



БАЛЕТ BALLET

май-июнь
№3 (174) 2012



ЮБИЛЕИ:
Гастроль,
длиною в жизнь

ПРЕМЬЕРЫ:
Леонид Якобсон,
Начо Дуато,
«Арлезианка»,
«Щелкунчик»

ВВОДЫ:
Большие дебюты
Большого театра

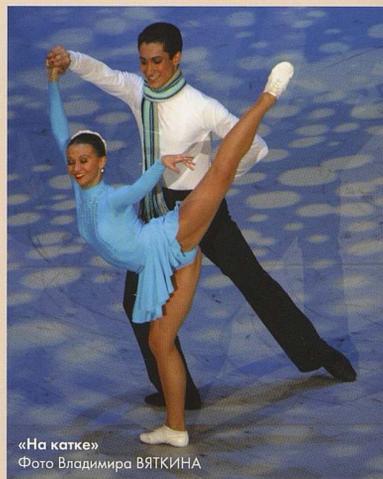


«Семь красавиц»
Фото Дмитрия
КУЛИКОВА

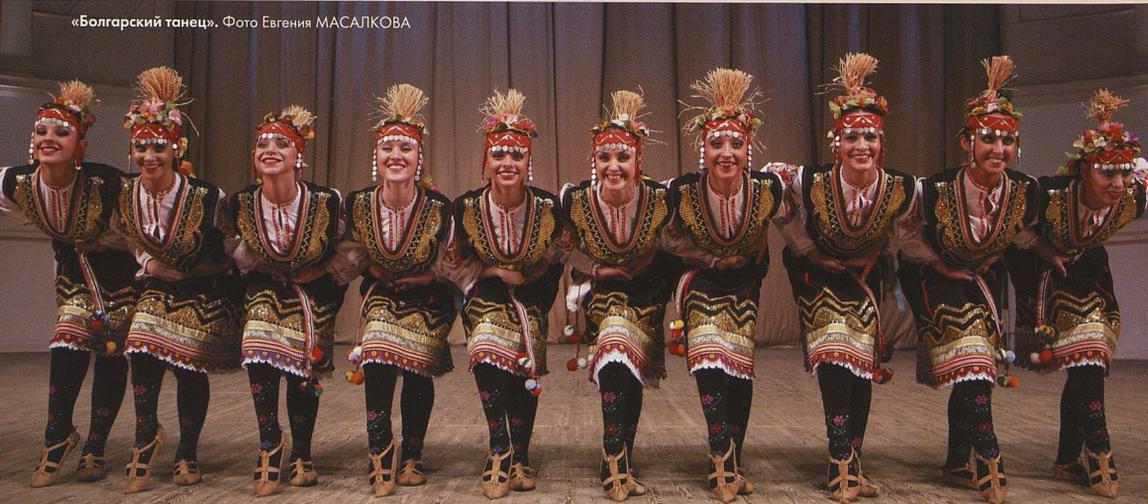
Танцуют моисеевцы!



«Татарочка-черноморочка». Фото Дмитрия КУЛИКОВА



«На катке»
Фото Владимира ВЯТИКИНА



«Болгарский танец». Фото Евгения МАСАЛКОВА

Поздравляем!

75

Гастроль, длиною в жизнь



Русский танец «Лето». Фото Дмитрия КУЛИКОВА

75 лет Государственному академическому ансамблю народного танца имени Игоря Моисеева – это не только юбилей уникального театрального коллектива. Это праздник рождения феномена XX века – театра народного танца.

Это праздник народного творчества, обретшего свой эталон. Это праздник народа, чья культура обогатилась ценностью самобытной художественности.

Потому в трёх юбилейных концертах приняли участие коллективы-коллеги из Москвы, республик России, из стран ближнего и дальнего зарубежья. Их поздравления составили два концерта, прошедшие в Концертном зале имени Чайковского при полном аншлаге.

Программа была составлена так, что, предворяя выступления гостей, моисеевцы сами исполняли танец каждого народа – ведь в репертуаре ансамбля танцы народов мира. Появились в коллективе и новые композиции – македонский, сербский и болгарский танцы.

Нынешнему художественному руководителю ансамбля, ученице Игоря Александровича Моисеева, народной артистке России Елене Щербаковой удаётся сохранять высокий исполнительский и творческий уровень коллектива.

Особую программу показали юбиляры на сцене Большого театра России

(её режиссёром выступила Елена Щербакова) – ведь именно в нём начинал свой творческий путь легендарный создатель театра народного танца Игорь Александрович Моисеев.

Жизнь ансамбля – это постоянные гастрольи, и, не успев отметить юбилей, коллектив отправился по городам и странам.

Затем вновь концерты в зале Чайковского и следующие гастрольи. И в этом общении со зрителями – живая биография начавшего новое 25-летие прославленного коллектива.

(Соб. инф.)



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№ 3 (174)
МАЙ–ИЮНЬ 2012
Выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BALLET

1 Гастроль, длиною в жизнь

ПРЕМЬЕРЫ

4



Л.Абызова.
Многогранность
пустоты или
пустота
многогранности?

6



А.Смирнова.
Лики любви

10 **В.Иванов, Н.Эскина.**
Самарский "Щелкунчик".
Кто – против, кто – за...

13 **В.Иванов.** Без открытий

14 **У.Алиева.** Роковая «Арлезианка»

ДЕБЮТЫ

16 **А.Максов.**
Чувства, выраженные движением

ВОСПОМИНАНИЯ

20 **Л.Сафронова.**
Если хлеб такой вкусный...

КАФЕДРА

24 **О.Петров.** История танца
в «Творении» Тьерри Маландена
на музыку Бетховена

Главный редактор
В.И.УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:
Ю.П.БУРЛАКА
В.В.ВАНСЛОВ
Г.В.ИНОЗЕМЦЕВА
В.Г.КИКТА
В.Л.КОТЫХОВ (заместитель
главного редактора)
М.К.ЛЕОНОВА
Н.Г.ЛЕВКОЕВА
А.Д.МИХАЛЁВА
В.С.МОДЕСТОВ
Н.Е.МОХИНА

А.В.СЕДОВ
А.А.СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е.А.СУРИЦ
Е.Г.ФЕДОРЕНКО
Г.В.ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

Творческий совет:
А.В.АБРАМОВ
Б.Б.АКИМОВ
С.Р.БОБРОВ
Н.Н.БОЯРЧИКОВ
В.Ю.ВАСИЛЁВ
В.В.ВАСИЛЬЕВ
В.М.ГОРДЕЕВ
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ

Н.А.ДОЛГУШИН
В.М.ЗАХАРОВ
Н.Д.КАСАТКИНА
М.Л.ЛАВРОВСКИЙ
А.М.ЛИЕПА
А.Б.ПЕТРОВ
Т.В.ПУРТОВА
С.Ю.ФИЛИН
Н.М.ЦИСКАРИДЗЕ
Б.Я.ЭЙФМАН

Иностранная коллегия:
АЙВОР ГЕСТ (Англия)
ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ
(Белоруссия)

ЮЛИЯ ЧУРКО (Белоруссия)
РОБЕРТ УРАЗГИЛЬДЕЕВ
(Киргизия)
КЕНДЗИ УСУИ (Япония)

**Советники
по экономическим вопросам:**
Н.Ю.ГРИШКО
В.Н.КОВАЛЬ
А.В.МАЛЫШЕВ
В.Г.УРИН
С.А.УСАНОВ
М.М.ЧИГИРЬ

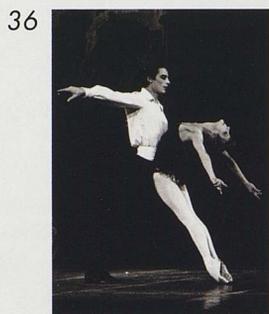
26 **Т.Мацаренко.** Профориентация артиста балета после завершения сценической карьеры в системе дополнительного образования детей

ФЕСТИВАЛИ

28 **Е.Федоренко.** Из Афин с новыми силами

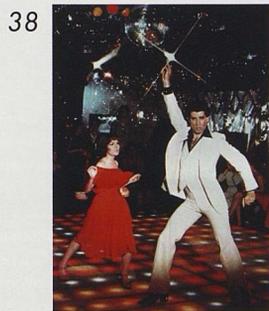
ПАНОРАМА

32 **А.Журин.** Рыцарь русского балета



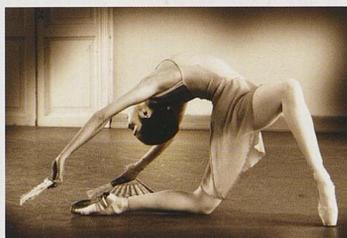
Н.Аловерт.
Dance on camera 2012

ИЛЛЮЗИОН



В.Котыхов.
Лихорадка
субботного
вечера

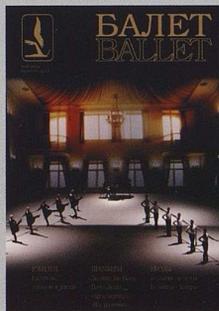
43 ФОТО-КЛАСС



Александр Беляевский

POST SCRIPTUM

48 **В.Уральская.** Ностальгия по...



**На первой
странице обложки:**

Класс-концерт «Дорога к танцу». Юбилейный концерт Государственного академического ансамбля народного танца имени И.Моисеева в Большом театре России.

Фото Владимира ВЯТКИНА

Адрес редакции:

129110, Москва,
Проспект Мира, дом 52/1
тел.: (495) 688-24-01
(495) 688-28-42
факс: (495) 684-33-51
e-mail: mail@russianballet.ru
http://www.russianballet.ru

Редакция:

О.Г.АЛЕКСА,
В.И.ПАЧЕС

Фотокорреспондент:

Д.М.КУЛИКОВ

Корректор:

В.М.КОЛОБОВНИКОВ

Компьютерный набор:

Э.И.ВАСИЛЬЕВА

Художественное оформление и предпочтатная подготовка:

А.В.КУРБАТОВ

Журнал
зарегистрирован
в Министерстве печати
и информации

Рег. ПИ № 7711097 от 9.11.2001
© «Балет», 2012

Учредители

АНО «Редакция журнала «Балет»,
Министерство культуры
Российской Федерации,
Департамент культуры
города Москвы

**Защита авторских
и имущественных прав**
Юридическая поддержка
«Крюков и партнеры»
WWW.KRYKOV.RU

Торговая марка зарегистрирована
и является собственностью АНО
Редакции журнала «Балет».

