балетных спектаклей. Ключевые этапы этого пути отражают стремление к синтезу творческих достижений как русской балетной школы, так и европейских, знание о которых он получил в Нидерландах и Англии.

В 2006 году Самодуров осуществил хореографический дебют в рамках проекта А.О. Ратманского «Мастерская новой хореографии» на сцене Большого театра с постановкой «+/-2» на музыку Г. Ф. Генделя. Художником по костюмам выступила Э. Батлер, звукорежиссером – Д. Нобль. Главные партии исполнили солисты Большого театра Екатерина Крысанова и Андрей Меркурьев.

Принципиальным концептуальным решением явилось введение в оригинальную партитуру барочного композитора электронной звуковой обработки: музыка Генделя подвергалась механическому видоизменению, трансформируясь в электронную композицию с переходами в гул и резкими обрывами.

Хореографическая структура выстраивалась в корреляции с музыкальным материалом: дуэт открывался классическими движениями в строгом соответствии с академическими канонами. При трансформации музыки в электронный формат пластика исполнителей кардинально изменялась: движения приобретали изломанные формы, разрушалась вертикальная ось тела, корпус принимал округлые очертания. Ироническая составляющая постановки реализовывалась через «обман ожиданий» зрительской аудитории: Самодуров изначально погружал зрителей в эстетику академического танца, а затем радикально деконструировал эти установки.

Сценографическое решение основывалось на минималистической театральности: пустое черное пространство с единственным световым пятном в центре. Световое оформление функционировало как драматургический элемент: во время оригинальной музыки Генделя сцену заливал теплый оранжевый свет, при переходе к электронной обработке освещение менялось на холодный синий спектр. Лаконичные красно-оранжевые комбинезоны исполнителей органично взаимодействовали с световым решением, создавая единую визуальную концепцию.

Хореографическая лексика базировалась на классическом фундаменте с характерными модификациями, которые впоследствии станут узнаваемыми элементами авторского стиля постановщика: обводки и партерные поддержки на полной стопе, смещение оси корпуса в процессе исполнения вращений, нарушение вертикали спины и таза, волнообразная пластика торса при сохранении классических положений ног, приземления на полную стопу после прыжковых элементов. В пластическом материале исполнителей прослеживалось характерное влияние творческой методологии Х. ван Манена: заломленные под прямым углом положения кистей, движенческие элементы, заимствованные из танго, и внутренняя эмоциональная наполненность, стремящаяся к внешнему проявлению.

В этой постановке, созданной в рамках «Мастерской новой хореографии» Ратманского, уже получили воплощение те характерные особенности, которые можно определить как основополагающие для творческой методологии Самодурова: с одной стороны, опора на академический танец и его выразительный потенциал, с другой – его актуализация без перехода к модернистской эстетике.

За период работы в Лондонском Королевском балете (2003–2010) Самодуров, продолжая развиваться как хореограф, создал три оригинальные

постановки, которые продемонстрировали эволюцию его хореографического мышления и совершенствование композиционных навыков.

На лондонской сцене дебютной работой Самодурова стала хореографическая миниатюра «Silent soft sign (Б)» (2008) на музыку Д. Нобла, представленное в Театре Линбери (в комплексе Лондонского Королевского театра)⁵⁴. Выбор названия, отсылающего к букве русского алфавита, не имеющей звуковой формы, символичен: с первой постановки хореограф обозначил свой интерес к тонкой грани между выразимым и невыразимым в танце. Данная миниатюра стала первым опытом воплощения на лондонской сцене собственного хореографического замысла.

В следующей работе, одноактном балете «Non-linear Interactions» (2009), Самодуров обращается к более сложной музыкальной основе, соединяя произведения Ю. Катори и Д. Скарлатти. Соединение малоизвестной современной музыки с барочной классикой демонстрирует его стремление к творческому эксперименту. В этой постановке значимую роль сыграл танцовщик и балетмейстер Гэри Авис (р. 1969), выступивший в качестве ассистента хореографа, что свидетельствует о готовности Самодурова к творческому обмену и сотрудничеству.

Заметной работой лондонского периода стал балет «Trip Trac» (2010) на музыку Д. Д. Шостаковича. Произведение было представлено «в театре Линбери в исполнении Мелиссы Хэмилтон и Валери Христова»⁵⁵ и удостоилось высокой оценки критиков.

Балет представляет собой исследование различных танцевальных стилей и традиций. Самодуров назвал свою работу «dance movements» (танцевальные

⁵⁴ Сведения предоставлены архивариусом Лондонского Королевского балета Дж. Харрисон.

⁵⁵ Brown I. Q&A Special: Choreographer Slava Samodurov // The Arts Desk. 2010. 17 July // URL: <https://theartsdesk.com/dance/qa-special-choreographer-slava-samodurov?page=0%2C1> (дата обращения: 20.05.2025).

движения), поскольку сознательно «стремился использовать разнообразные хореографические элементы»⁵⁶. Произведение синтезирует «влияния школ Баланчина, Форсайта, традиций Королевского балета и голландской хореографии»⁵⁷.

Критика отметила художественную состоятельность произведения «Trip Trac». Рецензент и интервьюер И. Браун подчеркнула «точность воплощения авторского замысла и наличие в балете отчетливой творческой индивидуальности»⁵⁸.

Ранние лондонские работы Самодурова заложили основы его творческого метода как хореографа. В них формируются характерные особенности его подхода, среди которых исследование различных танцевальных стилей и традиций, автобиографический характер хореографических решений, основанный на синтезе профессионального опыта в европейских театрах. Как отмечал сам Самодуров, «его творческий процесс сочетает предварительное планирование с импровизацией в студии, а влияние фотографии способствовало формированию визуального мышления и стремлению к интеграции балета в контекст современного искусства»⁵⁹.

Лондонский период продемонстрировал естественность перехода Самодурова от исполнительской деятельности к постановочной. Как признавался постановщик, «вероятно, я мысленно покинул сцену еще до того, как перестал танцевать»⁶⁰. Формирование авторского почерка и признание критики подготовили почву для следующего этапа карьеры – работы в качестве

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же.

художественного руководителя балетной труппы Екатеринбургского театра оперы и балета.

В период работы в Лондоне Самодуров осуществил и свою первую крупную постановку на сцене отечественного театра. В 2010 году в Михайловском театре состоялась премьера его спектакля «Минорные сонаты» на музыку Д. Скарлатти. Спектакль был поставлен по приглашению художественного руководителя театра М. Г. Мессерера, который уже был знаком с постановками Самодурова в Лондоне. По замыслу художественного руководителя театра и хореографа, произведение должно было быть одноактным и камерным, так как для труппы Михайловского театра это был первый опыт соприкосновения с современной хореографией⁶¹.

Клавесинная музыка Скарлатти воплощала утонченную атмосферу эпохи барокко. Из около 550 сонат, написанных итальянским композитором для клавесина, Самодуров выбрал те, которые соответствовали, на его взгляд, концепции спектакля, объединив одночастные сонаты в музыкальную сюиту. В основе музыкальной драматургии партитуры спектакля лежит диалогичность и двуликость сонатной формы, основанной на противопоставлении двух контрастных музыкальных тем⁶².

Танцовщикам аккомпанировал музыкант, располагавшийся за инструментом прямо на сцене. Таким образом, Самодуров создал многослойную композицию: музыкант и танцовщики составляли равнозначные, но самостоятельные элементы спектакля, объединяясь в единое художественное целое.

⁶¹ Гордеева А. «Минорные сонаты» – балет без сюжета, поэтому хореограф Слава Самодуров объяснял артистам, «про что движение» // Time Out Санкт-Петербург. 2010. № 13 (199). 25 июня – 8 июля. // URL: <https://www.timeout.ru/spb/feature/12198> (дата обращения: 12.09.2022).

⁶² Следует отметить, что претворение принципов сонатной формы в произведениях других видов искусства, особенно в кинематографе и живописи, характерно для художников XX–XXI веков.

Постановщик использовал сценическое пространство, освобожденное от традиционных кулис и задника. Сценография К. Фолдза представляла собой минималистическое решение с акцентом на архитектурной структурированности пространства, что произвело значительное впечатление на хореографа: «Меня поразило, как он мыслит. Он не живописец, он в большей степени декоратор из архитектурной среды»⁶³. Художником по свету выступил С. Беннисон. Световая партитура спектакля была построена на драматургии контрастов и градаций освещения. Действие начиналось в приглушенном свете с точечными источниками освещения, создающими камерную атмосферу. По мере развития действия световая палитра расширяется: яркие прожекторы в глубине сцены формируют четко очерченные световые пятна, выделяющие центральные зоны хореографической активности.

Художницей по костюмам выступила Э. Батлер, с которой Самодуров уже имел опыт совместной работы в постановке для «Мастерской новой хореографии» Ратманского. Женский состав облачен в классические комбинезоны репетиционного типа красного цвета, мужчины одеты в классические темно-синие трико до колен и светло-голубые футболки с длинными рукавами, дополненные оранжевыми головными уборами.

В постановке «Минорных сонат» были задействованы три пары танцовщиков. Пространственная организация экспозиции основывалась на вертикальном противопоставлении двух исполнительских групп. В глубине сцены располагалось женское трио в одной линии, занимая верхний уровень сценической площадки, в то время как мужское трио находилось на авансцене

⁶³ Гордеева А. «Минорные сонаты» – балет без сюжета, поэтому хореограф Слава Самодуров объяснял артистам, «про что движение».

напротив. При этом танцовщики-мужчины работали практически лежа, тогда как балерины сохраняли классическую вертикаль, танцуя на пальцах.

На протяжении всего спектакля оставался важным постоянный контраст между активностью и бездействием. Когда танцевали балерины, мужская группа замирала неподвижно, в живописных позах, и наоборот энергичные движения мужского трио сопровождались статичными композициями женского. Эта же схема работала в сольных и дуэтных сценах, пока один артист исполнял свое соло, остальные выразительно замирали, создавая своеобразную рамку или фон.

В хореографической лексике спектакля привычные академические элементы сочетаются с современными приемами, традиционные выворотные и натянутые позиции ног с каноническими положениями рук (*tours*, обводки в *attitude derrière*, точные *arabesque*, *pas de bourrée suivi*) встречаются здесь с сгорбленными спинами, прихотливыми наклонами корпуса, свободными движениями плеч и бедер. Использовались поддержки с необычными для классического балета положениями тел обоих участников дуэтов, скольжение по сцене на полной стопе, танцовщики приземлялись из прыжков на невыворотные позиции ног. В эпизодах соло исполнители опускались или даже падали на сцену после пируэтов и вращений, непривычно изгибали тело при выполнении классических движений, использовали свободные позы в качестве связок между танцевальными комбинациями.

При этом на протяжении всего спектакля неизменно сохранялась эмоциональная отстраненность, танцовщики почти не смотрели друг на друга, расслабляясь и собираясь независимо друг от друга.

Показательно, что артисты покидали сцену обычным шагом на невытянутых стопах – этот прием стал символом отхода от академических канонов.

Балет «Минорные сонаты» выявил ключевые характеристики формирующегося авторского стиля Самодурова-хореографа: пространственную организацию сценического действия, основанную на принципе двуплановой композиции и контрапунктическое взаимодействие исполнительских групп; синтез академической лексики с неклассическими элементами, проявляющийся в сочетании канонических позиций ног и рук с деформацией корпуса и нарушением вертикальной оси; последовательное применение принципа статико-динамических противопоставлений в организации сценического действия; отказ от традиционной иерархичности исполнителей в пользу равноправного контрапунктического взаимодействия; эмоциональную отстраненность исполнения, исключаящую традиционную театральность; минималистическую эстетику сценографического решения; точное соответствие хореографии музыкальному началу.

В 2011 году Самодуров начал сотрудничать с труппой Государственного балета Берлина, но вскоре получил приглашение возглавить Екатеринбургский театр оперы и балета, которое принял.

К этому времени в отечественном хореографическом искусстве наметились процессы обновления. Переломным моментом стала деятельность А. О. Ратманского в Большом театре (2004–2008) и создание им «Мастерской новой хореографии» (2005) – первой в постсоветской России систематической попытки выявления молодых хореографических талантов. Театры в регионах превращались в территории творческих экспериментов.

Приглашение Вячеслава Самодурова на должность художественного руководителя балета в Екатеринбургский театр совпало с эпохой активных поисков новых путей в российском балете. Зарубежный период его творчества на этом завершился.

Влияние европейских мастеров балета на формирование авторского стиля Самодурова

Для изучения формирования творческой индивидуальности Самодурова-хореографа важно рассмотреть разные этапы его работы за рубежом. Сотрудничество с наиболее значительными западными хореографами не могло не отразиться на его методе.

Особого внимания заслуживает влияние на творчество Самодурова, американского хореографа У. Форсайта. Работы Форсайта принадлежат к отдельному направлению современной хореографии и отличаются особыми стилистическими чертами. В постановках Форсайта задействован принцип множественных центров, когда любая часть или точка тела танцовщика может стать центром или осью движения. Применяемая им техника расфокусированного движения (*disfocus*) кардинально переосмысляет классический принцип *épaulement*. В классическом балете взгляд танцовщика направлен вперед и служит вектором для всей пластики тела, а танцовщики Форсайта перенаправляют фокус внимания назад, к затылку. От этого совершенно меняется координация тела, внимание сосредотачивается внутри, на положении частей тела относительно друг друга, а не на внешнем пространстве. Постановщик создает на сцене единый универсум, в котором хореография, освещение, звук и пространство образуют неразрывное целое.

Нужно отметить, что Форсайт не разрушает академические основы классического балета, но радикально переосмысляет их, пропуская через современное хореографическое сознание, трансформируя канон в актуальный танец. Его формула «*I speak the language. I don't recite the language*» («Я говорю

на языке. Я не декламирую язык») ⁶⁴ определяет подход к балетному языку как к живой, развивающейся системе.

Воздействие этих хореографических принципов ощущается уже в первых постановках Самодурова: «+/-2», «Trip Trac», «Вариации Сальери» демонстрируют характерную для Форсайта деконструкцию классических элементов, полифонизацию хореографического действия и абстрактный тип повествования, когда танец предстает как самостоятельная художественная ценность, способная генерировать смыслы вне традиционных нарративных структур.

Подобный подход к танцу заметен и в балете «598 тактов» на музыку К. Ф. Э. Баха, поставленном Самодуровым для Театра балета имени Леонида Якобсона в 2024 году. В хореографическом повествовании сплетаются две эпохи – классицизм и современность.

В качестве элементов сценического оформления Самодуров использует канделябры, стулья с элементами исторической стилизации. Таким образом, сценическое пространство создает условный фон для повествования. Декорации меняют лакеи в напудренных париках и камзолах, воспринимающиеся как часть антуража. Танец же исполняет группа танцовщиков, одетых в комбинезоны телесного цвета с открытыми ногами. Такого рода костюмы приобрели в постановках Самодурова символический смысл, поскольку он использовал их в целом ряде спектаклей, очевидно, считая, что они в наибольшей степени соответствуют его хореографии. Это позволяет сосредоточить внимание зрителя на чистоте линий и пластической выразительности.

⁶⁴ Цит. по: Siegmund G. The space of memory: William Forsythe's ballets // William Forsythe and the Practice of Choreography / Ed. by Steven Spier. London: Routledge, 2011. P. 129.

Еще одной чертой, позволяющей говорить о влиянии стиля Форсайта на постановки Самодурова, является стремление «играть» с аудиторией и удивлять ее. С этой целью Форсайт часто использовал в сценографии своих постановок неожиданные решения. Так, например, во втором акте балета «Артефакт» (1984) занавес поднимался и опускался во время танца, чтобы кардинально изменить обстановку на сцене. Хореограф применял игру со светом, чтобы акцентировать изменения в движениях танцоров. Неожиданные сценические решения встречаем и у Самодурова: например, в одной из его самых ярких и провокационных постановок, балете «H₂O» (2012), поставленном в заводском ангаре, кульминацией становится вода, льющаяся на танцоров, что кардинально меняет восприятие происходящего как у исполнителей, так и у зрителей. Оба хореографа нарушают традиционные рамки зрительского восприятия за счет включения в представление интерактивных и неожиданных эффектов, тем самым давая публике возможность получить и пережить неведомые прежде впечатления.

Балетные спектакли у Форсайта порой принимали довольно нестандартный облик. Примером тому может служить балет «Square Deal», премьера которого состоялась в 1983 году. По структуре и визуальному воплощению данный балет напоминает одно из популярных в 80-е годы XX века шоу американского телевидения – «Hollywood Squares». В этом спектакле девять танцовщиков последовательно повторяли определенный набор классических движений, в то время как на двух экранах транслировались видео. Каждый из участников, попадавших в световой квадрат, исполнял несколько хореографических комбинаций, которые тут же транслировались на экранах, а публике предлагалось отгадать, о чем говорят эти комбинации. Таким нестандартным образом Форсайт явил публике балет «Спящая красавица». Смысл представления, по мнению хореографа, заключался в том,

что партитура балета Петипа сама по себе имеет ценность, а его сюжетная сторона – вторична⁶⁵. Подобно Форсайту, отвергает нарратив в балетах Петипа и Самодуров, облачая свои спектакли в форму аллюзии на постановки великого мастера. Примером может служить балет «Приказ короля», отсылающий к известным балетам Петипа. В «Приказе короля» код выразительности Петипа и его стиль подвергаются тщательному, буквально скрупулезному анализу, в результате которого рождается новая форма. Вместе с тем, Самодуров сохраняет узнаваемые «локации» хореографических действий Петипа: действие происходит на фоне дворцового праздника, в путешествии, во сне и т. д. Таким образом, «лекала» Петипа становятся прообразом для спектаклей Самодурова.

Помимо вышеназванного обобщенно-временного принципа работы с нарративом классических балетов, Самодуров почерпнул у Форсайта и новые подходы к трактовке ансамбля, в котором синхронность и графическая параллельность линий не имеют значения. Примером тому в наследии Форсайта может стать балет «Alien/a(c)tion» (1992), в основу которого положена аллюзия на «белый акт» (2 акт) из балета «Лебединое озеро» в постановке Л. И. Иванова. Форсайт берет за основу визуально узнаваемое построение кордебалета. В финале спектакля хореограф, с целью наибольшего воздействия на зрителя делит ансамбль на две группы и противопоставляет их друг другу: одна группа выстраивается по принципу асимметрии Баланчина, другая – по закону четких линий Петипа. Вначале движения артистов синхронны и базируются на *port de bras*, но в какой-то момент каждый участник этого ансамбля становится солистом. Таким образом, привычные классические схемы построения ансамблевых сцен разрушаются, и создается

⁶⁵ Архипенкова И. Код Петипа // Сайт Пермского академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского // URL: <https://permpera.ru/media/mediatec/kod-petipa/> (дата обращения: 09.03.2024).

эффект неожиданности и спонтанности. В более раннем балете Форсайта – «The Second Detail» (1991, «Вторая деталь») развитие ансамблевых сцен подчинено идее зарождения движения в разных подгруппах кордебалета, которые многократно противопоставляются друг другу. Из ансамблей вычленяются солисты и пары, которые параллельно «пишут» свою историю в развитии сюжета.

Новый принцип работы с ансамблем характерен и для постановок Самодурова. Балет «Дар» на музыку Л. А. Десятникова служит наиболее показательным примером эволюции его хореографического мышления. В этой постановке радикально переосмыслена традиционная иерархическая структура «балерина – солист – кордебалет», она заменяется полноправным ансамблем исполнителей. Хореографическая партитура, в которую вплетены элементы из различных стилистических традиций, приобретает синтетический характер, благодаря чему размываются границы между классическим и современным танцем.

Таким образом, творчество Форсайта и хореографические опыты Самодурова объединяют не только приверженность неоклассическим экспериментам, но и прогрессивное видение балетного представления в XXI веке. Как отмечают Н. Рейнольдс и М. Маккормик, «Форсайт продолжал свою атаку на чувства зрителей так же уверенно, как и на тела своих танцоров»⁶⁶. Именно этот подход оказался близок Самодурову, который развивает его своим собственным путем.

Воздействие на хореографический стиль Самодурова оказали и современные балетмейстеры Нидерландов, чье творчество определило облик нидерландского балета, в частности, Х. ван Манен. Хореографическая техника

⁶⁶ Reynolds N., McCormick M. No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century. New Haven and London: Yale University Press, 2003. P. 457.

ван Манена опирается на классическую балетную технику, что роднит его с Самодуровым. В работах ван Манена элементы классики смешиваются со стилистикой американского современного танца, почерпнутого у Марты Грэм. Кроме того, он использовал элементы гимнастики, акробатики, боевых искусств и повседневных жестов.

Зоной пересечения творческих стилей ван Манена и Самодурова является тяготение к бессюжетным, абстрактным балетам. Но в отличие от Баланчина и Форсайта, которые признавали красоту и самоценность движений танца, у ван Манена присутствуют элементы драматизма, характерности и темперамента. Особенно ярко это выражено в его дуэтных постановках, например, в «Четырех пьесах Шумана» (1976). Этот спектакль можно считать неким образцом драматического бессюжетного балета, характеризующим творчество голландского хореографа в целом.

С одной стороны, ван Манен ставит хореографию формально, заботясь о четкости формы, мотива и развития, а с другой – создает психологически насыщенную хореографию, исследуя сложные аспекты человеческих отношений и социальных ролей.

Несмотря на то что его балеты выглядят лаконично и аскетично, их атмосфера будто бы наполнена драматизмом и эротизмом. В стиле Самодурова прослеживаются заимствованные у ван Манена черты: минимализм внешних проявлений чувств, выстраивание хореографической композиции на нескольких элементарных движениях, внешняя бесстрастность и энергичность. Однако Самодурову чужд эротизм как форма проявления чувств на сцене.

Еще одной общей чертой Самодурова и ван Манена является тяготение к форме балета-миниатюры. Несмотря на небольшой формат, эти произведения позволяют хореографам выразить сложные идеи в лаконичной

форме, что не отменяет глубины и эмоциональной наполненности. У ван Манена основным критерием при выборе сюжета служат внутренние предпочтения и склонность к обобщенному типу высказывания. Самодуров также создает разнообразные постановки в жанре балета-миниатюры, не привязанные к определенному содержанию – сказочные, абстрактные, философские.

На стиль Самодурова повлияли не только нидерландские хореографы. Общность взглядов на современные спектакли можно проследить, сравнивая особенности воплощения постановок Самодурова и Уэйна МакГрегора (р. 1970) – британского хореографа и режиссера, обладателя многочисленных наград в сфере музыкального театра, художественного руководителя собственной студии и штатного хореографа Королевского балета Великобритании. Именно МакГрегор способствовал дебюту Самодурова как постановщика в европейском балетном театре.

С точки зрения хореографического языка МакГрегора и Самодурова объединяет сочетание классических фигур с неклассической пластикой и координацией движений танцовщиков. Хореографическому стилю обоих постановщиков присущи высокая скорость и точность движений, изощренность и детализация хореографического текста, акцентирование работы корпуса сильными волнами и перегибами. При этом оба хореографа непрерывно ведут поиск путей совершенствования выразительных возможностей человеческого тела.

Характерной особенностью МакГрегора-хореографа является стремление связать танец с современными технологиями. В своих спектаклях он экспериментирует с проекциями компьютерных изображений на сцену. В балете «Сульфур 16» (1998) артисты казались карликами на фоне сияющего виртуального великана и танцевали в компании с «цифровыми» фигурами,

которые, мерцая, скользили между ними, подобно пришельцам из других миров. В работе «Аеон» (2000) в качестве декораций постановщик использовал оцифрованные изображения ландшафтов, которые символизировали разные миры, куда по ходу спектакля переносились танцовщики. Такое же стремление к интеграции научно-технических достижений в балетное искусство наблюдается и у Самодурова. Хореограф увлекается наукой, космосом, квантовой механикой, электронными и компьютерными технологиями, что находит отражение в его творческих поисках. В одном из интервью он отмечал: «В начале XXI века мне интересно делать искусство про сегодняшний день, про современное состояние мира, пытаюсь исследовать его всеми доступными средствами – не только из арсенала искусства, но и, допустим, с помощью инструментария современной науки»⁶⁷.

Нестандартные визуальные решения характерны для работ обоих хореографов. МакГрегор активно сотрудничает с известными художниками – создателями визуальных эффектов и компьютерной графики, среди которых Л. Картер, Э. де Ваал, О. Элиассон, М. Уоллингер, архитектор Дж. Поусон и другие. Благодаря этому его балеты обретают неповторимое визуальное воплощение. Самодуров также ведет непрерывный поиск форм воздействия на современного зрителя при помощи инновационных способов визуализации. Примером может служить постановка балета «Дар», в котором в верхней части сценического пространства был установлен горизонтальный экран с прямой трансляцией происходящего на сцене. Оригинальность решения проявилась в финале, когда при опущенном занавесе действие продолжалось только на экране. В другом балете Самодурова – «Ultima Thule» – декорации как таковые

⁶⁷ Беляева Е. Цветные сны Славы Самодурова // Belcanto.ru // URL: <https://www.belcanto.ru/14073001.html> (дата обращения: 08.03.2024).

отсутствуют, их функцию выполняет свет, работа которого, как и движения танцовщиков, подчинена энергии пульсирующего ритма вариаций электронной музыки.

Оба хореографа демонстрируют схожие подходы и к музыкальной основе спектаклей. МакГрегор известен тем, что выбирает музыку нетанцевального характера, сотрудничая с такими композиторами как Дж. Тавенер, М.-Э. Тернидж, К. Саариахо, Дж. Хопкинс, М. Рихтер, С. Райх и др. Интерес к нетанцевальной музыке проявляет и Самодуров, часто выбирая композиции, которые по своей жанровой природе сложны для хореографического воплощения. Таким образом, зарубежный период стал для Самодурова временем активного творческого взаимодействия с различными балетными традициями и освоения инновационных подходов к хореографии.

Выводы

Зарубежный период в творческой биографии Самодурова (2000–2011) – это не просто этап профессионального становления танцовщика международного уровня, но и время формирования его уникального хореографического мировоззрения. Эти годы стали для него творческой лабораторией, в которой исполнитель постепенно переплавлялся в хореографа, стремящегося объединять самые разные элементы и детали в единое художественное целое.

Анализируя исполнительские и постановочные работы Самодурова зарубежного периода, можно оценить важность европейского опыта в становлении его хореографического стиля.

Работая в многонациональной, мультикультурной среде Национального балета Нидерландов и Лондонского Королевского балета, Самодуров, оставаясь танцовщиком, сформированным академическими традициями

Мариинского театра, накапливал опыт взаимодействия с самыми разными стилями и манерами и развивался как хореограф с интернациональным художественным мышлением. Годы деятельного погружения в различные хореографические традиции расширили его кругозор и позволили выработать гибкий подход к созданию балетных спектаклей, свободный от догматического следования какой-либо одной школе.

Так выработался постановочный метод, объединивший разные хореографические философии. От Баланчина Самодуров воспринял идею музыкальной драматургии как основы хореографического развития и принцип «симфонизации» балета. От ван Манена лаконичность выразительных средств и умение создавать эмоционально насыщенные абстрактные композиции. От Форсайта новаторское отношение к ансамблю и стремление переосмыслить классическое наследие. От МакГрегора интерес к научным достижениям и современным технологиям в визуальном решении спектаклей. Не копируя отдельные приемы, Самодуров органично интегрировал их опыт в собственную хореографическую систему.

Результатом этого пути стала система телесности, освобождающая тело исполнителя от строгих рамок канона при сохранении классической основы движения. А также самобытный подход к балетной драматургии, тяготеющий к неоклассической абстракции. Выбор хореографа чаще падает на бессюжетные композиции, в которых танец строится не на нарративе, а на эмоции и логике, задаваемых музыкой.

Важным стал зарубежный опыт Самодурова и для его последующей работы в качестве художественного руководителя балетной труппы театра Урал Балет. Принципы творческой свободы и разнообразия стали для него главными. Как отмечает сам хореограф, философия Национального балета

Нидерландов, где «театр, сохраняя прошлое, должен всегда думать, что будет в будущем», оказались для него важным ориентиром.

Подводя итог первой главы исследования, нужно заключить, что зарубежный период творческой биографии Самодурова оказал важнейшее влияние на его творческий метод и административные принципы. Соединение классических традиций русской балетной школы с новаторскими тенденциями европейского балета позволило Самодурову впоследствии создать ряд оригинальных постановок, и сделать Урал Балет одним из наиболее прогрессивных балетных коллективов России, открытым к художественным экспериментам, но сохраняющим высокие стандарты исполнительского мастерства.

Творческий путь Самодурова неразрывно связан с контекстом развития отечественной хореографии рубежа XX–XXI веков. Возвращение хореографа в Россию в 2011 году происходило в переломный для российского балета момент. Театры остро нуждались в постановщиках, способных создавать актуальные современные произведения.

Шла активная смена поколений руководителей, формировались новые модели развития балетных трупп. Именно в этой ситуации разворачивалась деятельность Самодурова на посту художественного руководителя Урал Балета. Понимание процессов, определявших развитие российского балета в начале XXI века, позволяет увидеть своеобразие его творческой стратегии и оценить его вклад в отечественное балетное искусство.

ГЛАВА 2.

Творческое самоопределение и художественная стратегия

В. В. Самодурова в отечественном балете

2.1. Творчество В. В. Самодурова в контексте развития современного русского балета

К началу 2000-х годов российский балет оказался в ситуации острого кадрового дефицита – почти не было балетмейстеров, готовых к созданию современных хореографических произведений. Процессы 1990-х годов, связанные с кардинальными изменениями в политической и культурной жизни государства и открытием границ для международного художественного обмена, обнажили критическое отставание отечественной хореографии от мировых тенденций развития балетного искусства.

Репертуар ведущих российских театров на рубеже веков свидетельствует о нехватке отечественных хореографов, способных создавать произведения, отвечающие современным художественным требованиям. Поколение хореографов-«шестидесятников» к этому времени завершало активную творческую деятельность в силу возраста и ухудшения состояния здоровья; некоторые представители этого поколения к тому моменту уже ушли из жизни (И. Д. Бельский (1925–1999), Д. А. Брянцев (1947–2004), И. А. Чернышев (1937–2007), Г. Г. Малхасянц (1937–2008)).

Другие ведущие хореографы этого поколения – Ю. Н. Григорович (1927–2024), Г. А. Майоров (1936–2022), О. М. Виноградов (р. 1937), В. В. Васильев (р. 1940), В. Ю. Василев (1931–2017), Н. Д. Касаткина (1934–2024) – хотя и сохраняли творческую активность, сосредоточились преимущественно на реставрации и возобновлении своих прежних постановок, не создавая

значимых новых произведений, которые могли бы обогатить современный репертуар.

Афиши ведущих столичных театров в этот период активно обогащались постановками выдающихся мастеров XX века – Джорджа Баланчина, Уильяма Форсайта, Начо Дуато, Иржи Килиана, Джона Ноймайера. Освоение этого художественного языка, безусловно, имело принципиальное значение для развития исполнительской культуры российского балета и создания предпосылок для формирования нового поколения отечественных хореографов. Однако на момент внедрения этих произведений в российский репертуар отечественные постановщики еще не обладали достаточным творческим потенциалом для органичного развития заложенных в них художественных принципов.

Значительную роль в развитии хореографического искусства этого периода играли балетные конкурсы. С 2001 по 2017 годы на Московском Международном балетном конкурсе существовали две номинации – «Артисты балета» и «Хореографы», что предоставляло возможности для творческой реализации начинающих балетмейстеров. В балетные театры стали приглашать представителей современной хореографии, запускать совместные проекты, которые со временем превратились в системную политику.

Ключевой фигурой в этом процессе оказался А.О. Ратманский. Выпускник Московского хореографического училища⁶⁸, в 2004 году он возглавил балет Большого театра. Но важнее другое, он представлял тип руководителя, которого в России до него почти не было. Ратманский успел поработать в Датском Королевском балете, в Виннипегском Королевском балете в Канаде, и этот международный опыт дал ему системное видение,

⁶⁸ Ныне – Московская государственная академия хореографии.

понимание того, куда российскому балету стоит двигаться и что для этого нужно.

Курс на обновление репертуара был взят его предшественниками. Еще до Ратманского появился важный прецедент, частная инициатива солистов Большого театра, Алексея Фадеечева и Нины Ананиашвили. Благодаря им в репертуаре в 1999 году появились балеты Джорджа Баланчина, «Симфония до мажор» и «Агон». В те годы это было непросто с административной точки зрения, но проект состоялся и оказался настоящей художественной удачей, значительным зарубежным приобретением для театра.

Системным процесс обновления стал при Борисе Акимове, который руководил труппой с 2000 по 2003 год. Именно тогда в афише Большого театра появились шедевры западной классики XX века, которые раньше были для театра закрытой территорией. Репертуар обогатился английской классикой «Тщетной предосторожностью» (2002) Ф. Аштона, а также была восстановлена «Дочь фараона» (2000) П. Лакоттом. Акимов не просто приглашал, он выстраивал стратегию. Он начал переговоры с Дж. Ноймайером о постановке «Сна в летнюю ночь» и, что показательное, предложил Ратманскому поставить «Светлый ручей» (2003) еще до того, как тот стал художественным руководителем.

Сам Ратманский, придя в 2004 году, выстроил подход на синтезе русской балетной школы и достижений мировой сцены. Но вектор его программы оказался направлен не столько вовне, сколько внутрь, и по наблюдению критика Татьяны Кузнецовой он получился «сугубо национальным»⁶⁹. Эта стратегия включала в себя возвращение наследия Л. Ф. Мясина («Треуголка», «Предзнаменования», «Парижское веселье») (2005), поиск новых российских

⁶⁹ Кузнецова Т. А. Хроники Большого балета. М.: Рипол Классик, 2011. С. 189.

имен и переосмысление советского драмбалета. Начало этой линии было положено Ратманским еще до того, как он возглавил труппу, в балете Д. Д. Шостаковича «Светлый ручей» (2003) и продолжено уже в статусе художественного руководителя постановкой «Болта» (2005). Оба спектакля, созданные по сценарным планам Ф. В. Лопухова, демонстрировали возможности органичного соединения классических основ с современными выразительными средствами. В «Светлом ручье» хореограф «насытил лексику аллюзиями на искусство 1930-х годов, вольно смешав классические па с элементами советских физкультурпарадов и бытовой пластикой»⁷⁰. В «Болте» Ратманский превратил производственную сатиру в психологическую драму, сместив акцент с плакатного изображения масс на «частную историю героя-одиночки и наивного мечтателя, отвергнутого коллективом»⁷¹.

В мае 2004 года Ратманский запустил проект «Вечер современной русской хореографии», на следующий год преобразованный в «Мастерскую новой хореографии». Это была первая в постсоветской России системная попытка выявления и поддержки молодых балетмейстеров. Участниками мастерских стали Мирошниченко, Самодуров и Бурлака, чьи имена впоследствии определили развитие современного российского балета.

После отъезда Ратманского в Американский театр балета в 2008 году предложенная им модель творческой лаборатории не исчезла. Она оказалась востребованной в других музыкальных театрах страны.

Вместе с тем художественный поиск того времени не сводился исключительно к экспериментам с современной формой. В этот период возникает устойчивый интерес к исторической достоверности спектаклей. В этом контексте хореографы-реконструкторы выступили

⁷⁰ Кузнецова Т. А. Хроники Большого балета. С. 168.

⁷¹ Кузнецова Т. А. Хроники Большого балета. С. 206, 208.

подлинными новаторами. Впервые начав систематическую работу с архивными материалами, они отказались от привычных советских редакций, чтобы вернуть на сцену оригинальную структуру и лексику балетов Мариуса Петипа.

Пионером этого направления стал С. Г. Вихарев (1962–2017), выпускник Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой⁷² (1980, ученик В. Г. Семенова), который первым из российских балетмейстеров начал систематическую работу с хореографическими нотациями Николая Сергеева, хранящимися в Гарварде. Вихарев осуществил масштабную программу реконструкций спектаклей Мариуса Петипа в ведущих российских и зарубежных театрах: «Спящая красавица» (Мариинский театр, 1999), «Баядерка» (Мариинский театр, 2002), «Пробуждение Флоры» (Мариинский театр, 2007 – реконструкция спектакля М. Петипа и Л. Иванова 1894 г., лауреат Российской национальной театральной премии «Золотая маска»), «Коппелия» (Большой театр, 2009), а также «Раймонда» в миланском театре Ла Скала (2011).

В Новосибирском театре оперы и балета, где Вихарев работал главным балетмейстером с 1999 по 2006 год, он начал применять принципы научной реконструкции на региональной сцене. Поставленная им в 2001 году «Коппелия» восходила к спектаклю Мариинского театра 1894 года. Работа принесла ему «Золотую маску» в номинации «Лучшая работа балетмейстера», а сам спектакль получил награду как лучший балетный спектакль сезона.

Другой ключевой фигурой этого направления стал Юрий Бурлака. Выпускник Московского хореографического училища (1968, класс Пестова), он выбрал другой путь, чем участники мастерских Ратманского. Самодуров и

⁷² Ныне – Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Мирошниченко искали новый хореографический язык, Бурлака же сосредоточился на восстановлении классического наследия. В первой «Мастерской новой хореографии» он показал реконструированные фрагменты балетов Петипа «Пробуждение Флоры» и «Волшебное зеркало», а также «Конька-Горбунка» А. А. Горского.

Возглавив балет Большого театра в 2009 году, Бурлака предложил стратегию, противоположную той, что проводил Ратманский. В основе его подхода лежала историко-стилистическая достоверность, опора на архивные источники и классический репертуар. Программная установка нового руководителя амбициозно и противоречиво воплотилась в масштабной реконструкции балета «Эсмеральда» (2009) (по версии Петипа 1899 года). Работа над спектаклем велась методом разделения полномочий. Юрий Бурлака взял на себя научную реставрацию уцелевших хореографических текстов, доверив постановку утраченных сцен хореографу Василию Медведеву.

Показательным представляется пересечение творческих путей Вихарева и Бурлаки в Екатеринбурге, на сцене театра Урал Опера Балет. Именно здесь Вихарев реализовал свои последние замыслы – постановку «Тщетной предосторожности» (2015) и подготовку «Пахиты» (2018), премьера которой состоялась уже после смерти балетмейстера. В то же время активное сотрудничество с екатеринбургской труппой вел и Бурлака, представивший свои версии классических спектаклей: «Дон Кихот» (2006, совместно с В. М. Гордеевым, и 2019 – по мотивам спектакля Большого театра 1900 года в хореографии А. А. Горского), а также реконструкцию сюиты из балета «Наяда и рыбак» в хореографии А. В. Ширяева (2017).