Отпечатано
в ООО «ЗЕТАПРИНТ»,
129090, Москва,
Олимпийский пр., д.16, стр.1
www.zetaprint.ru

Мнение редакции не обязательно
совпадает с мнениями авторов.
Редакция не несет ответственности
за содержание рекламных
объявлений в номере.

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются.
Любое воспроизведение оригиналов
или их фрагментов на любом языке
возможно только с письменного
разрешения АНО «Балет».

МНОГОГРАННОСТЬ ПУСТОТЫ

или пустота многогранности?

По сцене Михайловского театра расхаживает Иоганн Себастьян Бах. С композитором общается хореограф Начо Дуато. В результате их творческого союза оживают ноты, музыкальные инструменты, сам процесс созидания музыки и пластики. Такова тема появившейся в репертуаре театра новинки – балета «Многогранность. Формы тишины и пустоты», поставленного Начо Дуато на музыку Баха.

Известный испанский хореограф Начо Дуато, с 2011 года занимающий пост художественного руководителя балета Михайловского театра, уже успел основательно пополнить петербургскую афишу своими творениями. Одноактные «Прелюдия» на музыку Георга Генделя, Людвиг ван Бетховена, Бенджамина Бриттена, «Nunc Dimittis» на музыку Арво Пярта, Давида Азагра и редакция «Спящей красавицы» Чайковского на базе спектакля Мариуса Петипа были поставлены специально для труппы Михайловского театра. «Дуэнде» на музыку Клода Дебюсси и «Без слов» на музыку Франца Шуберта были переносом прежних постановок. Балет «Многогранность. Формы тишины и пустоты» на музыку Баха по

современным меркам – долгожитель, он увидел свет в 1999 году в Веймаре. В Михайловском театре появилось лишь одно новшество – спектакль идет не под фонограмму, а под живое исполнение оркестра (музыкальный руководитель постановки и дирижер Михаил Татарников).

«Многогранность. Формы тишины и пустоты» причисляют к самым удачным постановкам Дуато, и справедливо: «фирменные» хореографические комбинации испанского мастера представлены здесь весьма четко.

Два акта балета складываются из многочисленных отдельных номеров разной продолжительности (в первом акте их 15, во втором – 9). Первый акт под названием «Многогранность» напоминает экзамен первого семестра на балетмейстерском отделении консерватории, где студентам задают этюды с оживлением музыкальных инструментов. Дуато, без сомнения, получил бы пятерку за номер на музыку Прелюдии из Сюиты для виолончели соло №1 соль мажор. Своё сочинение Бах (Марат Шемиунов) исполняет на «живой» виолончели – теле танцовщицы (Сабина Яппарова). Исполнители похожи на музыканта и его инструмент, и кажется, что трепетное тело танцовщицы действительно рождает звуки. Остроумен краткий эпизод на музыку из цикла Музыкального приношения, где Альфа Нгоби Олимпиада Саурат изображает клавесин, на котором играет Леонид Сарафанов. Забавен номер, в котором шесть танцовщиков-мужчин под музыку Allegro из Концерта для двух скрипок с оркестром ре минор, превратив смычки в шпаги, из скрипачей переквалифицируются в фехтовальщиков.

Юмор таких номеров сродни килиановскому, и не случайно: Начо Дуато много лет работал со знаменитым хореографом Иржи Килианом, и этот факт наложил свой отпечаток на творческую манеру испанского мастера.

Во втором акте под названием «Формы тишины и пустоты» Дуато уходит от какой-либо конкретности, пытаясь найти пластический аналог баховской музыке и обрести эти самые «формы тишины и пустоты». В целом ему это удаётся. Начо Дуато по праву слывет мастером бессюжетной

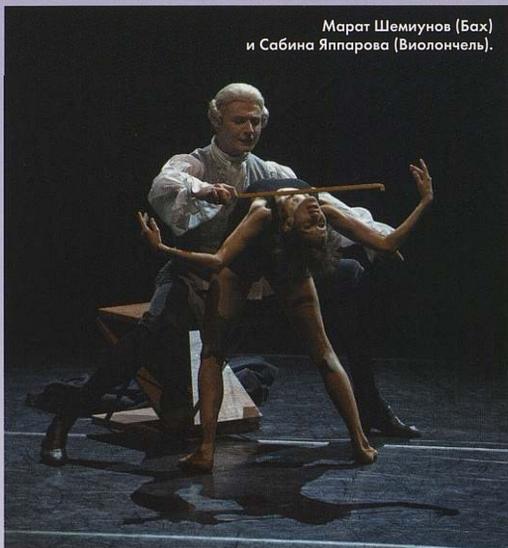
Сцена из балета.

хореографии. Чистоту эксперимента нарушает режиссёрский ход: через весь спектакль, связывая оба акта, мелькает ряд эпизодов, вносящих некую фабульную канву. На сцене периодически появляется таинственная женщина в маске (Татьяна Мильцева). Кто она, чем притягивает композитора и почему он поддается её чарам, неясно. Из программки, а не из происходящего на сцене, можно узнать, что она становится женой композитора. Но до зрителей четко доходит: она несёт угрозу для гения, нарушает гармонию творчества гения, а в финале и вовсе оборачивается Смертью. Ещё одна плохая жена? На глубокую идею о роковой любви, губящей искусство, не тянет. Да Бах и не был погублен, смерть же не минует никого. Банально. А для Дуато банальность противопоказана.

Сцена из балета.
В центре Марат Шамиунов (Бах).



Марат Шамиунов (Бах)
и Сабина Яппарова (Виолончель).



Сценография спектакля выполнена Джафаром Чалаби, а художником-постановщиком и автором костюмов выступил сам Дуато. Весь спектакль необъяснимо мрачен, хотя в первом акте звучит танцевальная музыка композитора и в хореографии наблюдается жизнерадостный юмор. Сцена постоянно погружена во мрак. Всё черного цвета: декорации, кулисы, пол, костюмы. Декорации первого акта смахивают на выхваченную робким лучом света из ночной тьмы палубу крейсера – огромные трубы, леера. Во втором акте трубы исчезают, но светлее не становится, конструкции, которые сначала можно принять за нотные линейки, превращаются в путь на Голгофу. По этому пути идут в финале танцовщиц-ноты, символизируя тем самым бессмертие музыки великого композитора.

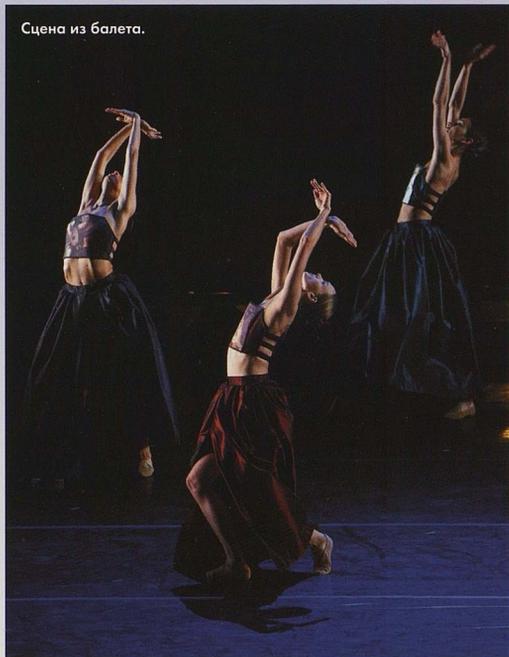
Справедливости ради, следует отметить, что в премьерном спектакле в рядовых ролях были заняты солисты. Однако и в целом высокопрофессиональная труппа Михайловского театра, в своем большинстве сформированная из выпускников Академии русского балета имени А.Я.Вагановой, великолепно справляется с хореографией своего художественного руководителя.

Сам Начо Дуато появляется в балете дважды – в начале и в финале спектакля. Это случается далеко не всегда. До Михайловского театра балет «Многогранность. Формы тишины и пустоты» входил в репертуар Национального театра танца Испании (Начо Дуато руководил этой труппой до 2010 года) и балета Баварской государственной оперы под руководством Ивана Ливска. И если Дуато по каким-либо причинам не мог танцевать в спектакле, замены ему не было, и сцены с его участием исключались. Это понятно, ведь Начо Дуато исполняет роль самого себя.

К радости зрителей в Петербурге Дуато на сцену вышел, танцевал в полную силу, восхитил своей отличной физической формой, показав, что 55 лет, которые он отметил в январе этого года, для него как танцовщика – не предел.

Лариса АБЫЗОВА
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

Сцена из балета.





Лики любви

Преобразования в Санкт-Петербургском театре балета имени Леонида Якобсона уже перестали быть новостью. В течение нескольких месяцев Андриан Фадеев – 34-летний премьер Мариинского театра – обживает кабинет художественного руководителя-директора театра и на собственном опыте постигает радости и сложности столь высокой руководящей должности.

Светлана Смирнова, Александр Пятковский. «Поцелуй». Фото Марка ОЛИЧА

Первым нововведением молодого руководителя стала реконструкция уже бывшего в репертуаре «Лебединого озера» в версии Ю.Петухова. Театр вернул шедевру его первоначальный, классический вариант М.Петипа. Следующей премьерой стал «Щелкунчик» В.Вайнонена, выпущенный в декабре 2011 года. И снова классика – и снова удача! Судя по всему, жесткие требования Андриана Фадеева к чистоте исполнения уже дали заметный результат – труппа достойно справляется с труднейшими «программными» балетными шедеврами. Молодой руководитель уделяет огромное внимание сохранению наследия Л.Якобсона, не забывая, что вверенный ему театр носит имя великого хореографа. Театром была подготовлена программа миниатюр, созданных основателем коллектива Леонидом Якобсоном. В Эрмитажном театре были представлены цикл «Роден» – семь хореографических зарисовок по мотивам скульптур знаменитого француза, и «Классицизм и романтизм» – изящные хореографические фантазии на тему ушедших исторических эпох.

Эти произведения ещё при жизни Якобсона, который ушел от нас в 1975 году, были признаны шедеврами, а самого Леонида Якобсона называли хореографом эпохи будущего.

В фильме «Роден» Якобсон придумал фантастическую жизнь скульптурам работы французского мастера. На несколько минут он оживил скульптуры в миниатюрах «Вечная весна», «Поце-

луй», «Вечный идол», «Отчаяние», «Минотавр и нимфа», «Паоло и Франческа», «Экстаз».

При постановке своих миниатюр хореограф исходил от индивидуальности исполнителя. Эмоциональный портрет танцовщика, его человеческие и актёрские качества вдохновляли балетмейстера, заставляли «примерять» на артиста тот или иной образ, подбирать для него персонаж и музыкальную основу танца. Не было нужды танцовщику натягивать на себя образ «с чужого плеча». Поэтому те, кто видел первых исполнителей якобсоновских миниатюр, называют этих артистов непревзойдёнными интерпретаторами стиля мастера. Однако спектакль имеет право на жизнь и после ухода со сцены первых создателей танцевальных образов.

В «Вечной весне» нежный образ зарождения любви создали Анна Бородулина и Сергей Федорков. Мелодия Дебюсси переливается, как сверкающая на полуденном солнце морская гладь под лёгким дуновением ветра. И танец созвучен мелодии.

Танцовщики, словно солнечные зайчики, испещряли сцену легкими перебежками, игривыми кружениями и подержками. В этой миниатюре любовь предстала, как беззаботная радостная игра. Хрупкая и изящная Анна Бородулина «вела» дуэт, создавая вместе с партнёром ощущение лёгкости, почти бестелесности образов и необыкновенной возвышенности танца.

«Поцелуй» в исполнении Светланы Смирновой и Александра Пятковского –

ещё один маленький шедевр. Импрессионистские краски музыки Дебюсси идеально легли на хореографию этой трепетной и волнующей миниатюры. Танец построен на плавных, неспешных переходах из одного дуэтного положения в другое. И скульптурная красота каждой позы не уступает по красоте и наполненности исходной роде-новской позировке. Полный благородства и изящества танец Светланы Смирновой заставлял затаить дыхание и наполненности исходной роде-новской позировке. Полный благородства и изящества танец Светланы Смирновой заставлял затаить дыхание, чтобы лучше «услышать» и впитать каждый шаг, каждый поворот головы танцовщицы, которая существовала в лучах обожания и притяжения мужественного партнёра.

Другой «лик любви» мы увидели в «Вечном идоле» (Анна Науменко, Максим Ткаченко). Здесь женщина предстала, как недостижимый идеал, как безупречный образ, к которому мужчина вечно стремится, но которого никогда не сможет достичь. И снова импрессионизм Дебюсси и его текучие, пластичные мелодии органично сжились с пластичностью якобсоновского танца. Максим Ткаченко был тем мужественным, сильным и уверенным партнёром, которому только и можно доверить прикосновение к идеалу.

Елена Подымова оказалась в миниатюре «Отчаяние». Резкий, непримиримый танец прожил в короткой миниатюре целую жизнь.

Высшей точкой цикла «Роден» в этот вечер стал «Экстаз» на музыку Прокофьева в исполнении Анны Бородулиной и Андрея Гудымы. Именно такая бу-

ря эмоций и движения и подразумевалась Якобсоном в этом номере. Именно такую огненную страсть и чувственную борьбу женского и мужского начал и показали танцовщики. Сложнейшие положения тел и поддержки, стремительнейший темп фортепянной пьесы Прокофьева, постоянное ощущение повышения градуса страсти, хотя, казалось бы, точка кипения уже достигнута – всё это удалось танцовщикам.

В программу вечера также была включена миниатюра «Паоло и Франческа», Людмила Мизинова и Ян Нам оживили атональную музыку Альбана Берга и замедленные темпы танца-отчаяния, танца-умирания, в котором гибнут и чувства, и сами герои, оказавшиеся во власти судьбы-стихии.

Завершал цикл «Минотавр и нимфа» – номер, прославленный Аллой Осипенко и Джоном Марковским. Здесь придётся согласиться с теми, кто отдаёт пальму первенства первым исполнителям. Но танцовщики Екатерина Дерягина и Олег Сидоров почувствовали и отлично передали жесткость и чувственность отношений дуэта «охотник-жертва». Натуралистическая выразительность танца, в котором Минотавр играет с нимфой, как с неодушевленным предметом, как с хрупкой веточкой, круша и топча её, а она, сложенная, полностью отдаётся ему, в полной мере подчинилась исполнителям.

«Классицизм-романтизм» перенёс зрителей в мир хореографических аллюзий Якобсона на танцевальное искусство конца XVIII – начала XIX века. Известно, что балетмейстер, всю жизнь

Анна Бородулина, Людмила Мизинова, Наталия Злобина, Анна Сергеева. «Pas de quatre». Фото Владимира ЗЕНЗИНОВА



отрицавший классический танец, как универсальное выразительное средство, на склоне лет обратился именно к нему, создав ряд замечательных миниатюр, построенных целиком на «классике». В области классической хореографии необыкновенная изобретательность и широчайший танцевальный словарь Якобсона нашли новое поле для выражения и эксперимента. Балетмейстер придумывал головокружительные па на основе известной каждому танцовщику «азбуки» движений.

В «Pas de trois» на сверкающую музыку Россини предстало весёлое танцевальное соперничество в исполнении Аллы Бочаровой, Александра Абатурова и Владимира Дорохина. В двух стилизованных характерных номерах – «Мазурка» на музыку Шопена (Сергей Федорков) и «Менуэт» на музыку Моцарта (Светлана Смирнова, Александр Петров) – Якобсон ещё раз игрой подтвердил, что ему подвластен любой стиль танца и направление в пластическом искусстве.

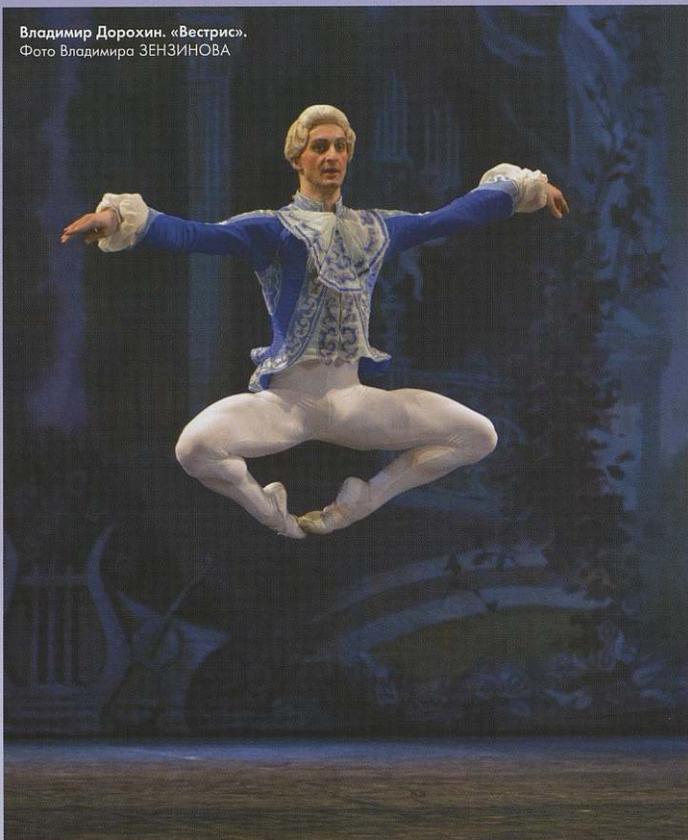
Алла Бочарова, Александр Абатуров, Владимир Дорохин. «Pas de trois». Фото Владимира ЗЕНЗИНОВА



«Секстет» на музыку Моцарта в исполнении Анастасии Ткаченко, Владимира Изнова, Наталии Злобиной, Ильи Осипова, Людмилы Мизиновой и Александра Пятовского – это взгляд на любовь человека, умудренного жизнью и опытом. Появляясь на сцене друг за другом, танцовщики создавали краткие распадающиеся дуэты. Каждый в этой миниатюре несчастен – он любит одного человека, а любим другим. Лирическую грусть танца, состоящего из бесконечной череды встреч и расставаний, замечательно подпитывала и возвышала чарующая музыка Моцарта, рождающая чувство меланхолии и светлой печали.

В «Вестрисе» настоящую радость доставил Владимир Дорохин (солист Театра балета Бориса Эйфмана), который является постоянным исполнителем миниатюры в течение последних лет. Танцовщику близки и понятны образная сфера и гротесковая танцевальная пластика яacobсоновского «Вестриса». При этом он не повторяет танец Михаила Барышника, для которого номер был поставлен Яacobсоном в 1969 году. Дорохин будто «подмигивает» и своему герою, и первому интерпретатору хореографии Барышникову и устраивает с ними шутовую перебранку, показывая, как именно он видит разнообразнейшие актёрские ипостаси и виртуозный танец знаменитого артиста XVIII века Огюста Вестриса. Он играючи меняет маски – герой-любовник, старик, франт – и разбрасывает сверкающие танцевальные бриллианты вращений и антраша.

Владимир Дорохин. «Вестрис».
Фото Владимира ЗЕНЗИНОВА



Возвышенной завершающей нотой вечера стал авторский парафраз Яacobсона на тему знаменитого номера «Pas de quatre», созданного Жюлем

Перро для Марии Тальони, Карлотты Гризи, Фанни Черрито и Люсиль Гран. Взяв музыку Беллини, Яacobсон создал своё видение романтического балета, который дошел до нас только на гравиюрах и в художественных описаниях современников. Четыре балерины в белых тюниках и венках, вьющиеся в бесконечном хороводе (Анна Бородулина, Людмила Мизинова, Наталия Злобина, Анна Сергеева), создают ощущение романтической идиллии, тончайшей дымки, обволакивающей видение из прошлого. Гений Яacobсона лишает танец идеалистической сути, добавляя в него современной иронии. Кажется, что его героини, каждая из которых была звездой своей эпохи, тяготея соседством не менее талантливых соперниц, не в силах вырваться из рамок исторической близости и связывающей всех четверых эпохи балетного романтизма.