Региональные работы Бурлаки распределились по стране неравномерно, но каждая оказалась заметным событием. В 2010 году он поставил

«Эсмеральду» в Челябинском театре оперы и балета имени М. И. Глинки. Позже, в 2018 и 2019 годах, в Воронежском театре опер и балета появились его «Корсар» и «Спящая красавица». Не менее важной была его международная активность. Берлинский государственный балет пригласил на постановку «Щелкунчика» (2013) и «Эсмеральды» (2011). Еще раньше, в начале двухтысячных, он ставил в Венской консерватории «Лебединое озеро» (2000), а в Хореографической ассоциации Токио «Коппелию» (2003) и «Щелкунчика» (2005).

Научная составляющая его работы не была формальным приложением к постановочной деятельности. Бурлака участвовал в международных конференциях по сохранению классического балетного наследия и состоял в Международном обществе Людвиг Минкуса. Для него реконструкция не сводилась к механическому восстановлению хореографического текста, эта вовлеченность в профессиональное сообщество помогала выстраивать диалог и одновременно открывала путь российской школе балетной реконструкции к международному признанию.

В итоге работа Вихарева и Бурлаки оформилась в самостоятельное направление внутри российского балета. Они не просто занимались реставрацией утраченных спектаклей, а выстроили практику, ориентированную на научный подход.

Параллельно формировалась и другая модель, альтернативная. Если вышеперечисленные хореографы были сосредоточены на реконструкции и работали преимущественно в российских театрах, то Юрий Посохов выбрал другой путь. Выпускник Московского хореографического училища, ученик класса профессора П. А. Пестова, бывший солист Большого театра, он построил карьеру в Балете Сан-Франциско. Его стратегия строилась не на восстановлении исторического наследия, а на включении в международный

контекст, на создании оригинальных произведений для зарубежных и российских сцен.

Знаковым событием стали гастроли Балета Сан-Франциско в Москве в 1999 году. Посохов организовал этот проект, названный «Балет без границ», и встреча оказалась импульсом для его последующего сотрудничества с родной труппой. Для Большого театра он поставил «Магриттоманию» (2004) на музыку Ю. В. Красавина⁷³, «Золушку» (2006) и «Классическую симфонию» (2012) на музыку С. С. Прокофьева. В дальнейшем творческое взаимодействие продолжилось, были созданы оригинальные многоактные спектакли на музыку И. А. Демуцкого. Серию, особенностью которой стала работа в соавторстве с драматическими режиссерами, составили балеты «Герой нашего времени» (2015)⁷⁴ и «Нуреев» (2017)⁷⁵ в тандеме с К. С. Серебренниковым и «Чайка» (2021)⁷⁶ в соавторстве с А. А. Молочниковым.

Важное значение в развитии современного российского балета имело руководство А. Г. Мирошниченко балетной труппой Пермского театра оперы и балета им. П. И. Чайковского, которое продолжалось с 2009 по 2020 год.

Творческий путь Мирошниченко во многом определил облик современного поколения российских хореографов. Выпускник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (1992, класс профессора В. К. Оношко), он с первых шагов тяготел к экспериментам. Еще в Мариинском театре его работы, «Свадебка» Стравинского (1997) и камерные

⁷³ Премьера состоялась в 2000 г. в рамках проекта Балета Сан-Франциско «Открытия».

⁷⁴ Спектаклю была присуждена премия «Золотая маска» в номинации «Лучший спектакль в балете / современном танце».

⁷⁵ К. С. Серебренников был награжден за эту работу премией «Золотая маска» в номинации «Лучшая работа балетмейстера / хореографа».

⁷⁶ Спектаклю была присуждена премия «Золотая маска» в номинации «Лучший спектакль в балете / современном танце».

постановки на музыку от Баха до современной электроники, показали, что его интересует не академическая чистота, а расширение границ балетного языка.

В будущем участие в «Мастерской новой хореографии» Ратманского и сотрудничество с Нью-Йорк Сити балет открыли ему доступ к тому, что происходило в мировом балете за пределами России. Одним из знаменательных событий для постановщика стал союз с композитором Леонидом Десятниковым. Балет «В сторону “Лебедя”» (2006) Мирошниченко поставил для Нью-Йоркской труппы, а затем перенес в Мариинский театр. Этот прецедент показал, что российские хореографы и композиторы могут получать заказы от ведущих мировых трупп и быть востребованными в ведущих театрах мира.

В Перми Мирошниченко начал формировать собственный репертуар, выстраивая его на сплаве классического наследия и современных тенденций. Его первые работы в качестве руководителя пермской труппы, «Дафнис и Хлоя» М. Равеля (2010), «Вариации на тему рококо» и «Шут» С. С. Прокофьева (2011), показали, что региональный театр способен создавать спектакли, которые ни в чем не уступают столичным. Профессиональное сообщество это заметило. Два специальных приза жюри «Золотой маски» получили проекты Пермского балета, «Видеть музыку» (2012) и «В сторону Дягилева» (2013). Сам факт, что представитель нового поколения успешно возглавил региональный театр, впоследствии станет образцом для аналогичных назначений в других городах.

К началу 2010-х годов в России сложилась сеть институций, которые системно поддерживали молодую хореографию. Петербургский фестиваль «Дягилев P.S.» (с 2009) был посвящен наследию «Русских сезонов». Пермский «Дягилевский фестиваль» (с 2003 года, ежегодно с 2012-го) под руководством Теодора Курентзиса приобрел мультижанровый характер и комплексный

взгляд на дягилевскую эпоху. В 2012 году Самодуров запустил «Dance-платформу», первый в России регулярный международный конкурс-фестиваль молодых хореографов. Проект быстро превратился в системный механизм поиска и поддержки талантов, позже его модель переняли другие театры. В 2013-м к этому движению присоединился петербургский фестиваль Context. Diana Vishneva, который интегрировал российских хореографов в международную среду.

Результатом стало формирование целого поколения, ориентированного на неоклассику и творческое обновление. Все они вышли из Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Антон Пимонов работал с екатеринбургской и пермской труппами. Максим Петров позже сменил Самодурова. Максим Севагин в 24 года стал художественным руководителем балета Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (2022). Каждый прошел через систему творческих мастерских и фестивалей, получив возможность реализовать себя в профессиональном театре.

А. А. Пимонов поступил в Мариинский театр в 1999 году, сразу после окончания Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой (класс Ю. И. Умрихина). Его исполнительская карьера пришлась на годы, когда театр активно осваивал наследие ведущих хореографов XX века. Репертуар Пимонова удивлял широтой. Он танцевал редакции балетов М. Петипа и Горского, балеты Дж. Баланчина, от «Блудного сына» до «Фортепианного концерта № 2», и Форсайта, включая «Там, где висят золотые вишни», «Приблизительную сонату», «Steptext». Кроме того, он участвовал в российских премьерах балетов К. Макмиллана, Дж. Ноймайера, А. Прельжокажа и первым исполнял партии в постановках П. Лакотта,

А. О. Ратманского, К. С. Симонова, А. Г. Мирошниченко, Н. В. Дмитриевско
го.

Дебют Пимонова в качестве хореографа состоялся в 2012 году в Мариинском театре. Из шести спектаклей, поставленных им для родной сцены, балет «Скрипичный концерт № 2» на музыку С. С. Прокофьева (2016) принес ему «Золотую маску» в номинации «Лучшая работа хореографа / балетмейстера» (2017).

Постановочная деятельность Пимонова охватывает отечественные и зарубежные театры. В Театре балета им. Л. Якобсона он поставил «Иберию» на музыку К. Дебюсси (2013), «В темпе снов» на музыку С. С. Прокофьева (2013). Для Театра «Балет Москва» была создана «Луна напротив» на музыку Д. Адамса (2016). Международная деятельность включала постановку «Marimba Dances» на музыку А. И. Рабиновича-Бараковского (2017) в Баварском балете (Мюнхен). В Большом театре состоялись премьеры «Обручение ради смеха» на музыку Ф. Пуленка (2018) и «Made in Bolshoi» на музыку А. А. Королева (2020).

Руководство балетной труппой Пермского театра оперы и балета (2020–2023) представляло собой продолжение тенденции к децентрализации российского балета. Для пермской труппы Пимонов поставил «Озорные песни» на музыку Ф. Пуленка (2020), «Концерт № 5» на музыку С. С. Прокофьева, «Путеводитель по балету» Н. А. Хрущевой – П. И. Чайковского (2021), «Арктику» А. А. Светличного (2022) и редакцию «Раймонды» А. К. Глазунова (совместно с Е. В. Панковой) (2023).

Возвращение Пимонова в Екатеринбургский театр в качестве заместителя художественного руководителя и хореографа-резидента Урал Балета (2017–2020, далее с мая 2024 года) создало прецедент профессиональной мобильности между региональными театрами. Для

екатеринбургской труппы он поставил балеты «Brahms Party» (2019)⁷⁷ и «Венгерские танцы» (2023) на музыку И. Брамса, «Конек-Горбунок» А. А. Королева (2021) совместно с Самодуровым, «Графит» В. В. Горлинского (2024) (совместная постановка театра Урал Опера Балет и Дома культуры «ГЭС-2», Москва) и «Каменный цветок» С. С. Прокофьева (2025).

Профессиональный путь Максима Петрова (р. 1992) характеризуется последовательным движением от артиста балета к региональному художественному руководителю. По окончании Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой (2012, класс Г. Н. Селюцкого) он поступил в балетную труппу Мариинского театра, где в его репертуар входили балеты Дж. Баланчина, А. О. Ратманского, Х. ван Манена, А. Прельжокажа, С. Вальц и других современных постановщиков.

Переход к хореографической деятельности состоялся в 2014 году. В 2015 году в рамках проекта «Творческая мастерская молодых хореографов» Петров представил одноактный «Балет № 2» на музыку Джазовой сюиты А. Н. Цфасмана, который вошел в репертуар Мариинского театра. В том же году был поставлен «Дивертисмент короля» на музыку Ж. Ф. Рамо, удостоенный диплома премии *Venois de la danse* в 2016 году. Среди других ранних работ – «Русская увертюра» С. С. Прокофьева (2016) и «Кеер» на музыку Н. Фрама (2019), которые заложили основу для его дальнейшего творческого развития.

Художественное созревание Петрова ознаменовалось созданием миниатюры «Русские тупики – II» на музыку Н. А. Хрущевой, удостоенного премии «Золотая маска» в номинации «Лучшая работа хореографа / балетмейстера» (2021) и Высшей театральной премии Санкт-Петербурга

⁷⁷ Изначально «Любовные песни».

«Золотой софит» в категории «лучший спектакль малой формы» (2021). Другие постановки в Мариинском театре: «Концертный вальс» А. К. Глазунова (2018), «Байка. Мавра. Поцелуй феи» И. Ф. Стравинского (2021) и «Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси (2022).

Постановочная деятельность Петрова охватывает отечественные и зарубежные театры. В Екатеринбургском театре Петров участвовал в мастерской «Danse-платформа» (2014), поставил «Три тихие пьесы» Л. А. Десятникова в проекте L.A.D. (2021), «Павильон Армиды» А. Н. Черепнина (2023) и «Сказки Перро» Н. А. Хрущевой, А. Ю. Боловленкова, Д. Ю. Мазурова (совместно с К. Хлебниковым и А. Меркушевым) в 2024 году.

В Самарском театре оперы и балета он поставил «Фортепианный концерт» Д. Д. Шостаковича (2021), в Нижегородском театре оперы и балета им. А. С. Пушкина – третью часть балета «Терезин. Квартет» на музыку Г. Кляйна (2022) и «Пиковая дама. Балет» Ю. В. Красавина (2024). В 2025 году состоялась премьера балета «Конька-Горбунка» на музыку Р. К. Щедрина в Большом театре. Междисциплинарная деятельность включает работу в качестве хореографа и режиссера по пластике в оперных спектаклях ведущих режиссеров: Грэма Вика, Янниса Коккоса и Анны Матисон в Мариинском театре, Дмитрия Волкострелова в театре post и Франсуа Жирара в Большом театре. Петров также выступил режиссером оперы Дж. Беллини «Норма» в Пермском театре оперы и балета. Зарубежная деятельность включала постановку «Щелкунчика» П. И. Чайковского в Большом театре Узбекистана (2024) и «Concerto Armonico» на музыку А. Н. Черепнина в Балете Атланты (2025, США).

Переход к руководящей деятельности произошел в марте 2023 года, когда Петров стал главным балетмейстером Урал Балета, а с августа 2023 года – руководителем балетной труппы, сменив на посту Самодурова.

Еще более стремительной оказалась творческая траектория Максима Севагина (р. 1997), представляющая уникальный случай раннего профессионального признания. Он поступил в Академию Русского балета им. А. Я. Вагановой в 2009 году и с отличием окончил ее в 2015, став единственным студентом, допущенным к участию в «Творческой мастерской молодых хореографов» Мариинского театра.

В рамках «Мастерской» Севагин представил постановки «Венгерская рапсодия» на музыку Ф. Листа (2014) и «Элементарий» на музыку С. С. Прокофьева (2015). Параллельно с обучением он создал хореографию для модного показа петербургского дизайнера Татьяны Парфеновой (2015), что свидетельствовало о его готовности к междисциплинарным экспериментам.

После вступления в труппу Московского академического Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в 2016 году Севагин быстро достиг статуса солиста. Его исполнительский репертуар включал партии в классических балетах («Щелкунчик» П. И. Чайковского в хореографиях В. И. Вайнонена и Ю. М. Посохова, «Сюита в белом» на музыку Э. Лало в хореографии С. Лифаря, «Снегурочка» П. И. Чайковского в хореографии В. П. Бурмейстера) и современных произведениях («Чайка» Дж. Ноймайера, «Вторая деталь» У. Форсайта, «Минус 16» О. Нахарина, «Маленькая смерть» И. Килиана).

Хореографическая деятельность Севагина развивалась одновременно с исполнительской карьерой. Ранние постановки включали балеты «Болеро» и «Домино» в Московском международном Доме музыки (2017) и «Воробьиное

озеро» на музыку С. А. Курехина для церемонии вручения Премии им. Сергея Курехина в БДТ им. Г. А. Товстоногова (2018).

В 2019 году в стенах МАМТ состоялись мировые премьеры балетов «Vloom» на музыку А. Дворжака и «Просвещение» на музыку С. С. Прокофьева. Одноактный балет «Безупречная ошибка» на музыку Л. А. Десятникова был показан в театре Урал Опера Балет (2021) в рамках триптиха L.A.D. и в 2023 году номинирован на премию «Золотая маска».

Дебют в большой форме состоялся в сезоне 2021/2022 с трехактным балетом «Ромео и Джульетта» в совместной постановке с режиссером К. Ю. Богомоловым. Последующие работы включали: «Нет никого справедливой смерти» по мотивам аргентинской народной сказки на музыку А. Хинастеры (МАМТ, 2022), «В темных образах» на музыку А. Вивальди в Пермском театре (2022/2023) и хореографическую миниатюру «Три гноссиенны» на музыку Э. Сати для международного фестиваля «Дягилев. P.S.» в Александринском театре (2022).

Междисциплинарная деятельность Севагина включает создание хореографии для оперы А. Тителя «Пиковая дама» на музыку П. И. Чайковского (2022). Назначение художественным руководителем балетной труппы МАМТ в 2022 году сделало его одним из самых молодых руководителей балетной труппы в истории мирового балета, что создало прецедент для кардинального омоложения руководящих кадров российского балета.

Модели развития современной российской хореографии

Изучение творческих путей ведущих хореографов современного российского балета выявляет две основные модели профессионального становления, сложившиеся в ответ на кризисную ситуацию рубежа веков.

Первая стратегия, представленная С. Г. Вихаревым и Ю. П. Бурлакой, основывается на научной реконструкции классического наследия. Оба хореографа, получив академическое образование в ведущих балетных академиях страны – Московской государственной академии хореографии и Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, – сосредоточились на восстановлении исторически достоверных версий произведений золотого века русского балета. Обращение к архивам было обусловлено и объективной необходимостью: уход из жизни поколения носителей традиции делал ненадежной передачу текста методом «из ног в ноги», требуя опоры на документальные источники.

Уникальная исследовательская деятельность открыла для российского балета новые перспективы международного сотрудничества. Работы Вихарева и Бурлаки оказались востребованы на сценах крупнейших театров Италии, Германии, Японии, Казахстана, Мексики и Великобритании. Таким образом, Россия выступает не только импортером современных хореографических тенденций, но и экспортером аутентичных версий классического балетного наследия, укрепляя свои позиции как хранителя академических традиций в международном балетном сообществе.

Вторая стратегия принадлежит хореографам-неоклассикам. Ратманский, Посохов, Мирошниченко, Самодуров, Пимонов, Петров, Севагин. Все они выпускники российских академий, с классической школой. Но формировались они в других условиях, отличных от предшественников.

С начала 2000-х репертуар российских театров начал активно вбирать постановки западных мастеров. Дж. Баланчин, У. Форсайт, Х. ван Манен пришли на отечественную сцену, и это изменило среду. Молодые артисты и хореографы получили возможность работать с материалом, который раньше

был для них закрыт. Сформировалась качественно иная художественная реальность.

Общей чертой этой генерации стал международный постановочный опыт. Но пути к нему складывались по-разному. Ратманский, Посохов, Самодуров начинали как артисты в зарубежных труппах, напрямую впитали современные тенденции, а потом уже выстраивали карьеру постановщиков в международном и отечественном контексте. Мирошниченко, Петров, Пимонов не уезжали надолго, но росли в России, где репертуар уже был насыщен западной хореографией, и при этом активно сотрудничают с ведущими зарубежными театрами как приглашенные балетмейстеры. Разные биографии, но общий вектор.

Принципиальное значение имеет различие в применении этого международного опыта. Если Ратманский и Посохов связали свою творческую деятельность преимущественно с зарубежными театрами, работая в России как приглашенные постановщики, то Самодуров представляет особый случай хореографа, который, получив значительный международный опыт как артист и постановщик, сознательно вернулся в Россию и реализовал свой потенциал в условиях регионального театра.

Важной особенностью неоклассического направления является систематическое сотрудничество с современными композиторами. Заказ новых партитур стал неотъемлемой частью творческой стратегии Самодурова (сотрудничество с А. М. Васильевым, Ю. В. Красавиным, В. В. Ранневым), Мирошниченко (работа с Л. А. Десятниковым), Посохова (балеты на музыку И. А. Демуцкого), Пимонова (постановки на музыку Н. А. Хрущевой, А. А. Королева). Растущая тенденция к междисциплинарности проявляется в активном сотрудничестве хореографов с режиссерами театра и кино: наиболее последовательно эту стратегию реализуют Посохов (сотрудничество с

К. С. Серебренниковым и А. А. Молочниковым) и Севагин (работа с К. Ю. Богомоловым). Многие представители нового поколения активно работают в оперных спектаклях: Петров и Пимонов выступают хореографами и режиссерами по пластике, расширяя границы постановочной деятельности.

Институциональные инициативы Самодурова органично вписывались в общероссийские процессы создания новой инфраструктуры поддержки молодых хореографических талантов. Наряду с екатеринбургской «Dance-платформой» (2012) развивались петербургский фестиваль «Дягилев P.S.» (2009), пермский «Дягилевский фестиваль» (2003, 2012) под художественным руководством Теодора Курентзиса и Context.Diana Vishneva (2013).

Однако проект Самодурова отличался рядом специфических особенностей. «Dance-платформа» стала первым в России регулярным международным конкурсом-фестивалем, сочетающим отбор молодых талантов с возможностью полноценной работы в условиях профессионального театра – отобранные хореографы получали две недели репетиций с артистами труппы Урал Балета и показ на большой сцене. Эволюция проекта от узкоспециализированных мастерских к многоформатному фестивалю, включающему междисциплинарные коллаборации («Fashion Gala»), свидетельствует о гибкости управленческого мышления и способности адаптировать институциональные формы к меняющемуся культурному контексту.

Деятельность Самодурова интересна и тем, что в ней сошлось сразу несколько ключевых линий современного российского балета.

Он принадлежал к тому поколению, для которого художественное творчество оказалось неотделимо от институционального строительства. В середине двухтысячных Ратманский запустил «Мастерскую новой хореографии» в Большом театре, в Мариинском открылась «Творческая

«мастерская молодых хореографов». В Екатеринбурге Самодуров создал свою «платформу», и это была не отдельная инициатива, а часть последовательной стратегии. Он выстраивал модель, в которой поиск молодых талантов, их поддержка и включение в репертуар становились не разовыми акциями, а системой, встроенной в жизнь театра.

Путь Самодурова к международному опыту отличался от того, как получали его коллеги. Пимонов, Петров, Мирошниченко осваивали Баланчина, Форсайта, ван Манена, Килиана в стенах Мариинского театра, где репертуар постепенно насыщался западной хореографией. Тогда как у Самодурова такой возможности в петербургский период не было. Он приобретал этот опыт напрямую, работая в зарубежных труппах, погружаясь в традиции изнутри, через контакт с носителями.

Из этого сложился его метод и видение развития балетного искусства. Международный опыт он не просто впитал, а переработал, возвращаясь в российский контекст. И здесь его биография расходится с траекториями Ратманского и Посохова, чьи карьеры сегодня связаны преимущественно с зарубежными сценами. Самодуров сумел применить зарубежный опыт для решения внутренних задач отечественного балета.

2.2. Деятельность В. В. Самодурова на посту художественного руководителя Урал Балета

Одним из наиболее продуктивных в биографии Самодурова является этап, связанный с его работой на посту художественного руководителя балетной труппой Екатеринбургского государственного академического театра

оперы и балета, имеющего теперь, благодаря Самодурову, современное и емкое название – Урал Опера Балет.

Екатеринбургский театр оперы и балета имеет более чем столетнюю историю. Решение о его строительстве было принято в 1902 году. Необходимость в постоянном здании была обусловлена тем, что в городе уже на протяжении нескольких десятилетий активно работали оперные антрепризы.

Театр, получивший название «Новый городской театр», возводился на совмещенные средства: финансирование поступало как от городских властей, так и в виде частных пожертвований (в частности, от владельца Сысертских заводов Д. П. Соломирского). В основу здания лег проект «Светлана» архитектора В. Н. Семенова, доработанный впоследствии К. Т. Бабыкиным.

Открытие театра состоялось 29 сентября 1912 года оперой М. И. Глинки «Жизнь за царя». Балетная труппа появилась в 1914 году с постановкой «Волшебной флейты» Р. Дриго.

Стабильно пополнять балетный репертуар театр начал с сезона 1930/31 годов. В 1930-е годы утвердились классические балеты, в послевоенные десятилетия активно развивалась советская хореодрама. Особое место занимает балет «Каменный цветок», созданный композитором А. Г. Фридендером и хореографом К. А. Муллером по сказам П. П. Бажова (1944), – первый уральский балет. В 1966 году театр получил звание академического.

К моменту прихода Самодурова балетный репертуар театра состоял из классических балетов в новых редакциях, спектаклей советского периода и отдельных работ современных постановщиков⁷⁸.

Классическое наследие в современных редакциях было представлено следующими спектаклями: «Сильфида» (1985, постановка О. М. Виноградова), «Привал кавалерии» (1999, постановка Т. И. Фесенко совместно с В. Б. Островским по М. Петипа), «Щелкунчик» (2004, постановка В. М. Гордеева), «Шехеразада» (2005, редакция Гордеева по М. М. Фокину), «Дон Кихот» (2006, постановка Гордеева совместно с Ю. П. Бурлакой), «Корсар» (2007, постановка Ж.-Г. Бара), «Жизель» (2009) и «Лебединое озеро» (2010, постановки Л. И. Семеняки), «Баядерка» (2011, постановка С. Фечо на основе редакции В. М. Чабукиани, 1941).

Спектакли советских и современных хореографов включали: «Кармен-сюита» (1978, постановка Аз. М. Плисецкого и Ал. М. Плисецкого), «Сотворение мира» и «Ромео и Джульетта» (1978, 1981, постановки Н. Д. Касаткиной и В. Ю. Василева), «Тысяча и одна ночь» (2000, постановка О. В. Игнатьева), «Каменный цветок» (2008, постановка А. Б. Петрова), «Любовь и смерть» (2009, постановка Н. А. Малыгиной), «Катя и принц Сиама» (2011, постановка В. М. Медведева).

Таким образом, хотя в репертуаре присутствовали работы современных постановщиков, они носили эпизодический характер. Основу афиши составляли классические балеты в новой редакции и спектакли советского периода, многие из которых существовали на сцене более двух десятилетий, что требовало обновления и расширения художественных горизонтов.

⁷⁸ Сведения предоставлены заведующим музеем Екатеринбургского академического театра оперы и балета М. П. Данюшкиным в личной переписке от 2 сентября 2025 г. Автор выражает искреннюю признательность за предоставленные архивные материалы и консультации.

Новейшая история театра отмечена значительными достижениями. В 2012 году, в год столетнего юбилея, театр впервые получил Российскую национальную театральную премию «Золотая маска», Ильгам Валиев был награжден специальной премией жюри за исполнение партии Принца в опере «Любовь к трем апельсинам» С. С. Прокофьева. В 2018 году театр принял дополнительное название Урал Опера Балет, под которым он известен в России и во всем мире.

Свой вклад в развитие балета Екатеринбурга и Уральского региона в целом внес и Самодуров. В период, когда он управлял балетной труппой, произошел имиджевый ребрендинг театра и открылись новые перспективы в развитии современного балетного искусства региона. Большую роль в этом сыграли проект «Dance-платформа», ежегодный фестиваль нового академического музыкального искусства Урал Опера Балет, Зимние и Летние Гала, а также проекты, реализованные совместно с екатеринбургскими дизайнерами одежды («Fashion Gala» Урал Балета). Помимо этого, стремясь к обновлению традиций, Самодуров привлекал к постановке спектаклей штатных артистов и выдающихся профессионалов в области балета. В 2017 году к труппе присоединился хореограф А. А. Пимонов – воспитанник петербургской школы и в прошлом танцовщик Мариинского театра, лауреат премии «Золотая Маска» в номинации «Лучшая работа балетмейстера / хореографа» (2017).

На пост художественного руководителя балетной труппы Самодуров вступил уже с определенным опытом в качестве балетмейстера, ставящего спектакли на классическую музыку в современном стиле. Продолжением этого направления в его творчестве стали постановки, созданные специально для театра – «Вариации Сальери», «Цветоделика», «Ромео и Джульетта», «Приказ короля».

Суровость и аскетизм уральской культуры сделали город привлекательным для Самодурова с точки зрения художественного восприятия. В одном из интервью хореограф противопоставлял Екатеринбург как «индустриальный город» Петербургу со «слезливыми каналами»⁷⁹. По его мнению, уральская столица воплощала триаду Маяковского – «весомо, грубо, зримо», привлекая Самодурова «комбинацией простоты и рационализма» без излишней декоративности.

Самодурову удалось сформировать вокруг себя уникальную высокопрофессиональную труппу со своим стилем. Характеризуя облик созданной им балетной труппы, прежде всего, следует отметить ее интернациональность – в ее состав вошли выпускники крупнейших отечественных балетных школ и танцовщики из разных стран мира – Японии, Италии, Бразилии. Коренные изменения произошли и в репертуарной политике Урал Балета, и в театральные залы начал приходить зритель молодого поколения. Стилистическое обновление екатеринбургского балета сопровождалось ребрендингом: дополнительное название Урал Опера Балет отразило его новую художественную концепцию. Идея переименования театра принадлежала Самодурову, который объяснял свой замысел следующим образом: «Репертуар театра – содержание – давно поменялось. Ребрендинг – это лишь следствие уже произошедших перемен. Считаю, что у нас должны быть эксперименты во всех направлениях, и музейном тоже... Но Екатеринбургский театр – не Мариинский. У нас нет такой давней истории и традиции. Мы, в какой-то степени, всегда начинаем с нуля. Поэтому мне интереснее видеть старое в новом контексте. Интересно, как это “старое”

⁷⁹ Сальник Е. «Здесь все такие беспородистые дворянчики». Главная звезда оперного о жизни в грубом Екатеринбурге Интервью с В. Самодуровым // Моменты. Агентство ярких новостей. 2018. 9 янв. // URL: <https://momenty.org/people/i180467/> (дата обращения: 23.11.2022).

может резонировать со мной сегодня? Когда ты смотришь классическую версию “Лебединого озера” или “Баядерки”, то, конечно, не остаешься равнодушным. Но всегда есть ощущение, что я смотрю на некий музейный экспонат сквозь невидимое стекло», – объяснил хореограф. – «Почему изменилось название театра? Хочется сэкономить время на произнесении. На Урале вообще все как-то проще, без лишних завитков, все зрят в корень... И, по-моему, грубое блочное Урал Опера Балет – это то, что нужно. Мы не тратим зря энергию, а просто приходим и работаем на результат. Новое имя выражает суть: “меньше разговоров – больше дела”»⁸⁰.

А. Г. Шишкин, директор Екатеринбургского театра с 2006 года по настоящее время, давая оценку репертуарной политике и анализируя результаты деятельности театра под управлением Самодурова, приходит к выводу, что с его приходом модель управления театром сменилась с авторитарно-идеологической, при которой руководитель труппы выполняет по большей части административно-организаторские функции, на более современную – продюсерскую, когда руководитель применяет к управлению труппой менеджерский подход⁸¹.

Уже спустя год после того, как хореограф возглавил театр, статистические данные показали, что зрительская аудитория не только готова идти на известные постановки, но и открыта к экспериментам.

В Таблице 1, приведенной ниже, перечислим постановки Самодурова, осуществленные в Екатеринбургском театре.

Таблица 1

Год	Название спектакля
-----	--------------------

⁸⁰ Поморцева Е. Вячеслав Самодуров: «Все, что происходит случайно – это судьба» // URL: <https://ural-meridian.ru/news/61591/> (дата обращения: 24.11.2022).

⁸¹ Шишкин А. Г. Виды управления современным оперным театром. Репертуарный театр продюсерского типа (на примере театра Урал Опера Балет) // Управление культурой. 2022. № 1 (1). С. 47.

2012	«Amore Buffo» по мотивам оперы «Любовный напиток» Г. Доницетти
2013	«Cantus Arcticus / Песни Арктики» на музыку Э. Раутаваары «Вариации Сальери» на музыку А. Сальери (новая версия – 2021) «Цветоделика» на музыку П. И. Чайковского, А. Пярта, Ф. Пуленка
2014	«Мимолетности» на музыку С. С. Прокофьева
2015	«Занавес» на музыку О. Респиги
2016	«Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева «Снежная королева» А. В. Васильева
2018	«Пахита» на музыку Э. Дельдевеза и Л. Минкуса в свободной транскрипции Ю. В. Красавина (совместно с С. Г. Вихаревым) «Приказ короля» на музыку А. А. Королева
2021	«Конек-горбунок» на музыку А. А. Королева (совместно с А. А. Пимоновым) «Дар» на музыку Л. А. Десятникова
2023	«Sextus Propertius» на музыку А. Ю. Сысоева

Как видно из приведенного перечня постановок, среди реализованных проектов есть и классические спектакли, которые значительно переосмыслены мастером. Балетная классика для Самодурова – это не только балеты XVIII–XIX веков, но и многие постановки XX века, среди которых – балет «Ромео и Джульетта» Прокофьева. При воссоздании на сцене классических балетов Самодуров вносит изменения в хореографию в соответствии с современной эстетикой, одновременно открывая новые перспективы перед танцовщиками. Так, в одном из своих интервью он говорил следующее: «Нужно понимать, что классический танец – это ведь театр жесткой иерархии, на ней основан весь корпус канонических балетных текстов: возможность проявить себя есть

только у центральной пары, в лучшем случае у пары деми-солистов. Новый репертуар открывает перспективу для тех артистов, которые по тем или иным причинам не смогли реализоваться в классике, – если кто-то не умеет вертеть фуэте, это не значит, что ей нечего делать на сцене. Для меня как руководителя труппы важен каждый танцовщик, и весь прошлый год мы старались приложить максимум усилий для того, чтобы развить потенциал труппы – в расчете на это были осуществлены такие проекты, как мастерская молодых хореографов “Danse-платформа” и поставленный мной в рамках Уральской индустриальной биеннале балет “H2O”»⁸².

Под руководством Самодурова впервые в России были воссозданы спектакли Х. ван Манена, Пола Лайтфута и Соль Леон, балет Дж. Баланчина «Вальпургиева ночь». Помимо этого, Самодуров стал активно сотрудничать с современными российскими композиторами (А. В. Васильевым, Ю. В. Красавиным, А. А. Королевым), привлекая их к созданию новых балетных партитур к известным классическим постановкам и оригинальным проектам.

Примером следования репертуарной политике такого типа явился проект «XIX–XX–XXI» (2012), в рамках которого в первом отделении был представлен спектакль «Консерватория» А. Бурнонвиля, во втором – «Пять танго» ван Манена, в третьем – «Cantus Arcticus» Самодурова. Концепция соединения классического наследия, признанной современной хореографии и авторских работ стала программной для театра.

Период деятельности Самодурова на посту художественного руководителя Урал Балета характеризуется не только творческими опытами и

⁸² Ренанский Д. Худрук Екатеринбургского балета – о новой участи уральской труппы. Интервью с В. Самодуровым // Официальный сайт Национальной театральной премии и фестиваля «Золотая маска» // URL: https://www.goldenmask.ru/press_1760.html (дата обращения: 22.11.2022).

экспериментами постановщика, но и огромным вкладом в развитие и популяризацию современного балетного искусства. Осуществленные Самодуровым арт-проекты в период с 2011 по 2023 годы имели широкий резонанс как среди публики и театральных критиков, так и у представителей искусства балета России и зарубежных стран.

Так, в 2018 году Самодуров при содействии своего помощника, театрального критика Б. А. Королька, выступил инициатором проведения «Урал Опера Балет Феста», приуроченного к 200-летию со дня рождения выдающегося артиста балета и балетмейстера Мариуса Петипа.

Фестиваль был посвящен новому академическому искусству и метаморфозам, которые переживают сегодня традиционные виды искусства – опера, балет, академическая музыка. Организаторы фестиваля сделали акцент на поиске и презентации новых форм балетного искусства. Партнером мероприятия выступил Президентский центр Б. Н. Ельцина (Ельцин-центр), в пространстве которого было реализовано несколько событий программы, одним из которых стала выставка, посвященная современному балету. На ней было продемонстрировано множество разноплановых экспонатов: от фотографий исполнителей и постановок до эксклюзивных инсталляций – так называемых «фантазий на тему Вячеслава Самодурова». Например, фото объемного самолета, из иллюминаторов которого выглядывает группа танцовщиков, 3D маски, сделанные по фотографиям балерин, выполненные фотографом А. Якубовым-Цариковым. Помимо выставочной экспозиции на площадке Ельцин-центра были организованы лекции и кинопоказы опер и балетов, поставленных на лучших сценах мира, причем многие из них демонстрировались в России впервые. Среди них – «Аида» Зальцбургского

фестиваля с участием Анны Нетребко и спектакль «Снегурочка» Парижской оперы с участием Аиды Гарифуллиной⁸³.

Характеризуя концепцию и замысел фестиваля, Королек уточнял: «Мы знаем, что нас будут сравнивать с Дягилевским фестивалем в Перми, с Платоновским фестивалем в Воронеже, но у нас есть свои особенности. В программе у нас будет два акцента, этот фестиваль мы посвящаем современному академическому искусству. Наша задача – показать, что между современным искусством и классикой нет никакой пропасти, нет противоречия, то, что создается сегодня, имеет генетическую связь с тем, что мы сегодня считаем классическим произведением. Еще одна важная вещь – мы делаем большой акцент на произведениях российских авторов»⁸⁴. Фестиваль явился знаковым событием для российского балетного искусства.

Фестивальная программа была посвящена творческому наследию М. Петипа. В течение недели зрителям демонстрировался многожанровый репертуар, включавший в себя три балета и один современный танцевальный спектакль, две оперы, фортепианный и симфонический концерты. Безусловно, в постановочной части программы ключевое место было отведено спектаклям Петипа, которые были представлены как в оригинальном виде, так и в переосмысленных на современный лад вариантах. Примером современного прочтения явилась постановка балета «Приказ короля». Опираясь на постановочные принципы Петипа, Самодуров представил современный и несколько ироничный спектакль в духе «путешествия во времени». Не прибегая к копированию и цитированию, хореограф создал незаурядную и оригинальную постановку с «отсылкой» к стилю Петипа.

⁸³ [Б.а.] Премьера балета Самодурова «Приказ короля» откроет театральный фестиваль в Екатеринбурге // ТАСС Екатеринбург. 2018. 17 сент. // URL: <https://tass.ru/ural-news/5572907> (дата обращения: 01.12.2022).

⁸⁴ Там же.

Основанный Самодуровым фестиваль является примером одной из форм взаимодействия современного балета во всех его проявлениях с публикой. Так, современный формат проведения мероприятия предполагал широкую доступность, что привлекло к мероприятию не только специалистов в области музыкального театра, но и любителей. Образовательно-просветительская часть программы, включающая в себя более десятка лекций и встреч, имела открытый характер и транслировалась онлайн, что, безусловно, способствовало росту интереса к мероприятиям фестиваля публики из других городов и стран.

В целом, следует отметить, что в выбранной Самодуровым модели управления театром присутствует двуединство традиций и инноваций: с одной стороны, сохранение классического балета, а с другой – приобщение зрителя к новым формам, форматам репрезентации и подачи балетного искусства. В своей деятельности Самодуров прикладывает огромные усилия к тому, чтобы современные достижения в области балета сделать традицией и сохранить их для последующих поколений.

На современном этапе в хореографическом искусстве России преобладает тенденция к сохранению традиций классического балета, но в то же время современные постановщики (одним из которых является и Самодуров) занимаются не только возвращением или реконструкцией традиций, но и изобретением новых традиций⁸⁵.

Характеризуя деятельность Самодурова как руководителя балетной труппы, нельзя не затронуть такой важный вопрос как формирование микроклимата в коллективе и непосредственно подбор артистов.

⁸⁵ Пичуева А. А. Воссоздание классических произведений прошлого в современной культуре (на примере балета «Наяда и рыбак» в екатеринбургском театре Урал Опера Балет) // Аудиовизуальная платформа современной культуры: Сб. науч. трудов. Екатеринбург: Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2020. С. 98–104.