Анастасия СМЕРНОВА

Людмила Мизинова и Ян Нам. «Паоло и Франческа».
Фото Марка ОЛИЧА



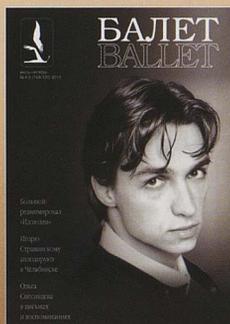
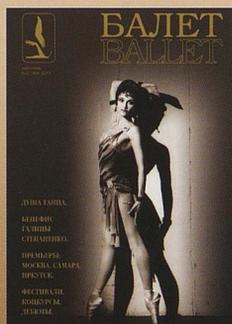
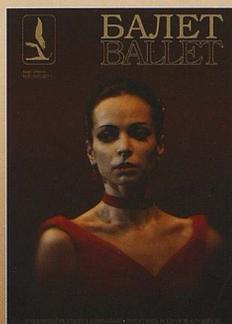
Журнал «Балет» является информационным спонсором Санкт-Петербургского театра балета имени Леонида Яacobсона.

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

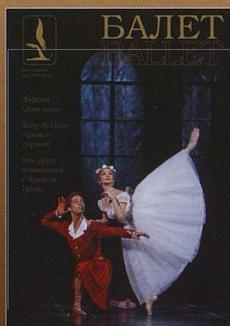
Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



*Линия.
Балет*

журнал «Балет»
в газетном формате
10 номеров в год



*Студия
Антре*

детская версия
журнала «Балет»
6 номеров в год

Внимание читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2012 год в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка на 2012 год»

«Пресса России» (зелёного цвета),
по каталогу «Почта России»,

а также непосредственно в редакции журнала «Балет».

Адрес редакции: 129110, г. Москва, проспект Мира, д. 52, строение 1
(станция метро «Проспект Мира»).

Телефоны: (495)688-24-01, 688-28-42, тел./факс:(495) 684-33-51, e-mail: mail@russianballet.ru

На издания можно подписаться:

ООО «Книга-сервис» тел.: (495) 680-90-88, e-mail: public@akc.ru

ООО «МК-Периодика», тел.: (495) 672-70-42

(для иностранных подписчиков) www.periodicals.ru

Самарский «Щелкунчик».

Кто – против, кто – за...



Сцена из балета «Щелкунчик».
Фото Дениса БАТУРИНА

В Самарском академическом театре оперы и балета состоялась премьера балета «Щелкунчик» (хореограф-постановщик Кирилл Шморгонер, дирижер-постановщик Александр Анисимов, художник-постановщик Мария Вольская).

Предлагаем читателям две рецензии, два разных авторских взгляда на последние премьеры театра, присланные из Самары.

Валерий ИВАНОВ

После завершения реконструкции Самарского оперного театра новые балетные постановки стали появляться с удивительной частотой. В конце 2010 года на обновленной сцене был показан «Дон Кихот» в новой редакции Кирилла Шморгонера, в 2011 году вышло шесть премьер: в марте – санкт-петербургская версия «Спящей красавицы» в постановке Габриэлы Комлевой, в апреле – балет Владимира Васильева «Анюта», в октябре – заявленная как премьера новая сценическая редакция «Лебединого озера», в ноябре – одноактные балеты «Шопениана» в постановке Комлевой и «Танго... Танго...» (хореограф Шморгонер) и, наконец, под занавес 2011 года – «Щелкунчик», а в феврале 2012 года – «Тщетная предосторожность».

Последние две премьеры для самарского театра имеют принципиальное

значение, поскольку предстали в оригинальной хореографии Кирилла Шморгонера, в течение последних трех лет являющегося художественным руководителем балетной труппы. Уместно особо отметить, что в репертуаре самарской балетной труппы, наряду со спектаклями классического наследия, всегда, а особенно в период 1970-х – 1990-х годов, когда труппу возглавлял Игорь Чернышев, были постановки с яркой авторской хореографией. Поэтому в сознании самарской публики все еще не истаяла аура некой хореографической элитарности самарской труппы, и это задает планку при оценке вновь являющихся спектаклей с претендующей на авторство хореографией.

Являвшаяся главным балетмейстером куйбышевского театра Наталья Данилова дважды – в 1947 и в 1959 годы – ставившая «Щелкунчика», ориентировалась на версию Вайнонена. А с 1978 года более чем на три десятилетия одним из знаковых для куйбышевской труппы становится «Щелкунчик» Игоря Чернышева. В сказочно прекрас-

ном, традиционно светлом и праздничном «Щелкунчике» балетмейстер слышал подлинный драматизм, сочинив спектакль, приближенный к гофмановскому первоисточнику и противостоивший чистый мир детских грез холодному, полному фальши и порождающему зло миру взрослых.

Такая концепция воспринимается далеко не однозначно. Порой она кажется излишне драматизированной, что входит в противоречие с характером музыки Чайковского. Но кредо мастера, его смелая попытка уйти от сложившихся стереотипов в интерпретации балета заслужили уважение и получили признание. Подлинная ценность той или иной балетной постановки определяется, прежде всего, оригинальностью хореографии и глубиной мышления постановщика в раскрытии содержания спектакля и характеров персонажей. Через чернышевский «Щелкунчик» прошло несколько поколений артистов куйбышевской-самарской балетной труппы.

Разговоры о том, что в репертуаре Самарского оперного театра должен

быть традиционный – гастрольный вариант «Щелкунчика», начались с приходом Кирилла Шморгонера. И вот такой спектакль появился. Дирижер-постановщик нового «Щелкунчика» – новый художественный руководитель и главный дирижер театра Александр Анисимов, автор сценографии и костюмов – москвичка Мария Вольская.

В оформлении, в целом недостаточном праздничном по цветовой гамме, наиболее удачным оказался первый акт – уютный интерьер дома, где ждут гостей и готовятся встретить Рождество. В сказочном втором акте все излишне громоздко, много лишнего реквизита, постоянно перемещающихся суперэкранных занавесов, среди которых один – с вряд ли уместным в контексте сюжета языческим Ярило-солнцем.

Но, конечно, главное выразительное средство спектакля – хореография. Кирилл Шморгонер в течение своей долгой балетмейстерской карьеры ставил лишь хореографические миниатюры. Авторская постановка большого балета – задача совершенно иного рода. Для этого требуется не просто полёт фантазии, а наличие индивидуального хореографического языка, внятного драматургического мышления.

Шморгонер по существу пересказал предложенное Петипа либретто «Щелкунчика», используя для этого арсенал стандартных хореографических средств. В пластической лексике балета отсутствует новизна, набор движений достаточно однообразен, то и дело возникает ощущение вторичности тех или иных вариаций и мизансцен. Только один пример: восточный танец из второго акта – парафраз сцены Авроры с четырьмя кавалерами из «Спящей красавицы».

Наиболее логично выглядят повествовательные – драмбалетные – мизансцены первого акта, а вот в постановке разнохарактерных танцев дивертисмента второго акта недостает фантазии, превалируют вторичные «бытовые» решения: коррида в испанском танце, петушиный бой в русском трепеке.

Настораживает и то, что в развернутых танцевальных дуэтах и соло главных персонажей «Щелкунчика» не прослеживается драматургическая канва, танец существует ради танца. Выручает индивидуальность исполнителей. Прежде всего, это относится к мягкой, излучающей душевное тепло Екатерине Первушиной – Маше. А вот Виктору Мулыгину недостает изящества. Лиричного Принца он по существу превратил в двойника своего же бравурного донкихотовского Базиля с совсем неуместными в этом балете «премьерскими» за-

машками. В другом составе партию Маши исполнила технически пунктуальная Диана Гимадеева, а партию Щелкунчика-принца – эмоционально сдержанный Алексей Турдиев.

В целом новый «Щелкунчик» решен в мажорном, светлом ключе. Этому способствуют и идущие на изумительной музыке и четко исполняемые кордебалетом вальсы. Но во всем этом сказочно-праздничном сценическом действии все-таки недостает внутренней взволнованности, подлинных эмоциональных взлетов, кульминаций. В спектакле они создаются, в основном, за счет прекрасного звучания оркестра.

Наталья ЭСКИНА

Новогодние и Рождественские дни прошли в Самарском академическом театре оперы и балета под знаком «Щелкунчика». Хореограф-постановщик – Кирилл Шморгонер. Дирижер-постановщик – Александр Анисимов. Художник-постановщик – Мария Вольская.

В предыдущей постановке, знаменитом самарском «Щелкунчике» в хореографии Игоря Чернышева, были резко противопоставлены одухотворенный,

возвышенный мир детей и мещанское, тупое и злобное взрослое окружение; взрослые гости на Рождественском празднике – это и были в каком-то смысле мыши. Обиденность и мечта в той постановке были резко разведены. Уход в сказку, в мир мечты для Маши закончился трагично.

У Кирилла Шморгонера, по его собственным словам, все просто: радостный, светлый Рождественский спектакль, в котором все кончается хорошо. Но так ли уж все просто? На радостное и светлое то и дело набегают тени, сквозь первый план просвечивают второй, третий... Нет таких жестких противопоставлений, как у Чернышева, нет резко контрастирующих миров, все под мягкой дымкой. Но и сплошной Рождественской идиллии тоже нет.

Начало балета. Изящная нежная музыка. Дансатная лёгкость сочетается со скрытой тревогой. Словно присыпанные снежком деревянные духовые. Гульки, мутноватые, как в тумане.

Под простотой и уютом – элегическая дымка, Рождественская радость, припорошенная грустью, словно январским снежком. И, конечно, страшная



Сцена из балета «Щелкунчик».
Фото Дениса БАТУРИНА



Екатерина Первушина
(Маша) и Виктор Мулыгин
(Щелкунчик-принц).
Фото Дениса БАТУРИНА

кульминация в Адажио. Ее все любят, эту самую красивую мелодию «Щелкунчика», всем известную. Все любят – а надо бы этого Адажио бояться. Как это часто бывает у Чайковского, на подъеме, на вершине счастья раздается страшный удар – просто натуралистическое изображение смерти, и арфа препровождает вылетевшую из тела душу к небесам, и рокочут литавры – это раздается в ушах шум уходящей жизни.

Впрочем, гибель предвещает уже мечтательно-лирическое начало Адажио. Важно, конечно, как сыграть. Исключительно красиво сыграл его наш оркестр – и в упительной кантилене, была и безмерная скорбь, и предчувствие потери.

Можно эту сцену, любовный дуэт, па де де Маши и Щелкунчика, ставить и играть как гимн любви и счастью – а можно – как мистическое изображение таинства смерти. По Чайковскому, любовь по-настоящему расцветает за гранью жизни.

Кирилл Шморгонер не стал пугать детей и взрослых трагическим расставанием души с телом, Маши с Принцем Щелкунчиком. Есть чем напугать и без того.

Когда я брала интервью у Марии Вольской, я спросила её: «А мыши страшными будут?» Маша засмеялась: «Еще какими!» Признаюсь читателям в своем недостатке: я мышей не боюсь, скорее, симпатизирую им. Но когда увидела балетных мышей Маши Вольской... Всё в них опасно заострено –

длинные узкие морды, оскалившиеся острыми резаками пасти, длинные тонкие хвосты, тонкие цепкие пальчики. Глаза отсвечивают красным. Мыши хоть и крупные, выше детей чуть не в полтора раза, но не толстые.

В сказке Гофмана у мышиного короля семь голов. У нашего семь пока не выросло. Но когда Антон Зимин в черной мышиной шкуре, на голову выше своих серых подданных, появляется на сцене, дети ахают. «Мама, мама, я боюсь, он её съест!» – шепчет детский голосок, когда хрупкая прелестная Маша (Екатерина Первушина) оказывается в лапах чудовища.

Полудетское очарование Маши на глазах перерастает в героическую решимость защищать свою любовь. Принц Щелкунчик (Виктор Мулыгин) в торжественной поддержке поднимает Машу к небесам, над битвами жизни, над прозаической реальностью.

Но и прозаическая реальность в балете имеет свое скромное очарование. Прелестный бюргерский танец – гротеск-фатер, с пивными кружками (исполняется слегка заплетающимися ногами) – замечательная юмористическая зарисовка.

И, раз уж мы заговорили о «зарисовках» – еще раз о сценографии. Серая страна мышей, вместо деревьев – голые острые коряги. В начале и конце балета – как фронтиспис в книжке: черное небо, белые хлопья снега, а на втором плане – словно в книжной иллюстрации,

прикрытой папиросной бумагой, едва различимые в мутной мгле цветные фигурки. Яркие красные петухи в «Трепаке». Желтые, как им и положено, китайцы. Наивные, яркие цвета картинок в детской книжке, пестро раскрашенные игрушки. И совсем другой колорит – мир мечты, воспоминания о детстве, Рождественской «сладкой грезы».

Теплый розовато-бежевый туман окутывает залу с Рождественской елкой. Дроссельмайер доставляет под елку свой подарок детям: бело-синий барочный театрик. Все в игрушке, как в настоящем барочном дворце, только маленькое: вазы в нишах, барельеф над входом. Потом театрик подрастет, заполнит собой всю сцену.

Как поставил Кирилл Шморгонер начало балета? Крупные хлопья снега. Низкая боковая подсветка создает причудливое освещение. В мутном свете низкой луны, за пеленой тумана слева направо, как буквы диовинного текста, подпрыгивающей походкой проходят странные гофмановские персонажи, в плащах-крылатках, словно серые фантастические птицы. Последним выезжает на деревянной лошадке Дроссельмайер. Через весь балет протянется арка к последней сцене (а точнее, к предпоследней). За той же стеной падающего снега, только в обратную сторону потянутся персонажи Рождественской сказки о Щелкунчике. Справа налево, от конца к началу. Уходят в прошлое, возвращаются в прочитанную сказку.

Балет завершается послыно. Как книга, постранично закрывающаяся. Последняя страница текста, оглавление, обложка...

«Текст», главная книжная «начинка», история любви маленькой девочки к ожившей игрушке, заканчивается знаменитым Адажио. Рывание тромбонов под патетический удар тарелок. Это кульминация балета и одновременно конец сюжета. Конец мечте. Больше уже ничего не произойдет. Дальше быстро мелькнут в условно-балетном апофеозе все персонажи, напоминают о восточном, китайском танцах, корриде «Испанского танца», о танцующих пастишке с пастушкой, бойцовых петухах из «Трепака» – это как оглавление в книжке. Обложка закрывается – персонажи под хлопьями падающего снега уходят от нас, возвращаются в книжку.

А дальше – то, что уже за пределами царства мечты, фантазии, искусства. Дроссельмайер быстронок рсталкол спрашиву Машеньку, сунул ей в руки игрушку – Щелкунчика. И все... Где чудеса, где волшебный сон? В сущности, конец-то очень грустный...

Без открытий

В Самарском театре состоялась ещё одна премьера в постановке Кирилла Шморгонера «Тщетная предосторожность» (дирижер-постановщик Виктор Куликов, художник-постановщик Наталья Хохлова).

«Тщетная предосторожность» на музыку Петера Гертеля поставлена Шморгонером со вставным заключительным па де де из балета Лео Делиба «Копеллия». Для Виктора Куликова это второй после «Анюты» балетный спектакль в нашем театре, дирижером-постановщиком которого он является, художник Наталья Хохлова.

Уходящая корнями в XVIII столетие «Тщетная предосторожность» – комический балет с наивным сюжетом, в одинаковой степени доступный самой разнообразной аудитории. Этот балет не имеет общепризнанного канонического варианта хореографии, хотя все его многочисленные версии на музыку разных композиторов «проросли» из самой первой постановки 1789 года французского балетмейстера Жана Доберваля.

В России балет «Тщетная предосторожность» на музыку Гертеля появился спустя столетие. С течением времени определились две его «базовые» редакции, на которые так или иначе ориентируются хореографы. В Санкт-Петербурге это давняя редакция Льва Иванова и Мариуса Петипа, в Москве – более поздняя редакция Александра Горского. «Тщетная предосторожность» дважды значилась в афише куйбышевского театра: в 1936 году этот балет поставил Александр Томский, в 1971 году – Алла Шелест и Рафаил Вагабов.

Не обладая пронзительной лиричностью «Жизели» и яркой бравурностью «Дон Кихота», «Тщетная предосторожность» может выиграть только за счет создания на сцене особой – наивной и непосредственной – атмосферы действия, воплощения сочных комических характеров и убедительного преломления языком хореографии ситуаций, которые составляют суть ее неприятательного, типичного для комедийных представлений сюжета, сразу настраивающего на мажорный лад. Впрочем, в программе к спектаклю нет указания на то, что «Тщетная предосторожность» – комический балет. А чтобы считать его вполне серьезным, пожалуй, просто не достаёт сюжетного материала.

Кирилл Шморгонер предложил солистам и кордебалету не отличающийся

принципиальной новизной, весьма однообразный по лексике текст танцевальной партитуры. Дуэты главных героев довольно бесцветны, мало разнятся один от другого. К тому же постановщику не удалось в полной мере разбередить в исполнителях актерскую жилку, пробудить в них подлинный кураж, помочь создать полные задора и лукавства характеры и как результат – превратить искрящийся юмором комический сюжет в понастоящему увлекательное зрелище. А ведь в этом сюжете – россыпь тонких нюансов и деталей, которые могли бы значительно оживить действие.

Нынешняя «Тщетная...» – несколько монотонный спектакль-дивертисмент, который идет как бы по наработанному клише, а первое действие даже по композиционному построению мизансцен мало чем отличается от той же «Жизели». Хореографа то ли загипнотизировала стандартная «картинка» с домиком в левом углу сцены, то ли ему просто не хватило фантазии и воображения при работе с исполнителями.

В какой-то момент ловишь себя на том, что и самому действию, и сопровождающему его ровному и выразительному звучанию оркестра на протяжении всего спектакля не достаёт ярких эмоциональных кульминаций. Не обошлось и без штампов. Так, Владимир Шачнев в роли Марцелины – эту комическую женскую роль по сложившейся традиции исполняет танцовщик-мужчина – подчеркивая комичность персонажа, то и дело приподнимает груди и поправляет чепец, чем по существу и ограничивается набор выразительных средств артиста.

Исполняющим партии юных возлюбленных Марине Дворянчиковой – Лизе и Алексею Турдиеву – Колену недостаёт трогательности и

искренности, они заняты в основном выполнением хореографических па. В подчеркнуто комической роли незадачливого жениха Никеза следует отдать предпочтение Игорю Ожегову, органичная танцевальная пластика, раскрепощенность и азартность которого позволили создать убедительный, не лишённый обаяния образ.

Несмотря на те или иные издержки хореографии, балетные спектакли составляют сегодня впечатляющую страницу афиши самарского оперного театра. Они пользуются успехом у зрителей, которые ждут новых постановок и, конечно же, новых хореографических открытий.

Валерий ИВАНОВ
Фото предоставлены театром.



Владимир Шачнев (Марцелина). «Тщетная предосторожность». Фото Юрия СТРЕЛЬЦА

Роковая «Арлезианка»

Как только её не называют – *femmina fatale*, роковая женщина, колдунья, женщина-вамп. Она всегда идёт вперёд, не оглядываясь назад, в прошлое. Она легко без сожаления перешагивает через «труп» своей очередной жертвы, ибо жажда жизни манит её, а аромат неизведанного – дурманит.