Помимо основного состава, который был сформирован Самодуровым из лучших танцовщиков России, ежегодно Урал Балет пополнялся выпускниками Башкирского хореографического колледжа, несколько поколений выпускников которого работают на сценах престижных мировых театров. Артисты быстро адаптировались в труппе, и часть из них вскоре переходила в ранг солистов.

Хотя в труппе Урал Балета работали и иностранные танцовщики, но большая часть репертуара ставилась Самодуровым в расчете на «местных» артистов и их потенциал. И они отзывались с огромным энтузиазмом, терпением и редкой работоспособностью. Поэтому коллектив, состоящий из ведущих региональных солистов, живет за счет собственной регенерации.

Еще одним направлением деятельности, удачно выстроенным Вячеславом Самодуровым в екатеринбургский период, является взаимодействие с публикой, эмоционально откликающейся на классические и новые оригинальные постановки. Приучение уральского зрителя к разноплановому репертуару – один из главных результатов деятельности Самодурова как театрально-общественного деятеля, представителя современной академической музыкально-театральной культуры. Характеризуя разнообразную и многожанровую репертуарную политику своего театра, Самодуров неоднократно высказывал мысли о том, что без обновления репертуара не бывает дальнейшего развития балета: «Ведь и раньше из сотни новых произведений в афише выживали один-два. И наоборот: спектакли, которые на премьере освистывали, потом признавали шедеврами. Если не делать вообще ничего, не сочинять новых балетов, движение прекратится, и мы умрем. Пусть артисты осваивают неизведанное, зритель учится смотреть и понимать, а время отберет лучшее... После мировой премьеры обязательно появляется спектакль из репертуара XIX века, потом – работа кого-то из западных классиков. Практикуем регулярные лекции, выпускаем буклеты, где

даем необходимый комментарий на художественном уровне. В последние сезоны наши зрители выросли вместе с нами, и они готовы поддерживать самые смелые начинания»⁸⁶.

Одним из творческих проектов Самодурова в области современного балета, заявившем о себе далеко за пределами России, является «Dance-платформа». Проект был реализован при поддержке театра Урал Опера Балет и Фонда «Евразия-балет»⁸⁷, благодаря которым начала и продолжает работать «Dance-платформа», а гала-концерты с участием мировых звезд стали естественной частью совместных проектов. Фонд подарил Екатеринбургскому театру спектакль «Step Lightly» П. Лайтфута и С. Леон: уральские артисты стали первыми в России, с кем поработали именитые голландские хореографы.

Актуальность проекта «Dance-платформа» обусловлена рядом причин. Цель «платформы» – открытие новых имен в области современного балета, поддержка молодых российских хореографов. При этом следует заметить, что не только в отечественном, но и в мировом балете остро ощущается дефицит новых крупных хореографов⁸⁸. В качестве поощрения для одного из молодых талантливых балетмейстеров проектом предусматривалась постановка эксклюзивного хореографического спектакля на сцене театра Урал Опера балет.

В основе концепции «Dance-платформы» лежало стремление к новизне: ее организаторы и участники были готовы к синтезу стилей и жанров, открыты

⁸⁶ Докучаева А. Худрук Вячеслав Самодуров: «Наши зрители растут вместе с нами» // Аргументы и факты-Башкортостан. 2019. № 43. 22 окт. // URL: https://ufa.aif.ru/culture/art/hudruk_teatra_ural_opera_balet_nashi_zriteli_rastut_vmeste_s_nami (дата обращения: 25.06.2022).

⁸⁷ Миссией Фонда «Евразия-балет» является популяризация хореографического искусства, поддержка молодых и начинающих хореографов и исполнителей.

⁸⁸ V хореографические мастерские «Dance-платформа»: Информационный буклет / Сост. Б. А. Королек. Екатеринбург: Екатеринбургский театр оперы и балета, Фонд поддержки хореографического искусства «Евразия-балет», 2016. – 64 с. (Предоставлен Б. А. Корольком. Автор выражает благодарность Б. А. Корольку за предоставление материалов и помощь в их сборе).

к новым поискам и формам самовыражения⁸⁹. Сам формат проведения мероприятий открывал перед участниками конкурсной программы, начинающими хореографами, огромные перспективы, так как каждая постановка сопровождалась профессиональной видеозаписью, что давало возможность популяризировать приемы и принципы художественной выразительности, применяемые в постановках молодых хореографов, как в нашей стране, так и далеко за ее пределами.

Важность и необходимость реализации проекта Самодуров в одном из интервью объяснял так: «Для меня идея лежала на поверхности. Может быть, потому, что я сам хореограф и знаю, какие сложности ожидают людей в этой профессии. Я уверен, что такая форма работы обязана существовать. Она важна не только для молодых хореографов, но и для труппы, и для зрителей. В подобных лабораториях рождаются идеи. А на них в России пока дефицит. В основном циркулирует заимствованное из мира вовне. Это не есть плохо, но недостаточно для статуса балетной державы. Театры не хотят, боятся тратить время и деньги на проекты из категории риска»⁹⁰.

Идею создания проекта по поддержке молодых и начинающих хореографов горячо поддержали коллеги, среди которых и художественный руководитель Пермского академического театра оперы и балета А. Г. Мирошниченко, который отмечал: «Сегодня “Dance-платформа” является единственным проектом подобного рода в России. Такой формат дает возможность увидеть, в каком состоянии находится хореографическая мысль. Идеолог екатеринбургского фестиваля – Вячеслав Самодуров, мой коллега, представитель нового поколения российских хореографов и балетных

⁸⁹ Клепикова И. «Dance-платформа». Первый юбилей! // Областная газета. 2016. 22 сент. // URL: <https://old.oblgazeta.ru/culture/30269/> (дата обращения: 08.12.2022).

⁹⁰ Галайда А. Вячеслав Самодуров: Мы заразились вкусом к новизне // Ведомости. 2012. 11 сент. // URL: https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2012/09/11/zarazilis_vkusom_k_novizne (дата обращения: 11.12.2022).

худруков России, которые практически все вышли из одной школы и работают в одном тренде»⁹¹.

В качестве модели проекта «Dance-платформа» Самодуров взял формат аналогичных мероприятий, известных ему по опыту работы в Лондоне и Нидерландах. В России примером подобных начинаний являются творческие лаборатории А. О. Ратманского.

Основная часть проекта состояла в демонстрации оригинальных хореографических номеров, поставленных молодыми хореографами с танцовщиками труппы Урал Балета. Традиционно в основную программу платформы включались конкурсные работы – восемь наиболее ярких хореографических миниатюр, предварительно отобранных компетентным жюри. Выбранные постановщики приезжали в Екатеринбург, где получали возможность репетировать с танцовщиками труппы театра в течение двух недель. Регламент: восемь минут звучания музыки, на сцене – от одного до четырех артистов, два показа на большой сцене. При этом правила запрещали сложные костюмы и реквизит. Молодые хореографы должны были мыслить концентрированно, оперировать исключительно категориями хореографического движения, исследовать чистые возможности музыкального времени-пространства и находящегося в нем человеческого тела. Стилистика хореографических постановок, отмеченных членами жюри, была достаточно разнообразна и выходила за рамки «балета на пуантах» – стиля, преобладающего в екатеринбургской труппе.

Помимо этого, важной частью фестивальной программы являлись гала-концерты «Dance-платформа», для участия в которых привлекались звезды мирового балета первой величины, среди которых солисты Большого и

⁹¹ [Б.а.] Пермский балет откроет «Dance-платформу» в Екатеринбурге // Новый компаньон. 2013. 23 авг. // URL: <https://www.newsko.ru/news/nk-871127.html> (дата обращения: 11.12.2022).

Мариинского театров, коллеги Самодурова из трупп Лондонского, Норвежского и Нидерландского балетов.

«Dance-платформа» проходила каждый год. И с каждым годом, не меняя концепции и основной цели мероприятия, организаторы находили новые способы привлечения внимания к постановкам зрителей, театральных критиков и специалистов в области хореографического искусства.

Впервые проект Самодурова «Dance-платформа» был реализован в 2012 году. Тогда распространенным было мнение о том, что в России довольно мало молодых хореографов с оригинальным и современным мышлением и узнаваемым почерком. Именно в стремлении открыть новое в хореографическом искусстве и был инициирован этот проект: «Новое всегда манит, и сначала людям интересно попробовать. Отторжение происходит потом, когда они осознают, как это тяжело – осваивать новый материал, для этого нужно не только поменять способ работы, но иногда и способ мышления. У нас труппа молодая, и мне кажется, что сейчас артисты заразились вкусом к новизне. В “Dance-платформе” заняты практически все ведущие солисты, а также солисты и кордебалет...», – предварял начало проекта своим комментарием Вячеслав Самодуров⁹².

В 2012 году на первый конкурс было подано 40 заявок. В состав международного жюри вошли крупные деятели балета современности: непосредственный основатель и организатор мероприятия В. В. Самодуров, хореограф А. О. Ратманский, прима Большого театра Е. В. Крысанова, премьер Лондонского Королевского балета Э. Уотсон и художественный руководитель Пермского академического театра оперы и балета А. Г. Мирошниченко. Тогда в рамках проекта «Dance-платформа» были

⁹² Галайда А. Вячеслав Самодуров: Мы заразились вкусом к новизне.

реализованы постановки на музыку И. С. Баха, Дж. Гершвина, А. Вивальди, И. Брамса, а также Ж. Бреля, японского музыкального коллектива барабанщиков «Ondekoza» и многих других. Организаторы проекта ставили перед собой задачу презентации новых проектов и открытия новых имен в области современного балета.

Премьерный показ хореографических экспериментов в рамках дебютной «Dance-платформы» оказался успешным, что позволило понять перспективность мероприятия, задуманного Самодуровым.

Уже первое проведение «Dance-платформы» вызвало широкий резонанс, о чем свидетельствовали восторженные отзывы театральных критиков, профессионалов в области балета и представителей СМИ: «Кураторы мастерских считают, что “Dance-платформа” поможет “лучшей циркуляции воздуха” в “музее балетного искусства”, который на долгие годы воцарился в большинстве российских театров»⁹³.

В 2013 году проект имел уже больший масштаб. О возрастании интереса к «Dance-платформе» говорят цифры – на второй год осуществления мероприятия по поддержке молодых хореографов к отбору было представлено уже более 60 заявок из разных стран мира. Среди них коллегиальным решением международного жюри было отобрано 8 постановок, представленных Олегом Габышевым (Санкт-Петербург), Андреасом Хейсом (Норвегия), Дарьей Вергизовой (Санкт-Петербург), Кристианой Стовайнда (Норвегия), Крейгом Дэвидсоном (Бельгия), Антоном Дорофеевым (Санкт-Петербург), Ильей Петровым (Санкт-Петербург), Андреем Сорокиным (Екатеринбург).

⁹³ [Б.а.] Екатеринбургская «Dance-платформа» – глоток свежего воздуха в «Музее балетного искусства России» // Европейско-Азиатские новости. 2012. 11 сент. // URL: <https://eanews.ru/ekaterinburg/20120911101400/ekaterinburgskaya-dance-platforma-glotok-svezhego-vozdruha-v-muzee-baletnogo-iskusstva-rossii> (дата обращения: 11.12.2022).

В 2013 году в работе международного жюри участвовали директор Норвежского национального балета Ингрид Лоренс и голландский танцовщик Руби Пронк.

По-прежнему основатель проекта придерживался мнения, что задуманная им творческая лаборатория должна ориентироваться на образ балета будущего: «“Dance-платформа” – это не развлечение, а прыжок в будущее – как для нашего театра, так и для российского балета в целом»⁹⁴.

Особенностью «Dance-платформы» 2013 года явилась насыщенная программа гала-концерта, включавшая в себя спектакль «Вариации на тему рококо» на музыку П. Чайковского Пермского академического театра оперы и балета в постановке Мирошниченко, одноактный балет «Cantus Arcticus» Самодурова на музыку финского композитора Э. Раутаваары, спектакль «Eventual Progress» Дж. Уоткинса, экс-солиста Лондонского Королевского балета, на музыку М. Наймана.

Кроме того, в 2013 году зрителю был представлен дивертисмент «О, как бы я хотела», созданный при участии артистов интернациональной труппы – Игоря Булыцына (Екатеринбургский балет), Екатерины Марковской и Максима Чашегорова (Баварский государственный балет), Андреаса Хайзе (Норвежский национальный балет), Марии Ширинкиной и Владимира Шклярова (Мариинский театр).

Отличительной чертой «Dance-платформы» 2014 года явилось участие лишь отечественных конкурсантов и расширение программы творческих мастерских. Идея поддержать отечественных молодых российских хореографов объединила гостей и участников мероприятия.

⁹⁴ Рябова Т. Прыжок в будущее. Танцевальным проектом Оперного театра заинтересовались за рубежом // JustMedia. 2013. 14 авг. // URL: <https://www.justmedia.ru/news/culture/Dance-platformoj-zainteresovalis-za-rubezhom> (дата обращения: 06.12.2022).

Почетными участниками гала-концерта стали прима-балерина Большого театра Крысанова и солист Английского национального балета Антон Луковкин. Среди других участников – Мирошниченко, дуэт «Zonk'a» Анны Щеклеиной и Александра Фролова, Максим Петров. Игорь Булыцын, солист екатеринбургского балета, ранее исполнявший лишь номера на «Dance-платформе», в 2014 году дебютировал в качестве постановщика.

В состав международного жюри, осуществлявшего отбор участников, вошли директор Норвежского национального балета Ингрид Лоренс, прима-балерина Большого театра России Мария Александрова, руководитель Пермского балета Алексей Мирошниченко.

В 2014 году «Dance-платформа» стала стартовой площадкой для молодого хореографа Игоря Булыцына, который на протяжении нескольких лет принимал участие в проекте. В дальнейшем им были поставлены такие номера, как «Экспонат» на музыку Г. Ф. Телемана (2015), «Дуэт» на музыку Д. Скарлатти (2016), одноактный балет «Увертюра» на музыку А. Сальери (2018).

До 2021 года Булыцын являлся ассистентом Самодурова в постановках «Урал Балета», а также работал ассистентом хореографа в опере «Русалка» (2017) и ассистентом режиссера по сценическому движению в операх «Волшебная флейта» (2017), «Турандот» (2018), «Три сестры» (2019), «Риголетто» (2019), «Набукко» (2022). Кроме того, он выступал хореографом «Рождественских концертов» (2018, 2019, 2020).

Сегодня Булыцын является одним из начинающих хореографов современного российского балета с собственным почерком и стилем. Среди его последних авторских хореографических номеров – «Соната Скарлатти» на музыку Д. Скарлатти (2022), «Трио» на музыку К. Дебюсси (2022),

«Секвенция» на музыку С. В. Гилева (2022), «Битбокс» на музыку «The Real Group» (2023), одноактный балет «Птицы» на музыку О. Респиги (2024).

В репертуар гала-концерта (постановок, которые демонстрируются вне конкурсной программы) вошли произведения следующих хореографов: «Танец блаженных душ» Ф. Аштона на музыку К. В. Глюка, «A.L.L.A.» Самодурова на музыку С. Франка, «Contour/Контур» британского хореографа Дж. Стритера на музыку М. Рихтера, «Путь Харона» К. Кейхеля на музыку Г. Ф. Генделя, «Лебедь» Р. Поклитару на музыку К. Сен-Санса, а также па-де-де из балета «Марко Спада» П. Лакотта на музыку Д. Обера.

Хотя ежегодно проект развивался и обновлялся, он сохранял преемственность с мероприятиями фестиваля предыдущих лет. Так, большой резонанс в гала-части 2014 года вызвала премьера балета «Вакансия» на музыку Й. Ф. Гайдна и Ф. Шуберта, которую поставил бывший участник проекта Константин Кейхель. Если во время первой «Платформы» первоначальный вариант «Вакансии» вызвал у критиков скептицизм, то представленная в переосмысленном и более масштабном виде «Вакансия» 2014 года явилась образцом оригинальной современной российской хореографии. О данной премьере балетный критик Т. А. Кузнецова писала: «...несовершенная “Вакансия” имела бешеный успех у артистов, отрывавшихся в ней с ребяческим наслаждением, и у похохатывающих зрителей, переполнивших зрительный зал. Похоже, ни те, ни другие просто не предполагали, что балет умеет шутить»⁹⁵. А А. Г. Галайда характеризует театральную постановку следующим образом: «“Вакансия”, фантазия на тему соловьевских “Ста дней после детства” и килиановских “Шести танцев”,

⁹⁵ Кузнецова Т. Несовершенное будущее // Коммерсантъ. 2014. № 64, 15 апр. // URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2452458> (дата обращения: 10.12.2022).

предъявила хореографа, умеющего превращать эфемерные чувства в ясные конструкции, фантазии – в плотный танцевальный рисунок»⁹⁶.

Прошедшая в 2014 году «Dance-платформа» свидетельствовала не только о росте постановочного уровня молодых хореографов, но и об открытости творческим экспериментам танцовщиков труппы Урал Балета, раскрывшихся во время премьерных спектаклей с различных сторон. Безусловно, такого рода открытость и универсальность явилась свидетельством большой работы, которую осуществил за годы своего руководства балетной труппой Самодуров.

В 2015 году в рамках «Dance-платформы» впервые в истории екатеринбургских творческих мастерских были организованы встречи хореографов с приглашенными спикерами – балетными критиками и театральными кураторами.

Самодуров продемонстрировал новую для Екатеринбургского балета форму коммуникации с критиками и театрами. В рамках фестиваля был организован бенефис примы-балерины Большого театра М. А. Александровой с открытой репетицией для представителей СМИ и специалистов. Программа гала-части мероприятия также включала российскую премьеру спектакля «Step Lightly» Лайтфута и Леон, впервые исполненного российскими танцовщиками. В этом же году в программу фестиваля был включен спектакль «Занавес» на музыку сюиты соль мажор для струнных и органа Респиги в хореографии Самодурова.

Проект 2016 года предполагал насыщенную культурно-просветительскую программу, следующие мероприятия которой проходили в Ельцин-центре:

⁹⁶ Галайда А. Балет трудоустройства // Ведомости. 2014. 15 апр. // URL: <https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2014/04/15/balet-trudoustrojstva> (дата обращения: 25.08.2025).

– Презентация проекта Самодуровым с представлением ведущих солистов труппы Урал Балет.

– Лекция балетного критика и теоретика П. Д. Гершензона «Кто убил классический балет?», в которой он постарался ответить на вопросы: где искать свежие идеи для современного балета, какова судьба классического танца сегодня, возможно ли сближение в современном балете разных замкнутых танцевальных систем.

– Лекция одного из ведущих менеджеров музыкального театра А. А. Гетьмана «Российский музыкальный театр сегодня: кто и зачем ходит в оперу?», в которой он затронул следующий круг вопросов: какие направления репертуарной политики сегодня актуальны; что лучше: следовать традициям или моде и мейнстриму в составлении репертуара; как привлечь в театр молодого зрителя?⁹⁷

– Выставка фотографий артистов театра Урал Опера Балет фотографа А. Курбатова.

Проведенная в 2016 году «Dance-платформа», последняя в том формате, в котором она была задумана Самодуровым, стала стартовой площадкой для молодого балетмейстера Софии Лыткиной, которой впоследствии предоставилась возможность работы с труппой екатеринбургского балета в качестве постановщика репертуарных спектаклей – «Па де катр» (2017) и «Увертюра» (2018).

Последующая история проекта связана с его трансформацией в фестиваль «Гала Урал Балет», который проводится каждый сезон. Специально для фестивалей новые номера ставили хореографы Урал Балета, среди которых

⁹⁷ V хореографические мастерские «Dance-платформа»: Информационный буклет / Сост. Б. А. Королек. Екатеринбург: Екатеринбургский театр оперы и балета, Фонд поддержки хореографического искусства «Евразия-балет», 2016. С. 41.

постоянные участники «Dance-платформы»: Игорь Булыцын, Константин Хлебников, Екатерина Кузнецова, Александр Меркушев и Евгений Балобанов. Что же касается непосредственной миссии «Dance-платформы» как проекта, направленного на выявление и поддержку новых имен в современной хореографии, то свою задачу он, безусловно, выполнил. Помимо вышеперечисленных имен следует отметить также Максима Петрова, участника «Платформы»-2014, который к 2022 году поставил уже два репертуарных балета для театра. Кроме того, перед постановщиками молодого поколения открылась перспектива нового творческого опыта. С 2017 года они участвовали в постановках оперных спектаклей как ассистенты режиссера по пластике⁹⁸ и в качестве постановщиков номеров к традиционным для театра Рождественским концертам.

С 2018 года в названии фестиваля появилось слово «Fashion», которое обозначило расширение формата проекта и открыла перед его участниками новые творческие горизонты. Театр впервые устроил «Fashion Gala». Концепция проекта заключалась в том, что в рамках гала-представления артисты балета меняют традиционные театральные костюмы на наряды от известных современных екатеринбургских дизайнеров – Елены Трубецковой и Никиты Баранова. Идея сотрудничества балетных артистов с миром высокой моды сама по себе не нова и имеет богатую историческую традицию. На протяжении XX века многие выдающиеся балетные постановки создавались в сотрудничестве с известными модельерами: Коко Шанель работала над костюмами для «Русских сезонов» С. П. Дягилева, а в последующие десятилетия к оформлению балетных спектаклей привлекались такие

⁹⁸ Булыцын: «Волшебная флейта» (2017), «Турандот» (2018), «Три сестры» (2019), «Набукко» (2021); Хлебников: «Любовь издалека» (2020).

знаменитые дизайнеры как Джанни Версаче, Пьер Карден, Жан-Поль Готье и другие.

Целью нового формата проекта явилось намерение показать, насколько разнообразно может быть реализовано понятие «классика», а также дать возможность артистам раскрыться с новой стороны, иначе ощутить собственное тело в знакомом танцевальном тексте. Благодаря смелым дизайнерским решениям в костюмах знакомая хореография помещалась в новый визуальный и смысловой контексты⁹⁹. Этот эксперимент позволил балетной труппе Урал Балета продемонстрировать зрителям классические постановки в неожиданном художественном воплощении, расширив границы восприятия балетного искусства.

Новый формат проекта имел успех и был повторен в 2019 году. В первом отделении гала был представлен балет Антона Пимонова «Brahms Party» на музыку Иоганнеса Брамса для девяти танцовщиков. Программа второго отделения была составлена по заявкам артистов. В нее вошли фрагменты классических балетов, а также премьеры четырех миниатюр – «Астматический этюд» Булыцына на музыку Дж. Россини, «Выбор» Лорены Флипы на музыку Л. Эйнауди (2016) «Inside» Екатерины Кузнецовой на музыку Л. Эйнауди, «Симфония для двоих» Константина Хлебникова на музыку Й. Гайдна. Вечер завершился картиной «Царство теней» из балета Петипа «Баядерка». Артисты предстали в новых нарядах, которые уральские дизайнеры одежды создали специально для «Fashion Gala» или подобрали из своих последних коллекций. Таким образом, все номера фестивальной программы по сути дела приобрели статус премьеры, в том числе и благодаря новому визуальному решению.

⁹⁹ «Урал Fashion Gala»- 2018: Информационный буклет. Екатеринбург: Урал Опера Балет, 2018.

Задачей «Урал Fashion Gala»-2019 явилось намерение подчеркнуть содержание спектакля оригинальными костюмами. В проекте приняли участие дизайнеры Никита Баранов, Елена Трубецкова, Юрий Помелов, Маша Варламова, Мария Волхонская, бренды Dragonfly и SHIZM, модный дом Anna Mamaeva¹⁰⁰. В постановках фестиваля была задействована обновленная труппа Урал Балета, которую в новом сезоне дополнили выпускники хореографических школ России, Германии и Нидерландов.

Следует отметить, что в период ковидных ограничений 2020–2021 годов фестиваль не приостанавливался, а реализовывался в более скромном формате. Организаторы обратились к лучшим номерам прошедших лет, представив наиболее выдающиеся хореографические работы из предыдущих программ. Вместе с тем, в этот период зрителям были представлены и премьерные постановки, среди которых выделяется спектакль «Stripsody» Самодурова на музыку К. Берберян, И. Ф. Стравинского и Дж. Кейджа. Постановка носила авангардный характер благодаря необычности звукового оформления, включавшего в себя вокальные импровизации, имитации звуков животных, музыкальные фантазии в духе мультфильма «Tom&Jerry». Пара танцовщиков в телесных купальниках выразительно интерпретировала средствами пластического языка эту разноплановую музыкальную палитру.

В 2022 году в рамках фестиваля «Урал Fashion Gala» труппа представила гала-концерт в Центральном парке культуры и отдыха имени Маяковского. На большой парковой сцене были исполнены работы хореографов Урал Балета. Главную часть вечера традиционно составили премьеры новых номеров: «Balliamo» в постановке Хлебникова на музыку «Orquesta Típica Andariega»,

¹⁰⁰ [Б.а.] Балетные спектакли 108-го театрального сезона в Урал Опера Балет откроются тремя концертами под общим названием Ural Ballet Fashion Gala // Ekb.sobaka.ru. 2019. 12 сент. // URL: <https://www.sobaka.ru/ekb/events/theatre/96241> (дата обращения: 20.12.2022).

«Air» Меркушева на музыку современного екатеринбургского композитора К. А. Бодрова, «Секвенция» Булыцына на музыку С. В. Гилева.

Обновленный формат фестиваля, проведенного в парке, явился своеобразным превью наступающего театрального сезона. В его обширной программе приняли участие все прима-балерины и премьеры «Урал Балета», а также солисты и артисты кордебалета. Помимо этого, в программу фестиваля 2022 года вошел также бенефис балерины труппы Елены Кабановой, приуроченный к 15-летию ее творческой деятельности.

Выводы

Оценивая многолетнюю деятельность Самодурова в качестве художественного руководителя и хореографа Урал Балета, включая создание и эволюцию проекта «Dance-платформа», следует отметить, что его вклад в развитие балетного искусства выходит далеко за пределы организации отдельных мероприятий и постановки спектаклей. Самодуров создал целостную модель развития регионального балетного театра, которая заслуживает комплексного теоретического осмысления в контексте современных тенденций развития культуры.

Результатом деятельности Самодурова екатеринбургского периода (2011–2023) стала комплексная трансформация региональной балетной труппы благодаря синтезу нескольких моделей культурного менеджмента и художественного руководства. Анализ его работы на посту художественного руководителя Урал Балета позволяет выделить базовые принципы его управленческой и творческой стратегии:

1. Самодуров реализовал уникальную модель обновления классического наследия, основанную не на отрицании, а на деконструкции и реинтерпретации. Это проявилось как в переосмыслении («Пахита»), так и в

создании принципиально новых произведений, генетически связанных с традицией («Вариации Сальери», «Приказ короля»).

2. Интеграция российского и международного опыта. Самодуров последовательно реализовывал стратегию культурного обмена, привнося в екатеринбургский контекст элементы зарубежной хореографической практики (включение в репертуар работ Баланчина, ван Манена, Лайтфута и Леон) и одновременно актуализируя российскую балетную школу. Формирование интернациональной труппы с сохранением региональной идентичности создало уникальную творческую экосистему, соединяющую глобальные тенденции и локальный контекст.

3. Целенаправленная работа над трансформацией зрительского восприятия. Самодуров последовательно воспитывал свою публику, занимаясь параллельно просветительской деятельностью, приучением зрителей к экспериментальным форматам балетного театра, разнообразным расширением репертуара. В результате осуществленного Самодуровым перехода авторитарно-идеологической к продюсерской модели управления была создана новая система взаимодействия со зрительным залом. Благодаря ей не только сохранялась любовь к театру у его традиционных почитателей, но и возникала прочная связь со следующими, более молодыми поколениями публики.

4. Административные методы Самодурова позволили создать в театре благоприятную среду для развития кадрового потенциала, для появления новых специалистов в разных областях деятельности театра. Примером может служить проект «Dance-платформа», ставший первым подобным фестивалем в России. В процессе работы творческих лабораторий рождались и получали шанс на реализацию новые перспективные хореографы. А развитие от узкоспециализированных мастерских к многоформатному фестивалю,

заслужившему популярность публики, доказывает плодотворность управленческих стратегий Самодурова.

5. Соединив в своей работе в театре Урал Балет функции балетмейстера с деятельностью полноценного культурного менеджера, Самодуров реализовал новую модель художественного руководства. Ему явно не чужды маркетинговое мышление (об этом говорит ребрендинг названия театра), навыки кадрового менеджмента (формирование интернациональной труппы) и основы стратегического планирования (развитие фестивальных проектов, форматирование репертуарной политики).

Многогранная деятельность Самодурова демонстрирует пример того, как индивидуальный талант может органично вписаться в общие процессы культурного обновления. С одной стороны, Самодуров стал участником ключевых трансформаций российского балета, от «Мастерской новой хореографии» Ратманского до создания собственных институциональных проектов. С другой стороны, он воплотил в своей екатеринбургской деятельности основные тенденции эпохи, среди которых сочетание международного опыта с национальными традициями, развитие региональных альтернатив столичным центрам, междисциплинарный подход к искусству, создание новых форм поддержки молодых талантов.

Его профессиональная биография представляет собой сжатую историю российского балета последних двух десятилетий – историю о том, как из кризиса рубежа веков выросло новое искусство, уверенное в своих силах и открытое миру, но при этом глубоко укорененное в отечественных традициях. В этом смысле Самодуров является не просто талантливым хореографом и эффективным менеджером, но символом целого поколения – поколения, которое сумело органично соединить верность классическому наследию со стремлением к художественному обновлению, региональную укорененность с

международными амбициями, авторское творчество с систематической педагогической работой.

ГЛАВА 3.

Особенности постановочного стиля

В. В. Самодурова

3.1. Балет «Вариации Сальери»

Исполнительская карьера в России и Европе дала Самодурову разносторонний профессиональный опыт. С приходом в Урал Балет он смог применить его в собственных постановках. Анализ поставленных им спектаклей позволяет проследить, как складывался индивидуальный почерк хореографа. Обратимся сначала к бессюжетным балетам, составляющим значительную часть работ Самодурова.

«Вариации Сальери», увидевшие свет ramпы в 2013 году, представляют собой одноактный балет, демонстрирующий единство развития хореографической и музыкальной партитур. В качестве музыкального материала постановщик взял редко исполняемое произведение итальянского композитора А. Сальери «26 вариаций на тему испанской фоллии»¹⁰¹. Особенности вариационной формы музыкального первоисточника нашли отражение в дробном построении сценического действия: 26 музыкальных вариаций соответствуют 26 разнообразным хореографическим эпизодам.

Спектакль являет собой изысканную хореографическую рефлексию на тему барочной музыки и природы академического танца. На сцене, погруженной в красный полумрак, семнадцать танцовщиков – балерины в

¹⁰¹ Фоллия – жанр музыкального произведения, основа различных вариационных форм в старинной западноевропейской музыке. Первые образцы нотированной фоллии описаны в трактате испанского теоретика Ф. де Салинаса (1577), расцвет популярности вариаций на тему фоллии пришелся на музыку барокко (XVII и первая половина XVIII веков). Вариации на тему фоллии встречаются вплоть до XX века («Вариации на тему Корелли» С. В. Рахманинова).

белоснежных пачках и танцовщики в строгих серых колетах – разыгрывают ироничную игру с классическим танцем. Сценический рисунок строится на контрастном чередовании порядка и хаоса: артисты то выстраиваются в геометрически выверенные композиции – живописные асимметричные фигуры, круговые построения, строгие линии, – то рассыпаются хаотичными группами, движутся асинхронно, располагаются произвольно, игнорируя привычную фронтальность и оказываясь к зрителю то лицом, то спиной. Упорядоченность академической традиции постоянно нарушается, чтобы затем вновь восстановиться. Хореограф формально сохраняет традиционную иерархическую структуру классического балета: в спектакле отчетливо выделены ведущая пара солистов, солисты (тройка танцовщиков и танцовщиц) и женский кордебалет (девять танцовщиц), однако взаимоотношения между ними выстраиваются по-новому: кордебалет перестает быть фоном, он дробится на автономные группы, каждая из которых ведет собственную хореографическую тему, формируя пластический контрапункт к партиям солистов.

Постановщик слышит в «26 вариациях на тему испанской фолии» черты придворной музыки, величественной, торжественной и подчеркнута отстраненной. Самодурова привлекло разнообразие партитуры, где парадные темы сменяются инструментальной перекличкой, что подсказывает рисунок для сложных и разноплановых ансамблей.

За этой внешней парадностью хореограф видит простоту и условность действия. Он подчеркивает их, создавая намеренный контраст между благозвучием музыки и угловатостью неоклассического танца. Так атмосфера спектакля балансирует между церемониальностью придворного праздника и озорством карнавала, тем самым безрассудством, которое заложено в этимологии слова «фолия».

Визуальная концепция спектакля раскрывается в минималистичности постановочного решения. Танцовщики предстают на фоне красного задника, который заменяет декорации и создает драматически насыщенную атмосферу. Световое оформление К. С. Дейви и Н. Индриксон играет важную смысловую роль: лучи света направлены таким образом, что на заднем плане возникают тени артистов, создающие эффект двойственности происходящего.

Хореографическая концепция спектакля основывается на трех фундаментальных принципах, определяющих художественный метод Самодурова и последовательно проявляющихся на протяжении всего произведения. Эти принципы не изолированы друг от друга, напротив, они тесно взаимодействуют, пронизывают каждую вариацию и формируют единую драматургическую логику спектакля. Детальное рассмотрение каждого из них позволит выявить специфику авторского метода. Первый принцип связан с хореографическим многоголосием, проявляющимся в полифоническом развитии пластических тем. Второй строится на органичном соединении классической школы и современной лексики. Третий принцип заключается во введении игровых элементов и театрализации, обогащающих выразительный арсенал спектакля и создающих метатеатральные эффекты.

Хореографическое многоголосие (полифоническое развитие пластических тем)

В хореографической реализации музыкального материала Самодуров применяет принцип многоголосия, когда на сцене одновременно разворачивается несколько независимых пластических линий, создающих сложную хореографическую партитуру.

Хореограф постоянно разделяет исполнителей на автономные группы, каждая из которых ведет собственную линию движения. Уже в открывающем эпизоде (вариация 1) четыре пары солистов исполняют технически сложные

дуэтные комбинации, в то время как кордебалет, разделенный на тройки и двойки, развивает независимые комбинации: одни группы движутся по диагонали, другие выстраивают геометрические композиции в глубине сцены. В следующем эпизоде (вариация 2) три пары солистов в центре контрастируют с асинхронно движущимся кордебалетом: зритель видит одновременно несколько хореографических событий, каждое из которых существует по собственной логике.

Развивая этот принцип, хореограф добавляет к полифонии световое решение. В дуэтной сцене (вариация 7) пара солистов, выделенная световым пятном, исполняет миниатюру, сочетающую академические позы с ироничными, несуразными движениями, напоминающими бытовые. Солисты словно выясняют отношения, акцентируя эмоции жестами рук и головы. Одновременно на сцене танцует женский кордебалет, но хореограф намеренно разрушает привычную ансамблевую стройность. Танцовщицы двигаются хаотично и игнорируют единый ракурс, кто-то обращен к залу лицом, а кто-то спиной. Визуальный диссонанс усиливается различием в стилях исполнения. Если кордебалет сохраняет строгую классическую технику, то солисты, помимо ироничной пантомимной игры, сочетают академическую лексику с современной.

Наряду с разделением исполнителей на автономные группы, Самодуров использует полиритмию, обостряющую зрительское восприятие. Показательным примером служит эпизод (вариация 19), в котором динамичные выходы мужского трио, выносящего балерин в академических позах, противопоставляются размеренному перемещению женского ансамбля в обратном направлении. Две пластические линии сталкиваются на сцене, движутся навстречу друг другу в разных темпоритмах.

Полифоническая структура обретает еще большую сложность в развернутом хореографическом полотне (вариация 21). Смешанное трио солистов, мужчины и женщины, исполняет технически виртуозные комбинации в центре сцены: *grands jetés*, *pirouettes en dedans*, *cabrioles* и *emboîtés*, продвигаясь к авансцене. Одновременно в верхней части сценического пространства располагается кордебалет с собственной партией: вскоки на пуанты в *à la seconde* с согнутым коленом, *soutenu*, *retiré* с каноническими *ports de bras*. Две группы существуют параллельно. Солисты демонстрируют виртуозность, а кордебалет выстраивает собственный хореографический рисунок. Это решение формирует сложную многоплановую композицию, основанную на контрасте центра и глубины сцены. Динамика прыжковой техники здесь противопоставлена размерности движений кордебалета.

Принцип хореографического многоголосия достигает апогея в финальной вариации (вариация 26). Самодуров выстраивает сложную многоплановую композицию и задействует в ней всех участников спектакля. Постановщик дробит общий ансамбль на несколько автономных групп, в которых ведущие солисты, три пары солистов и кордебалет исполняют собственные партии. На всем протяжении сцены эти группы развивают свой хореографический текст параллельно, не достигая синхронности. Даже в последних тактах Самодуров сохраняет независимость каждой группы, утверждая полифонический принцип как неизменную основу всей композиционной структуры.

Основой рассмотренного принципа является асинхронность движений, которая приковывает внимание зрителя и формирует сложную хореографическую ткань. Все пластические линии взаимодействуют по

принципу контрапункта, отражая вариационную природу музыкального материала.

Неоклассический синтез разнородных элементов

Хореографический метод Самодурова основывается на неоклассическом синтезе разнородных элементов. Этот принцип во многом обусловлен личным исполнительским опытом постановщика, полученным в ходе его международной карьеры. В своих балетах он продолжает тенденцию к освобождению корпуса при академической работе ног, характерную для неоклассики XX века, и превращает ее в системный авторский прием.

Возьмем лирическое соло (вариация 5). Ноги здесь сохраняют академическую строгость, пятые позиции, *penché*, *tour piroué* с классической выворотностью. В свою очередь корпус и руки представлены в свободной манере, с утрированными движениями плечами и волнообразной пластикой спины во время *pas de bougée*. Пластический контраст задействован в полной мере. Нижняя часть тела остается в канонических положениях, тогда как верхняя представлена в современной эстетике.

Деконструкция академических элементов строится по тому же принципу. В стремительной сольной композиции с вращениями (вариация 17) выворотные позиции ног и канонические позиции рук синтезируются с неоклассическими приемами. К стремительным *chaînés* хореограф добавляет вытянутые руки по сторонам, круговые движения головой перед *préparation*, скрещенные запястья в третьей позиции. В игровом дуэте (вариация 18) выворотность ног и сохраненная вертикаль корпуса контрастируют с обводками на полупальцах вместо работы на пуантах.

Пространственные уровни становятся еще одним инструментом трансформации. В лирическом дуэте (вариация 20) верховые поддержки

завершаются опусканием балерины на планшет сцены, партнерша ложится на живот.

Меланхоличная сольная композиция (вариация 23) позволяет рассмотреть метод в его полноте, когда техническая основа классики сохраняется, но стилистические ограничения снимаются. Хореограф выстраивает здесь рефлексию на тему канонической первой позиции. Корпус, бедра и руки балерины работают в свободной пластике с активными перегибами, но стопы неизменно возвращаются в академическую первую позицию. Партерные и верховые поддержки завершаются именно в ней, шаговая лексика исполняется с подчеркнутой выворотностью.

Игровые и театрализованные элементы вводятся в спектакль как еще один выразительный слой. В одной из миниатюр (вариация 6) солист выводит образ, напоминающий балетного педагога или постановщика, импульсивные жесты которого полны экспрессии. Балерины вокруг пытаются их повторить, и на сцене возникает эффект репетиционного процесса.

В групповых композициях хореограф строит взаимодействие так, что участники поочередно поддерживают, перемещают и поднимают друг друга в различных положениях. Так, в игровой сцене мужского трио (вариация 16) два танцовщика поддерживают третьего за руки, позволяя ему исполнять заноски в невыворотном положении, затем перемещают его по полу, стремясь увести в кулисы, и наконец поднимают кверху ногами, создавая атмосферу коллективной игры.

Важное место в игровой драматургии занимает национальная стилизация, позволяющая устраивать соревновательные диалоги между исполнителями. Хореограф обращается к испанскому характеру в дуэте солистов (вариация 8), в котором танцевальный рисунок строится как диалог-поединок. Исполнители демонстрируют энергичные *grand battement*,

выразительные позы в *retiré* с невыворотным положением ног, ритмические хлопки в ладони и щелчки пальцев. Тема испанского характера достигает кульминации в импульсивной мужской композиции (вариация 25), где ведущий солист исполняет виртуозные прыжки с заносками и серии *piquettes* в положении *sou-de-pied* с переходом в *tour en l'air*. Солисты и кордебалет выстраиваются в линии, аккомпанируя щелчками пальцев. Здесь Самодуров использует аллюзию на первую картину балета «Дон Кихот» (сцена на площади в Барселоне), где ритмическое участие ансамбля подчеркивает азарт мужского танца.

Наряду с игровыми элементами, театрализация достигается через включение пантомимы, которая становится полноправной частью хореографического текста. В камерном дуэте (вариация 9) танец солистов насыщается выразительными жестами, передающими драматизм отношений: от ссоры к примирению партнеров.

Кульминацией театрализации становится разрушение границы между сценой и зрительным залом. В серии игровых выходов (вариация 13) исполнители появляются из-за кулис с гротескным гримасничаньем, активной жестикуляцией в сторону зрительного зала, мимическими выражениями удивления, досады, радости и печали. Некоторые участники приступают к исполнению технических элементов – *grands battements* – непосредственно из-за кулис. Разрушается четвертая стена, создается эффект импровизационности и спонтанности происходящего.

Все эти приемы в совокупности формируют метатеатральный слой спектакля, где хореограф рефлексировал о собственной природе, обнажая механизмы сотворения художественной иллюзии и одновременно создавая новые формы зрительского вовлечения через игровые и театрализованные элементы.

Финальная 26 вариация оказывается той точкой, где метод Самодурова собирается в единое целое. Музыка Сальери здесь достигает своей высшей точки, и хореограф следует за ней, не упрощая, а усложняя структуру.

Пространство на сцене дробится на несколько самостоятельных зон. В какой-то момент свет выхватывает солистку, а кордебалет остается лежать на планшете, создавая эффект живого фона. Затем построение меняется, дуэты и группы распределяются равномерно, и действие становится многослойным. Каждая из групп танцовщиков исполняет свой текст, заполняя всю площадку, не оставляя пустых зон.

Лексика последней вариации работает как демонстрация того пути, который проделал спектакль от начала до финала. Академическая строгость, *arabesque* на пуантах, *épaulement*, выверенные *port de bras* с поднятыми в третью позицию руками, соседствует с тем, что эту строгость разрушает. Невыворотные позиции, смещенный центр, свободные руки, все то, что накапливалось в предыдущих вариациях, здесь не противопоставлено классике, а сплавлено с ней.

«Вариации Сальери» принесли театру Урал Опера Балет три «Золотые маски» в 2014 году, впервые в истории труппы. Наградив постановку в ключевых номинациях (за лучший балетный спектакль, работу хореографа и лучшую женскую роль в исполнении Елены Воробьевой), жюри отметило возвращение екатеринбургской труппы в элиту российского балетного искусства. Но для метода Самодурова этот спектакль важен не столько наградой, сколько тем, что в нем оказались собраны и проявлены ключевые линии его работы.

Кордебалет перестает быть иллюстрацией к сюжету или просто ритмической поддержкой солистов. Деление на солистов и ансамбль формально сохраняется, но каждая группа получает собственную партию, и на

сцене возникает не иерархия, а многоголосие. Хореограф не отказывается от виртуозной техники, но снимает с нее стилистические ограничения, которые в академическом балете воспринимаются как незыблемые. Он свободно соединяет разные танцевальные системы, и в этом синтезе классика перестает быть набором правил, превращаясь в материал, который можно трансформировать в зависимости от задачи.

Для артистов такой подход означает пересборку привычных навыков. Академическая школа остается основой, но от исполнителя требуется способность существовать на стыке нескольких пластических систем, сохраняя техническое совершенство и одновременно освобождаясь от стилевой заданности. Можно заключить, что Самодуров ищет не компромисс между классикой и экспериментом, а их продуктивное сопряжение.

Балет «Вариации Сальери» на сегодняшний день в творчестве постановщика является спектаклем, пережившим «реставрацию» и возрождение. В 2021 году в театре Урал Опера Балет была представлена новая версия этой постановки. О ней Самодуров говорит следующее: «Это мое видение того, какие метаморфозы переживает классический балет в наши дни, во что он трансформируется, как сохраняет традиции и что нового обретает»¹⁰².

Театральные критики и искусствоведы отмечают, что новая версия балета подытоживает накопленный Самодуровым постановочный опыт создания неоклассических спектаклей. Л. Р. Гучмазова выделяет в этой работе «русскую отзывчивость» и синтез ключевых хореографических стратегий XX века: «...урожденный перфекционистом Самодуров многое передумал, и это редкий случай, когда переделанный спектакль стал лучше на уровень. Вся

¹⁰² «Вариации Сальери» // Официальный сайт театра Урал Опера Балет // URL: <https://uralopera.ru/events/variatsii> (дата обращения: 27.03.2023).

сумма знаний о хореографии XX века, включая интеллектуальные занозы Форсайта, строгость задач ван Манена и интеллигентный юмор Килиана, вылита здесь артистом 2021 года»¹⁰³.

Созвучную оценку дает и Д. С. Санникова, акцентируя внимание на возросшем техническом уровне и плотности танца. Она подчеркивает, что обновленные «Вариации» стали «сложнее, виртуознее, динамичнее и еще эффектнее, чем раньше», а их исполнение требует от артистов предельной концентрации: «...не каждый осознает, насколько телу, воспитанному в классическом танце, непросто воспринимать иную хореографию. Безошибочное исполнение производит неизгладимое впечатление: кажется, что артисты не позволяют себе даже мысли о какой-либо неточности»¹⁰⁴.

Важным отличием редакции 2021 года становится смещение акцента с индивидуального лидерства на ансамблевую мощь, что обусловлено как развитием авторского метода, так и качественным ростом труппы. Если в 2013 году исполнительница главной партии Елена Воробьева доминировала на сцене, то в новой версии партиям солистов, блестяще исполненным японской танцовщицей Мики Нисигути и Алексеем Селиверстовым, вторила плеяда мощных и технично подготовленных артистов труппы, способных воплотить усложнившийся лексический текст.

Изменения в версии 2021 года коснулись прежде всего эволюции хореографического языка. Если в ранних опытах Самодурова пластический текст мог восприниматься как намеренное «разрушение» канона, то в новой редакции автор уходит от образа «сломанной игрушки» в сторону зрелой и содержательной трансформации. Как отмечает критик Н. В. Курюмова, в

¹⁰³ Гучмазова Л. Радость от Сальери // Российская газета. 2021. № 43 // <https://rg.profkiosk.ru/878105> (дата обращения: 27.03.2023).

¹⁰⁴ Санникова Д. Традиция жива и жжет // Культура Екатеринбурга. 2021. 25 февр. // URL: https://культура.екатеринбург.рф/common_content/item/theater_post/42 (дата обращения: 20.11.2025).

обновленной «новопуантной лексике» постановщика теперь «“вскрываются“ пафос и штампы “большого балетного стиля”»¹⁰⁵, что превращает спектакль в исследование самой природы классики. Перед зрителем оживают фигуры традиционного балета, которые, по выражению критика, постепенно «“оживают” и набирают объем»¹⁰⁶, сохраняя визуальную строгость, но обретая актуальное звучание. Несмотря на более отточенный и «радикальный» неоклассический стиль, Самодуров сохраняет идейную основу спектакля, представляя его не как отрицание прошлого, а как содержательную многослойность, где традиция остается живой и продуктивной.

За годы работы в Екатеринбурге Самодуров собрал труппу, которая к премьере обновленных «Вариаций Сальери» уже имела собственное лицо. Урал Балет отличался не просто технической оснащенностью и ансамблевой слаженностью. В исполнительском стиле коллектива появилась способность к тонкой интерпретации, к работе с теми смысловыми слоями, которые хореограф закладывает в движение. Классическая школа и выразительность современного танца существовали здесь не как компромисс, а как единая ткань.

Для самого хореографа эта редакция стала важной вехой. Но и в масштабах отечественного балета спектакль оказался показательным. Он продемонстрировал, что классическая традиция может обновляться, не утрачивая своих оснований. Самодурову удалось то, что долгое время казалось труднодостижимым. Он нашел способ вести критическую рефлексию внутри традиции, а не вне ее. В этом, на наш взгляд, и заключается его метод. Это один из возможных ответов на вопрос, куда двигаться балетному театру, когда

¹⁰⁵ Курюмова Н. Вариации не утратили ощущения новизны, а розы – аромата // Балет. 2021. № 3. С. 11–12.

¹⁰⁶ Там же.

историческая преемственность и поиск нового перестают быть взаимоисключающими задачами.

3.2. Балет «Дар»

В том же году была представлена премьера спектакля «Дар» (2 октября 2021 года). В авторской поэтике Самодурова это была заметная перемена. После ироничной театральности «Вариаций Сальери» появился новый пластический образ, более жесткий, местами намеренно шероховатый. В хореографическом тексте отчетливо проступили акцентированная работа с весом, резкие смены импульса, сбивка привычной плавности, сознательное огрубление линии.

Несмотря на все эксперименты со стилями, Самодуров по-прежнему опирался на классическую лексику, продолжая поиски расширения балетного языка. Внутри академического потока он ввел пластику хип-хопа, брейкинга, техники современного танца. Эти элементы не выглядели как эффектные вставки. Они образовали самостоятельные слои хореографической композиции. В результате спектакль приобрел многомерность, где дисциплина корпуса и экспрессивная свобода современной пластики существуют в постоянном напряжении, что и определило художественную энергию «Дара».

Анализируя зрелый период творчества Самодурова в Урал Балете, необходимо учитывать влияние новаторских подходов Уильяма Форсайта, чьи эксперименты с деконструкцией классического балета, переосмыслением театрального пространства и интеграцией мультимедийных технологий в балетный спектакль существенно трансформировали лексику современного танца. К началу XXI века эстетические принципы Форсайта стали неотъемлемой частью хореографического ландшафта, создав контекст для

творческих поисков нового поколения хореографов. В балете «Дар» Самодуров вступает в продуктивный диалог с художественной системой форсайтовской эстетики, продолжая развивать и обогащать свой хореографический почерк.

«Дар» вошел в состав коллективного проекта L.A.D, инициированного продюсерским агентством «JokerLab» (под руководством Е. Барер и А. Сергеева); роль музыкального руководителя взял на себя Алексей Горiboldь. Проект L.A.D задуман как приношение композитору Л. А. Десятникову, чьи инициалы и зашифрованы в его названии. В рамках проекта представлены 4 хореографические композиции, созданные разными по стилю и почерку хореографами. Все произведения предназначены для демонстрации в один вечер и представляют собой части единого целого:

1 часть. «Три тихие пьесы» Максима Петрова. Использована музыка трех пьес Л. А. Десятникова: «Титры из кинофильма “Подмосковные вечера”» для фортепиано, вальс для фортепиано «В честь Диккенса», «Вариации на обретение жилища» для виолончели и фортепиано.

2 часть. «Безупречная ошибка» Максима Севагина на музыку пьесы композитора «Как старый шарманщик» для скрипки и фортепиано, созданной к 200-летию юбилею Ф. Шуберта в 1997 году.

3 часть. «Праздник уходящих» Андрея Кайдановского, где используется музыка сюиты для симфонического оркестра, созданной композитором в 1992 году на основе музыки к кинофильму А. Зельдовича «Закат» (1990), а также квинтета для флейты, кларнета, скрипки, контрабаса и фортепиано.

4 часть. «Дар» Вячеслава Самодурова на музыку кантаты «Дар» для тенора, мужского хора и инструментального ансамбля на стихи Г. Р. Державина. В спектакле участвовал мужской хор театра.

Следует отметить необычный выбор Самодуровым музыки для его постановки. Кантата «Дар» – редко исполняемое произведение, а сам жанр кантаты сложен для хореографического воплощения.

Кантата «Дар» имеет шестичастную структуру: I. «Сафо», II. «Потопление», III. «Скромность», IV. «Дар», V. «На кончину», VI. «Река времени». Общая продолжительность произведения составляет 25 минут, что определяет компактность и концентрированность хореографической постановки.

Музыка Десятникова полистилистична. Композитор сочетает в своих произведениях модели и стили музыки разных эпох, то прибегая к цитатам и аллюзиям, то мастерски «вуалируя» интонации чужих эпох в современных гармониях и ритмах. В то же время, его музыке присущи ироничность и игра смыслов, о чем неоднократно писали исследователи его творчества. «Творческое кредо Десятникова – ирония во всех ее нюансах: насмешка, лукавое иносказание, неожиданный перевертыш, разоблачение под маской похвалы», – отмечает О. В. Синельникова¹⁰⁷. Ироничность и легкая насмешка характерны и для постановок Самодурова. Из этого можно сделать вывод о творческом созвучии методов композитора и хореографа.

Самодуров предпринял попытку интерпретации сложного музыкального произведения: «Для меня кантата “Дар” – ребус, который Леонид Аркадьевич загадал, и мне нужно найти к нему ключ»¹⁰⁸. Основу кантаты составляют шесть стихотворений Державина, одно из которых, давшее название кантате, по своему орфоэпическому звучанию также музыкально и сонористично.

Вот, – сказал мне Аполлон, –

¹⁰⁷ Синельникова О. Стилевые ориентиры камерно-вокального творчества Леонида Десятникова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 3. С. 133.

¹⁰⁸ Л.А.Д. – юбилейное посвящение композитору Леониду Десятникову. О спектакле // <https://anglerrecinema.ru/ru/films/l-a-d> (Дата обращения: 16.05.2023)

Я даю тебе ту лиру,
Коей нежный, звучный тон
Может быть приятен миру.

Пой вельможей и царей,
Коль захочешь быть им нравен;
Лирою чрез них ты сей
Можешь быть богат и славен.

Если ж пышность, сан, богатство
Не по склонностям твоим,
Пой любовь, покой, приятство:
Будешь красотой любим.

Взял я лиру и запел, –
Струны правду зазвучали:
Кто внимать мне захотел?
Лишь красавицы внимали.

Я доволен, света бог!
Даром сим твоим небесным.
Я богатым быть не мог:
Но я мил женам прелестным.

Обилие согласных звуков в орфоэпической партитуре стихотворения придает ему несколько жесткий и архаичный характер, что отмечал и сам композитор: «Это не тот язык, который нам понятен и привычен... В нем нет

гладкости – гладкость, собственно, началась с Пушкина. Много кластеров, состоящих из согласных звуков, вообще много жесткости; все довольно архаично звучит»¹⁰⁹. Десятников воплотил эти особенности в музыкальном языке, а Самодуров отразил их в хореографической лексике, где намеренный отказ от балетной плавности в пользу резких, отрывистых движений и подчеркнутой пластической артикуляции позволяет передать жесткий фонетический строй поэтического текста.

Композитор не стилизует музыку державинского времени. В буклете к балету подчеркивается: «жесткости стиха он отвечает “грубостью – в широком смысле” эстрады, которой в равной степени принадлежат Давид Тухманов и “Deep Purple” (остинатный аккомпанемент в заключительном номере, “Река времен”, звучит эхом знаменитого гитарного риффа из “Smoke on the Water”))»¹¹⁰.

Как и в «Вариациях Сальери», в «Даре» определяющим для Самодурова становится музыкальное начало. Именно оно диктует логику спектакля: хореограф сознательно отказывается от сюжетной фабулы, уходя в территорию чистой абстракции. Фокус внимания здесь смещен на исследование музыкальной материи, категории времени и геометрии человеческого тела. Чтобы ничто не отвлекало зрителя от восприятия хореографического текста, сценографическое решение строится на идее постепенного освобождения пространства. В первой части сохраняются элементы предметного мира: сцену занимают мягкая надувная декорация и подвешенный диск луны. Здесь же возникает отчетливый контраст: жесткий графический ритм задают статичные фигуры мужского хора в строгих черных

¹⁰⁹ Л.А.Д. Балеты на музыку Леонида Десятникова: Буклет к спектаклю / Сост. и ред. Б. Королек. Екатеринбург: Урал Опера Балет, 2021. С. 7.

¹¹⁰ Там же.

костюмах, на фоне которых работают танцовщики в одинаковых комбинезонах телесного цвета. Выбор такого костюма – жест сугубо смысловой. Эффект обнаженности необходим для предельного выявления анатомии движения: тело подается как скульптурный объект, что позволяет транслировать чистую логику музыкального текста. В дальнейшем пространство сцены освобождается от декоративных элементов, концентрируя внимание исключительно на хореографической структуре. Единственным неизменным элементом оформления на протяжении всего спектакля остается падуга-экран. На ней периодически возникает проекция, создающая дополнительный визуальный план и трансформирующая оптику происходящего за счет мультимедийных технологий. Эту концепцию поддерживает световая партитура, лишенная цветовых эффектов и решенная в сдержанной гамме – от приглушенного точечного света до ровного потока теплых тонов, заливающего сценическое пространство.

В «Даре» постановщик отказывается от традиционной балетной иерархии. Если в «Вариациях Сальери» Самодуров сохранял балетную систему рангов, то в данном спектакле он пересматривает этот принцип. Привычная вертикаль «балерина – солист – кордебалет» упразднена. На сцене действуют десять равноправных участников – четыре танцовщицы и шесть танцовщиков, и, в отличие от ранних постановок, каждому из них поручен равноценно сложный хореографический текст. Более того, один из исполнителей берет на себя дополнительную функцию, выступая в роли оператора. Снимая происходящее в режиме реального времени, они создают видеоряд, формирующий второй план зрительского восприятия. Проекция работает здесь как продолжение хореографии, транслирующее внутреннее состояние исполнителей, или вступает в контрапункт с живым действием,

например, в моменты, когда танцовщики замирают на сцене, их танец непрерывно продолжается на экране.

Музыкальная форма диктует драматургию спектакля, в котором напряжение нарастает последовательно. Первая часть работает как вступление, она настраивает восприятие. Лексика здесь подчеркнута минималистична. Артисты медленно переступают с ноги на ногу, лица закрыты руками. К финалу темп меняется, хореография достигает динамической кульминации, плотность движения возрастает до предела.

Арочная конструкция спектакля задает еще один вектор развития. Действие открывается общим выходом всего состава. Затем следует серия малых ансамблей и сольных фрагментов. В финале участники снова объединяются на сцене. Но это не возврат к исходной точке. В начальных частях хореография тяготеет к академическим канонам, к финалу она освобождается от жестких рамок, погружаясь в эстетику современного танца.

Уже в первой части спектакля «Сафо» прослеживаются отмеченные особенности. Поднимается занавес. На авансцене выстроились 19 мужчин в строгих черных костюмах. Это хор. На заднем плане надувная конструкция, мягкими очертаниями напоминающая корабль. Внутри нее постепенно проступают силуэты танцовщиков в телесных трико.

Самодуров использует хор не как музыкальное сопровождение, а как визуальный элемент, что перекликается с приемами Уильяма Форсайта. В балете «Eidos: Telos»¹¹¹ Форсайт выводил музыкантов на сцену, делая их частью композиции. У Самодурова эта идея получает развитие. Статичная

¹¹¹ См.: Salter C. Timbral architectures, aurality's force: Sound and music // William Forsythe and the Practice of Choreography / Ed. by S. Spier. London: Routledge, 2011. P. 54–72. Здесь и далее перевод с англ. – автора диссертации.

линия хора на авансцене работает как живой монолит, она вступает в контрапункт с мягкими покачиваниями танцовщиков в глубине.

Один из исполнителей берет на себя роль оператора. Он снимает крупным планом лица других танцовщиков, изображение транслируется на падугу экран, расположенный на нулевом плане. Возникает дополнительный визуальный ряд. В момент, когда хор произносит кульминационное слово «умираю», один из танцовщиков падает на планшет сцены. Остальные в этот же миг поворачиваются к камере. Взгляд в объектив разрушает четвертую стену, возникает прямая коммуникация со зрителем.

Схожий прием можно было наблюдать у Форсайта, который в начале двухтысячных активно экспериментировал с видео. В «Kammer / Kammer» (2000) и «Decreation» (2003) он «встраивал проекцию как равноправный элемент хореографической структуры, создавая наложения восприятия¹¹². Самодуров в «Потоплении» использует видеопроекцию с крупными планами лиц исполнителей, на которых видны эмоции, для усиления контакта со зрителем.

Сценография экспозиции строится на контрастах. Над белой конструкцией, напоминающей корабль, подвешен светящийся круг, похожий на луну. Освещение здесь не просто подсвечивает действие, оно работает как смысловой акцент. В тексте Державина, который звучит в спектакле, небесный свет предстает метафорой творческого дара. Когда танцовщики уходят внутрь конструкции, задник гаснет, и в темноте остается только этот силуэт, белый парус, образ поиска и вдохновения. Первую часть завершает соло скрипки, надрывное, почти болезненное с последующим затуханием всего сценического освещения.

¹¹² Spier S. *Choreographic thinking and amateur bodies* // William Forsythe and the Practice of Choreography / Ed. by S. Spier. London: Routledge, 2011. P. 139–150.

Вторая часть «Потопление». Начинается с темы скрипок. На сцене появляются три исполнителя в телесных трико, вступает хор. Одна танцовщица выходит на авансцену, после чего вступает мужской дуэт. Они двигаются резко, энергично, комбинации выстроены так, чтобы передать панику и хаос, те же эмоции, которые несет хоровая партия.

Трио сменяется двумя дуэтами, и здесь начинается работа с классической формой. У каждой пары свой рисунок, свои комбинации. Традиционные *pas* модифицируются. Пятая позиция ног остается в классическом варианте, выворотной и вытянутой, но корпус уходит от вертикали, работает по законам современной пластики. У партнерш заметно смещение оси, оттяжка с падением назад или в сторону, и это создает визуальный контраст с тем, что делают ноги. На сцене в этот момент всего три или четыре человека, но из-за большой амплитуды движений и высокой динамики артисты заполняют все пространство

Завершается номер выходом двух пар. Их движение асинхронно, каждая пара движется по своей траектории, в своем ритме. Здесь проявляется принцип хореографической полифонии. Каждый исполнитель или пара ведет самостоятельную пластическую тему, и они развиваются параллельно, не синхронизируясь, но создавая многослойное действие.

Хореографическая лексика «Потопления» строится на контрастных и резких движениях, базирующихся на классической технике, но подвергнутых значительной трансформации. Танцовщики исполняют комбинации *retiré*, *sissonne*, *grand jeté* со смещенной осью тела, *pas de chat* с резкими *port de bras* рук в положении *allongé* и изломами корпуса, *pirouettes* с неожиданными остановками – все это с использованием всего сценического пространства.

III. «Скромность» строится на противопоставлении двух пар, которые танцуют у разных кулис в индивидуальном темпе. Эта часть носит игровой и

лиричный характер, и это отражается в пластике исполнителей, чьи движения раскрепощены и свободны, построены на плавных оттяжках и свободной работе корпуса и рук и органично соответствуют мелодичному музыкальному содержанию.

Пространственный контрапункт, возникающий между парами у противоположных кулис, отсылает к стратегиям децентрализации сценического пространства, характерным для хореографии Форсайта¹¹³. Однако Самодуров адаптирует этот прием под свои задачи, причем вместо форсайтовской «информационной перегрузки» и полной автономности зон он конструирует управляемое восприятие.

Дуэты выстроены на комплементарном движении. Один партнер продолжает линию другого, дорисовывает ее, не перебивая. В хореографии используется вся доступная амплитуда, от вытянутых горизонтальных поз до сложных верховых и партерных поддержек, где равновесие держится только на точках соприкосновения рук.

В этой части Самодуров отходит от академического канона. Ноги работают в невыворотных позициях, руки свободны, их положения не соответствуют классическому *port de bras*. Вертикаль корпуса нарушена, ось смещена. Партнерши не встают на пуанты, комбинации исполняются на полной стопе. Даже после верховых поддержек приземление идет не на пальцы, а в *plié* в первую или вторую параллельную позицию.

Интересно, как хореограф работает с ракурсами. Танцовщики периодически поворачиваются спиной к зрителю, и это не выглядит случайностью. Линии тел, их изгибы, пластика открываются с непривычных сторон, визуальная композиция обогащается за счет смены точек обзора.

¹¹³ См.: Siegmund G. The space of memory: William Forsythe's ballets // William Forsythe and the Practice of Choreography / Ed. by S. Spier. London: Routledge, 2011. P. 128–137.

Движения в данной части плавные, переходы между позами почти незаметны, одна форма перетекает в другую. Это резкий контраст с предыдущей частью, где пластика была импульсивной, резкой, построенной на хаосе и панике.

IV. «Дар» начинается с красочных переливов арфы. Это один из наиболее ярких разделов балета. Здесь происходит смена ритмического рисунка, который приобретает динамичный, моторный характер, что влечет за собой изменения в движениях танцовщиков.

В центре сцены находится пара, партнеры расположены один за другим. Партнерша начинает переступать с ноги на ногу, и эти остигатные движения постепенно трансформируются в волнообразную пластику всего тела. На смену им выходит вторая пара, чья хореографическая лексика строится на резких движениях рук и глубоких выпадах, зеркально повторяющих движения партнеров.

В хореографической лексике этого дуэта игровые и карикатурные черты органично сочетаются с техничностью и виртуозностью исполнения. Комбинации построены преимущественно на энергичных движениях рук в свободных позициях, внезапных падениях корпуса и маятниковых раскачиваниях с нарушенной вертикалью. Танцовщики используют преимущественно свободные параллельные и завернутые внутрь положения ног, отходя от классической выворотности. Практически на протяжении всего танца партнерша находится спиной к зрителю, что характерно для практик современного танца, разрушающих традиционный балетный фронтальный принцип.

Центром композиции становится лирический эпизод, в котором партнеры замирают в статичных позах, обращенных друг к другу, у противоположных кулис. В это время на падуге-экране транслируется видеопроекция с дуэтным танцем, исполняемым с использованием

раскрепощенных движений. Это сопоставление реального и виртуального пространств позволяет хореографу создать многоплановую художественную реальность, в которой присутствует и физическое, и медийное воплощение танца.

Эпизод прерывается звуками арфы, и на сцену выбегают остальные участники. Однако вместо дальнейшего развития хореографического действия свет гаснет, а танец продолжается исключительно в видеопроекции.

Пятая часть, «**На кончину**», звучит в сопровождении мужского хора. Здесь темп резко замедляется, настроение становится элегическим. На сцене две пары, каждая зафиксирована у противоположных кулис. Первая замерла на авансцене. Партнер с камерой выводит на падугу крупный план лица партнерши, но ее лицо закрыто руками. Вторая пара находится в глубине, она медленно движется вперед. Руки сцеплены в условной третьей позиции, этот жест создает визуальный мотив взаимозависимости. Вся хореографическая композиция решена в сдержанном темпе, это наиболее медленная и спокойная часть постановки, где движения танцовщиков плавны, протяжны и лиричны. Лексика построена на невыворотных (параллельных) позициях ног с *demi-plié*, с нарушением классической вертикали, а бедра и корпус движутся независимо друг от друга, создавая сложную полиритмическую картину. В основе дуэта лежат комбинации в партере без использования пуантной техники и прыжковых элементов. На протяжении всей части артисты сохраняют постоянный контакт с полом и передвигаются скользящими шагами на полной стопе.

Дополнительный план повествования вносит видеопроекция на падуге. Изображение закрытого руками лица транслирует внутреннее состояние танцовщицы, позволяя перевести физическое действие на сцене в область личных переживаний героини.

VI. «Река времен», заключительная часть балета, открывается звучанием ударных инструментов с последующим вступлением мужского хора. Пространственная композиция строится на четком разделении исполнителей на три группы: четверка танцовщиков у задника сцены, пара у боковой кулисы на авансцене и центральное трио.

Все начинается с мужского соло в центре сцены. Постепенно к солисту присоединяются остальные танцовщики по принципу последовательного развития хореографической темы – каждый следующий исполнитель подхватывает и продолжает движения предыдущего, развивая и трансформируя их, что переходит в массовый танец в финале. Этот прием создает ощущение непрерывности и сквозного развития, соответствуя названию «Река времен».

Хореография построена на постепенном ускорении темпа и усилении динамики, в точности следуя за музыкальным развитием кантаты. Танцевальные комбинации исполняются с подчеркнутой резкостью и грубостью, с максимальной амплитудой движений всего тела. В лексике преобладает смещенная ось тела, невыворотные и полусогнутые положения ног, независимая работа корпуса, бедер и ног сочетается с активной работой рук. Хореограф использует партерные вращения танцовщиков на полной стопе и с завернутыми положениями стоп, а также воздушные вращения с толчком и приземлением в невыворотные позиции. Конечные позы вращений часто выполняются в полукруглые положения спины с ломаной вертикалью. В этой части происходит ярко выраженная деконструкция классического танцевального языка: хореограф разбирает традиционные балетные па на элементы и пересобирает их в новом контексте.

Спектакль заканчивается неожиданным приемом. Занавес опускается, но вместо того, чтобы скрыть сцену, он превращается в экран. На него

проецируется танец исполнителей. Самодуров создает эффект двойного присутствия, реальное и виртуальное пространства существуют параллельно, не сливаясь, но и не исключая друг друга.

В этом приеме угадывается связь с тем, что Форсайт в конце 1990-х годов называл «staging disappearance», постановкой исчезновения. В работах Форсайта тема исчезновения часто реализуется через физическое растворение тел танцовщиков в темноте или их замещение цифровыми проекциями и визуальными эффектами. Развивая эту идею, Самодуров создал поэтическую метафору: физически исчезнувшие со сцены танцовщики продолжают существовать в проекции, порождая эффект нескончаемого танца. Используя этот прием, хореограф придал ему дополнительное измерение, расширив временные границы сценического существования и углубив философское размышление о природе времени и памяти.

Анализ шести частей балета «Дар» позволяет выявить ряд ключевых особенностей хореографического почерка Самодурова. Использование видеопроекций на протяжении всего спектакля позволяет хореографу выстроить параллельный пространственный план, значительно расширяющий художественные возможности спектакля. Этот прием варьируется в зависимости от драматургии частей. Если в «Сафо» танцовщик-оператор транслирует крупные планы исполнителей в реальном времени, то в эпизоде «На кончину» видеоряд фокусируется на внутреннем состоянии героини. В четвертой части («Дар») проекция окончательно сливается с рисунком танца, становясь его полноценным продолжением и создавая эффект многомерности действия. В финале «Реки времен» танец окончательно уходит в виртуальное пространство. Опущенный занавес становится экраном для проекции, а реальное движение на сцене замещается цифровым образом.

Логика спектакля строится на противопоставлениях, и здесь, по нашему мнению, проявляется структурное мышление хореографа. Пространственный контрапункт возникает между парами танцовщиков в «Скромности», «На кончину» и «Реке времени». Динамический контраст работает между статичными и подвижными группами. Эмоциональный перепад задает сама драматургия, импульсивное «Потопление» сменяется сдержанной, почти медитативной частью «На кончину».

Самодуров чутко следует за музыкой Десятникова, и в этом следовании, как нам кажется, рождается пластическая драматургия. В «Потоплении» движение угловатое, резкое, собранное на срывах и сбоях. В «На кончину» линии тянутся, темп замедляется, появляется плавность. В «Реке времени» преобладают ритмически акцентированные комбинации. Вместо привычной иерархии солистов и кордебалета хореограф выстраивает ансамбль как сообщество равноправных участников, каждый из которых ведет свою пластическую партию.

Лексика спектакля трансформируется от начала к финалу. В первых частях Самодуров опирается на узнаваемый классический канон: *arabesque*, *retiré*, *sissonne*, *sabriole*. К финалу академическая база отступает. На смену приходят невыворотные позиции, смещенные оси тела, ломаная вертикаль. Мы полагаем, что здесь речь идет не об отказе от академической школы, а о ее переосмыслении и развитии, когда классическая форма становится материалом, а не каноном.

«Дар» занимает важное место в творческой эволюции Самодурова. Сохраняются устойчивые черты его почерка, ироничность, соседствующая с патетикой, и сотрудничество с современными композиторами, в данном случае с Леонидом Десятниковым. Однако появляются и новые принципы. Философское содержание становится плотным. Тексты Державина,

положенные в основу либретто, и музыка Десятникова превращаются в материал для пластического эссе о природе дара, о границах между телесным и духовным.

Если рассматривать «Дар» в контексте современной хореографии, постановка Самодурова оказывается включена в общие для мирового балета тенденции. На примере этого спектакля видно, как через освоение актуальных техник формируются новые хореографические системы с их внутренней логикой и эстетикой.

3.3. Балет «Ultima Thule»

Творческие принципы «Дара» нашли свое развитие в балете «Ultima Thule»¹¹⁴, премьера которого состоялась в апреле 2022 года как часть триады, созданной для Пермского театра оперы и балета им. П. И. Чайковского тремя постановщиками: Максимом Севагиным (балет «В темных образах» на музыку А. Вивальди), Антоном Пимоновым (балет «Арктика» на музыку А. А. Светличного) и Вячеславом Самодуровым на музыку В. В. Раннева. Эти работы объединяет единая эстетическая концепция и последовательное исследование возможностей современного балетного языка.

«Ultima Thule» продолжает линию неповествовательных балетов в творчестве хореографа. Спектакль решен как серия из 20 миниатюр для камерного состава (три пары и солист), в которых Самодуров повторяет структурную логику балета «Дар», выдерживая принцип единого, равноправного ансамбля.

¹¹⁴ Выражение, восходящее к античной географической традиции и легендам об острове Туле, расположенном на крайнем севере Европы и считавшемся границей обитаемого мира. В переносном значении – «край света», «последний предел», «цель устремлений» или «предел возможностей», зачастую с оттенком недостижимости.

Основная музыкальная тема балета – «Hello, World» – была создана Ранневым в 2021 году для церемонии открытия чемпионата мира по программированию. Услышав ее в интернете, Самодуров обратился к композитору с просьбой написать на эту тему вариации для балетного спектакля. Изначально тема имела электронное звучание, но для постановки она была оркестрована самим автором, что, впрочем, не лишило музыку характерного цифрового колорита. По замечанию самого автора музыки¹¹⁵, никаких художественных задач, связанных со спецификой жанра балета или воплощением в музыке танцевального начала, хореограф перед ним не ставил. В то же время музыка Раннева и балет Самодурова носят разные названия, что отражает самостоятельность творческих процессов двух художников. В результате их сотрудничества появился балет «Ultima Thule», созданный на основе партитуры «20 вариаций».

Сценограф Альона Пикалова и художник по свету Алексей Хорошев превращают сцену в «черный кабинет». Никакой архитектуры, только свет. Холодные лучи, резкие вспышки, стробоскопы взаимодействуют с напряженным звуком, и из этого взаимодействия рождается ощущение ледяной границы, за которой обитаемый мир заканчивается. Тонкий тюлевый занавес, единственный материальный ориентир, отделяет первый план, который исполнители не пересекают. Костюмы Елены Трубецковой, лаконичные телесные комбинезоны, продолжают ту же линию предельного минимализма, что и в «Даре», оставляя зрителю только чистую физику движения.

¹¹⁵ Гордеева А. Владимир Раннев: В моей музыке нет никакой идеи, никакой концепции // Музыкальная жизнь. 2022. 18 окт. // URL: <https://muzlifemagazine.ru/vladimir-rannev-v-moey-muzyke-net-nika/> (дата обращения: 16.06.2025).

Структура «Ultima Thule» нарушает привычную драматургическую логику, которую Самодуров выстраивал в ранних работах. В прошлых работах темп нарастал к финалу. Здесь динамика движется в обратную сторону. Спектакль открывается на пике энергии экспрессивным дуэтом. Интенсивность растет вплоть до четырнадцатой вариации, а затем начинается спад, переходящий в финале в замедленное движение.

Артисты между вариациями вступают стремительно, пауз между частями нет. Один эпизод сменяется другим мгновенно, и у зрителя возникает ощущение монолитности, единого потока. Однако внутри этого потока действие развивается мозаично. До кульминации дуэты чередуются с сольными выходами и малыми ансамблями. После четырнадцатой вариации на сцене закрепляется весь состав, и в заключительных эпизодах возникает контрапункт, каждая пара ведет свою пластическую партию в своем темпе, со своей амплитудой. Прием хореографического многоголосия, уже найденный в предыдущих работах, здесь получает дальнейшее развитие.

Музыка Раннева диктует не только ритм, но и сам характер движения. Быстрая, замысловатая фактура заставляет работать на пределе физических сил, танец теряет привычную легкость, на первый план выходит атлетизм. В этой постановке Самодуров подходит к деконструкции академического канона дифференцированно, разделяя женскую и мужскую линии. Балерина сохраняет пуантовую технику, движения ног остаются классическими, но корпус и руки получают свободу. Мужской танец строится на полном пересмотре канонов. Отсутствие строго фиксированных позиций позволяет каждому исполнителю пропустить хореографический рисунок через собственное физическое ощущение. На сцене появляются не носители заданного текста, а живые индивидуальности, каждая со своей эмоциональной палитрой.