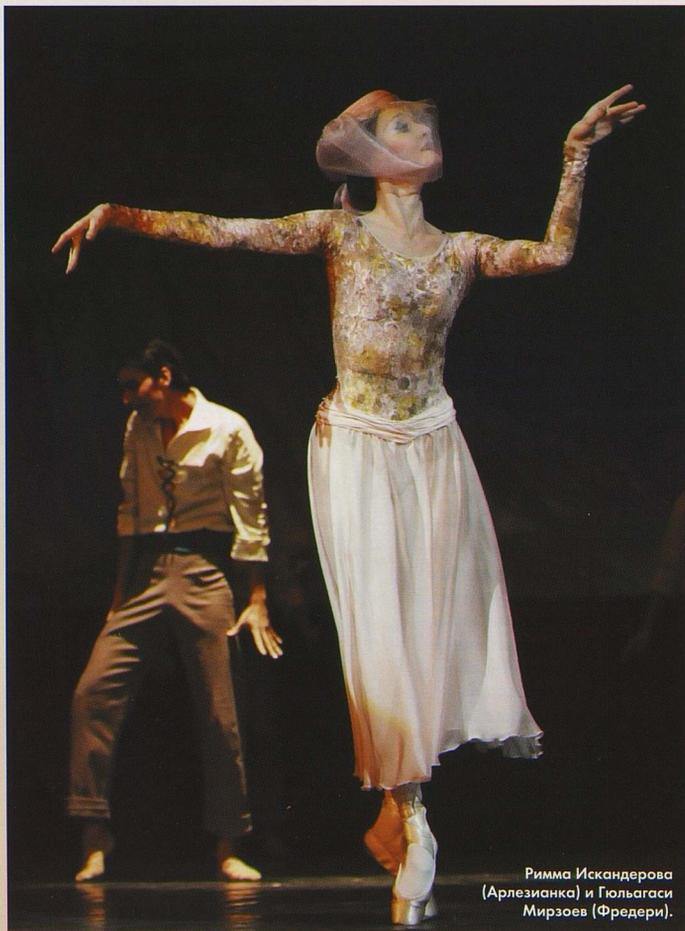
Видимо, сильно «обожгла» такая женщина писателя Альфонса Доде, раз он посвятил ей и новеллу, и пьесу, скрыв даже её имя под псевдонимом «Женщина из города Арля» – Арлезианка. Возможно, знал такую женщину и композитор Жорж Бизе, написав музыку к пьесе французского прозаика. Видимо, желание разгадать тайну такой женщины, а с нею постичь и сущность женского начала, стали стимулом и для российского хореографа Надежды Малыгиной, поставившей на сцене Азербайджанского государственного академического театра оперы и балета имени М.Ф.Ахундова балет «Арлезианка». Музыкальный руководитель и дирижер – Ялчин Адигезалов. Художник-постановщик Юсиф Бабаев.

Балета под таким названием у Бизе нет. Есть две знаменитые оркестровые сюиты (одна – сделанная самим композитором, другая – его другом Э.Гиро), основу которых составляет музыкальный материал к пьесе «Арлезианка». Н.Малыгина, используя отдельные номера из сюит, не только сохраняет основную фабулу пьесы (эмоции соблазна, ревности, соперничества, властное торжество женского обаяния в финале), но и оригинально её претворяет хореографически.

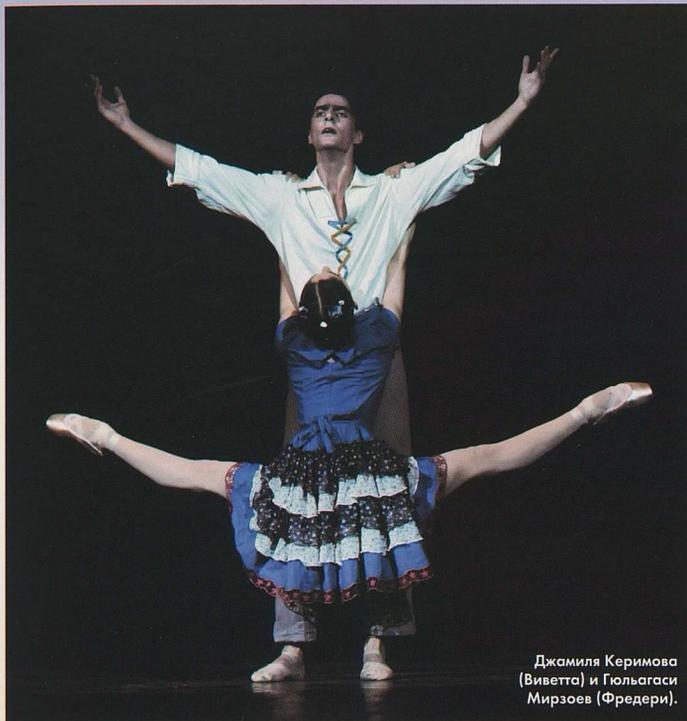
Пьеса повествует о случайной встрече главного героя – сына фермерши Фредери с женщиной сомнительной репутации из города Арля, которая вскоре становится его невестой. Любовь Фредери к Арлезианке настолько сильна, что её не может убить ни измена любимой с её прежним любовником Митифью, ни попытка найти утешение и забвение в объятиях своей новой невесты – простой деревенской девушки Виветты. Избавление от навязчивой любви к роковой женщине для героя – самоубийство. Шаг из окна в небытие.

Использование Малыгиной двух сюит не последовательно, а в синтезе, в своеобразном «сцеплении», исходя из развития, «тока» сценического действия внесло в балет элемент загадки, понимание которого приближает к раскрытию образа главной героини. А, впрочем, символических макро- и микродействий в балете предостаточно. Самое яркое из них – начало и завершение постановки с музыкальной характеристики Арлезианки: её первый выход на сцену в Прологе – и первая жертва её чар Митифью; выход второй – очередной жертвой становится главный герой Фредери; выход последний – после его смерти Арлезианка вновь выходит на «охоту». А выбор у неё предосточный – все мужские взоры и руки в финальной сцене обращены к ней одной.

У Малыгиной Арлезианка не просто роковая женщина, она – французженка, утончённая горожанка, её манеры, движения полны трепетного очарования – и это выгодно отличает её от грубоватых ужимок окружающих деревенских красоток. В ней есть то, что мужчина, даже услышав её голос (музыкальная характеристика героини – звучание флейты) будет околдован ею, встретив однажды (как в случае с Фредери) – станет добровольным рабом. Арлези-



Римма Искандерова
(Арлезианка) и Гюльгаджи
Мирзоев (Фредери).



Джамия Керимова
(Виветта) и Гюльгаси
Мирзоев (Фредери).

анка (Римма Искандерова) удивительно хороша. Настоящий балетный цветок – почти эфемерная хрупкая красота на фоне тюлевых занавесей с пасторальными мотивами. Она легка и загадочна, как и вуаль на шляпке, прикрывающая лицо её героини на протяжении всего сценического действия. Но, как подчеркивает постановщик, вуаль – это только маска, прикрывающая истинную сущность Арлезианки. Она ниспадает только однажды – во время любовного адажио с Митифью (Ислам Исламов). Нет маски – нет и загадки, а только «обнаженная» эмоция, раскрывающая «море чувств» обыкновенной страстной женщины. Даже пластика героини меняется. Если в начале её трепетно пульсирующие движения вызывали ощущение лёгкого колыхания лепестков цветка на ветру, то в адажио балерина словно лиана обволакивает тело своего возлюбленного. Любовное адажио стало своеобразным «гвоздём» постановки. Здесь нет болезненного эротизма. Каждое движение – будь то поддержки, шпагаты в воздухе, объятия – способствует передаче разнообразного комплекса чувств: томления, чувственности. Сквозь танец как бы просвечивает душа событий, душа героев, вовлеченных в этот сложный любовный многоугольник. Точно такие же движения Арлезианки – неловко, неуклюже – попытается повторить в любовном адажио с Фредери (Гюльгаси Мирзоев) и его невеста – деревенская простушка Виветта (Джамия Керимова) не осознавая, что этим она только отталкивает своего жениха от себя, ибо копия всегда хуже оригинала. Схожесть и одновременно «внутренняя» контрастность двух этих танцев, подобно двум граням целостного художественного образа пьесы, призваны резче подчеркнуть причину выбора «дамы сердца» Фредери и причину его ухода из жизни. Несмотря на то, что он собственноручно надевает на Виветту фату невесты, свой выбор он окончательно сделал. День свадьбы, с которым Виветта связывает начало своей новой жизни, оборачивается последним днём её любимого.

Балет «Арлезианка» из тех постановок, которые хочется

посмотреть не раз. Ансамблевые номера – выше всяких похвал. Потрясающий мужской дуэт Фредери – Митифью в великолепном исполнении двух премьеров театра Г.Мирзоева и И.Исламова. Это даже не дуэт, а великолепное соло двух танцовщиков, которые сходятся в поединке лишь в конце. Да и поединка как такового нет. И хотя обоих «съедает» ревность, соприкоснувшись в конце танца друг с другом, они отступают от борьбы, ибо каждый в сопернике, как в отражении зеркала, узнаёт себя.

Эффектно смотрелась сцена сватовства Фредери к Арлезианке, когда луч света выхватывает всех участников любовного треугольника. Торжествующую и в то же время словно отрешённую от всеобщего веселья Арлезианку, зачарованного любовью к ней Фредери и конвульсирующее от рыданий и мук любви тело Виветты.

Впрочем, балет всегда приобретает волнующую глубину и значительность тогда, когда в основе хореографического образа – сильная эмоция. Именно яркие, сильные эмоции, в полной мере раскрывающие драматический конфликт, обеспечивают высокую «температуру» спектакля «Арлезианка».

Ульяр АЛИЕВА

Фотограф Ильгар ДЖАФАРОВ

Балетные и театральные принадлежности

Дебют
САЛОН

Товары для занятий:

- хореографией
- балльными танцами
- народными танцами
- художественной гимнастикой
- карнавальные костюмы
- аксессуары
- косметика

www.salon-debut.ru

тел. 237-49-42,
8-917-533-24-69
ул. Валовая, д. 32/75
(угол Садового кольца и ул. Пятницкая)

тел. 468-41-19
9-ая Парковая, д. 62
(универмаг «Первомайский»)

Чувства, выраженные движением

В Большом театре прошли многочисленные вводы артистов в балеты текущего репертуара театра. Началось всё со спектакля «Анюта». Балет, не вполне схожий с литературным первоисточником, но имевший ошеломляющий успех благодаря выдающимся исполнителям, был поставлен на Екатерину Максимову. Она и определила высокое звучание спектакля. Ныне партию Анюты впервые исполнили Евгения Образцова и Анастасия Сташкевич.