Сценография освобождена от всего лишнего. Нет декораций, нет реквизитов, которые отвлекали бы внимание. В этом тотальном минимализме хореографический текст остается единственной художественной реальностью. Весь акцент смещается на физическое присутствие артистов, на то, как они расположены в пространстве и как взаимодействуют во времени.

Эти принципы последовательно реализуются уже в экспозиции спектакля. Свет в первой вариации работает как рамка. Он выхватывает центральный дуэт, оставляя все остальное в полутемноте. Исполнители движутся в режиме динамического напряжения, резкие отталкивания сменяются интенсивным физическим контактом. Классическая точность движений ног контрастирует с экспрессивной свободой верхней части тела, сочетающей академическую выворотность с необычными наклонами корпуса. Техника современного танца интегрирована через невыворотные позиции стоп, attitudes с направленными вниз коленями, приземления в параллельные позиции после верховых поддержек, а также обводки, исполняемые на полной стопе. Пространственная организация хореографии многоуровневая. Хореограф чередует верховые поддержки с прыжками большой высоты, среднюю позицию, demi-pliés с разработкой центра тяжести, и партерные комбинации, исполняемые в глубоком grand plié.

Вариация завершается на пике музыкально-хореографической динамики громкими раскатами аккордов и мерцанием стробоскопа на сцене, который скрадывает силуэты дуэта. Световое мерцание подчеркивается судорожными мелкими движениями рук танцовщиков и точно совпадает с тремоло диссонантного аккорда в партитуре.

Вариации 2–4 выстраиваются на контрасте с первой, вводя последовательность солирующих исполнителей, чьи движения становятся более импульсивными и динамичными, соответствуя музыкальному развитию.

Сценическое пространство расширяется за счет появления в глубине тонкой горизонтальной линии света, которая выводит действие за пределы локального светового «кокона» первого эпизода.

Показательно различие хореографической лексики во второй мужской и в третьей-четвертой смешанных вариациях. Мужская вариация строится на элементах, которые лежат вне канонической системы. Здесь разрушенная вертикаль, спина округлена, смещенная ось вращений, невытянутые стопы. Женская и следующая за ней мужская вариации, напротив, обращаются к узнаваемым элементам классического танца (*tour piqué, pas de bourrée, pas de chat, tours chaînés, pirouettes, grand assemblé, entrechat six*), но с той лишь разницей, что руки исполнителей находятся в свободных положениях *allongé*.

Таким образом, уже в экспозиционном разделе формируется принцип лексического контрапункта, ставший ключевым для всего спектакля.

В вариациях с 5 по 8 полифоническая ткань хореографии постепенно усложняется. Композиция движется от мужского дуэта к многоплановой сцене, пространство набирает плотность и разнообразие.

Мужской дуэт в пятой вариации характеризуется пространственной экспансией, с акцентированным атлетизмом. Интенсивные амплитудные комбинации резко обрываются фиксированными позами, в которых читается борьба, напряжение. Техническая основа узнаваема, *grand battements* с броском и задержкой ноги в верхней точке, прыжки с заносками, где чередуются выворотные и параллельные позиции приземления, *cambre* с глубоким отклонением корпуса от вертикали.

В шестой вариации к центральному дуэту присоединяются два солиста по краям сцены. Особенность пространственного решения заключается в контрасте темпов и амплитуды движений. Солисты по бокам остаются в фиксированных освещенных точках, пока центральный дуэт активно

перемещается. В данной части возникает стилистический контрапункт. Центральная пара тяготеет к классической эстетике с вытянутыми arabesque и соблюдением вертикали. Периферия работает в свободной пластике с подчеркнутой невыворотностью и нарушенной осью.

Вариации 7 и 8 (женское соло и дуэт), формально возвращают классическую лексику, вскоки и туры в arabesque, обводки в attitude devant на пуантах. Но принцип деконструкции не исчезает, он переносится в корпус и руки. Ноги следуют канону, верхняя часть тела живет по неклассическим законам.

В рассмотренной группе вариаций оформляется принцип пластического контраста, который у Самодурова становится системным на протяжении всего спектакля. Хореограф не комбинирует стили, он исследует границы классического танца. Столкновение академической школы с живой, спонтанной пластикой верхней части тела рождает новую энергию и авторскую технику.

В девятой вариации прослеживается пространственный контрапункт. На первый план выходит солист, его комбинации строятся на больших амплитудных движениях с виртуозной лексикой. Ей противопоставлена статичная композиция, дуэт, где партнер удерживает танцовщицу в оттяжке, медленно вращаясь и трансформируя arabesque в à la seconde с нарушенной осью.

В последующих вариациях с десятой по тринадцатую хореограф последовательно нагнетает напряжение, каждый раз предлагая новую конфигурацию пластического конфликта.

Четырнадцатая вариация (дуэт) становится той точкой, где нарастающая динамика достигает своего предела. Техническая сложность хореографии и

экспрессивный накал музыкальной композиции здесь достигают апогея. После этого начинается постепенное угасание динамики музыки и хореографии.

В последних эпизодах, с шестнадцатого по девятнадцатый, многослойность достигает высшей сложности. Свет работает как самостоятельный структурный элемент, дробя сцену на зоны с разной интенсивностью освещения. В этих зонах три пары исполняют асинхронные комбинации в замедленном темпе.

Девятнадцатая вариация – мужское соло в центре сцены на фоне танцовщиков, расположенных по краям. Она становится последней кульминацией атлетизма танцовщиков, в ней сложные прыжки сочетаются с деконструкцией классических позиций. Попытка преодоления общего затухания через активное соло в центре работает как контрапункт к дуэтам на периферии, исполняющимся в почти застывших положениях. В этой вспышке динамики и экспрессии наиболее полно проявляется узнаваемый почерк Самодурова перед финальным угасанием действия.

В двадцатой, финальной, вариации балета все танцовщики покидают сцену. Остается только центральный дуэт. Хореография заключительного эпизода передает эмоциональное состояние неопределенности, трепета, внутренней дрожи. Драматургически финал выстроен на постепенном угасании танцевальной энергии. В начале вариации комбинации еще исполняются в динамичном темпе, сочетание тремолирующей мелкой техники танцовщицы на пуантах и широких прыжковых поддержек *pas de chat*. К концу спектакля движение замедляется до рапидного состояния. Партнерша становится эмоционально и физически недоступной для партнера.

Световая партитура в последней вариации предельно лаконична. Сцена тонет в темноте, силуэты танцовщиков едва различимы, их очерчивает только приглушенный боковой свет синего спектра. Художник по свету строит

атмосферу на грани видимого и невидимого, что напрямую перекликается с основной темой балета, пребыванием на краю, на пределе. В этом сумеречном освещении тела теряют материальность, становятся почти призрачными. В финале танцовщица, едва различимая в полумраке, смотрит прямо в зал. Этот взгляд снимает границу между сценой и зрительским пространством. Свет здесь не просто сопровождает действие, он визуализирует процесс растворения и исчезновение энергии танца.

В этой точке предельного лаконизма проступает эстетическая позиция хореографа. Аскетизм Самодурова, его отказ от декораций, сюжетных рамок, даже от костюмов, работает как освобождение от классических канонов. Он снимает избыточные слои интерпретаций, оставляя зрителя наедине с физикой тела, с его весом и сопротивлением гравитации. «Ultima Thule» оказывается не просто высказыванием о том, где проходят границы возможного, а самим опытом их переживания.

Данный финал завершает не только спектакль, но и весь рассмотренный цикл бессюжетных работ. Три балета, «Вариации Сальери» (2013 и 2021), «Дар» (2021) и «Ultima Thule» (2022), рассмотренных в хронологической последовательности обнажают эволюцию художественного метода Самодурова. Траектория движения здесь достаточно отчетлива. От ироничной игры с барочными формами в ранних «Вариациях» через философскую многослойность «Дара» к предельному минимализму «Ultima Thule». В 2013 году диалог с классикой еще строился как постмодернистский комментарий к современному облику академического балета. К 2022 году этот диалог перерастает в исследование предельных возможностей тела, где внешняя декоративность уступает место работе с мультимедиа, минимализму пространства и костюма.

Сквозным инструментом на протяжении всего этого пути остается пластический контраст. Во всех проанализированных балетах фундаментом служит виртуозная техника ног, наследие школы Баланчина и русского академизма. Но безупречное владение каноном становится для Самодурова не самоцелью, а отправной точкой для расширения лексических границ. Если в «Вариациях Сальери» этот поиск только намечался, то в «Даре» и «Ultima Thule» хореограф действует смелее. Контраст между низом тела и свободным верхом становится здесь определяющим.

Можно констатировать, что такая свобода обращения с танцевальным языком выросла из собственного исполнительского опыта Самодурова, накопленного за годы работы в Нидерландах и Англии. Этот опыт трансформировался в систему, где интеграция технологий и пересмотр иерархии оказались не случайными приемами, а ее основой. Сцена перестает быть пьедесталом для премьеров, она превращается в пространство взаимодействия равноправных индивидуальностей. Вместе с этим выбор сложного, не предназначенного для балета музыкального материала и контрапунктическая структура хореографического текста позволяют хореографу сформировать самобытный язык, в котором наследие русской школы органично сплавляется с практиками современной хореографии.

3.4. Балет «Пахита»

Если в рассмотренных выше спектаклях Самодуров выступал как автор оригинальной концепции, то обращение к классическому наследию демонстрирует противоположный вектор его творчества. «Пахита», проект, начатый С. Г. Вихаревым и завершённый Самодуровым, потребовала от хореографа отказаться от прерогатив создателя в пользу роли интерпретатора.

Его задачей стало не утверждение собственной авторской воли, а корректное продолжение и воплощение чужого замысла.

На протяжении последних двух десятилетий «Пахита» вызывает устойчивый интерес у отечественных хореографов и зрителей. Для понимания специфики этой работы целесообразно рассмотреть ее на фоне других обращений к данному балету, сосредоточившись на выявлении их ключевых особенностей. Рассмотрение постановок Ю. П. Бурлаки, А. О. Ратманского, Ю. А. Смекалова и Ю. В. Клевцова позволит определить, какую позицию занимает екатеринбургский спектакль и в чем состоит вклад Самодурова в его окончательный облик.

Мировая премьера «Пахиты» состоялась 1 апреля 1846 года в парижской Опере. Хореографом спектакля выступил Ж. Мазилье, композитором – Э. Дельдез. Партия главной героини создавалась специально для балерины К. Гризи. Либретто П. Фуше, действие которого происходит в период наполеоновских войн, отличалось выраженным испанским колоритом.

Действие спектакля разворачивается в Испании. В основе сюжета – история любви молодой цыганки Пахиты, которая на самом деле является девушкой благородного происхождения, и французского офицера Люсьена д'Эрвильи. В первом акте герой встречает Пахиту в цыганском таборе и влюбляется в нее, однако испанский губернатор дон Лопес де Мендоза, питающий ненависть к французам, вместе с предводителем цыган Иниго замышляет убийство Люсьена. Во втором акте происходит попытка покушения: заговорщики заманивают офицера в ловушку, но подслушавшая их разговор Пахита спасает Люсьена. В третьем акте наступает развязка: раскрывается тайна происхождения героини? она оказывается дочерью убитого брата отца Люсьена. Губернатор разоблачен, а Пахита и Люсьен обретают счастье.

На премьерe партию Люсьена д'Эрвилли исполнил Люсьен Петипа, причем, согласно традиции того времени, роль премьерa была сугубо пантомимной. Несмотря на успех, парижская жизнь спектакля оказалась недолгой, и к 1851 году он исчез из репертуара.

Решающую роль в сохранении балета сыграла постановка в Санкт-Петербурге. Российская премьера 26 сентября 1847 года стала дебютом М. Петипа на императорской сцене: он осуществил постановку совместно с балетмейстером П. Ф. Малаверном, исполнив партию Люсьена, а в заглавной роли выступила балерина Елена Андреевна. С «Пахиты» началось восхождение Петипа как ключевой фигуры русского балета.

Впоследствии, в 1881 году, уже ставший главным балетмейстером Императорских театров Петипа возобновил «Пахиту» для бенефиса балерины Екатерины Вазем. Важно отметить, что именно тогда Петипа и композитор Минкус создали знаменитое *Grand pas*, которое впоследствии стало существовать автономно от балета.

Судьба «Пахиты» в XX веке сложилась драматично. Последний раз трехактную «Пахиту» дали в Мариинском театре 22 октября 1917 года, буквально за три дня до революции. Впоследствии балет сохранился лишь фрагментарно: *Grand pas*, объединенное с Детским полонезом, Мазуркой и *Pas de trois*, превратилось в самостоятельный одноактный дивертисмент. В таком сокращенном виде, лишенном сюжетного контекста, «Пахита» вошла в золотой фонд мирового репертуара. На Западе популяризации способствовала Анна Павлова, а позднее – Рудольф Нуреев и Наталья Макарова. В советский период к этому названию неоднократно обращались различные хореографы, среди которых А. Я. Ваганова, Н. М. Дудинская и К. М. Сергеев, К. А. Боярский, П. А. Гусев, Н. А. Долгушин, О. М. Виноградов и Т. Н. Легат.

В их редакциях структура спектакля и хореографический текст неизбежно подвергались стилистической правке в духе времени.

К началу XXI века сложилась противоречивая ситуация: «Пахита» сохраняла свое место в репертуаре, но ее подлинный исторический облик был скрыт под наслоениями различных редакций. Сохранившиеся в Гарвардской коллекции записи Н. Г. Сергеева (система В. И. Степанова), фиксирующие исполнительскую практику конца XIX – начала XX века (в частности, партии М. Ф. Кшесинской, А. П. Павловой, О. И. Преображенской), открыли возможность для научного переосмысления наследия. Это спровоцировало волну новых постановок, в которых отечественные хореографы предлагали различные стратегии работы с архивом. Бурлака, Ратманский и Вихарев избрали путь исторической реконструкции на основе архивных источников. В то же время Смекалов, Клевцов и Самодуров представили авторские версии, созданные вне связи с нотациями.

В хронологическом ряду этот опыт открывает Бурлака с его научной реставрацией. Премьера *Grand pas* из балета «Пахита» состоялась 15 ноября 2008 года на Новой сцене Большого театра. Для Бурлаки эта работа оказалась знаковой, она предшествовала его назначению на пост художественного руководителя балетной труппы. Спектакль показали в один вечер с «Русскими сезонами» Ратманского, которого Бурлака вскоре должен был сменить. Соседство в афише символически отражало смену власти и четко обозначало интересы обоих худруков. У Ратманского они были связаны с созданием новой хореографии, у Бурлаки сосредоточились в сфере истории и педагогики.

Задача, которую ставил перед собой балетмейстер, не сводилась к формальному воспроизведению текста. Он стремился преодолеть привычку воспринимать *Grand pas* как абстрактную танцевальную структуру в условном пространстве. Подобное отношение сложилось в XX веке. Бурлака же хотел

вернуть «Пахите» ее жанровую природу, где академическая форма насыщена испанским национальным колоритом, а хореография становится синтезом испанского, польского и бального танца девятнадцатого столетия.

Методологической основой работы над балетом послужил комплексный анализ архивных документов. Этому способствовала предшествующая исследовательская работа Бурлаки, принимавшего участие в подготовке книги Г. Н. Прибылова о хореографии «Пахиты»¹¹⁶. Помимо архивных записей из коллекции Сергеева, постановщик ввел в научный и сценический оборот новые источники. В частности, были использованы зарисовки *Adagio*, сделанные в 1910-х годах премьером Императорского Мариинского театра Павлом Гердтом и хранящиеся в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Важнейшим источником сведений о нюансах исполнения послужили также воспоминания балерины Анастасии Соколовой, зафиксированные петербургским балетоведом Н. Н. Зозулиной, что позволило уточнить стилистические детали, зачастую утраченные в советских редакциях.

Как утверждает сам Бурлака, анализ архивных материалов выявил существенные метаморфозы, произошедшие с хореографическим текстом за столетие. Постановщик отмечает, что если советская исполнительская традиция шла по пути технического усложнения за счет увеличения амплитуды и «прореживания связок, то оригинал Петипа, напротив, отличался высокой плотностью и насыщенностью мелкой техникой»¹¹⁷. Именно эту текстовую густоту, требующую, по мысли хореографа, иной телесной эстетики и манеры подачи, он и стремился реконструировать в своей редакции. Как отмечает в своей хронике Т. А. Кузнецова, в процессе репетиций артистки «с

¹¹⁶ Минкус А. Л., Петипа А. В. М. Большое классическое Па из балета «Пахита» / Сост. Г. Н. Прибылов. М.: Планетиум, 2000. – 215 с.

¹¹⁷ Бурлака Ю. П. *Grand Pas* из балета «Пахита» и *Grand Pas* «Оживленный сад» из балета «Корсар»: Сравнительный анализ // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С. 75.

трогательным прилежанием избавлялись от вульгарных привычек, учась находить вкус в мелких па, смягчать и снижать руки и активнее работать корпусом»¹¹⁸.

Композиционная структура *Grand pas* строилась на принципе «разумного компромисса». Реконструируя хореографию Петипа, постановщик тем не менее сохранил ряд структурных элементов, закрепившихся в исполнительской практике XX века. В частности, Детская мазурка была оставлена в советской редакции, а в состав *Grand pas* вошло *Pas de trois* из первого акта. Кроме того, Бурлака оставил виртуозную мужскую вариацию в хореографии Леонида Лавровского, отсутствовавшую в оригинале XIX века. Последнее решение было продиктовано необходимостью представить премьерера не только как партнера, но и как технически оснащенного солиста, что отвечает требованиям современного балетного театра.

Визуальное решение спектакля также опирается на архивные разыскания. Поскольку эскизы декораций 1881 года не сохранились, сценография (художник А. В. Пикалова) была воссоздана по карандашному рисунку из монтировочной книги, обнаруженной в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства. Это позволило реконструировать планировку дворцового зала с колоннадой и арками, вернув действию конкретную историческую среду. Художник по костюмам Е. В. Зайцева поддержала эту «игру в старину»: в декорации, решенные в мавританском стиле, были вписаны «роскошные пурпурно-золотые пачки балерин, намекающие на моду позапрошлого столетия»¹¹⁹.

Если редакция Бурлаки строилась на принципе «разумного компромисса» между архивными материалами и традицией XX века, то

¹¹⁸ Кузнецова Т. А. Хроники Большого балета. С. 265.

¹¹⁹ Там же. С. 283.

Ратманский в постановке 2014 года избрал стратегию строгой документальной реконструкции.

Премьера постановки Ратманского, состоявшаяся 13 декабря 2014 года в Национальном театре Мюнхена, стала уникальным опытом последовательного использования нотации Степанова как основы для воссоздания спектакля. Хотя еще в 2001 году П. Лакотт представил в парижской Опере свою масштабную версию «Пахиты», Ратманский подчеркивал принципиальную разницу подходов: если работа Лакотта является авторским балетом и блестящей стилизацией, то мюнхенская постановка стала первой, которая опиралась на нотации Сергеева в полном объеме, стремясь к документальной точности.

Совместно с экспертом по нотации Д. Фуллингтоном хореограф ставил задачу максимально точного воспроизведения текста: по утверждению Ратманского, в спектакле присутствует не более двух минут его собственной хореографии, все остальное – строгое следование архивным записям¹²⁰. В команду реконструкторов также вошли М. Бабанина (музыкальная редакция), М. Смит (научное консультирование), Ж. Каплан (сценография и костюмы) и В. Милле (свет).

Работа с первоисточниками привела к значимым сценическим открытиям. Были возвращены утраченные танцевальные номера, не исполнявшиеся более ста лет: *Pas de sept bohémiens* и *Pas des manteaux*, в котором женский кордебалет выступает в мужских костюмах (*en travestie*), изображая тореадоров. При реставрации музыкальной партитуры выяснилось,

¹²⁰ См.: Paquita: Programmbuch / Bayerisches Staatsballett; Red. W. Oberender. München: Gotteswinter und Aumaier GmbH, 2014. P. 47.

что «музыка *Pas de trois* принадлежит не только Э. Дельдевезу и Л. Минкусу, но также включает композиции А. Адана и Ч. Пуньи»¹²¹.

Особую ценность реконструкции придавали выявленные стилистические особенности аутентичной хореографии. Ратманский отказался от современной эстетики высокого шага, считая ее вульгарной и несоответствующей старинному репертуару: «Вы же не можете показывать царю свое нижнее белье!»¹²². По мнению западной критики, спектакль отличался отказом от трюкового акробатизма ради чистоты и элегантности линий. Обозреватель «The New York Times» Р. Салкас отмечала, что хореография и пластика в оригинальной версии Петипа «захватывающе детализирована. Высота подъема ног не превышает 90 градусов. Техника отличается насыщенностью и мелкой пуантовой техникой, а работа рук и головы (*port de bras*) демонстрирует изысканность, утраченную в современном балете, ориентированном на высоту прыжка и скорость»¹²³.

Принципиальным решением стало сохранение архаичных пантомимных сцен, которые Ратманский сравнивал с речитативами в опере, двигающими сюжет, в то время как танцы выполняют функцию арий¹²⁴. Мюнхенская постановка стала образцом скрупулезной исторической реконструкции, позволив балетному миру увидеть «Пахиту» в облике, максимально приближенном к первоисточнику.

Как заключает К. Шнайдер в «*Münchner Feuilleton*», «оригинал Мазилье потерян. Оригинал Петипа потерян. Реконструкции эфемерных событий

¹²¹ См.: там же. Р. 50.

¹²² Цит. по: Sulcas R. A Buried Past Springing Into the Light // The New York Times. 2014. Dec. 15 // URL: <https://www.nytimes.com/2014/12/16/arts/dance/paquita-at-the-national-theater-in-munich.html> (дата обращения: 07.09.2022).

¹²³ Там же.

¹²⁴ См.: Paquita: Programmbuch / Bayerisches Staatsballett; Red. W. Oberender. München: Gotteswinter und Aumaier GmbH, 2014. Р. 8.

остаются всегда неполными. Эта постановка через попытку переприсвоения выявляет дистанцию и очерчивает границы возможного диалога»¹²⁵. Тем не менее детальная документация исследовательского процесса в программе спектакля обеспечила полную прозрачность и научную честность проекта Ратманского.

В 2017 году, в преддверии 200-летия Петипа, к произведению обратился Мариинский театр. Инициатором проекта выступил хореограф Смекалов. В отличие от московской редакции 2008 года или мюнхенской реконструкции Ратманского, замысел Смекалова заключался не в возвращении к музейной стилистике, а в выстраивании диалога с наследием. Спектакль был задуман как «оммаж золотому веку, где современные постановочные приемы первых двух актов подготавливают зрителя к кульминации действия – академическому Grand pas»¹²⁶.

Постановщик отказался от либретто П. Фуше и обратился к новелле М. де Сервантеса «Цыганочка». В новой редакции фабула строится вокруг сознательного выбора дворянина Андреса, который, движимый чувством к Пахите, оставляет привычную жизнь и уходит в табор.

Временные рамки также претерпели изменения. В отличие от литературного источника, относящегося к XVII веку, хореограф сохранил исторический контекст начала XIX столетия, традиционно закрепившийся за балетом «Пахита» в сценической практике. Выбор этой эпохи позволил постановщику концептуально обосновать пластическое решение массовых сцен, вызвавшее полемику в профессиональной среде. Критики указывали на «отсутствие лексических различий в танцах персонажей разных социальных

¹²⁵ Schneider K. Mit Blick in die Archive: Spannende Klassikerpflege // Münchner Feuilleton. 2015. Vol. 1. No. 1 (January). P. 18–19.

¹²⁶ См.: «Пахита»: О спектакле // Официальный сайт Мариинского театра // URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2017/3/30/1_1900 (дата обращения: 22.11.2025).

групп»¹²⁷. Однако, по замыслу Смекалова, подобная унификация является намеренным художественным приемом: на фоне зарождающегося испанского либерализма пластическое единство сословий трактуется как «метафора общенационального подъема и солидарности перед лицом слабеющей инквизиции»¹²⁸.

Визуальная партитура спектакля (сценография А. Севбо, костюмы Е. Зайцевой) решена в эстетике живописи Ф. Гойи. Теплая, насыщенная цветовая гамма, пьятца Мадрида, залитая солнцем, многослойные костюмы цыган и мундиры офицеров работают на создание эффекта «большого стиля, зрелищности, свойственной императорскому театру»¹²⁹.

Музыкальная партитура спектакля объединила сочинения Дельдевеза, Минкуса и Дриго в новой оркестровке Д. Пильчена. Первые два акта, хореография которых создана Смекаловым, решены как сюжетный балет с активным использованием пантомимы и характерных танцев, в частности танца с плащами (*pas de manteaux*) в исполнении мужского кордебалета. Наряду с авторским текстом постановщик включил в структуру спектакля номера, ставшие традиционными для сценической истории «Пахиты»: Детскую мазурку и *Pas de trois*.

Кульминацией спектакля стал третий акт – свадебное *Grand pas*. Для работы над ним был приглашен Бурлака, осуществивший новую реконструкцию текста Петипа 1881 года на основе материалов Гарвардской коллекции. При формировании композиции акта постановщики отказались от

¹²⁷ Крылова М. В Мариинском театре поставили балет «Пахита» // Ревизор. 2017. 2 апр. // URL: <https://rewizor.ru/music/reviews/v-mariinskoy-teatre-postavili-balet-pahita/> (дата обращения: 22.11.2025).

¹²⁸ Штраус О. На сцену Мариинки герои Сервантеса вернулись в балете «Пахита»: Интервью с Ю. Смекаловым // Российская газета. 2017. 20 апр. // URL: <https://rg.ru/2017/04/20/na-scenu-mariinki-geroi-servantes-vernulis-v-balete-pahita.html> (дата обращения: 22.11.2025).

¹²⁹ Khapalova V. Mariinsky Ballet – Paquita – Washington // DanceTabs. 2019. 10 Oct. // URL: <https://dancetabs.com/2019/10/mariinsky-ballet-paquita-washington/> (дата обращения: 22.11.2025).

практики произвольного выбора вариаций исполнителями, ранее применявшейся в Большом театре. В петербургской версии структура Grand pas подчинена музыкально-драматургической логике: она представляет собой череду ансамблевых и сольных номеров, выстроенных по принципу постепенного нарастания технической сложности.

Как отмечал Смекалов, «в работе над текстом Бурлака стремился максимально приблизиться к аутентичному рисунку и стилю эпохи Петипа»¹³⁰. Однако реконструкция осуществлялась с учетом эволюции исполнительской техники, произошедшей за XX век. Современная балетная школа предъявляет к исполнителям новые требования, чем век назад. Выворотность развита сильнее, шаг стал выше, техника дуэтных поддержек усложнилась. Бурлака учел это, адаптируя старинную хореографию под физические возможности артистов.

Для новейшей истории российского балета эта постановка оказалась первой полномасштабной сценической версией «Пахиты». Причем спектакль создал важный прецедент. В нем впервые удалось концептуально объединить два подхода к наследию, которые обычно существуют порознь. С одной стороны, свободное авторское переосмысление классической традиции. С другой, скрупулезная архивная реконструкция. И тот и другой метод оказались уравновешены.

Интерес к созданию оригинальных версий не ограничился столичными сценами. 23 сентября 2017 года в Челябинском театре оперы и балета имени М. И. Глинки Клевцов представил собственную интерпретацию балета. Он опирался на новое либретто и хореографический текст, созданный заново.

¹³⁰ Штраус О. На сцену Мариинки герои Сервантеса вернулись в балете «Пахита»: Интервью с Ю. Смекаловым // Российская газета. 2017. 20 апр. // URL: <https://rg.ru/2017/04/20/na-scenu-mariinki-geroi-servantesa-vernulis-v-balete-pahita.html> (дата обращения: 22.11.2025).

В 2008 году, в рамках проекта «Золотой век русского императорского балета», театр показывал Grand pas из «Пахиты». Решение представить полную версию балета было мотивировано, по словам Клевцова, желанием «вернуть на сцену классическое наследие – Grand pas Петипа»¹³¹, но уже в контексте полноценного спектакля с развернутым сюжетом.

Хореограф поставил перед собой задачу создать динамичный двухактный спектакль вместо традиционной трехактной структуры, сохранив при этом ключевые элементы классического наследия, включая Детскую полонез-мазурку и Grand pas Петипа. При этом Клевцов сознательно отказался от пути научной реконструкции утраченной версии Петипа, избрав стратегию авторской интерпретации. В отличие от Ратманского, чья постановка для Баварского государственного балета стремилась к воспроизведению исторического спектакля на основе сохранившихся источников, Клевцов создавал оригинальную хореографию. В своих комментариях постановщик отметил: «У нас будет совсем другой спектакль», подчеркивая намерение создать новую хореографическую постановку, окрашенную «немного другими хореографическими красками»¹³².

Ключевым новшеством стало введение в структуру балета сцены Сна Пахиты (вторая картина первого действия), отсутствовавшей в оригинальном либретто. Эта картина выполняет важную драматургическую функцию, уже в первом акте становясь визуальным указанием на аристократическое происхождение героини. Клевцов объяснял: «Главная героиня засыпает и видит себя в каком-то волшебном дворце, где-то в облаках. Там же она встречает своего возлюбленного Люсьена. Таким образом, мы уже в первом

¹³¹ «Пахита». Программа спектакля Челябинского государственного академического театра оперы и балета им. М. И. Глинки, фотографии, статьи с официального сайта / Архив театра. 2017.

¹³² [Б.а.] Для южноуральских театралов готовится премьера полной версии балета «Пахита» // Myseldon.com. 2017. 9 февр. // URL: <https://myseldon.com/ru/news/index/164421388> (дата обращения: 24.11.2025).

акте подводим зрителя к тому, что Пахита не цыганка, она француженка благородных кровей»¹³³.

Музыка спектакля представляет собой сложную компиляцию. Наряду с музыкой Дельдевеза и Минкуса, Клевцов включил в партитуру фрагменты произведений Ц. Пуни, Дриго, А.К. Глазунова, Обера и Сен-Санса. По мнению постановщика, такой подход должен был «вдохнуть в постановку новую жизнь и сделать ее более интересной»¹³⁴. Музыкальным руководителем и дирижером-постановщиком выступил Е. Г. Волынский.

Художественное оформление спектакля, созданное Д. А. Чербаджи, решено в стилистике неоклассицизма. Сценограф предложил условную организацию пространства, сквозным образом которого стала горная панорама, сохраняющаяся и в дворцовых интерьерах. Техническое решение декораций было подчинено общей установке на динамичность действия: художник стремился обеспечить мгновенные перемены, которые, по его выражению, должны происходить «на одном дыхании»¹³⁵.

Художественная концепция спектакля была неразрывно связана с переосмыслением его жанровой природы. По мнению исследователя О. И. Розановой, Клевцов «транспонировал традиционную романтическую мелодраму в жанр лирической комедии»¹³⁶. Показательным примером служит авторская трактовка сцены покушения на Люсьена. Хореограф сохранил структуру действия эпизода (подмена Пахитой бокала с сонным зельем), но смягчил его драматическое звучание. В отличие от канонических версий, в этой сцене отсутствуют «зловещие краски» и фигуры наемных убийц;

¹³³ «Пахита». Программа спектакля Челябинского государственного академического театра оперы и балета им. М. И. Глинки, фотографии, статьи с официального сайта / Архив театра. 2017.

¹³⁴ Там же.

¹³⁵ Там же.

¹³⁶ Розанова О. И. Юрий Клевцов в Челябинске: К десятилетию на посту художественного руководителя балетной труппы // Просторы. 2022. № 4 (51). С. 5.

антагонист Иниго не погибает, а лишь засыпает под действием снотворного, оставаясь в живых. Снижению патетики способствует и введенный балетмейстером комедийный персонаж – «мальчишка-сорванец» (подручный Иниго), чьи игровые сцены придают действию дополнительную жизненную энергию¹³⁷.

Такой подход был созвучен общей концепции постановки. Клевцов определял задачу спектакля как эмоциональную поддержку зрителя. По словам хореографа, «это добрая история, и она нужна людям», театр должен давать «возможность ощутить тепло, которого порой не хватает». Постановщик характеризовал жанр балета как «историю со сказочными элементами», в которой реальное действие оставляет «место для настоящего чуда»¹³⁸.

Спустя год альтернативный вариант работы с классическим текстом предложил театр Урал Опера Балет (премьера состоялась в ноябре 2018 года). Идея спектакля принадлежала Гершензону и Вихареву, которые ранее уже сотрудничали при реконструкции балетов классического наследия. В основе балета – партитура Дельдевеза и вставные номера Минкуса. Новый авторский вариант партитуры был создан современным композитором Ю. В. Красавиным, подчеркнувшим ироничный тон повествования. Сценографом в балете выступила А. Пикалова, художником по костюмам Е. Зайцева, художником по свету А. Наумов.

После смерти Вихарева в июне 2017 года постановку завершал художественный руководитель балетной труппы театра Самодуров. Для него «Пахита» стала не рядовым проектом. От хореографа потребовался редкий

¹³⁷ Там же.

¹³⁸ «Пахита». Программа спектакля Челябинского государственного академического театра оперы и балета им. М. И. Глинки, фотографии, статьи с официального сайта / Архив театра. 2017.

навык, умение встроить собственное видение в уже существующую концепцию другого постановщика. Став руководителем проекта, Самодуров сохранил ключевые элементы первоначального замысла продолжив работу с теми же историческими источниками при участии ассистента-балетмейстера К. В. Довжик, которая работала с нотациями Сергеева.

Музыкальная редакция «Пахиты» во многом определила новый облик балета. Композитор, следуя идее Самодурова, переработал оригинальную партитуру. Вместо полномасштабного симфонического оркестра зазвучал камерный состав. Изменился и сам состав. «появились два саксофона, огромная батарея ударных, рояль, аккордеон, а вместе с ними – и какой-то дух Монмартра. Мелос-то в партитуре в основном французский...»¹³⁹, – отмечает Красавин.

Важно отметить, что Красавин не ограничился переоркестровкой, а создал авторскую рекомпозицию, сохранив при этом оригинальную структуру и количество тактов. В работе над партитурой композитор исходил из качественного различия музыкального материала двух авторов. Если музыка Минкуса получила высокую оценку за «огромный драйв» и яркий тематизм (Красавин называет его «Зацепиным XIX века»), то наследие Дельдевеза было переосмыслено критически. Композитор отмечает отсутствие в этой части партитуры мелодической индивидуальности, называя ее набором «общих мест», которые «наутро невозможно вспомнить». По мнению Красавина, именно вклад Минкуса исторически спас балет от забвения: «Дельдевезу, надо сказать, крупно повезло... если бы так исторически не сложилось, что Минкус написал часть музыки “Пахиты”, эта партитура не имела бы шансов на жизнь»¹⁴⁰.

¹³⁹ «Пахита»: Буклет / Авт.-сост. Б. Королек, А. Рябин. Екатеринбург: Урал Опера Балет, 2023. С. 65.

¹⁴⁰ Там же. С. 53.

Стремление показать игровую условность постановки подчеркнуто визуальным решением балета, прежде всего, костюмами. С точки зрения цветовой гаммы, спектакль явился намеренно «ограниченным». Костюмы танцовщиков решены в шести локальных цветах: красном, черном, сером, белом, синем и желтом. «Никаких нюансов, полутонов. Мы специально себя ограничили. И в гриме тоже: губернатору – грим злодея, главная героиня должна быть красавицей. Мы хотели сохранить ощущение игры и не хотели показывать имитацию жизни или имитацию старого спектакля»¹⁴¹, – отмечает художник.

Режиссерскую концепцию Самодурова следует рассматривать в двух аспектах. С одной стороны, она представляет собой авторское переосмысление классического либретто и хореографии Петипа, а с другой, вступает в диалог с первоначальным замыслом Вихарева, что выражается в противоречивой трактовке.

Обратившись к постановке «Пахиты», хореограф не стремился к реконструкции классического балета в его первоизданном виде, а предложил зрителю современную интерпретацию классического балетного сюжета. В спектакле реализован характерный для Самодурова подход: на основе балетного либретто хореограф предлагает зрителю путешествие по разным историческим эпохам.

Первый акт – старинный балетный театр XIX века с сюжетной фабулой. Действие происходит в сельских окрестностях Сарагосы в Испании в период наполеоновских войн. Хореография этого акта опирается на расшифрованные Вихаревым танцы в постановке Петипа.

Музыкальная структура первого акта включает следующие номера:

¹⁴¹ Там же. С. 23

1. Tempo di polacca 3/4
2. Andantino 3/4
3. Allegro non troppo 3/4
4. Цыгане. Allegro 2/4 – Танец Пахиты. Poco meno 6/8
5. Allegro 2/4
6. Грезы Пахиты. Andante 6/8 ба. Сцена. Allegro 2/4
7. Moderato con anima 2/2
8. Allegro non troppo 2/4 8 ½. Maestoso 2/2

С точки зрения хореографии, первый акт включает в себя три восстановленных классических ансамбля:

1. Pas de trois – танцевальный ансамбль для трех исполнителей, состоящий из:

Entrée (Allegro – Moderato 2/4) на музыку Дельдевеза.

Allegretto – Meno mosso 6/8 на музыку Пуни из балета «Наяда и рыбак».

Variation I (Moderato 2/2) на музыку Дельдевеза.

Variation II (Moderato 6/8) на музыку Дельдевеза.

Variation III (Moderato 2/2) на музыку А. Адана из балета «Своенравная жена».

Coda (Moderato 2/4) на музыку Минкуса.

2. Pas de manteaux – кордебалетный танец с плащами на музыку Дельдевеза. Исполняется 12 парами танцовщиков.

3. Pas de Carlotta (pas de sept) – развернутый танцевальный ансамбль Пахиты с шестью подругами, состоящий из:

Allegro moderato 3/4 на музыку Дельдевеза.

Allegretto 2/4 на музыку Дельдевеза.

Variation (Allegro moderato 3/4) на музыку Дриго.

Coda (Allegretto 3/4) на музыку Дельдевеза.

Перечисленные танцы были поставлены Вихаревым и сохранены Самодуровым.

Второй акт «Пахиты» погружает зрителя в эстетику киноискусства 1920-х годов. В этой части спектакля действие разворачивается в камерном, замкнутом пространстве комнаты, где планируется совершить заказное убийство. Художественное решение этого акта явно апеллирует к визуальным кодам немецкого экспрессионистского кинематографа, в частности, к эстетике «Кабинета доктора Калигари» с искаженными перспективами, контрастным освещением и подчеркнутой театральностью жестов.

Музыка второго акта включает девять номеров на музыку Дельдевеза:

1. Allegro assai 6/8 – Allegro agitato 2/2.
2. Moderato 2/2.
3. Allegro con fuoco 2/2.
4. Allegro maestoso 2/2.
5. Allegro con moto 2/2 [с купюрой].
6. Allegro giusto 6/8 [с купюрой].
7. Allegro 6/8.
8. Moderato 3/8.
9. Allegro molto 2/2.

Центральным выразительным средством в этой части становится не танец как таковой, а балетная пантомима. Пластика артистов трансформируется в стилизацию характерных жестов и мимики эпохи немого кино – перед публикой словно оживают персонажи старинных фильмов. Пантомимические сцены, созданные Самодуровым, отличаются психологической глубиной и музыкальной точностью. Их стилистический диапазон простирается от тонкой иронии до острого гротеска.

Визуальную атмосферу дополняет световое решение, созданное художником по свету А. Наумовым. На задник проецируется видеоряд с характерно дрожащими титрами, а непосредственно на сцене присутствует тапер, аккомпанирующий действию, как в кинотеатрах начала прошлого века.

Третий акт по замыслу Вихарева должен был воссоздать на сцене атмосферу венской оперетты, стиль которой соответствует счастливой развязке финала. Однако Самодуров переносит действие этого акта в современную Россию, в интерьер театрального буфета. Вместо изящных испанских образов на сцене – юноши в толстовках с капюшонами, танцовщицы в кофтах надетых поверх пачек. Данный акт в балете наиболее явно демонстрирует эстетическое кредо постановщика, проявляющееся в стремлении осовременить классический сюжет.

Музыка первой картины третьего акта включает пять номеров:

1. Contredanse française. Moderato 2/4.
2. Figure 2. 2/4.
3. Allegro maestoso 2/2.
4. Gavotte. Lento 2/4.
5. Allegro 2/2.

Затем следует интерлюдия Красавина, которая предваряет вторую картину третьего акта – Grand pas, представляющее собой спектакль в спектакле. Номер разворачивается в пустом сценическом пространстве, на заднике виднеется английская надпись из «Макбета» У. Шекспира: «...it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing» («...это – повесть, / Рассказанная дураком, где много / И шума и страстей, но смысла нет»).

Grand pas имеет сложную структуру и включает:

1. *Entrée* (*Allegro 3/4*) – Антре исполняется восьмеркой кордебалета, шестеркой корифеек и Пахитой.
2. *Adagio non troppo 2/2* – Адажио Пахиты и Люсьена при участии корифеек и кордебалета.
3. *Variation apres l'Adagio (Allegro 2/4)* Минкуса – исполняется восьмеркой кордебалета и пятью корифейками.
4. *Variation I (Moderato 2/2)* автор не установлен – Вариация корифейки.
5. *Variation II-a (Andante – Allegro moderato 2/2)* Дриго для балета «Царь Кандавл» – Вариация корифейки.
6. *Variation II-b (Moderato – Tempo di valse 3/4)* Дриго для балета «Дон Кихот» – Вариация корифейки.
7. *Variation III (Andantino 2/2)* Дриго из балета «Талисман» – Вариация корифейки.
8. *Variation IV (Allegro 3/4)* Ю. Г. Гербера из балета «Трильби» – Вариация корифейки.
9. *Variation V (Allegro 2/4)* Пуни из балета «Дочь фараона» – Вариация корифейки.
10. *Variation VI-a (Allegro moderato 3/4)* Минкуса – Вариация Пахиты.
11. *Variation VI-b (Moderato 2/4)* Дриго для балета «Сильфида».
12. *Variation VII (Moderato – Allegretto 6/8)* Дриго – Вариация Люсьена.
13. *Finale (Allegro con fuoco 2/4)* Минкуса – в финале участвует восьмерка кордебалета, шесть корифеек, Пахита и Люсьен.

Согласно буклету спектакля, «в один вечер обязательно исполняются вариации VI-а и VII, а также три или четыре вариации по выбору солисток»¹⁴².

¹⁴² «Пахита»: Буклет. С. 19.

Работая с историческими материалами и сравнивая их с исполнительской практикой XX века, Самодуров выявил характерную тенденцию исторической трансформации текста. По наблюдению хореографа, со временем «сложные фрагменты стали заметно проще, а в простые комбинации, наоборот, добавились детали и украшения»¹⁴³.

Постановка «Пахиты» в театре Урал Опера Балет высветила многослойность и методологическую сложность проекта, который начинал Вихарев, а заканчивал Самодуров. Это не реконструкция в привычном смысле, не попытка вернуть хореографический текст Петипа в его исходном виде. Скорее новое осмысление классического наследия, отражающее эволюцию самого подхода к историческому материалу. Оригинальность екатеринбургской версии в ее «полиисторичности». Каждый акт решен в стилистике своей эпохи. Первый отсылает к театру XIX века. Второй стилизован под немой экспрессионистский кинематограф 1920-х годов. Третий перенесен в современность. Эти три временных пласта существуют параллельно, вступая в диалог друг с другом, но при этом не разрушая внутреннюю драматургическую цельность спектакля. Важным достижением постановки стало восстановление утраченных танцевальных ансамблей первого акта, *Pas de manteaux* и *Pas de sept*. Возвращение этих номеров в сценическую практику позволяет зрителю увидеть неизвестные ранее фрагменты хореографического текста Петипа. Тем самым восстанавливается целостная архитектура спектакля, демонстрирующая все лексическое богатство и жанровое разнообразие, заложенное балетмейстером в структуру первого акта.

¹⁴³ Там же. С. 61.

История «Пахиты» развивается не только в профессиональных труппах, но и в практике учебных заведений, прежде всего – в Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. Значимым событием стала новая редакция Grand pas, представленная в июне 2017 года в рамках выпускных спектаклей. Подготовку версии осуществили Ю.П. Бурлака и Н.М. Цискаридзе, взяв за основу постановку 1892 года, созданную для М.Ф. Кшесинской. Премьеру приурочили к 280-летию со дня основания школы и 200-летию со дня рождения М.И. Петипа.

Данная постановка продолжает давнюю традицию школы. Основы заложила А.Я. Ваганова: в 1930 году она включила Grand pas в выпускной спектакль своих учениц как образец классического танца. Впоследствии к этому названию обращалась Н.М. Дудинская, создававшая свою редакцию для воспитанников.

Несмотря на то, что при подготовке новой редакции использовались нотации Н.Г. Сергеева, авторы не ставили целью достижение строгой научной точности. Главной задачей стало воссоздание атмосферы «имперского стиля» и бального этикета XIX века, что и определило структуру действия. Композиция акта выстроена по принципу «парада школы», наглядно демонстрирующего преемственность поколений. Спектакль открывают учащиеся средних и младших классов, исполняющие полонез, контрданс, котильон, Гавот Вестриса, Pas de trois и мазурку. За ними следует кульминационная часть – Grand pas, призванное продемонстрировать виртуозное владение классическим танцем выпускниками Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой.

Структура самого Grand pas воспроизводит исторический принцип «carte blanche» («бенефисного подарка»), заложенный Петипа в 1881 году. Эта традиция предполагала включение в ансамбль вставных вариаций,

подобранных под индивидуальные возможности конкретных балерин. Цискаридзе сохранил этот подход: для каждого выпуска набор вариаций (на музыку Дриго, Пуни, Гербера и др.) формируется заново, чтобы максимально выгодно представить выпускников. Количество вариаций ограничено пятью номерами во избежание музыкального и сценического однообразия¹⁴⁴.

Эстетику «имперского стиля» поддерживают костюмы работы Д. Парадизова. В художественном решении авторы отошли от «испанской» стилистики. Основной визуальной темой стал придворный балльный этикет: вместо коротких жестких пачек были созданы костюмы, силуэтно напоминающие балльные платья. Иконографическим источником послужили фотографии Анны Павловой в партии Пахиты.

Принципиальным стало и колористическое решение. Цискаридзе настоял на возвращении к историческому лазурному цвету для костюма главной героини и детской мазурки (в противовес красной гамме, закрепившейся в советских редакциях). Этот выбор опирается на архивные эскизы Мариинского театра, а использование орнаментов в стиле барокко в костюме Пахиты подчеркивает ее французское аристократическое происхождение¹⁴⁵.

Исследовательская и постановочная работа Бурлака получила дальнейшее развитие на Исторической сцене Большого театра, где 30 ноября 2022 года была представлена новая редакция «Большого классического па из балета Пахита». В отличие от своей первой постановки 2008 года, где балетмейстер следовал методу научной реконструкции и ограничивался

¹⁴⁴ Цискаридзе Н. М. Работы по возобновлению спектаклей классического наследия // Официальный сайт Николая Цискаридзе // URL: <https://nikolaytsiskaridze.ru/raboty-po-vozobnovleniyu-spektakley-klassicheskogo-naslediya/> (дата обращения: 06.12.2025).

¹⁴⁵ III акт балета «Пахита»: [пресс-релиз] // Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой: [сайт]. – URL: <https://vaganovaacademy.ru/index.php?id=1279> (дата обращения: 06.12.2025).

структурой дивертисмента, версия 2022 года была расширена до масштабов полноценного третьего акта – «свадебной картины».

В новой редакции балетмейстер вновь обратился к историко-бытовым танцам, следуя концепции, ранее найденной в спектакле Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. В сценический текст вошли контрданс, котильон, а также гавот в стиле О. Вестриса. Исполнение этого номера в стилизованных костюмах с кринолинами и пудренными париками позволило воссоздать церемониальную атмосферу свадебного бала.

Структура центральной части, *Grand pas*, базируется на принципе вариативности, что делает каждый показ спектакля уникальным. Композиция выстроена как «конструкция с заменяемыми элементами»: из тринадцати подготовленных вариаций в один вечер исполняются шесть. Выбор конкретных номеров диктуется индивидуальными данными солисток, поэтому зритель каждый раз видит новую редакцию хореографического текста в зависимости от состава исполнителей.

Сценографическое решение спектакля претерпело частичные изменения. Сценография Пикаловой, воспроизводящая архитектуру барочной веранды с видом на парк («по канонам старого императорского театра»), была сохранена из версии 2008 года. Однако художник по костюмам Зайцева пересмотрела колористическую гамму костюмов: «вишнево-золотая» палитра, символизировавшая имперскую роскошь, уступила место более сдержанным оттенкам голубого с черным кружевом¹⁴⁶.

При этом, анализируя исполнительскую манеру новой редакции, критики отмечают отход от стилизации «под старину». По наблюдению Т.А. Кузнецовой, «современная труппа Большого театра оставила попытки

¹⁴⁶ Ельцова А. Две эпохи за один вечер: «Шопениана» и «Пахита» / Анна Ельцова // Ballet Magazine : [интернет-журн.]. 2022. 8 дек. URL: <https://balletmagazine.ru/post/shopiniana-bolshoi> (дата обращения: 06.12.2025).

реконструкции аутентичной пластики, вернувшись к эстетическим стандартам советского периода с характерным для него силовым исполнением, высоким шагом и акцентированной прыжковой техникой»¹⁴⁷.

Завершает анализ сценических версий «Пахиты» спектакль Алексея Ратманского для Нью-Йорк Сити Балет, показанный в 2025 году. Эту работу можно воспринимать как эпилог к сценической истории балета, охватывающей первую четверть двадцать первого века. Постановка примечательна тем, что служит наглядным примером эволюции творческого подхода хореографа. Если в мюнхенском варианте 2014 года он проявил себя как последовательный реставратор, стремящийся к академической точности в прочтении нотации, то спустя десятилетие предложил совершенно противоположную концепцию.

Вместо воссоздания полномасштабного спектакля Ратманский сосредоточился на форме дивертисмента. В основе постановки лежит двухчастная композиция, «включающая *pas de trois* Минкуса в редакции Джорджа Баланчина 1951 года и авторскую версию *Grand pas*»¹⁴⁸.

Как отмечает критик Дж. Хохман, «обращение к бессюжетной структуре отражает эстетические принципы самой труппы New York City Ballet, которая воспитана на традиции балетов, сосредоточенных на чистоте движения и музыкальности»¹⁴⁹. По наблюдению автора, постановка фактически возвращает произведение к композиционной структуре, характерной для сценической практики XX века.

¹⁴⁷ Кузнецова Т. А. «Пахита» на ступенях иерархии : В Большом театре возобновили *Grand pas* / Татьяна Кузнецова // Коммерсантъ. 2022. 1 дек. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/5695345> (дата обращения: 06.12.2025).

¹⁴⁸ Hochman J. “Paquita” (Ratmansky premiere) // Critical Dance. 2025 // URL: <https://criticaldance.org/nycb-winter-2025-part-2-a-paquita-a-sylph-two-nymphs-two-firebirds-and-a-farewell/> (дата обращения: 06.12.2025).

¹⁴⁹ Там же.

В свою очередь, Е. Кендалл формулирует концептуальную основу спектакля как своеобразную «эхо-камеру балетной истории»¹⁵⁰. По ее мысли, Ратманский выстраивает многослойный диалог между различными эпохами. Эстетика русского классического балета XIX века, преломленная через призму Баланчина, затем через собственное видение хореографа, дополнительно трансформируется современными исполнителями.

Критики, писавшие о премьере, обратили внимание на темп исполнения. Ратманский существенно ускорил движение, особенно в *Grand pas*. Отдельные вариации, по наблюдению рецензентов, «доведены до предельных значений, которые соответствуют виртуозным стандартам самой труппы. Возникает эффект почти сверхъестественной легкости, хотя за ним стоит жесткая техническая работа»¹⁵¹.

Важно и то, как хореограф выстраивает отношения с артистами. Он не требует от них исторической стилизации, не пытается воспроизвести манеру исполнения XIX века. Напротив, он ищет индивидуальный голос каждого танцовщика в рамках классической традиции. В результате исполнители сохраняют ту манеру, которая характерна для труппы, но при этом работают с академическим материалом, не изменяя ему.

Прошлое и настоящее в новой редакции существуют в спектакле не как разные эпохи, а как единое художественное высказывание. Классическое наследие обновляется не через внешние вмешательства, а через исполнительское мастерство, через живое присутствие артистов. В этой постановке «Паquita» освобождается от строгой сюжетной логики и музейных

¹⁵⁰ Kendall E. A New “Paquita” Is an Echo Chamber of Ballet History // The New York Times. 2025. Feb. 4 // URL: <https://www.nytimes.com/2025/02/04/arts/dance/ratmanky-paquita-new-york-city-ballet.html> (дата обращения: 06.12.2025)

¹⁵¹ Hochman J. “Paquita” (Ratmanky premiere).

обязательств. Классика оказывается современной, живой и, как отмечают обозреватели, «в лучшем смысле слова непредсказуемой»¹⁵².

Анализ постановок первой четверти века, показывает, что работа с «Пахитой» выстраивалась вокруг двух разнонаправленных стратегий. Они не исключали друг друга, но задавали разные углы зрения на то, что вообще значит сохранять и актуализировать классическое наследие.

Первая стратегия ориентирована на научную реставрацию. Ее выбрали Бурлака, Вихарев и отчасти Ратманский в мюнхенской версии. Хореографы стремились снять редакционные наслоения XX века, вернуть хореографии Петипа ту плотность текста, которая была утрачена, мелкую технику, нюансы положений корпуса, стилистически точную координацию рук, работая с первоисточником как с памятником, требующим очищения.

Ратманский в этом смысле демонстрирует интересную эволюцию. В Мюнхене он выступает как строгий документалист. В Нью-Йорке, спустя годы, он отказывается от фабулы, от исторической привязки, от самой установки на следование архивному тексту. Получается, что одна и та же фигура проходит путь от первой стратегии ко второй.

Вторая стратегия, путь авторского диалога, предполагает иное отношение к наследию. Исторический текст здесь становится не целью, а материалом. Смекалов обращается к сервантесовской новелле, углубляя психологизм. Клевцов переводит романтическую мелодраму в жанр лирической комедии. Они работают свободно, не оглядываясь на архив как на инструкцию.

В екатеринбургском опыте Вихарева и Самодурова реставрационный подход соединился с концепцией «полиисторичности». Такой путь, на наш

¹⁵² Kendall E. A New “Paquita” Is an Echo Chamber of Ballet History.

взгляд, позволяет увидеть классическое наследие в современном облике, что особенно важно для привлечения новой зрительской аудитории.

Проведенный анализ позволяет утверждать, что «Пахита» вызывает неизменный интерес далеко за пределами отечественных театров, находя отклик на ведущих международных сценах. Сам факт такого внимания подтверждает, что классическое наследие не утрачивает актуальности в современном мире, оставаясь источником вдохновения как для постановщиков, так и для зрителей. Столь же показательным, что скрупулезное обращение к архивным материалам не сузило горизонты интерпретации, а наоборот, расширило их. Балет, восстановив связь с собственными истоками, сегодня приходит к подлинной свободе. Он существует в широком спектре возможностей, от строгой научной реконструкции до авангардного эксперимента, и тем самым подтверждает свою способность к неустанному обновлению и живому диалогу с сегодняшним днем.

3.5. Балет «Приказ короля»

Премьеры «Пахиты» и «Приказа короля» состоялись в один год (2018), что позволяет рассматривать эти спектакли как творческий диптих Самодурова. Если «Пахита» представляла собой опыт работы с историческим материалом, где хореограф выступал продолжателем замысла Сергея Вихарева и вступал в диалог с Мариусом Петипа, то «Приказ короля» демонстрировал противоположный вектор, а именно создание оригинального произведения на основе рефлексии о природе классического балета. Оба проекта, приуроченные к 200-летию со дня рождения Петипа, формируют комплиментарную пару, раскрывающую такие способы взаимодействия с академическим каноном, как реконструкция и деконструкция.

Балет «Приказ короля» был создан на музыку современного отечественного композитора А. А. Королева. В создании спектакля участвовали дирижер П. Е. Клиничев, художник-сценограф А. В. Кондратьев, художник по костюмам А. В. Нефедова и художник по свету К. Б. Бинкин. Авторами либретто выступили сам хореограф и Б. А. Королек. Спектакль был удостоен Российской национальной театральной премии «Золотая маска» в 2020 году в двух номинациях: «Лучшая работа балетмейстера / хореографа» и «Лучшая работа художника в балете / современном танце».

Юбилейный контекст определил интеллектуальную основу произведения – диалог с традицией классического балета XIX века. Однако Самодуров избегает прямых заимствований или цитирования – он создает оригинальное произведение, в котором система классического балета проходит сквозь призму современного сознания.

Ключевой идеей спектакля становится исследование эволюции балетного языка от придворных танцев эпохи барокко до экспериментальной хореографии XXI века. Как отмечает Королек, сюжет балета «можно обозначить как встречу с Красотой – ради нее в конечном счете и заводятся сложные механизмы больших балетов Петипа»¹⁵³. При этом хореограф намеренно деконструирует повествовательную логику классического балета, сохраняя его формальные элементы.

Либретто Самодурова и Королька формирует сложную сеть аллюзий на балеты Петипа («Дочь фараона», «Дочь снегов», «Ненюфар», «Сатанилла», «Спящая красавица», «Синяя борода»). Фабула спектакля такова: «В некоем королевстве обнаружен таинственный объект со странной барышней внутри. Ученые не могут разгадать ее происхождение. Пока они дискутируют, девица

¹⁵³ «Приказ короля»: Буклет / Ред.-сост. Б. А. Королек. Екатеринбург: Урал Опера Балет, 2018. С. 75.

оживает и вылезает из своей капсулы, но для того, чтобы ее тут же похитила Черная королева. Король мечет молнии и приказывает найти незнакомку. За дело берется капитан Жером де Блуа-Шампань, предварительно построив воздушное судно, напоминающее цеппелин. Он отправляется в долгое и опасное путешествие»¹⁵⁴.

Однако особенность подхода Самодурова заключается в отказе от последовательного развития этой сюжетной линии. Королек отмечает, что «сценарист сознательно пренебрегает логикой повествования, ибо логика принадлежит танцу»¹⁵⁵.

Композиционно балет разделен на шесть картин, что отсылает к традиционной структуре спектаклей Петипа. Первое действие состоит из «Похищения», «Путешествия» и «Сна», второе действие включает «Танцевальный антракт», «Край света» и «Air de Danse». Однако внутреннее наполнение этих структурных единиц трансформировано – вместо логического развития сюжета мы наблюдаем последовательность хореографических эпизодов, каждый из которых представляет определенный этап в эволюции балетного искусства.

Для создания музыки для спектакля Самодуров обратился к композитору Анатолию Королеву, профессору Петербургской консерватории. Выбор современного композитора был принципиальным для концепции балета, стремящегося к диалогу между классической традицией и современностью.

Партитура, написанная Королевым, характеризуется намеренной стилистической эклектикой, что созвучно хореографическому замыслу. Сам Самодуров так определяет музыкальное решение спектакля: «Сюжет абсолютно абсурдный, и музыка в значительной степени тоже. Она

¹⁵⁴ Там же. С. 13.

¹⁵⁵ Там же.

стилистически мечется между барокко, рок-музыкой, джазом, неоклассицизмом. Получилась яркая смесь»¹⁵⁶.

Музыкальный материал произведения структурирован в соответствии с традиционной для балетного спектакля номерной организацией. Особенно показательна в этом отношении картина «Сон», выстроенная по принципу четырехчастной композиции (Allegro – Пастораль – Andante – Финал), отсылающей к форме симфонического цикла.

В сценографии Алексея Кондратьева и костюмах Анастасии Нефедовой продуманная эклектика работает на общую концепцию балета. Спектакль строится как метарефлексия о путях развития хореографического искусства. Первая картина воссоздает интерьер королевского дворца с колоннами и арками, отсылающими к барочной эстетике. В оформлении использована гравюра Дж. Галли Бибиены из издания «Architettura, e Prospettive» (1740), что напрямую связывает сценографию с эпохой зарождения придворного балета. В картине «Путешествие» над сценой появляется стилизованный дирижабль. Этот образ не ограничивается сюжетным ходом поисков принцессы Изоры, он превращается в метафору перехода от традиционных форм к современности.

В «Танцевальном антракте» сценография строится на контрасте. Сверкающий занавес из красных блесток и диско-шар резко меняют оптику, смещая акцент с метафизики «Сна» в сторону современной эстетики. Финал «Air de Danse» держится на визуальном парадоксе. В верхней части сцены закреплен космический спутник, а под ним танцует ансамбль. Футуристический предмет и барочная стилистика танца существуют

¹⁵⁶ Хрущ А. Абсурдная премьера: Урал Балет исполнил «Приказ короля» // Global City. 2018. 13 окт. // URL: <https://globalcity.info/article/13/10/2018/15286> (дата обращения: 20.04.2023).

одновременно, соединяя историческое наследие с образами, принадлежащими сегодняшнему дню.

Костюмы, разработанные Анастасией Нефедовой, формируют сложную систему исторических аллюзий. По словам художника, процесс создания костюмов представлял собой экспериментальный поиск: «Я делала пробные экземпляры, прототипы, и мы смотрели в танце на артистах и решали... С чего началось – например, барочный танец. Я посмотрела, что это такое, и поняла, что он весь построен на вертикальных возвратных прыжках. И костюмы для этих танцев очень статичные... А я поняла, что хочу, чтобы и костюм делал эти возвратные прыжки. Поэтому придумала складки и нашла ткань, которая должна была пружинить»¹⁵⁷.

Особого внимания заслуживает костюм Короля – монументальный золотой наряд со шлейфом и солнцеподобным жезлом, отсылающий к образу короля-солнце Людовика XIV, при дворе которого формировались каноны балетного искусства.

Свет Константина Бинкина работает как полноценный драматургический элемент. В придворных сценах пространство залито золотисто-розовыми тонами, а в «Путешествии» и «Сне» цвет уходит в насыщенную синеву. Эти перемены не просто создают настроение, они визуально обозначают движение от церемониальной конкретики к миру фантазий, отсылая к традиции белых актов Петипа.

В хореографии «Приказа короля» Самодуров выстраивает собственную линию развития танцевального языка. Отправной точкой служит последовательность придворных танцев, среди которых Хорнпайп, Бранль и Гальярда. Эти номера образуют экспозицию, где хореограф обращается к

¹⁵⁷ Кудякова Н. Анастасия Нефедова, «Приказ короля» // MaskBook, журнал фестиваля «Золотая маска». 2020. 5 марта // URL: <http://maskbook.ru/anastasiya-nefedova/> (дата обращения: 05.11.2022).

академическому балетному языку, стилизованному в духе эпохи Людовика XIV. Здесь легко узнаются классические принципы, выворотность позиций, вертикальное выстраивание корпуса, четкая артикуляция рук и ног. Постепенно, от номера к номеру, пластический строй спектакля начинает меняться, подводя к современным формам движения.

В первой картине «Похищения» происходит столкновение двух пластических систем. Партия Изоры отсылает к балетной, академической эстетике. Черная королева и Паж наделены гротесковой манерой с элементами пантомимы. Хореограф не пытается наделять действующих лиц психологической глубиной. У них нет ни предыстории, ни мотивации, они выступают как узнаваемые образы. Экспозицию завершает «Марш», переходный эпизод к картине «Путешествие». Хореография здесь выдержана в классической традиции. На протяжении всей сцены артисты выстроены в геометрические построения, симметричные линии и диагонали. Композиция подчеркивает церемониальный характер и одновременно создает мостик между придворным этикетом начальных танцев и воображаемым путешествием, которое развернется в следующих картинах.

В картине «Сон» происходит трансформация академического канона. Постановщик вводит элементы неоклассического танца, невыворотные позиции ног, свободные положения рук, комбинации партерной техники. Он смещает центр тяжести, нарушает академическую вертикаль. Второе действие развивает эту логику. «Танцевальный антракт» уже не маркирует переход, а утверждает синтез как норму. Академические элементы, заноски, большие прыжки, вращения, соседствуют с приемами современной пластики. Технически сложные элементы подаются с большой амплитудой и акцентированной динамикой, возникает эффект виртуозной демонстрации, где классическая школа и современный танец синтезируются в органичное целое.

Кульминация наступает в картине «Край света». Самодуров сохраняет структуру *grand pas*, антре (*entrée*), адажио (*adagio*), вариации (*variations*), коду (*coda*), наполняя ее неоклассической пластикой. В адажио Капитана и Изоры классические поддержки переплетаются с непрерывным потоком движения, характерным для современного дуэтного танца.

Вариации солистов технически усложнены. Капитан исполняет серию виртуозных прыжков и вращений на основе классической лексики (*tour en l'air*, *grand jeté*, *tours chaînés*). В свою очередь хореографический текст Изоры выстроен на контрасте в динамике исполнения и лексики. Ее вариация начинается с неоклассических комбинаций в замедленном темпе, сочетающих свободную работу с линиями корпуса и рук и невыворотные позиции ног, а затем постепенно трансформируется, переходя к элементам классической техники.

Картина «*Air de Danse*» возвращает зрителя к истокам балетного искусства – стилизованным придворным танцам. Пятнадцать танцовщиков в идентичных золотых костюмах исполняют хореографию, основанную на классической лексике с элементами барочного танца: небольшие прыжки с заносками, вращения с акцентированной выворотностью, заниженные позиции рук. Композиционный рисунок складывается из строгих геометрических построений с преобладанием симметричных линий и диагоналей, характерных для хореографии эпохи барокко.

В композиционной структуре финала использован традиционный для классического балета иерархический принцип. Сначала вступает кордебалет и квартет корифеек, формирующие канонические симметричные построения. Затем появляются Паж, Король со свитой, Черная королева и солисты. Сценическое действие развивается благодаря контрастным геометрическим построениям, которые стремительно трансформируются, создавая эффект

калейдоскопа. В завершении спектакля все исполнители постепенно покидают сцену, оставляя на ней одного Короля. Отдавший приказ властитель остается в одиночестве, как надоевший персонаж, от которого уже ничего не зависит.

Символический жест отстранения Короля, который выступает инициатором всего действия, манифестирует эстетические принципы Самодурова. Постановщик постулирует вторичность нарратива по отношению к хореографическому тексту. Деконструируя повествовательную структуру классического балета, он утверждает самодостаточность танца как выразительного средства, способного транслировать смыслы без опоры на литературную фабулу.

Анализируя «Приказ короля» через призму отношения к академическому канону Петипа и исследования развития классического танца, можно выделить несколько уровней взаимодействия с традицией.

На протяжении всего спектакля мы наблюдаем многоуровневую работу с историческими кодами. От придворного церемониала времен Людовика XIV до современных хореографических экспериментов. Каждый эпизод отсылает к определенной эпохе, и вместе они складываются в хореографическую энциклопедию. При этом Самодуров не просто цитирует, он деконструирует нарративную логику, превращая сюжет из самоцели в инструмент для исследования выразительных возможностей танца.

В этом спектакле Самодуров обращается к структурам, которые узнаваемы по балетам Петипа. Здесь есть *grand pas* с его антре, адажио, вариациями и кодой. Есть придворные сцены, марши, дивертисментное построение номеров. Но заимствование формы не означает следования ее внутренней логике. Хореограф развивает традицию локальной симфонизации, которую П.И. Чайковский и Петипа закрепили в своих балетах, но применяет этот принцип не ко всему спектаклю, а к отдельной картине «Сон». Она

существует как самостоятельная драматургическая единица, замкнутая внутри себя.

Данная работа интересна не столько сюжетом о путешествии и поиске, сколько тем, что внутри этой истории проступает другой балет, о самой природе балетного искусства. Самодуров собирает спектакль из узнаваемых элементов, сон как пространство фантазии, напоминающее «белые акты», путешествие и поиск, противостояние Изоры и Черной королевы. Все это отсылает к Петипа. Но причинно-следственные связи между эпизодами хореограф разрывает. Вместо линейного повествования возникает коллаж, где сцены соединяются не фабульной логикой, а эстетической идеей.

Персонажи тоже выстроены по знакомой модели. Король как источник действия, Капитан Жером как герой искатель, Изора как объект поисков, Черная королева как антагонист. Однако психологической проработки здесь нет. Король не характер, а функция власти, лишенная индивидуальности. Изора просто появляется и исчезает, у нее нет предыстории, она существует как чистая пластическая идея. Схематичность, которую у Петипа можно было бы считать недостатком, у Самодурова становится осознанным приемом. Традиция выступает не как основа, требующая следования, а как материал для переосмысления.

Исследовательский характер постановки особенно заметен в том, как хореограф обращается с пластическими системами. Канонический классический танец соседствует с современными техниками. Но за этим пластическим многословием стоит более принципиальный вопрос. Самодуров словно ищет ответ на то, как может выглядеть сюжетный балет сегодня, когда вера в линейный нарратив уже не кажется безусловной, а классическая форма перестала быть единственной нормой. «Приказ короля» предлагает один из вариантов. Хореограф не отказывается от фабулы, но переводит ее в режим

квазисюжетности. Сюжет здесь не двигает действие, а служит каркасом для пластического исследования. Нам представляется, что такой подход особенно значим для развития отечественного балетного театра, стремящегося сохранить связь с классической традицией и одновременно участвовать в формировании хореографического языка XXI века.

3.6. Индивидуальные черты постановочного метода В. В. Самодурова

Особенности индивидуального стиля Самодурова необходимо рассматривать в контексте мультикультурных процессов, характеризующих развитие современного искусства балета. Среди них – интернациональность в разных формах ее проявления, стремление к свободе самовыражения хореографов-постановщиков, философичность высказывания посредством танца, а также ассимиляция разных стилей и направлений современного балета в одной постановке.

Основополагающим для стиля работы Самодурова является осознание того, что балет, даже в своем академическом варианте, не может в XXI веке оставаться в «законсервированном» виде. Искусство балета нуждается в постоянном обновлении, в поиске новых способов диалога со зрителем. Эту позицию Самодуров неоднократно высказывает в интервью: «Слово “академический” теряет ясность. Что это – гарантия образцовой работы в сохранении старого и создании нового? Кто такую гарантию может выдать? Театр может быть государственным, королевским, областным, но академическим... Это вообще специфически советское изобретение: звание “академический” когда-то придумали для шести конкретных театров в Москве

и Петрограде, чтобы оградить их от нападков новой власти, а потом уже стали присваивать по инерции»¹⁵⁸.

Классическая основа как фундамент творческого метода

При всем стремлении «осовременить» балетное искусство фундаментом для Самодурова остается классическая балетная система. Проведенный балетоведческий анализ спектаклей показывает, что новаторские поиски и эксперименты строятся на прочной основе академической традиции. Хореограф не отказывается от классического танца, а развивает его, ищет в нем новые выразительные возможности.

Анализ хореографической лексики рассмотренных спектаклей – от ранних «Вариаций Сальери» до поздних «Дара» и «Ultima Thule» – выявляет устойчивое ядро классических принципов, которые Самодуров сохраняет неизменными. В первую очередь, это техническая база работы ног: выворотные позиции, натянутость стоп, четкость линий в *arabesque* и *attitude*, академическая точность в исполнении *développés*, *grands battements* и прыжковых элементов. Показательно, что даже в наиболее радикальных экспериментах «Ultima Thule» Самодуров требовал от танцовщиков безупречного владения классической техникой работы ног.

Композиционное мышление Самодурова обнаруживает глубокую укорененность в традиции академического балета. Хореограф последовательно обращается к каноническим структурным моделям: вариационной форме («Вариации Сальери», «Ultima Thule»), классической схеме *Grand pas* («Пахита», «Приказ короля»), принципам дивертисментного

¹⁵⁸ Королек Б. Вячеслав Самодуров: «Екатеринбургский балет – это атомный реактор» // Музыкальное обозрение. 2018. № 8. 27авг. // URL: <https://muzobozrenie.ru/vyacheslav-samodurov-ekaterinburgskij-balet-e-to-atomny-j-reaktor/> (дата обращения: 12.08.2022).

построения. Что касается работы Самодурова с формой, то он создает как многоактные крупные спектакли, так и одноактные балетные «эссе». Хореограф осуществляет активные поиски и в архитектонике малых форм – ансамблей, дуэтов, а также массовых сцен.

Музыкальность как базовый принцип классического балета сохраняет в творчестве Самодурова статус неприкосновенной ценности. В «Вариациях Сальери» он точно следует музыкальной драматургии, а в «Даре» выстраивает сложную полифоническую работу с партитурой Леонида Десятникова. Но всегда хореограф демонстрирует приверженность фундаментальному принципу единства музыки и танца. На музыкальной чуткости, воспитанной классической традицией, основаны его самые смелые хореографические эксперименты.

Принципы деконструкции академического канона

Важно выделить принципиальную особенность творческого метода Самодурова в работе с классическим наследием. Она заключается избирательности и дробности, то есть хореограф не отвергает академическую систему целиком, но подвергает деконструкции ее отдельные элементы, сохраняя общую логику балетного произведения.

Одним из основных способов реализации этого подхода является принцип пластического контраста. Это не эклектика, не смешение стилей, а органичная система, в которой академический фундамент становится основой для современного хореографического высказывания. Принцип реализуется в последовательном сочетании классической техники нижней части тела и свободной пластики корпуса. Он впервые отчетливо проявился в «Вариациях Сальери» и достиг кульминации в «Ultima Thule».

В ранних работах («Вариации Сальери», «Приказ короля») этот принцип проявляется эпизодически, как отдельные вкрапления современной пластики в классическую основу. В поздних произведениях («Дар», «Ultima Thule») он применяется системно и определяет общую стилистику спектакля, пронизывая всю хореографию спектаклей.

Самодуров последовательно разрушает традиционную иерархию «солисты – кордебалет». Вместо нее в спектакле действуют равноправные участники с индивидуальными хореографическими задачами. Этот принцип разворачивается от сохранения классической иерархии в «Пахите» и «Приказе короля» через ее частичную трансформацию в «Вариациях Сальери» (2021) к полному отказу от нее в «Даре» и «Ultima Thule».

Существенной трансформации подвергается и организация танцевального ансамбля. Традиционная иерархия солистов и кордебалета заменяется системой полифонического развития, где каждый исполнитель получает индивидуальную пластическую тему. Этот принцип, намеченный в «Вариациях Сальери», получает полное развитие в поздних работах, демонстрируя переход от монологичности классического балета к диалогичности современного танца.

Неизменной характеристикой творчества Самодурова остается требование высочайшего технического мастерства от исполнителей. Деконструкция классических элементов не упрощает, а усложняет задачи танцовщиков, требуя владения как академической техникой, так и принципами танца вне канонической системы.

Хореография Самодурова требует артистов особого профиля. Примечательно, что круг его постоянных исполнителей формировался на протяжении всего екатеринбургского периода и включал танцовщиков с различными физическими данными. С первого сезона хореограф

систематически работал с Александром Меркушевым, Еленой Воробьевой, Андреем Сорокиным, Екатериной Сапоговой, Андреем Вешкурцевым, Игорем Булыцыным; позднее – с Арсентием Лазаревым и Иваном Суродеевым. Периодически к постановкам привлекались артисты других театров, в частности Мария Александрова (Большой театр).

При разнородности природных данных этих исполнителей объединяют существенные профессиональные качества, среди которых высокая координация, способность к быстрому освоению сложного хореографического материала, дисциплинированность, готовность к интенсивным физическим и психологическим нагрузкам. Не менее важным оказывается творческое доверие хореографу – готовность следовать его художественной логике и осваивать нестандартные пластические решения.

Существенно, что Самодуров не столько подбирал артистов по заданным параметрам, сколько формировал исполнителей собственного типа в процессе совместной работы. Таким образом, его метод предполагает не поиск «готового» танцовщика, а постепенное выстраивание художественного единомышленника, способного к органичному воплощению авторского хореографического языка.

Сюжетная основа спектаклей и ее современная интерпретация

Анализируя подходы Самодурова к работе с драматургическим материалом, следует отметить, что в репертуаре постановщика преобладают распространенные, ставшие уже «классическими» для искусства балета темы и образы – «Ромео и Джульетта», «Пахита», «Конек-Горбунок», «Поцелуй Феи», «Ундина». Наряду с этим в его активе оригинальные балеты с сюжетной основой: «Amore Vuffo» по мотивам оперы «Любовный напиток» Г. Доницетти (2013) , «Снежная королева» на музыку А. М. Васильева (2016), а также

бессюжетные абстрактные балеты: «Вариации Сальери» на музыку А. Сальери (2013), «Цветоделика» на музыку П. И. Чайковского, А. Пярта, Ф. Пуленка (2013), «Песни Арктики» на музыку Э. Раутаваары (2013), «Занавес» на музыку О. Респиги (2015), балеты на музыку современных композиторов: «Дар» Л. А. Десятникова (2021), «Ultima Thule» В. В. Раннева (2022), «Sextus Propertius» А. Ю. Сысоева (2023) .