Анастасия Сташкевич (Анюта) и Иван Алексеев (Студент).
Фото Михаила Логвинова (Большой театр России)

Анюте кудря, Модест Лопатина на ходу передумывает и заменяет на меньшую. Столь же жадные импульсы двигали Модестом в сцене сна, когда он, стоя на коленях, падал ниц в тщетных попытках ухватить неизменно ускользающий от него желанный орден.

Запоминающийся образ Студента создали Артём Овчаренко и Иван Алексеев.

Герой Овчаренко появляется на сцене не спеша, в тщательном поиске объекта своих вздохов. Вежливо поздоровавшись с грезящей о нём Девушкой, Студент Овчаренко продолжает всматриваться в толпу. К Анюте, как к «небесному созданию», юноша испытывает чувства, сродни чувствам Германа, не желавшего назвать любимую «земным названием».

Образцовой оказался ближе образ оптимистичной девушки-бабочки, которая склонна воспринимать мир в радужных тонах. Сташкевич придаёт своей Анюте больше бытовых черт и более сгущает драматические краски. Для неё разрыв со Студентом, жизнь с пастылым мужем невыносимы, поэтому она пытается забыть в светских развлечениях и мужских объятиях.

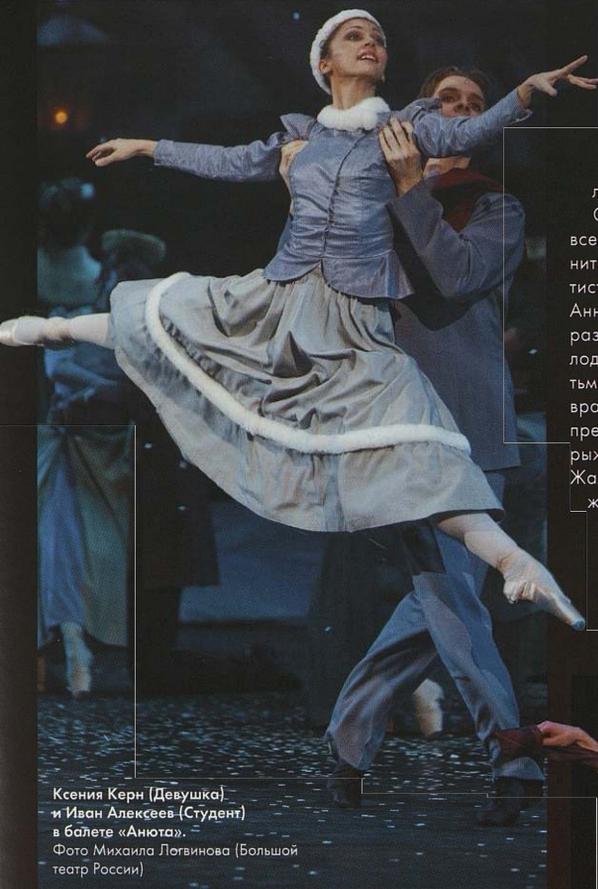
Два разных образа Модеста Алексеевича создали Ян Годовский и Вячеслав Лопатин.

Персонаж Годовского не старый (у Чехова его возраст едва перевалил за пятьдесят), но состарившийся. Он невероятно жалок, этот маленький человек. Как всегда у Годовского, пластический рисунок точен, но и актёрского мастерства не занимать. Артистом найдено много характерных красок. Чего стоит один только брошенный взгляд Модеста Алексеевича: не видит ли молодая супруга, как он любовно и деловито пересчитывает ассигнации и куда их прячет.

Вячеслав Лопатин в образе Модеста показал яркий актёрский и комический дар. Хореографический текст исполнен безупречно, с явным удовольствием от роли. Тема скандальности героя приобрела иную вариацию. Протягивая



Евгения Образцова в балете «Анюта».
Фото Елены Фетисовой (Большой театр России)



Ксения Керн (Девушка)
и Иван Алексеев (Студент)
в балете «Анюта».

Фото Михаила Логвинова (Большой театр России)

Для Ивана Алексеева это первая именная партия на сцене Большого театра. Однако то, что ещё на сцене Воронежского театра он готовил её с самим автором спектакля Владимиром Васильевым, придало теперь уверенности артисту. Его Студент влетает на площадь уездного городка в стремлении поскорее увидеться с Анной, а Девушку, постоянно оказывающуюся на пути, он почти не замечает. Свидание с Анной для Студента-Алексеева – это радость молодости.

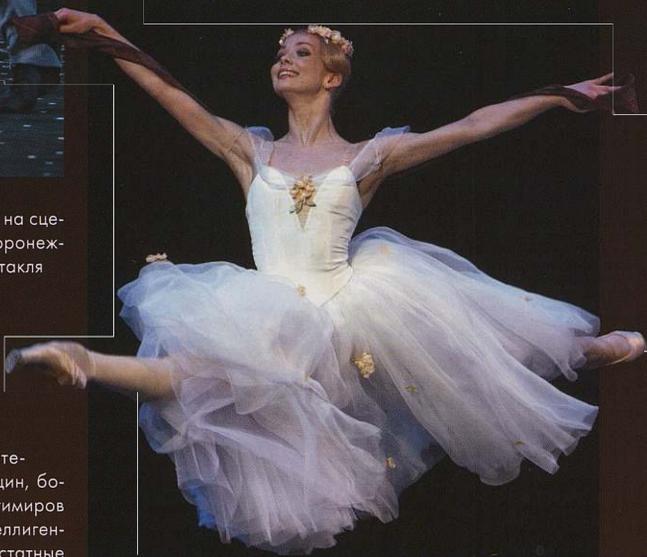
Образ Артынова, как он задуман балетмейстером, – молодой сердцеед, баловень судьбы и женщин, богач щедрый и разгульный. Для такого Виталий Биктимиров чересчур интровертен, Денис Савин слишком интеллигентен. Оба обладают привлекательной внешностью: статные фигуры, тёмные кудри Биктимирова, открытый взгляд Савина – способны вскружить голову не только цыганкам (дебют колоритных Анастасии Меськовой, Ирины Семиреченской, Ксении Сорокиной). Однако лишь «гитарное соло» даёт возможность исполнителям вывить бесшабашную удал характера.

Некогда замечательный интерпретатор роли Модеста Алексеевича, на сей раз Александр Петухов (подготовивший двух новых Модестов), примерил сюртук Петра Леонтьевича. Впервые продирижировал спектакль Александр Соловьев, оркестр которого сохранил и верные темпы, и эмоциональный строй произведения.

Кажется, Евгения Образцова рождена, чтобы танцевать бисерную хореографию французской и датской школ. Ко-

гда-то её Ундина в Мариинке восхитила всех, а исполнение Сильфиды – в другом лапотковском спектакле – практически совершенно. Теперь же Образцова дебютировала в «Сильфиде» Йохана Кобборга (по Бурнонвилю).

Милая улыбчивая девушка в облике деви воздуха легка, невесома, безмятежна. Движения ног филигранны. Спектакль Кобборга вообще достаточно спорен. Не совсем понятна концепция образа Мэдж, которая очень разнится в зависимости от того, воплощает её артист или артистка. Дебютировавшая в партии колдуньи артистичная Анна Антропова постаралась быть убедительно цельной в развитии образа. Но даже в острохарактерном гриме молодой красивой женщине трудно создать конфликт «света и тьмы», живой жизни и злобной дряхлости. Мэдж здесь превращена не в сучковатую inferнальную колдунью, а в престарелую фермершу (иной раз в бестию с роскошной рыжей гривой волос), чуть ли не ревнующую Джеймса. Жаль, что в репертуаре Большого театра эта мрачная, тягеловесная, с сокращенными танцами и невнятным кругом образов «Сильфида» сменила превосходную романтическую, очень стильную версию Эльзы-Марианны фон Розен – Олега Виноградова.



Евгения Образцова
в балете «Сильфида».
Фото Михаила Логвинова
(Большой театр России)

Екатерина Крысанова и Дмитрий Гуданов в балете «Жизель».
Фото Дамира Юсулова (Большой театр России)



Дебют Екатерины Крысановой в партии Жизели можно назвать успешным. Артистка жила на сцене абсолютно естественно, всецело погрузившись в эмоциональную стихию и полностью отдавшись танцу. Жизель Крысановой – девочка-подросток, только-только вступающая во взрослую жизнь. Тем сильнее трогает контраст второго акта, когда хрупкое создание с певучими линиями и лирической кантиленой вдруг решительно противостоит воле безжалостной Мирты. Порадовали и её поэтические арабески в дуэтах, завершающих *adagio* II акта (партнёр Дмитрий Гуданов).

В интонации покоя и со сдержанной выразительностью провели партии виллис ещё две дебютантки – Ксения Керн и Мария Прорвич. Они казались не только бесстрастными, но и бестелесными при точном соблюдении требуемых акцентов.

«Лебединое озеро» – экзамен на балеринское достоинство. На сей раз его держала Кристина Кретова. Надо ска-

зать, что партии Одетты-Одиллии в репертуаре Кретовой появились давно. В спектакле театра «Кремлёвский балет» к партии её готовила Нина Семизорова. Перейдя в труппу театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, балерина исполнила обе роли в оригинальной версии Владимира Бурмейстера. Здесь сказалась работа под руководством Маргариты Дроздовой. И вот, новая встреча с Семизоровой уже на репетициях «Лебединого озера» в спектакле Григоровича.

Одетта Кретовой несла в танце тихую печаль, в свой мир впускать не спешила, не призывала – молила о спасении. Одиллия же, напротив, олицетворяла коварный женский призыв, женское очарование и холодную сдержанность.