Балетмейстер демонстрирует свободную трактовку классических балетных сюжетов, купируя их либо актуализируя новые сюжетные линии. Примером авторского прочтения классического сюжета является постановка «Ундина» (2016) на музыку немецкого композитора Х. В. Хенце. В трактовке Самодурова от сюжета «Ундины» осталась лишь основная идея – встреча человека с чем-то неизведанным и прекрасным. Несовместимость мира тайн и реальной жизни составляет основной конфликт постановки. Сюжет в балете Самодурова представляет собой каркас для показа и развития эмоций в танце. На протяжении трех актов балета хореограф рассказывает одну и ту же историю в разных вариантах, визуализируя языком пластики и хореографии целый спектр чувств – надежды, страхи, горечь и отчаяние главных героев.

Интересную трактовку получает балет «Ромео и Джульетта». Самодуров отказывается от главенства трагической любовной истории, отдавая предпочтение теме борьбы личности против суровых законов и рамок.

Постановка балета «Пахита» наиболее полно отражает концепцию реставрации спектакля, выработанную Самодуровым. Спектакль опирается на эстетику трех исторических эпох, XIX века (время создания аутентичной версии М. Петипа), начала XX столетия и современной эпохи. Второй акт оригинального балета Петипа, решенный с помощью пантомимы, Самодуров обыгрывает в стиле черно-белого кинематографа 1920-х годов, что придает ему комичность и условность.

Современное прочтение классического сюжета Самодуров использует в постановке «Приказ короля» (2018). Отказываясь от традиции, заложенной Петипа, он создает спектакль, в котором органично сочетает придворный быт в духе сентиментализма и отсылки к современному освоению космоса (декорации в виде зависшего спутника над Королем). Здесь фабула классического балета используется лишь как повод для хореографического высказывания, а не как развернутое повествование.

Музыкальная партитура как источник вдохновения

Источником вдохновения для Самодурова служит музыка. В его репертуаре можно выделить несколько характерных направлений музыкального поиска. Хореограф обращается к инструментальной, «нетанцевальной» музыке прошлых столетий, нередко малоизвестной, и ставит спектакли на сочинения К. Ф. Э. Баха, А. Сальери, Г. Доницетти, Д. Скарлатти – композиторов, чьи произведения редко звучат в балетном театре. Одновременно Самодуров привлекает современных композиторов к созданию новых партитур по мотивам классической балетной музыки – таковы работы Ю. И. Красавина и А. А. Королева. Наконец, постановщик проявляет интерес к современным музыкальным формам, в частности к электронной музыке (В. В. Раннев), диджейским миксам (В. Жеребцов), жанру кантаты (Л. А. Десятников). Последний жанр особенно сложен для хореографической интерпретации, поскольку кантата предполагает вокальную партию и развернутую литературную основу, что требует от хореографа поиска особых выразительных средств.

Музыкальная основа спектаклей Самодурова – одна из черт, определяющих его самобытность как постановщика. Хореограф мыслит танец прежде всего как диалог с музыкой. Не декларируя каких-либо предпочтений

в области жанра и стиля музыкального материала, балетмейстер находится в непрерывном творческом поиске. Спектакли Самодурова представляют собой законченные проекты, в которых хореография неотделима от музыки.

При этом музыкальность для хореографа – это не только мелодическое начало. Постановщик ищет вдохновение в звуковом фоне, ритме, тембре, акустике, инструментальной ансамблевой природе произведения, гармонии и даже способе исполнения. Немаловажное значение имеет интерпретация сочинения. Так, на создание «Минорных сонат» Самодурова вдохновила запись в исполнении хорватского пианиста И. Погорелича¹⁵⁹, исполнительский стиль которого характеризуется эксцентричностью и свободным отношением к первоисточнику.

Самодуров – один из современных отечественных постановщиков, возродивших на рубеже XX–XXI веков практику заказа балетных музыкальных партитур композиторам-современникам, в числе которых Десятников, Королев, Красавин, Раннев, Сысоев. Сотрудничество с ними привело к созданию ярких экспериментальных проектов.

Примером может служить постановка балета «Дар» на музыку кантаты для тенора, мужского хора и инструментального ансамбля Десятникова на стихи Г. Р. Державина. Изобретенная Самодуровым хореография опиралась на пластические решения, соответствующие ритму стихотворения Державина, его архаичности и тяжеловесности. Хореограф сконцентрировал внимание на главных смысловых узлах и основной идее стихотворного текста, стремясь донести до зрителя заключенные в нем смыслы. Подобно Десятникову, попытавшемуся «осовременить» стихотворение Державина посредством

¹⁵⁹ Барыкина Л. Вячеслав Самодуров: «Переформатирование труппы и зрителя – вот моя цель» // Colta.ru. 2014. 8 июля // URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/3821-vyacheslav-samodurov> (дата обращения: 09.09.2022).

музыки, Самодуров решает эту задачу средствами современной хореографической лексики и сценографии в духе стилистики европейского балета второй половины XX века. Хореографическую основу спектакля составляют движения, пластика и стили разных направлений сценического танца. В 25-минутной постановке балета на музыку кантаты Десятникова Самодуров демонстрирует мастерское умение работать с формой одноактного балета и нестандартными музыкальными решениями.

Дважды хореограф сотрудничал с современным отечественным композитором Красавиным, создавшим новую партитуру для балета «Пахита» (свободная редакция музыки Дельдевеза и Минкуса по заказу Екатеринбургского театра оперы и балета) и оригинальное музыкальное сопровождение для постановки «Танцемания» (по заказу Большого театра).

Тесное сотрудничество связывает Самодурова и с композитором Королевым, который выступил автором музыки к спектаклю «Приказ короля». Для самого композитора данный опыт был первым в создании театральной музыки. Основу партитуры Королева составляют разностилевые сочетания от тяжеловесного хода псевдобарочного танца до джазовых ритмов и интонаций. Партитуру характеризует энергетический импульс танцевальных сцен.

Ритмическая основа музыки является чрезвычайно важной для хореографа, причем не только в спектаклях, поставленных на музыку современных композиторов, но и для работ по мотивам партитур композиторов предыдущих столетий. Среди близких Самодурову по ритмо-пульсу композиторов – И. Ф. Стравинский. Балетмейстер ставит на музыку великого русского композитора балет «Поцелуй феи» (2017). Заложенные в партитуре особенности ритма и акцентуации находят в постановке пластический отклик.

Партитура Стравинского с ее ритмической изощренностью предопределила хореографическую виртуозность Самодурова, включающую

каскады *passé* с развернутой в бедре ногой, быстрые заноски, стремительные туры то в одну, то, сразу после приземления, в другую сторону, изощренные поддержки. Такая лексика танца требует от танцовщиков высокого уровня профессиональной подготовки – четкости и внимательности, поскольку любая поправка загрязняет хореографическую картину. При этой математической выстроенности каждого элемента, в балете есть место тонкой иронии. В хореографии постановщик использует элементы народной хореографии со специфическими мелкими шажочками, притоптываниями, покачиваниями головы.

Хореография Самодурова вскрывает в партитуре композитора прежде неочевидные связи, дает неожиданный эффект зарождения внутренних ритмических импульсов. Так, ритмическую основу начала первой картины – «Колыбельная песнь в бурю» – составляет не плавность мелодии и размеренность ритма шага, а иная, скрытая сторона ритмической основы – «колокольная раскачка» в теме, а затем суровый и обреченный мотив барочной хоральной музыки. Особенностью музыкального решения балета «Поцелуй феи» Самодурова является присутствие симфонического антракта. К такому ходу он прибегает в финальной сцене спектакля, отделяя ее от основного действия чистым звучанием музыки.

Энергия как основа художественного воздействия

Переходя к анализу основополагающих принципов хореографической стилистики Самодурова, необходимо обратиться к его концепции танца как энергетического явления. Хореограф следующим образом формулирует свою позицию. «Для меня танец – это всегда мощный коллективный выброс энергии, способ разрядки напряжения. Зрители все чаще приходят на балет не

только ради любования изящными телами и красивой картинкой, но и чтобы получить энергетический заряд от танцующих»¹⁶⁰.

Общим для всех постановок Самодурова становится требование высокой скорости движения и максимального заполнения сценического пространства. Хореограф последовательно избегает лирических пассажей и медленных темпов, что выражается в сокращении традиционных *adagio* или их кардинальном переосмыслении в сторону динамичности.

Движение в постановках Самодурова приобретает непрерывный характер, а пауза воспринимается как нарушение художественной логики спектакля. Этот подход диктует специфические качества хореографического текста: жесткость акцентов, плотность материала, силовую направленность исполнения. Классическая танцевальная лексика подвергается значительной трансформации, Самодуров избегает академических *pas* и позиций в их традиционном виде. Особенно это проявляется в нестандартной трактовке *port de bras*, которые нередко компенсируют ограниченность работы ног или приобретают избыточную орнаментальность.

Визуально-сценическое решение спектаклей

Отметим и современный, нестандартный подход Самодурова к визуальному образу своих постановок. Самодуров мыслит балет как современный и развивающийся вид искусства, поэтому стремится использовать различные приемы и средства сценической выразительности, позволяющие установить непосредственный контакт со зрителем.

¹⁶⁰ [Б.а.] Мировые премьеры одноактных балетов «Танцемания», «Made in Bolshoi (Сделано в Большом)», «Времена года» (7–10 июля 2022, ГАБТ) // Музыкальное обозрение. 2022. 7 июля // URL: <https://muzobozrenie.ru/mirovye-premery-odnoaktnyh-baletov-tancemaniya-made-in-bolshoi-sdelano-v-bolshom-vremena-goda-7-10-ijulya-2022-gabt/> (дата обращения: 11.07.2023).

Трактовка сюжета и выбор музыки обуславливают своеобразие сценографического воплощения в спектаклях Вячеслава Самодурова. В его работах выражено стремление к лаконичности и минимализму, тяготение к эпатажности, что зачастую может противоречить развертываемым на сцене классическим сюжетам, а также обращение к современным образам и стилю в одежде. При этом для Самодурова не существует каких-либо стилистических предпочтений. Визуальное решение и выбор моделей костюмов продиктованы концепцией спектакля. Они могут как соответствовать музыке и пластике, так и вступать с ними в некоторый диссонанс.

Интересным является отношение Самодурова к классическим балетным костюмам, которые хореограф совместно с художниками переосмысливает. Примером стала усовершенствованная балетная пачка, созданная Анастасией Нефедовой для балета «Приказ короля» и продублированная в постановке «Танцемания» на сцене Большого театра. Созданная Нефедовой пачка представляла собой цельнокройное платье с акцентом на талии (в то время как в классических балетных костюмах данный акцент начинается с середины бедра). Усовершенствованный силуэт костюма визуально изменяет фигуру балерины, в результате чего рисунок танца обретает большую женственность и остроту. Если в балете «Приказ короля» силуэт пачки соответствовал неоклассической стилистике постановки, то в «Танцемании» пачка была трансформирована – еще более смещенные акценты в линиях и пропорциях сделали силуэт костюма современным.

Нефедова выступила также художником в балете «Конек-Горбунок» (2021). Известная сказка в прочтении Самодурова получила современное переосмысление, что было реализовано в сценическом решении – декорациях и костюмах. Художница создала роскошные костюмы, решенные в духе квазиисторической стилизации, с этническими и сказочными мотивами в

сочетании с элементами современной молодежной моды. Особенно ярко утрированный историзм и эклектичность проявились в массовых образах «уральской толпы». По высказыванию самой Нефедовой, в воплощении сценического облика главного персонажа, Ивана, она отталкивалась от образа молодого интеллектуала с хулиганскими повадками.

Эклектичность визуально-сценического оформления составила эстетическую основу спектакля. Танцовщики исполняют виртуозные *pas de deux* в спортивных штанах, «белые сцены», исполняемые балеринами в пачках, сочетаются с яркими и насыщенными по цветовому и фактурному решению массовыми бытовыми танцами-сценами, такими как номера ханских невест, танец индийской принцессы Нури и героини немецкого эпического фольклора Брунгильды. Экстравагантное решение получает в постановке образ Конька-Горбунка, роль которого исполняет балерина, облаченная в оранжевые шорты. На создание образа конька художника вдохновил имидж южноафриканской вокалистки Йоланды Фиссер. Образ интеллектуального хулигана Ивана ярко контрастирует с образом Конька, что придает сценическому решению оригинальность.

Стремление к простоте и минимализму, отказ от исторической достоверности заметны в визуально-сценическом решении балета «Ромео и Джульетта». Художником по костюмам выступила Ирэна Белоусова, а художником-декоратором – Энтони Макилуйэн. Главные герои на сцене облачены в современные свитшоты и майки. Изображенные на майках рисунки Боттичелли являются едва ли не единственными отсылками к месту и времени действия литературного первоисточника Шекспира. Уличная толпа облачена в стильные черно-белые комбинезоны с ренессансными изображениями на груди и коленях, в картинах замковых праздников персонажи одеты в пышные, пестрые и яркие костюмы.

В визуально-сценическом решении балетов Самодуров отталкивается от концептуального замысла постановок. Хореографу чуждо стремление к исторической достоверности. Даже при обращении к историческим темам и сюжетам Самодуров вместе с художниками оставляет место условности в передаче времени и места действия, а зачастую переносит героев в современность, что находит отражение в костюмах и декорациях.

Стремление Самодурова к созданию современного творческого облика балета проявляется в нестандартных сценографических решениях. Показательным примером является балет «H₂O», созданный в 2012 году для Уральской индустриальной биеннале современного искусства. Одноактный спектакль был представлен не на театральных подмостках, а в ангаре завода «Уралтрансмаш».

Посередине ангара располагается хореографический планшет, за которым на белом фоне разворачивается видеопроекция с абстрактными волнистыми узорами. Артисты заполняют пустующее пространство, появляясь и исчезая в импровизационном движении. Световая драматургия временами полностью растворяет границы танцевального локуса, создавая иллюзию безграничности сценического пространства.

Нарастанию напряжения способствует музыкальная драматургия – звучание струнных сменяется современными звуками, а движения танцовщиков становятся более резкими и механическими. На телах артистов краской нарисованы яркие костюмы. Вместо классических движений в хореографическую партитуру включены элементы брейкданса и уличных танцев. Преобладание отрывистых и угловатых движений выявляет дисбаланс – отсутствие внутреннего контакта между персонажами.

Кульминацией становится марш рабочих, которые стройными рядами проходят по сцене. В этом марше участвуют добровольцы – реальные рабочие

завода, которые повторяют движения артистов, тяготеющие к бытовым жестам – движениям регулировщиков, элементам физических упражнений. В финале спектакля начинается дождь – сверху на танцовщиков льется вода. Смывание краски с артистов символизирует обретение свободы и освобождение. Пробуждаются новые эмоции, устанавливается гармония между персонажами, что воплощается в музыке и в танце и передается зрителям. Постановка завершается долгим и нежным *Adagio*.

Эволюция творческого метода от иронии к философской рефлексии

Деконструктивный подход Самодурова к классическим произведениям с течением времени менялся. Этот процесс можно охарактеризовать как движение от иронической интерпретации к философской рефлексии.

Ранние постановки хореографа (2013–2018) отличаются игровым отношением к традиции. «Вариации Сальери» похожи на остроумный комментарий к классическому наследию, деконструкция в этом спектакле носит черты доброжелательной иронии. «Пахита» реализует уже более сложную концепцию «балета о балете», каждый акт здесь отсылает к определенной исторической эпохе, к другой эстетике. «Приказ короля» можно охарактеризовать как хореографическую энциклопедию, показывающую зрителю эволюцию танцевального искусства в веках.

Поздние же работы (2021–2023) отмечены переходом к философскому осмыслению природы хореографического искусства. В балете «Дар» хореограф исследует тему творческого вдохновения и его воплощения в материальной форме. А в балете «Ultima Thule» он обращается к экзистенциальным вопросам предела, границы, исчезновения.

Принципиально меняется и отношение Самодурова к костюмному решению спектакля, что выражается в отходе от декоративности в сторону

функциональности. В ранних работах хореограф ограничивается традиционными средствами выразительности балетного театра: костюм выполняет устоявшуюся функцию, обозначая историческое время действия и создавая систему художественных аллюзий.

Трансформируется и отношение Самодурова к видеопроекциям, внедряемым в балетный спектакль. Кардинальный поворот в этой сфере происходит в поздних постановках, где формируется единая эстетическая стратегия концентрации на танцевальном тексте. Активное включение в спектакль мультимедийных элементов трансформирует их из внешних украшений в органичные компоненты хореографической драматургии, при этом обращение к предельно минималистичным телесным костюмам устраняет привычные декоративные элементы. Как технологическое обогащение, так и сценографическая минимизация преследуют общую цель: устранение всех визуальных элементов, способных отвлечь внимание зрителя от танцевального текста как такового, что превращает тело исполнителя в единственный и самодостаточный инструмент художественного воздействия.

Неоклассические тенденции в контексте современной хореографии

Рассматривая творчество Самодурова в контексте современной хореографической практики, следует отметить его принадлежность к неоклассическому направлению. Однако неоклассицизм XXI века существенно отличается от своих исторических предшественников.

Неоклассицизм Баланчина середины XX века призывал к освобождению балета от литературности и театральности в пользу «чистого танца». Современная же неоклассика решает иную задачу, стараясь интегрировать классическое наследие в постмодернистский культурный контекст. В первую

очередь она требует выработки нового художественного языка, способного к диалогу с различными культурными кодами.

Самодуров прежде всего занят переосмыслением самой природы классического танца. Он рассматривает академическую традицию не как историческое наследие, требующее консервации, но как динамическую систему, готовую к трансформации. В классическом балете его привлекает эстетика женского танца на пуантах и мужского атлетизма, что определяет стратегию постановочной деятельности, основанной на выборочном освоении традиций.

Принципиальным для понимания творческой философии Самодурова становится его трактовка процесса работы с классическим наследием: «Какое-то время считалось стыдным ставить в классической манере, все должно было быть сдвинуто куда-то вбок и вверх. Сегодня произошла переоценка: возвращается вертикаль, с ней надо уметь играть, ее можно разрушать, сводить в баланс и возвращать обратно. У меня сейчас процесс нового познания языка классического танца и желание, как при игре в кубик Рубика, пересобрать его заново», – отмечает постановщик в одном из своих интервью¹⁶¹. Метафора «пересборки» выявляет суть его неоклассической методологии – деконструкцию академических элементов с последующим их синтезом в новых композиционных контекстах.

Существенным является понимание Самодуровым классического балета как формы абстрактного искусства, предвосхитившего художественные открытия XX века. «Это чистый пример абстрактного искусства. И не надо приплетать сюда всякую “духовность”, ее там нет: есть художественная форма, абстрактный рисунок хореографии, и чем меньше балерина строит “бровки

¹⁶¹ Барыкина Л. Вячеслав Самодуров: «Переформатирование труппы и зрителя – вот моя цель» // Colta.ru. 2014. 8 июля // URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/3821-vyacheslav-samodurov> (дата обращения: 09.09.2022).

домиком», тем лучше. О чем-то очень важном балет сказал миру раньше всех», – отмечает Самодуров¹⁶². Такая трактовка освобождает классическое наследие от литературных и театральных наслоений, выявляя его собственно хореографическую сущность.

Практическая реализация неоклассической концепции Самодурова характеризуется принципом избирательной трансформации, при котором структурообразующие компоненты академической системы – техническая точность работы ног, музыкальность, система построения танцевальных форм – становятся основой для современных пластических решений. Хореограф трактует вертикаль как динамическую категорию, способную к деформации и восстановлению, что порождает особую логику движения, где нарушение классических канонов становится способом их творческого развития.

Неоклассическая стратегия хореографа проявляется также в полифонической организации хореографического материала. Отказываясь от иерархического принципа традиционного балетного спектакля, Самодуров создает контрапунктические структуры, где различные пластические темы взаимодействуют по законам музыкального многоголосия. Драматургия балета меняется, монологичность классического повествования заменяется диалогом равноправных танцевальных голосов.

Подход Самодурова можно назвать «конструктивной деконструкцией», классические элементы подвергаются анализу и разбору на составные части для выявления скрытых возможностей. В результате появляются произведения, генетически связанные с академической традицией, но актуальные и способные к диалогу с различными культурными контекстами.

¹⁶² Там же.

Самодуров избегает и консервативного воспроизведения исторических образцов, и радикального разрыва с традицией, он постепенно адаптирует классическое наследие к эстетическим требованиям современности. Эта стратегия оказывается особенно актуальной в российском контексте, где балетная традиция обладает статусом национального культурного достояния.

Академическая техника и структурное мышление в русле балетной традиции служат основой для хореографического языка Самодурова. А размышляет он на этом языке о природе танцевального искусства и его роли в художественной культуре XXI века, о том, что классическое наследие является не препятствием для творчества, но источником вдохновения.

В истории современного отечественного балета Самодуров выступает в качестве одного из художников, который намеренно ломает и разрушает традиционные каноны классического танца, преодолевая нормы и табу. Не прибегая к копированию, Самодуров с точки зрения хореографического стиля пошел по пути Дж. Баланчина и У. Форсайта – ярких представителей балетной неоклассики. От них хореограф почерпнул большую амплитудность исполнения классических движений, изменение геометрии движений танцовщиков за счет смещения оси тел, обращение к изломанным линиям и жестам, а также стремление к сочетанию в едином целом элементов хореографии разных стилей.

Характеризуя деятельность Вячеслава Самодурова как постановщика, следует отметить, что он – художник, находящийся в процессе непрерывного саморазвития. Традиции русского балета и вагановской школы, несмотря на творческие поиски Самодурова, остаются в его творчестве значимыми. Постановщик, используя лексику современного танца и выходя за рамки строгой неоклассики в сторону постмодернистских форм, выработал свой хореографический язык, который можно назвать интернациональным.

Анализ постановок Вячеслава Самодурова позволяет выделить несколько устойчивых черт его творческого метода.

Самодуров органично соединяет в одной постановке элементы классического балета, неоклассики и современного танца. Его хореографический язык эклектичен и включает классический танец, бытовую пластику, элементы театра абсурда, гротеск.

Музыкальная основа спектаклей – еще одна черта, определяющая его самобытность как постановщика. Не декларируя каких-либо предпочтений в области жанра и стиля музыкального материала, балетмейстер ищет вдохновение в звуковом фоне, ритме, тембре, акустике, инструментальной ансамблевой природе произведения, гармонии и даже способе исполнения.

Это стремление к эксперименту распространяется и на сценографию. Самодуров отказывается от традиционного театрального пространства, используя нестандартные площадки, технические новшества (видеопроекции, прямые трансляции), природные элементы (вода).

Хореограф активно привлекает к постановочному процессу специалистов из разных стран, особенно из Англии и Нидерландов, что связано с его биографическим опытом сотрудничества с зарубежными труппами.

Заключение

Исследование творческого пути Вячеслава Самодурова раскрывает механизмы художественной трансформации – процесса, в ходе которого индивидуальный исполнительский опыт артиста претворяется в новаторскую систему хореографической выразительности и становится носителем культурной памяти. На примере творческой эволюции от танцовщика петербургской школы через этап освоения традиций европейского балета к формированию собственной постановочной концепции мы можем рассмотреть процесс становления художественной индивидуальности.

Важны все этапы профессиональной биографии хореографа, каждый оставил отпечаток на его творческом методе. Академическая строгость Мариинского театра, концептуальная свобода голландского балета, театральная изощренность английского балета. Однако простое накапливание знаний и опыта не объясняет появления новых качеств творческой личности. Ключевым оказалась склонность к синтезу, умение извлекать из различных традиций элементы, способные к плодотворному взаимодействию. Соединяя их, Самодуров выработал сложный механизм сохранения, передачи и актуализации художественного наследия.

В первой четверти XXI века, когда традиционные формы искусства находились под угрозой забвения или музеефикации, Самодуров предложил альтернативную стратегию работы с прошлым. Классическое наследие в его интерпретации перестает быть неподвижным объектом почитания, превращается в живой источник творческого развития. Хореограф не консервирует традицию, но и не разрушает ее, а делает ее инструментом сегодняшнего художественного высказывания. Процесс требует не только

технического мастерства, но и особого типа культурной восприимчивости, способной к различению вечного и преходящего в искусстве.

Возвращение Самодурова из-за границы в российский культурный контекст важен для понимания современных художественных процессов. Екатеринбургский театр под его руководством из провинциальной сцены превращается в лабораторию, открытую для экспериментов. Опыт Самодурова показывает, что децентрализация культурного производства возможна, когда творческая энергия возникает на периферии, а не только в традиционных культурных центрах. Стремление художника к инновациям создало модель, альтернативную традиционной иерархической модели российского балетного театра.

Мультимедийные эксперименты постановщика включают в себя интеграцию видеопроекций, электронной музыки и цифровых технологий в структуру балетного спектакля. В его работах сложился тип художественного произведения, структурно объединяющий традиционную хореографию с элементами видеоарта и электронной музыки. Постановки Самодурова свидетельствуют о становлении оригинальной синтетической образности, отличающиеся среди прочего размыванием границ между традиционными видами искусства.

Спектакли Самодурова нуждаются и в новом типе зрительской работы, в способности одновременно считывать и воспринимать множество визуальных и звуковых потоков, переключать внимание между физическим и виртуальным сценическими пространствами. И такого зрителя хореограф воспитал.

Институциональные инновации Самодурова, среди которых создание «Dance-платформы», международные творческие обмены, формирование актуального театрального менеджмента, свидетельствуют о понимании того,

что художественное обновление невозможно без изменения организационных структур. Самодуров в должности художественного руководителя одновременно выступал как творец, куратор и продюсер, формируя полноценную экосистему современного искусства.

Уникальность Самодурова в общей картине современного российского балета становится особенно очевидной при сопоставлении его с другими хореографами его поколения, получившими похожий международный опыт. Например, выпускник Московского хореографического училища А. О. Ратманский, прошедший путь через ведущие европейские театры и назначенный главным балетмейстером Большого театра, несмотря на блестящую подготовку и международное признание, столкнулся с непреодолимой институциональной инерцией. Соппротивление консервативной части труппы его экспериментам, неготовность к увеличению интенсивности работы и необходимость постоянных художественных компромиссов заставили его покинуть Большой театр и вообще российский театр.

Обосновавшись на региональной площадке, Самодуров сумел избежать этих системных ограничений и стал первым в современной истории российского балета артистом-танцовщиком, который успешно использовал свой международный исполнительский опыт в хореографической практике на российской сцене. И при этом создал альтернативную модель художественного производства, органично соединяющую международные стандарты с инновационными организационными решениями.

Перед исследователем открываются обширные перспективы для дальнейшего изучения и анализа. Особый интерес представляет «поколенческий эффект», под которым имеется в виду влияние творческого метода Самодурова на формирование нового поколения российских

хореографов. Также важным видится сравнительное исследование различных моделей адаптации классического балета к современным условиям, а также феномена региональных балетных театров как центров художественного обновления.

Своим творчеством Самодуров доказывает право балета как вида искусства на существование в современном мире. Пессимистический взгляд на балет как на нечто архаическое и отжившее опровергается живым творчеством хореографа. Традиция жизнеспособна при условии ее творческого переосмысления. В эпоху острых дискуссий о кризисе традиционных искусств опыт Самодурова предлагает конструктивную альтернативу как консервативному традиционализму, так и радикальному модернизму.

Постмодернистские методы, диктующие приоритет хореографического текста над нарративом, деконструкцию иерархических структур классического балета, интеграцию в спектакли различных медиа, Самодуров подчинил своей задаче. Его целью стала художественная рефлексия над состоянием искусства в период кардинальных перемен. В этом ему помогает вся полнота его транснационального творческого опыта, в котором соседствуют русская академическая традиция, голландский концептуализм, английская театральность.

Его метод можно назвать «критической преемственностью», в нем верность традиции сочетается с готовностью к ее творческому переосмыслению. Этот путь требует от художника большой культурной компетентности, способности к вдумчивому диалогу с наследием, готовности к постоянному переосмыслению собственных художественных принципов и умения сочетать разнородные стилистические элементы в органичном целом.

Опыт Самодурова и культурная стратегия, им созданная, может быть полезной не только для развития балетного искусства, но и для работы с культурным наследием в других областях творчества и видах искусства.

Список литературы

1. Абросимова А. Маленький шаг в вечность // Русский мир. 2018. Июнь. С. 48–55.
2. Архипенкова И. Код Петипа // Сайт Пермского академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского // URL: <https://permopera.ru/media/mediatec/kod-petipa/> (дата обращения: 09.03.2024).
3. Асафьев Б. В. Избранные труды: В 5 т. / Ред. коллегия: акад. И. Э. Грабарь и др.; вступ. статья Д. Кабалевского. М.: Академия наук СССР, 1952–1958. Т. 4. 1955. – 439 с.
4. [Б.а.] Балет «на пуантах» // Кино-театр.ру // URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/603/event/306763/> (дата обращения: 29.02.2024).
5. [Б.а.] Балетные спектакли 108-го театрального сезона в Урал Опера Балет откроются тремя концертами под общим названием Ural Ballet Fashion Gala // Ekb.sobaka.ru. 2019. 12 сент. // URL: <https://www.sobaka.ru/ekb/events/theatre/96241> (дата обращения: 20.12.2022).
6. [Б.а.] В Екатеринбурге пройдет «Dance-платформа» // URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2013/08/6662-v-ekaterinburge-projdet-dance-platforma> (дата обращения: 10.12.2022).
7. [Б.а.] Вариации Сальери // Официальный сайт театра Урал Опера Балет. // URL: <https://uralopera.ru/events/variatsii> (дата обращения: 27.03.2023).
8. [Б.а.] Главные герои современного российского балета – кто они? Истории номинантов премии «Золотая маска» // Buro. 2022. 22 марта // URL: <https://www.buro247.ru/lifestyle/photo-reports/22-mar-2022-golden-mask.html> (дата обращения: 08.06.2022).

9. [Б.а.] Для южноуральских театралов готовится премьера полной версии балета «Пахита» // Myseldon.com. 2017. 9 февр. // URL: <https://myseldon.com/ru/news/index/164421388> (дата обращения: 24.11.2025).
10. [Б.а.] К нам вернулся драмбалет (Интервью с Алексеем Мирошниченко) // Business Class. 2011. 24 окт. // URL: <http://www.business-class.ru/news/2011/10/24/78121> (дата обращения: 29.07.2022).
11. [Б.а.] Национальный балет Нидерландов (Dutch National Ballet) // Danceopen // URL: <https://danceopen.com/ru/240-natsionalnyj-balet-niderlandov> (дата обращения: 05.08.2022).
12. [Б.а.] Пермский балет откроет «Dance-платформу» в Екатеринбурге // Новый компаньон. 2013. 23 авг. // URL: <https://www.newsko.ru/news/nk-871127.html> (дата обращения: 11.12.2022).
13. [Б.а.] Премьера балета Самодурова «Приказ короля» откроет театральный фестиваль в Екатеринбурге // ТАСС Екатеринбург. 2018. 17 сент. // URL: <https://tass.ru/ural-news/5572907> (дата обращения: 01.12.2022).
14. [Б.а.] Русский балет сегодня – такой же безусловный национальный бренд, каким он был в советское время?.. // Polit.ru. 2005. 18 ноября // URL: <https://polit.ru/article/2005/11/18/balet/> (дата обращения: 08.10.2022).
15. Баркалова Е. В. Современные балеты в контексте терминологических проблем хореографического искусства // Общество: философия, история, культура. 2022. № 3 (95). С. 187–191.
16. Барыкина Л. Вячеслав Самодуров: «Переформатирование труппы и зрителя – вот моя цель» // Colta.ru. 2014. 8 июля // URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/3821-vyacheslav-samodurov> (дата обращения: 09.09.2022).

17. Беляева Е. От тени к свету: Севагин / Самодуров / Пимонов в Пермском театре оперы и балета // Del'arte magazine. 2022. 30 окт. // URL: <https://delartemagazine.com/music/ot-teni-k-svetu-sevagin-samodurov-pimonov-v-permskom-teatre-opery-i-baleta.html> (дата обращения: 23.05.2023).
18. Беляева Е. Цветные сны Славы Самодурова // Belcanto.ru // URL: <https://www.belcanto.ru/14073001.html> (дата обращения: 08.03.2024).
19. Боборыкина Т. Балет Бориса Эйфмана // Сайт Театра балета Бориса Эйфмана // URL: <https://www.eifmanballet.ru/ru/about/boris-eifman> (дата обращения: 18.07.2022).
20. Богданова Л. А. Личность артиста балета как носителя культуры в современном российском обществе // Модернизация российского общества и подготовка кадров для отрасли культуры и искусств: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 45-летию Казанского государственного университета культуры и искусств. В 3 ч. Казань, 17–18 ноября 2014 года / Под науч. ред. Р. Р. Юсупова, Р. М. Валеева. Ч. 2. Казань: Казанский государственный университет культуры и искусств, 2014. С. 281–290.
21. Боголюбова Н. М., Николаева Ю. В. Санкт-Петербург – международный центр балетного искусства // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 1 (14). С. 14–18.
22. Боева Т. Вариации на тему Самодурова // Петербургский театральный журнал. 2021. № 1 (103) // URL: <https://ptj.spb.ru/archive/103/music-theatre-103/variacii-na-temu-samodurova/> (дата обращения: 12.09.2022).

23. Большой толковый словарь по культурологии / Авт.-сост. Б. И. Кононенко. М.: Вече, АСТ, 2003 // URL: <https://cult-lib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/index.htm> (дата обращения: 08.09.2020).
24. Борев Ю. Б. Эстетика: Учебник. Москва: Высшая школа. 2002. – 511 с.
25. Бурлака Ю. П. Grand pas из балета «Пахита» и grand pas «Оживленный сад» из балета «Корсар»: Сравнительный анализ // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С. 69–79.
26. Бурмистрова Е. В., Портнова Т. В. Особенности визуально-образного восприятия балетов М. Петипа // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2018»: Сб. материалов. Москва, 20–21 ноября 2018 г. Ч. 3. М.: РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2018. С. 248–250.
27. Буцан А. С. «Русские сезоны» С. П. Дягилева в контексте синтеза искусств // Вестник МГУКИ. 2012. № 5 (49). С. 86–89.
28. Ваганова А. Я. Основы классического танца: Учебник. – Изд. 9-е, стер. СПб [и др.]: Лань: Планета музыки, 2007. – 191 с.
29. Вальберх И. И. Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии / Ред и вступ. ст. Ю. И. Слонимского; подгот. текста и примеч. А. А. Степанова. – 2-е изд. СПб.: Планета музыки, 2010. – 336 с.
30. Владимирова Е. Л., Портнова Т. В. Влияние творческого наследия М. Петипа на современную культуру // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2018»: Сб. материалов. Москва, 20–21 ноября 2018 г. Ч. 3. М.: РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2018. С. 251–254.
31. Вишнева Д. В. «Я – Золушка» и «Я – Джульетта»: моя работа над образами в балетах Сергея Прокофьева // Musicus: Вестник Санкт-

- Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2021. № 3 (67). С. 10–17.
32. Волков С. В. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным / Предисл. М. Бежара. М.: Эксмо, 2002. – 141 с.
33. Вязовкина В. Вячеслав Самодуров // Балет. 2016. № 1. С. 24–26.
34. Вязовкина В. Полет Славы // Урал Опера Балет Фест (Ural Opera Ballet Fest) [буклет фестиваля] / Ред.-сост. Б. Королек, А. Рябин. Екатеринбург: Урал Опера Балет, 2018. С. 23–24.
35. Гаевский В. М. Дивертисмент: Судьбы классического балета. М.: Искусство, 1981. – 378 с.
36. Галайда А. Вячеслав Самодуров: Мы заразились вкусом к новизне // Ведомости. 2012. 11 сент. // URL: https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2012/09/11/zarazilis_vkusom_k_novizne (дата обращения: 11.12.2022).
37. Галайда А. Вячеслав Самодуров: Романтизм – это побег // Ведомости. 2016. 21 июня // URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2016/06/22/646241-vyacheslav-samodurov-romantizm-eto-pobeg> (дата обращения: 12.09.2022).
38. Галайда А. Вячеслав Самодуров: «Сюжетно балеты Мариуса Петипа мне воспринимать сложно – я не любитель бразильских сериалов» // Classicalmusicnews.ru. 2017. 18 мая // URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/vyacheslav-samodurov-200-petipa> (дата обращения: 26.06.2022).
39. Галайда А. Как Вячеслав Самодуров руководит самой креативной балетной труппой России // Spb.sobaka.ru. 2018. 27 февр. // URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/theatre/69150> (дата обращения: 08.06.2022).

40. Галайда А. На самых кончиках пальцев. Премьера Урал Балета как манифест // Colta.ru. 2021. 2 марта // URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/26739-anna-galayda-ural-balet-posle-karantina> (дата обращения: 26.06. 2022).
41. Галайда А. Пересочинить себя и танец // «Танцемания». «Made in Bolshoi (Сделано в Большом)». «Времена года» [буклет к спектаклю] / Ред.-сост. Б. Королек и А. Рябин. М.: Государственный академический Большой театр России, 2022. С. 21–25.
42. Галайда А., Андреева Т. Самодуров стал лидером одного из крупнейших российских театров // Российская газета. 2014. 6 мая // URL: <https://rg.ru/2014/05/06/samodurov-poln.html> (дата обращения: 07.08.2022).
43. Галкин А. Одна треть «Ундины» // Вопросы театра. 2016. № 3–4. С. 72–74.
44. Гнездилова И. Н. Очерки истории балета. Курган, 1998. – 92 с.
45. Голощапова О. В. К вопросу об эстетических принципах искусства // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2015. Т. 30. С. 411–415 // URL: <https://e-koncept.ru/2015/65152.htm> (дата обращения 08.08.2022).
46. Гордеева А. Изобретение движений, скорость и овация. В Пермской опере представили балет XXI века // Сайт ТАСС. 2022. 22 окт. // <https://tass.ru/kultura/16127873> (дата обращения: 22.05.2023)
47. Гордеева А. Ласковый дождь на военном заводе // Газета.ru. 2012. 25 сент. // URL: https://www.gazeta.ru/culture/2012/09/24/a_4786553.shtml?utm_auth=false (дата обращения: 12.09.2022).
48. Гордеева А. «Минорные сонаты» – балет без сюжета, поэтому хореограф Слава Самодуров объяснял артистам, «про что движение» // Time Out

- Санкт-Петербург. 2010. № 13 (199). 25 июня – 8 июля. // URL: <https://www.timeout.ru/spb/feature/12198> (дата обращения: 12.09.2022).
49. Гордеева А. Танцы на грани Европы // Газета.ru. 2012. 14 сент. // URL: https://www.gazeta.ru/culture/2012/09/14/a_4770497.shtml (дата обращения: 07.12.2012).
50. Гродникова С. А. Классический балет в контексте современной художественной культуры // Культура. Наука. Творчество: Сб. науч. трудов. Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2020. С. 182–185.
51. Груцынова А. П. Балет в пространстве современного театра. М.: Триумф, 2015. – 186 с.
52. Груцынова А. П. Балет на современном телеэкране // Вестник Саратовской государственной консерватории. 2020. № 1 (7). С. 64–70.
53. Гучмазова Л. Радость от Сальери // Российская газета. 2021. № 43 // <https://rg.profkiosk.ru/878105> (дата обращения: 27.03.2023).
54. Девятова О. Л. Живая жизнь театра: вековая панорама, премьеры, мастера. Екатеринбург: Автограф, 2012. – 656 с.
55. Докучаева А. Худрук Вячеслав Самодуров: «Наши зрители растут вместе с нами» // Аргументы и факты-Башкортостан. 2019. № 43. 22 окт. // URL: https://ufa.aif.ru/culture/art/hudruk_teatra_ural_opera_balet_nashi_zriteli_rastut_vmeste_s_nami (дата обращения: 25.06.2022).
56. Дымова С. В. Слава Самодуров: «Я даю очень мало свободы» // Фонтанка.ru. 2010. 7 июля // URL: <https://www.fontanka.ru/2010/07/07/011/> (дата обращения: 25.06.2022).
57. Дэвид Доусон // Персональная страница артиста на официальном сайте театра Dutch National Opera and Ballet // URL:

- <https://www.operaballet.nl/en/dutch-national-ballet/david-dawson> (дата обращения: 07.08.2022).
58. Захаров Р. В. Сочинение танца : Страницы педагогического опыта. – 2-е изд. М.: Искусство, 1989. – 235 с.
59. Ильин А. Н. Трехкомпонентная модель влияния массовой культуры на субъекта // Социология: методология, методы, математическое моделирование (Социология: 4М). 2010. № 30. С. 27–42.
60. История Московской государственной академии хореографии // Официальный сайт МГАХ // URL: <https://balletacademy.ru/mgah/about/history/> (дата обращения: 13.01.2022).
61. История художественного образования в России XX века в лицах, фактах, событиях, произведениях художественного творчества детей и подростков / Сост. Н. Н. Фомина. Т. 1. М.: Педагогика, 2002. – 473 с.
62. Кабачек Н. Л. «Балет в балете»: творческие поиски современных хореографов // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 154–162.
63. Кабурнеева Е. О. Художественно-педагогические традиции Московской государственной академии хореографии // Педагогика искусства. 2010. № 3. С. 163–167.
64. Карп П. Балет и драма. Л.: Искусство, 1980. – 249 с.
65. Капанова Г. Ж. Методика А. Я. Вагановой как основа профессиональной подготовки артистов балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 177–182.
66. Караева Я. В. Ельцин Центр и оперный театр объединились ради балета // Моменты: Агентство ярких новостей. 2018. 8 февр. // URL: <https://momenty.org/city/i181221/> (дата обращения: 04.12.2022).
67. Катышева Д. Н. Балетмейстеры театра «Русский балет Дягилева» и современная хореография // Танец в диалоге культур и традиций: Сб. науч.

- трудов. СПб: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2021. С. 12–18.
68. Катышева Д. Н. Борис Эйфман: на пути к современному Театру балета // Манускрипт. 2021. Т. 14. Вып. 11. С. 2455–2458.
69. Клепикова И. К. «Послушный мальчик, но с характером» (Интервью с Вячеславом Самодуровым) // Областная газета. 2014. 31 мая // URL: <https://old.oblgazeta.ru/culture/18023/> (дата обращения: 20.06.2022).
70. Клепикова И. К. «Dance-платформа». Первый юбилей! // Областная газета. 2016. 22 сент. // URL: <https://old.oblgazeta.ru/culture/30269/> (дата обращения: 08.12.2022).
71. Кондратенко Ю. Б. Синтез в хореографическом искусстве эпохи постмодерна // Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии: Сб. науч. трудов. Волгоград, 1999. С. 16–19.
72. Консерватория, пять танго, cantus arcticus: Профайл спектаклей на официальном сайте Союза театральных деятелей Российской Федерации Екатеринбурга. // Интернет-ресурс: URL: <https://www.domaktera.ru/konservatoriya-pyat-tango-cantus-arsticus.html>. (дата обращения: 12.08.2022).
73. Королек Б. Вячеслав Самодуров: «Екатеринбургский балет – это атомный реактор» // Музыкальное обозрение. 2018. № 8. 27 авг. // URL: <https://muzobozrenie.ru/vyacheslav-samodurov-ekaterinburgskij-balet-e-to-atomny-j-reaktor/> (дата обращения: 12.08.2022).
74. Королек Б. Лексикон балетной брани. Новая российская хореография в метафорах и эпитетах // Каданс. 2016. № 2. С. 22–25.
75. Красовская В. М. Агриппина Яковлевна Ваганова. Л.: Искусство: Ленингр. отд., 1989. – 221 с.

76. Красовская В. М. История русского балета. – 3-е изд., стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2010. – 286 с.
77. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. В 2 ч. Ч. 1. Хореографы. Л.: Искусство, 1971. – 526 с.
78. Кудинова И. Н. Музыка как одно из выразительных средств в хореографии // Музыка о детях и для детей: традиции и новаторство: Сб. науч. трудов. Липецк: Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского, 2017. С. 55–57.
79. Кузнецова Т. А. Хроники Большого балета. М.: Рипол Классик, 2011. – 189 с.
80. Куриленко Е. Н. Музыка и хореография. Вопросы взаимодействия // Теория и история искусства. 2021. № 1–2. С. 181–210.
81. Курюмова Н. Вариации не утратили ощущения новизны, а розы – аромата // Балет. 2021. № 3. С. 11–12.
82. Левенков О. М. Джордж Баланчин. Ч. 1. Пермь: Книжный мир, 2007. – 384 с.
83. Ленинградский государственный ордена Ленина академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова / Сост. Т. С. Крунтяева. Л.: Музыка, 1983. – 240 с.
84. Леонова М. К. Московская балетная школа и Большой театр: от учеников к артистам, от артистов к педагогам // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2019. № 2 (48). С. 6–8.
85. Лисицын П. Р. Балет «Пять танго» Ханса ван Манена впервые поставят в России // РИА Новости. 2013. 5 февр. // URL: <https://ria.ru/20130205/921344877.html> (дата обращения: 18.08.2022).
86. Лопухов Ф. К. Хореографические откровенности / Вступ. ст. Г. Н. Добровольской. М.: Искусство, 1972. – 215 с.

87. Лурье С. В. Традициология Э. С. Маркаряна: отличие от зарубежных теорий традиции // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2015. № 4 (19). С. 5–9.
88. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: Теоретический очерк. М.: Музыка, 1983. – 72 с.
89. Макарова О. Р. О современности и современном // Петербургский театральный журнал. 2011. № 1 (63). // URL: <https://ptj.spb.ru/archive/63/music-theatre-63/o-sovremennosti-i-sovremennom/> (дата обращения: 18.08.2022).
90. Мамиконян О. «Развитие остановилось»: танцовщик Андрей Уваров о состоянии современного балета // Forbes. 2021. 28 сент. // URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/441257-razvitie-ostanovilos-tancovsik-andrej-uvarov-o-sostoianii-sovremennogo-baleta>. (дата обращения: 18.06.2022).
91. Масленников П. Ю. Роль А. Я. Вагановой в развитии медико-биологической составляющей хореографии // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2014. № 3 (32). С. 17–23.
92. Масленников П. Ю. Экспертная оценка преподавателями классического танца Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой физического развития воспитанников исполнительского факультета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 6 (35). С. 51–56.
93. Музыка и хореография современного балета: Сб. ст. Вып. 3. Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
94. Наборщикова С. Лидер. О хореографе Е. Панфилове и его театре // Московский наблюдатель. 1991. № 11. С. 18–33.
95. Насимова Г. О., Насимов М. О. Сущность и принципы социальных технологий // История и археология: Сб. науч. трудов. СПб.: Реноме, 2012. С. 42–45.

96. Нестеров В. Н. Отражение основных тенденций русской культуры первой трети XX века в русском балете // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2010. Т. 12. № 6. С. 78–81.
97. Никитин В. Ю. К вопросу о стилевых определениях в современной хореографии // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2010. № 3. С. 66–79.
98. Омельницкая В. В. Особенности исполнительской техники в балетах Дж. Баланчина // Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. 2015. № 1 (36). С. 48–50.
99. «Пахита»: О спектакле // Официальный сайт Мариинского театра // URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2017/3/30/1_1900 (дата обращения: 22.11.2025).
100. «Пахита». Программа спектакля Челябинского государственного академического театра оперы и балета им. М. И. Глинки, фотографии, статьи с официального сайта / Архив театра. 2017. – 25 с.
101. Петров В. М. Количественные методы в искусствознании. Учебн. пособие. М.: Академический проект: Фонд «Мир», 2004. – 428 с.
102. Пичуева А. А. Воссоздание классических произведений прошлого в современной культуре (на примере балета «Наяда и рыбак» в екатеринбургском театре Урал Опера Балет) // Аудиовизуальная платформа современной культуры: Сб. науч. трудов. Екатеринбург: Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2020. С. 98–104.
103. Полубенцев А. М. Уроки великого хореографа М. Петипа // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2018. № 6 (59). С. 23–31.

104. Поморцева Е. Вячеслав Самодуров: «Все, что происходит случайно – это судьба» // URL: <https://ural-meridian.ru/news/61591/> (дата обращения: 24.11.2022).
105. «Приказ короля»: Буклет / Ред.-сост. Б. А. Королек. Екатеринбург: Урал Опера Балет, 2018. – 89 с.
106. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 10 т. / Примеч. Б.В. Томашевского. Л.: Наука. 1977–1979. Т. 7. – 147 с.
107. Ренанский Д. Худрук Екатеринбургского балета – о новой участи уральской труппы. Интервью с В. Самодуровым // Официальный сайт Национальной театральной премии и фестиваля «Золотая Маска» // URL: https://www.goldenmask.ru/press_1760.html (дата обращения: 22.11.2022).
108. Розанова О. И. Реальность и фантастика в современном балете // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2018. № 6 (59). С. 147–154.
109. Розанова Ю. А. Симфонические принципы балетов Чайковского. М.: Музыка, 1976. – 160 с.
110. Рыбкина Т. В. Пластическая интонация: к проблеме взаимосвязи музыки и движения // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 1. С. 217–223.
111. Рябова Т. Прыжок в будущее. Танцевальным проектом Оперного театра заинтересовались за рубежом // JustMedia. 2013. 14 авг. // URL: <https://www.justmedia.ru/news/culture/Dance-platformoj-zainteresovalis-zarubezhom> (дата обращения: 06.12.2022).
112. Садовникова П. Костюмы в спектаклях «Made in Bolshoi», «Танцемания», «Двенадцать» // Blueprint. 2022. 21 июля // URL: <https://theblueprint.ru/fashion/history/bolsoj-mariinka-kostumy> (дата обращения: 12.09.2022).

113. Сальник Е. «Здесь все такие беспородистые дворняжки». Главная звезда оперного о жизни в грубом Екатеринбурге. Интервью с В. Самодуровым // Моменты. Агентство ярких новостей. 2018. 9 янв. // URL: <https://momenty.org/people/i180467/> (дата обращения: 23.11.2022).
114. Санникова Д. Традиция жива и жжет // Культура Екатеринбурга. 2021. 25 февр. // URL: https://культура.екатеринбург.рф/common_content/item/theater_post/42 (дата обращения: 20.11.2025).
115. Светлов В. Я. Современный балет. СПб.: Лань: Планета музыки, 2009. – 288 с.
116. Свистунов А. В. Изобретение и реконструкция традиции в современных обществах // Гуманитарий Юга России. 2018. № 5. С. 86–94.
117. Силкин П. А. Русская школа классического танца. Агриппина Яковлевна Ваганова: Монография. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2012. –137 с.
118. Синельникова О. В., Трунов Д.О. Стилиевые ориентиры камерно-вокального творчества Леонида Десятникова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 54. С. 132-139.
119. Складьевская И. Игры с артефактами // Петербургский театральный журнал. 2018. № 92 // URL: <https://ptj.spb.ru/archive/92/music-theatre-92/igry-sartefaktami/> (дата обращения:10.05.2021).
120. Слонимский Ю. И. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. Л.: Музгиз, 1962. – 76 с.
121. Сошникова И. А., Курятникова Д. О. Применение цифровой сценографии в современном балете // Вестник молодых ученых Санкт-

- Петербургского государственного университета технологии и дизайна. 2021. № 1. С. 36–41.
122. Суворов Н. Н. Элитарное и массовое сознание в художественной культуре постмодернизма: Диссертация ... доктора философских наук: 24.00.01. СПб, 2005. – 323 с.
123. Тарасова О., Саливанчук А. Премьера балета в Оперном: одиночество в Арктике, «классика» в пачках и, возможно, «атомный взрыв» // Новый день. 2013. 5 февр. // URL: <https://newdaynews.ru/ekb/423082.html> (дата обращения: 13.08.2022).
124. Терентьева Н. А. Классический балет: роль и функции в художественной культуре современности (общероссийский и региональный аспекты): диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01. Челябинск, 2014. – 207 с.
125. Тимофеева Н. В. Мир балета: История, творчество, воспоминания. М.: Терра, 1993. – 365 с.
126. Тянникова Е. А. Современный балет: история и тенденции социокультурного развития // Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. 2021. № 1. С. 390–394.
127. Усачев Ю. Ю. Проблема творческой преемственности в мировой хореографии XX–XXI веков (на примере интеграции классического и современного танца) // Интеграция искусств в современном художественном образовании: Сб. науч. трудов. Орел: Орловский государственный институт культуры, 2022. С. 40–44.
128. Федоренко Е. Вячеслав Самодуров: «В Большом театре скучаю по Екатеринбургу» // Культура. 2018. 19 июня // URL: <https://portal->

- kultura.ru/articles/theater/136806-vyacheslav-samodurov-tanets-sposoben-govorit-sam-za-sebya/ (дата обращения 15.05.2022).
129. Филатова Л. Н. Формирование исполнительского мастерства артиста балета в условиях взаимовлияния классической и современной хореографии // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2021. № 1 (51). С. 6–12.
130. Флиер А. Я. Модель культурной типологии: классическая, неклассическая и постнеклассическая культуры // Горизонты гуманитарного знания. 2016. № 1. С. 11–32.
131. Фокина К. И. Информационное сопровождение спектакля в современном театральном процессе: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.01. М., 2008. – 180 с.
132. Фролов А. А., Аксенов С. И. «Культурная революция» в СССР: идеология, практика, результаты (1920–1930-е годы) // Революция и эволюция: модели развития в науке, культуре, обществе. 2019. № 1. С. 220–223.
133. Фурдей С. Г. Социальные технологии: тенденции развития // Инженерный вестник Дона. 2013. № 4 (27). С. 113–117.
134. Хабарова В. А. XX век – век русского балета // Традиции и инновации в пространстве современной культуры: Сб. науч. трудов. Липецк: Липецкий государственный педагогический университет имени П.П.Семенова-Тян-Шанского, 2021. С. 177–180.
135. Хинич М. Вячеслав Самодуров: «Петипа понравилась бы наша “Пахита”» // Israel culture. 2019. 19 дек. // URL: <https://www.israelculture.info/vyacheslav-samodurov-petipa-ponravilas-by-nasha-paxita/> (дата обращения: 23.06.2022).

136. Хисамов Д. Н. Беседа с Вячеславом Самодуровым. 07.07.2022. [Аудиозапись беседы]: публикуется с согласия В. В. Самодурова. Приложение.
137. Хоманс Дж. История балета. Ангелы Аполлона / пер. с англ. М.: АСТ, 2020. – 592 с.
138. Хорольская А. М. Тенденции массовизации классического балета в социокультурном пространстве современности // Культура: теория и практика. 2015. № 8. С. 17.
139. Хрущ А. Абсурдная премьера: Урал Балет исполнил «Приказ короля» // Global City. 2018. 13 окт. // URL: <https://globalcity.info/article/13/10/2018/15286> (дата обращения: 20.04.2023).
140. Хэгман М. «Спящая красавица» с Ларисой Лежниной и Вячеславом Самодуровым, Национальный балет Нидерландов, Амстердам, 25 октября 2000 года / Пер. С. Конаева // Московский музыкальный вестник // URL: https://www.mmv.ru/reviews/12-12-2000_legnina.htm (дата обращения: 07.08.2022).
141. Чашухина С. Год Мариуса Петипа открывается премьерой балета «Пахита» в Екатеринбурге // Global City. 2018. 21 февр. // URL: <https://globalcity.info/news/21/02/2018/12211>. (дата обращения: 09.05.2023).
142. Чухань Лю. Джордж Баланчин и его роль в развитии хореографического искусства XX века / Лю Чухань // Humanity space International almanac. 2021. Vol. 10. № 7. С. 906–911.
143. Шарандина А. Балет – это элитарное искусство. Интервью Анны Шарандиной с Николаем Цискаридзе // URL: <http://highhatdance.narod.ru/tsiscaridze2.htm> (дата обращения: 27.07.2022).
144. Шеломенцева М. А. Балетные новации Вячеслава Самодурова в хореографической культуре Екатеринбурга // Аудиовизуальная платформа

- современной культуры: Сб. науч. трудов. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2020. С. 149–154.
145. Шишкин А. Г. Виды управления современным оперным театром. Репертуарный театр продюсерского типа (на примере театра Урал Опера Балет) // Управление культурой. 2022. № 1 (1). С. 43–50.
146. Шишкин А. Г. Репертуарный театр продюсерского типа – тенденция и способы бытия диалога культур в современной музыкально-театральной культуре (на примере театра Урал Опера Балет) // Культура и искусство. 2021. № 5. С. 37–46.
147. Штраус О. На сцену Мариинки герои Сервантеса вернулись в балете «Пахита»: Интервью с Ю. Смекаловым // Российская газета. 2017. 20 апр. // URL: <https://rg.ru/2017/04/20/na-scenu-mariinki-geroi-servantesa-vernulis-v-balete-pahita.html> (дата обращения: 22.11.2025).
148. Юревич А. В. Место психологической науки и практики в современном российском обществе // Психопедагогика в правоохранительных органах. 2014. № 1 (56). С. 93–100.
149. Яицкая Л. Сара Лэмб: «Моя первая встреча с Майей Плисецкой произошла благодаря Славе Самодурову» // DanceRussia. 2015. 23 дек. // URL: <http://dancerussia.ru/publication/628.html> (дата обращения: 07.08.2022).
150. Яковлева Ю. Н. Вячеслав Самодуров // Петербургский театральный журнал. 1999. № 18–19. С. 15–18.
151. Ячменев Е. Вячеслав Самодуров: «Разгадать Десятникова как код да Винчи» // Областная газета. 2021. 29 апр. // URL: <https://old.oblgazeta.ru/culture/theatre/122940/> (дата обращения: 07.09.2022).
152. Ященков П. Балет в России – это большой театр абсурда. Интервью с Борисом Эйфманом // Московский комсомолец. 2011. 12 янв. // URL:

- <https://www.mk.ru/culture/2011/01/12/557448-balet-v-rossii-eto-bolshoy-teatr-absurda.html> (дата обращения: 16.11.2022).
153. Anderson Z. *The Royal Ballet. 75 years*. London: Faber and Faber, 2006. – 354 p.
154. Anholt S. *Branding Places and Nations // Brands and Branding / Clifton R., Simmons J.* Princeton, NJ: Bloomberg Press, 2004. P. 213–226.
155. Caspersen D. *It Starts From Any Point: Bill and the Frankfurt Ballet // William Forsythe / Ed. S. Driver. (Choreography and Dance. 2000. Vol. 5, No 3).* P. 25–39.
156. Farrugia-Kriel K., Jensen J. N. (eds.). *The Oxford Handbook of Contemporary Ballet*. New York: Oxford University Press, 2021. – 1016 p.
157. Gilpin H. *Aberrations of Gravity // ANY: Architecture New York. 1994. No. 5.* P. 50–55.
158. Hans van Manen Foundation // Фонд Ханса ван Манена на официальной странице театра Dutch National Opera and Ballet // URL: <https://www.operaballet.nl/en/ballet/hans-van-manen-foundation> (дата обращения: 07.08.2022).
159. Katysheva, J. N. *Boris Eifman: On the Way to the Modern Ballet Theatre // Pan-Art. 2021. Vol. 1. No. 1.* P. 12–15.
160. Kendall E. *A New “Paquita” Is an Echo Chamber of Ballet History // The New York Times. 2025. Feb. 4 // URL: <https://www.nytimes.com/2025/02/04/arts/dance/ratmansky-paquita-new-york-city-ballet.html>* (дата обращения: 22.11.2025).
161. Khapalova V. *Mariinsky Ballet – Paquita – Washington // DanceTabs. 2019. 10 Oct. // URL: <https://dancetabs.com/2019/10/mariinsky-ballet-paquita-washington/>* (дата обращения: 22.11.2025).

162. L.A.D. Балеты на музыку Леонида Десятникова: буклет к спектаклю / Ред.-сост. Б. Королек. Екатеринбург: Урал Опера Балет, 2021. – 12 с.
163. Paquita: Programmbuch / Bayerisches Staatsballett; Red. W. Oberender. München: Gotteswinter und Aumaier GmbH, 2014. – 96 s.
164. Reynolds N., McCormick M. No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century. New Haven and London: Yale University Press, 2003. – 907 p.
165. Salter C. Timbral architectures, auralty's force: Sound and music // William Forsythe and the Practice of Choreography / Ed. by S. Spier. London: Routledge, 2011. P. 54–72.
166. Spier S. Choreographic thinking and amateur bodies // William Forsythe and the Practice of Choreography / Ed. by S. Spier. London: Routledge, 2011. P. 139–150.
167. Spier S. Dancing and Drawing, Choreography and Architecture // The Journal of Architecture. 2005. Vol. 10. No 4. P. 349–363.
168. Siegmund G. The space of memory: William Forsythe's ballets // William Forsythe and the Practice of Choreography / Ed. by S. Spier. London: Routledge, 2011. P. 128–137.
169. Schneider K. Mit Blick in die Archive: Spannende Klassikerpflege. Münchner Feuilleton // Tanz. 2015. Vol. 1. No. 1 (January). P. 18–19.
170. Schorer S. Balanchine Technique. New York: Knopf, 1999. – 426 p.
171. Sulcas R. A Buried Past Springing Into the Light // *The New York Times*. 2014. Dec. 15 // URL: <https://www.nytimes.com/2014/12/16/arts/dance/paquita-at-the-national-theater-in-munich.html> (дата обращения: 07.09.2022).
172. Sulcas R. William Forsythe: The Poetry of Disappearance and the Great Tradition // *Dance Theatre Journal*. 1991. Vol. 9/ No 1. P. 4–7.
173. The Balanchine Essays: Arabesque. [Видеодокумент] / Нью-Йорк: George Balanchine Foundation, 1998 // URL:

<https://search.moz.ac.at/Record/992602959604520?lng=en#detailssolr> (дата обращения: 06.10.2023).

174. Wulff H. Ballet across Borders: Career and Culture in the World of Dancers. 2nd ed. Abingdon: Routledge, 2020. – 179 p.

Приложение 1

Беседа с В. В. Самодуровым.

Беседа состоялась 18 июля 2022 года в формате телефонного звонка.

Денис Хисамов: Вячеслав, здравствуйте. Прежде всего, большое спасибо, что нашли время и возможность ответить на мои вопросы. Начать хотелось бы с самого истока вашего профессионального пути – с учебы в Академии имени А. Я. Вагановой. Скажите, какое значение для вас имеет период обучения в этом заведении?

Вячеслав Самодуров: Очень большое. Мне кажется, когда человек где-то учится, это место всегда откладывает отпечаток. Конечно, я чувствую себя выпускником вагановской школы.

Д.Х.: Перечислите преподавателей, которые сыграли важную роль для становления вашего творческого мировоззрения?

В.С.: В школе, безусловно, Геннадий Романович Селюцкий. Он оказал на меня самое мощное и важное влияние. Пожалуй, он больше всего.

Д.Х.: В одном из своих интервью вы говорите следующее: «Я вообще не обсуждал бы балет в сфере образов. Вот это русское: русские танцуют образы, а предназначение артиста – танцевать прежде всего хореографию, музыку. Я был воспитан в Академии Вагановой, перед глазами Мариинский театр. Это сформировало во

мне типичное представление о том, как должен выглядеть русский танцовщик».

Скажите, так что же отличает, по вашему мнению, русского танцовщика на сцене современного мирового балета?

В.С.: Всегда очень сложно обобщать. Но, мне кажется, русские танцовщики более склонны к литературе, к литературному восприятию танца. Хотя, опять же, все люди разные.

Д.Х.: **Какую роль сыграл для вас период работы в Мариинском театре?**

В.С.: Это было мое профессиональное становление. Мариинский театр сыграл огромную роль. Там были шикарные педагоги. Тот перфекционизм, к которому стремились педагоги и артисты, воспитывает трудовую дисциплину, самоотдачу и способствует конкуренции.

Д.Х.: **О работе в Национальном балете Нидерландов. В прессе и биографических статьях приводятся лишь общие факты. Пожалуйста, опишите данный период вашей работы более подробно. Какой репертуар исполняли, ставили? Были ли принципиальные отличия для вас в хореографии русских и зарубежных постановщиков?**

В.С.: Я уехал в Амстердам, чтобы танцевать более разнообразную хореографию, которой в Мариинском театре в тот момент было мало. В Амстердаме я исполнял балеты очень разных хореографов: Ханса ван Манена, Джорджа Баланчина, Джерома Роббинса, Фредерика Аштона и других. В России русских

постановщиков в тот момент практически не было. В Мариинском театре на тот момент один вечер балета поставил Ратманский, которого не совсем можно назвать русским, так как он к тому моменту уже давно работал на Западе. В Амстердаме был очень разнообразный репертуар. Это заставляло меня перестраиваться как танцовщика, переосмысливать Вагановскую школу, где-то дополнять себя. Продолжался процесс становления не только как профессионала, но и как артиста.

Д.Х.: Что в хореографии зарубежных мастеров отвечало вашим творческим исканиям, а что, наоборот, было чуждо?

В.С.: В принципе, вся хорошая хореография мне нравилась. Мне нравился творческий процесс изучения новых постановок, поэтому я получал от всего удовольствие.

Д.Х.: Следующий вопрос. Расскажите о двух-трех самых успешных, на ваш взгляд, работах в Нидерландском театре в качестве артиста-балета.

В.С.: «Пять танго» Ханса ван Манена, хореография Баланчина... Я получал огромное удовольствие от этой хореографии. Она сложная, и мне нравился танец, тесно связанный с музыкой. Не могу сказать, что что-то было единственно любимым, но я многое танцевал.

Д.Х.: В 2009 и 2010 годах вы ставите два балета для своих зарубежных коллег. Что это были за постановки? Стремление ставить, а не только исполнять образы, зародилось лишь в Нидерландах или ранее?

В.С.: Меня пригласил Алексей Ратманский, который организовал хореографический воркшоп. Он сказал, что мне есть смысл подумать об участии и о постановке, и я согласился. Это было очень неожиданно, но, тем не менее, я отважился, поехал и поставил. Работа оказалась удачной, после чего директор театра Ковент-Гарден попросила видео. Ей понравилось, и она, в свою очередь, попросила сделать что-то для аналогичного хореографического воркшопа в Ковент-Гарден. Сначала у меня не было стремления ставить. Я думал, что после завершения танцевальной карьеры буду либо фотографом, либо просто руководить труппой. Но вот Ратманский позвал поставить номер для Большого театра, для Крысановой и Меркурьева. Он назывался «+/- 2», и это получилось удачно. Потом я поставил для Сары Лэмб, но та работа была не очень удачной. Однако Уэйн Макгрегор настоял на том, чтобы я продолжал заниматься постановками. Он сказал: «Не бойся артистов, поставь номер, бери солистов». И я поставил дуэт, тоже для хореографического воркшопа в Ковент-Гарден, который получился. После этого я и начал этим заниматься.

Д.Х.: Можете ли вы обозначить период вашей творческой биографии, когда вы поняли, что ваш стиль – это неоклассика?

В.С.: Я думаю, что сразу понял: это стиль, к которому я стремлюсь. Классика мне, в принципе, понятна. Я ее всю жизнь танцевал, я ее знаю. Это язык, которым я могу оперировать. Но, тем не менее, как танцовщик, ты все время себя развиваешь, пытаешься сделать свой стиль более радикальным и трансформировать это в неоклассику.

Д.Х.: В чем заключается особенность и уникальность вашего индивидуального стиля, соединяющего традиции русского классического балета и западной неоклассики? Каковы ваши творческие требования к неоклассическим постановкам?

В.С.: Вы знаете, я не могу на это ответить. Это вопрос больше для критиков, которые анализируют работы хореографа. Я сам их не анализирую до такой степени. Я просто ставлю и все время пытаюсь сделать так, чтобы каждая следующая работа была непохожа на предыдущую, чтобы я мог развиваться.

Д.Х.: Есть ли у вас любимые композиторы? Есть ли музыка, на которую поставить балет – ваша давняя мечта?

В.С.: У меня нет любимых композиторов. Я слушаю абсолютно все, это зависит от настроения. У меня достаточно плотный график постановок, поэтому любимой становится та музыка, на которую я ставлю в данный момент.

Д.Х.: Следующий вопрос. Ваши основные требования к сценографическому решению неоклассических спектаклей (костюмы, декорации)? Перечислите, пожалуйста, наиболее удачные, на ваш взгляд, примеры сотрудничества с художниками и декораторами.

В.С.: У меня нет единого требования к оформлению, потому что каждое оформление создается для конкретного спектакля, и они могут быть очень разными. Например, балет «Дар», который мы выпустили в октябре прошлого года. Он абсолютно феноменальный. Можно сказать, что он практически без декораций. Артисты в телесных купальниках. Но это абсолютно соответствует идее спектакля и смотрится

великолепно. Это полный минимализм. С другой стороны, можно взять «Конька-Горбунка» с его переизбыточностью оформления – это хороший, очень дорогой китч, который мы специально культивировали. «Танцемания» в Большом театре – это тоже достаточно впечатляющая и яркая декорация. Но это отдельная тема. Поэтому у меня нет конкретных требований. А из удачных, мне кажется, – «Дар», «Танцемания», «Конек-Горбунок», «Ромео и Джульетта», «Вариации Сальери».

Д.Х.: Расскажите о вашей работе на посту руководителя Урал Балета. Каковы ваши требования к репертуару, концепции постановок и профессионализму артистов балета?

В.С.: Я считаю, что не менять своих убеждений – неправильно. Мои постулаты меняются от сезона к сезону в зависимости от ситуации. Я всегда придерживаюсь мнения, что репертуар должен быть разнообразным. Исходя из репертуара на данный момент, я ищу то, чего нам не хватает, чтобы заполнить ту или иную нишу. Поэтому артист должен быть универсальным, энергичным, харизматичным, профессиональным, «пластилином» и уметь работать с разными хореографами.

Д.Х.: Как возникла идея создания проекта по поддержке молодых хореографов «Dance-платформа»? Каковы результаты деятельности проекта сегодня?

В.С.: Платформа создавалась не столько для хореографов, сколько для труппы. Это было нужно, чтобы у артистов появился новый опыт в создании новых спектаклей, опыт работы с разными хореографами и с разными стилями. Только через свои постановки я не

мог этого дать. Поэтому было здорово, что приезжали хореографы, которые работали с артистами индивидуально; был большой охват труппы, и, мне кажется, это влияло на восприятие танца и профессии самих артистов. Что это дало хореографам? Наверное, надо спрашивать их. Но, скажем так, все известные молодые хореографы, которых мы знаем сейчас, – все они были у нас на «Dance-платформе».

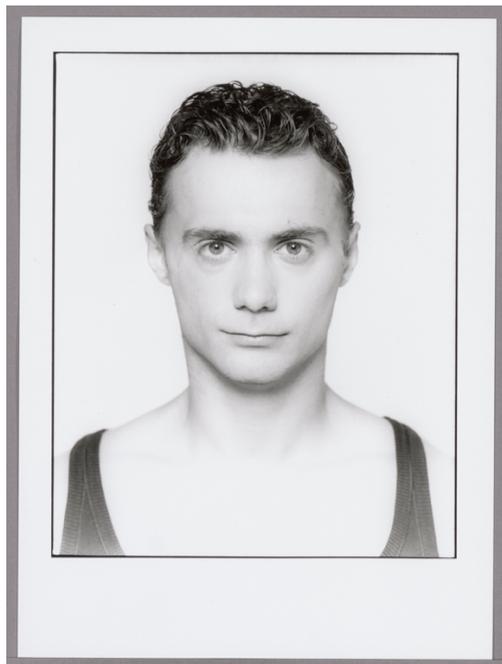
Д.Х.: Есть ли молодые и талантливые хореографы, за которыми видится будущее современного российского балета?

В.С.: В данном случае у нас есть Игорь Булыцын. В этом году у него прошел какой-то важный этап, и он начал очень интересно ставить, в своем собственном стиле. Я возлагаю на него очень большие надежды. Костя Хлебников в этом году очень хорошо себя проявил. Неожиданно Саша Меркушев решил поставить номер, и сделал блестящую работу. Женя Балабанов... Посмотрим, во что они вырастут. Максим Петров хорошо работает. Много людей.

Д.Х.: Каковы ваши творческие планы на ближайшее будущее?

В.С.: Я планирую в рамках одного сезона. Сложно сказать, что будет дальше. В октябре – премьера в Перми, балет на музыку В. Раннева. Потом, в декабре, – для фестиваля Щедрина я буду ставить балет на его музыку. И затем в апреле – премьера в Петербурге, которая перенеслась с этого сезона на следующий, на музыку Алексея Сысоева «Sextus Propertius». Получается три спектакля за один сезон, это многовато. Но так сложились обстоятельства. А ведь надо еще с труппой заниматься. Поэтому я очень сильно переживаю, что буду отсутствовать все это время.

Приложение 2



Портрет Вячеслава Самодурова. 2000. Архив Национального балета Нидерландов.



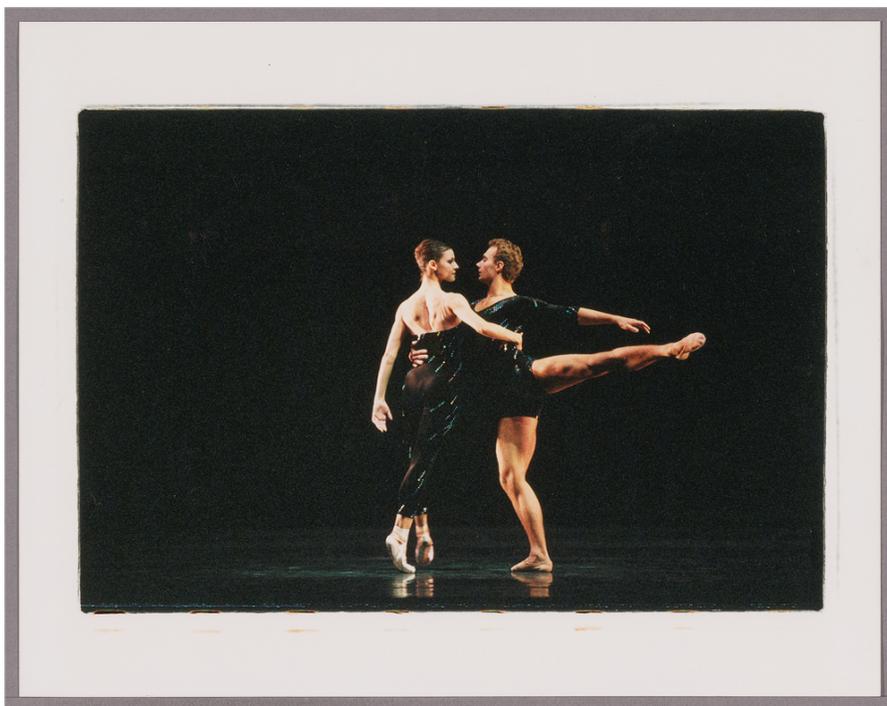
Вячеслав Самодуров на репетиции балета «The Concert» Джерома Роббинса. Архив Национального балета Нидерландов.



Вячеслав Самодуров в балете Джорджа Баланчина «Рубины» из триптиха «Драгоценности». Архив Национального балета Нидерландов.



Вячеслав Самодуров в балете Джона Кранко «Онегин». Архив Национального балета Нидерландов.



Вячеслав Самодуров в балете Ханса ван Манена «Andante Festivo». Архив Национального балета Нидерландов.



Вячеслав Самодуров в роли Джеймса в балете «Сильфида». Архив Национального балета Нидерландов.





Вячеслав Самодуров с прима-балериной Александрой Ансанелли на репетиции балета Джорджа Баланчина «Stravinsky Violin Concerto». Лондонский Королевский балет. 2010.
Фото Йохана Перссона.







Сцены из балета «Вариации Сальери». Редакция 2013 года. Фото Ольги Керелюк. Архив театра Урал Опера Балет.





Сцены из балета «Вариации Сальери». Редакция 2021 г. Фото с официального сайта театра Урал Опера Балет.







Сцены из балета «Дар». 2021. Фото Ольги Керелюк. Архив театра Урал
Опера Балет.







Сцены из балета «Дар». 2021. Фото с официального сайта Урал Опера Балет.







Сцены из балета «Ultima Thule». 2022. Фото с официального сайта Пермского академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского.







Вячеслав Самодуров на репетиции балета «Приказ короля» с артистами Урал Балета. 2018. Фото Елены Леховой. Архив театра Урал Опера Балет.









Сцены из балета «Приказ короля». 2018. Фото Елены Леховой. Архив театра Урал Опера Балет.







Сцены из балета «Пахита». 2018. Фото Елены Леховой. Архив театра Урал Опера Балет.