В роли Зигфрида предстал Артём Овчаренко. Буквально вырываясь на сцену, он демонстрирует полётный танец. Может быть, не всегда точный графически, но поэтический. Некоторую скованность, свойственную дебютному волнению, можно было прочесть, как смущение юного принца перед дворцовой многолюдностью. Танец артиста отличает стабильность и лёгкость вращений. Эмоциональные краски – например, в финале спектакля, когда Принц осознает безвозвратность потери Одетты – проникновенны и убедительны. Воспользовавшись свободой, некогда предоставленной балетмейстером в хореографии коды, и желая глубже выявить достоинства артиста, а, возможно с целью его разумно поберечь, педагог Овчаренко Николай Фадеев заменил воздушные *tour*s Зигфрида на комбинацию партерных вращений.

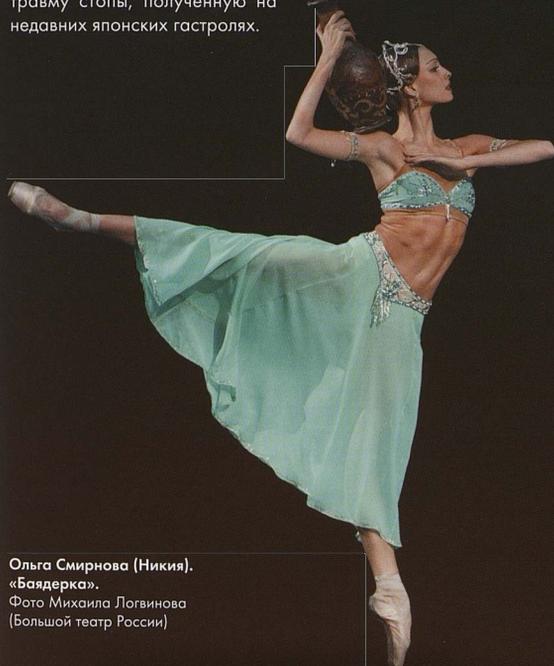
Семён Чудин дебютировал в партии Солора в «Баядерке». Чудин – танцовщик опытный, сформировавшийся в балетных компаниях Южной Кореи и Швейцарии. Прекрасные физические данные, восхитительная форма позволяют Чудину добиваться куда большего успеха в танцах, нежели в актёрской игре. Над выразительностью мимики танцовщику стоит потрудиться. Но когда Чудин взлетает в *pas de chat*, элегантно играючи чеканит *cabrioles*, или разрывает подмошки динамичными *chaines*, душа зрителя не может не возлюбоваться.

Артём Овчаренко (Зигфрид)
в балете «Лебединое озеро».
Фото Майи Фарафановой



Последняя из блока «Баядерок» преподнесла три дебюта «молодежного состава». Анна Тихомирова в роли Гамзатти поразила масштабностью танца. Гамзатти-Тихомирова полна жизненных сил. С рассчитанной театральностью ворит артистка образ избалованной и холёной царской дочери.

У Владислава Ландратова в партии Солора покоряющая мужественность, жест предельно выразителен, прыжок упруг, касается ли это pas de chat, взметнувшихся saute de basques, или безупречных двойных assemble. И это несмотря на серьезную травму стопы, полученную на недавних японских гастролях.



Ольга Смирнова (Никия).
«Баядерка».
Фото Михаила Логвинова
(Большой театр России)

Своего Солора Ландратов избавил от пластической недосказанности. Безмерно счастливый, он придаёт дуэту с Никией в первом акте неожиданную эротичность. Работа над ролью лишь началась. Какие-то мизансцены предстоит отшлифовать, наполнить не только верой в происходящее, но и отыскать более тонкие лаконичные способы выражения чувств. Солор Ландратова не сразу осознаёт собственную вину в гибели Никии, перелом в его душе происходит в момент её гибели. Финал спектакля Ландратов вместе с педагогами Михаилом Лавровским и Валерием Лагуновым решили по-своему. После исчезновения тени Никии измученный юноша делает несколько шагов к авансцене и, воздев к небу руки в характерной «восточной» позе (пластическая тема Никии), резко падает бездыханный.

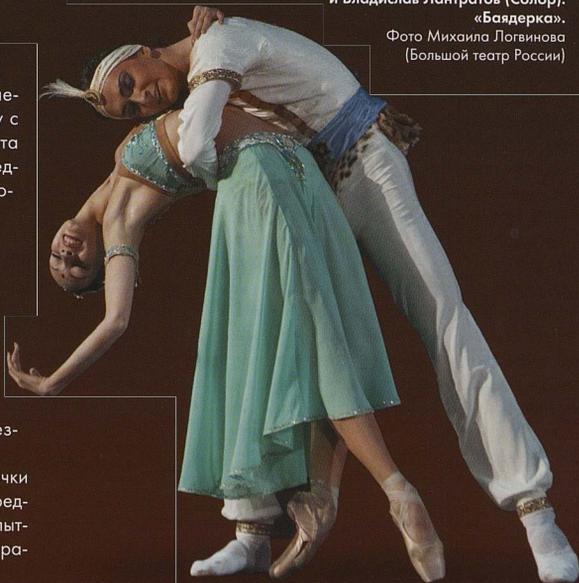
Дебют девятнадцатилетней артистки в сложнейшей с точки зрения техники и психологизма партии Никии – явление редчайшее. Поэтому Ольга Смирнова под руководством опытейшего мастера Марины Кондратьевой вызвала самые радужные надежды.



Семён Чудин (Солор)
в балете «Баядерка».
Фото Михаила Логвинова
(Большой театр России)

Тонкая и гибкая как тростинка Смирнова обладает живыми, мягкими руками. В арабесках, длящихся, как мелодия, в пластических паузах и изломах возникла поэзия танца, рождаемая одушевленностью линий, невесомостью движения, а порой – как в соло с корзиной – и экстаза. Бесспорно, Смирновой есть, что совершенствовать, к примеру, решение некоторых мизансцен. Увы, оказалась смазанной и диагональ скачков-арабесков в коде, хотя часть ответственности легла на дирижера. Алексей Богорад стал ещё одним дебютантом. На первых спектаклях его оркестровые темпы не поддавались объяснению. Выход теней получился слишком медленным. Лишь к четвертому спектаклю дирижер сумел понять исполнителей.

Александр МАКСОВ



Ольга Смирнова (Никия)
и Владислав Ландратов (Солор).
«Баядерка».
Фото Михаила Логвинова
(Большой театр России)

Если ХЛЕБ такой вкусный...

22 июня 1941 года началась Великая Отечественная война, и уже 3 июля нашу школу (тогда она называлась «Ленинградское государственное хореографическое училище — ЛГХУ») эвакуировали под Кострому. Поначалу было не страшно, и все выглядело так, как

когда кто-то вставал (в маленький домик), все гуськом шли в поход. Наша воспитательница, Зоя Андреевна, спала не с нами, а напротив в маленькой комнатке. И вот однажды, когда она вышла в коридор в длинной ночной рубашке, девочки, которые были впереди,

увидев «привидение» с протянутыми вперёд руками, испугались и заплакали. Они быстро повернули обратно, но хвост уже был длинный, и вернуться в комнату не удалось. Зоя Андреевна кричала: «Девочки, девочки, это я, ваша Зоя Андреевна». Но всё было тщетно, мы её не слышали, так как все плакали и кричали: «Привидение, привидение...» Картинка была страшная: за окном луна освещала кладбище, а в доме кричали и плакали дети, которых Зоя Андреевна пыталась успокоить.

К нашей радости нас скоро увезли ближе к Перми, где был Кировский (Мариинский) театр. Нас разместили в поселке Нижняя Курья. Он оказался симпатичным посёлком с маленькими деревянными домиками, на реке Каме. Домики были холодные. Нам 11–12-летним детям надо было самим заготовить дрова, чтобы топить печи. Это было наше первое серьёзное испытание. Надо было разобрать плиты на Каме, вытащить огромные бревна, расколоть и сложить у домиков. А вытащить их из холодной Камы было совсем непросто. Багры огромные и тяжёлые, а мы маленькие и худенькие... Пилили целыми днями. На двоих надо было распилить 2 кубометра. Мы справились с этим!

Ученики 1-го класса
Л.Сафронова и В.Сухов (1938).



будто детей вывезли на летний отдых. Нас разместили под Костромой на берегу прекрасной Волги. Мы купались и с удивлением наблюдали, как Любочка Войшнис переплывала широкую реку. Солнышко светило ярко, а небо было чистое и вдруг, неожиданно для нас детей, появились грозные самолёты... Нас быстро собрали и посадили на пароход. Мы поплыли в тыл страны, на Урал. Путь наш был по Волге и Каме. Позже мы узнали, что путь был совсем небезопасен — впереди и позади пароходы были затоплены. Но судьба хранила нас!

Приехали мы в село, которое называлось «Полазно», а мы его прозвали «Непролазно», так как начались дожди и жуткая грязь. Нас разместили в большом каменном доме, окна которого выходили на кладбище. Днём мы ходили на сельскохозяйственные работы, а затем какая-то еда и сон. Спальня у нас была большая, на 30 человек, и ночью,



Лидия Михайловна Тюнтина.

Затем начались занятия по классике в холодном зале — новое испытание! Палки и пол были ледяные. В зале стояла печка-буржуйка, и пока зал хоть чуть-чуть не нагреется, мы занимались так — одна нога в валенке, а вторая делает упражнение, затем меняли валенок и делали упражнение другой ногой, а руки были в рукавичках.

Уроки нам давала Лидия Михайловна Тютнина — замечательный педагог. Она помогла нам преодолеть и технические сложности в обучении классическому танцу, и житейские трудности. Лидия Михайловна ставила нам «номера», и мы много танцевали на концертах.

Вместе с Витей Суховым (мальчиком из нашего класса) мы ездили в Пермь на концерты, в госпитали, где танцевали «Норвежский танец», который нам поставил Леонид Вениаминович Якобсон в 1-ом классе. Это было ещё одно испытание, так как надо было пройти до станции пешком 3 километра, затем сесть в холодный поезд и доехать до Перми. В Перми жили старшие ученики школы, поэтому там нам давали горячую кашу. Затем госпиталь — концерт, и снова холодный поезд и 3 километра пешком, теперь уже до постели. Было трудно, так как валенки рвались и из пяток по дороге мы теряли все, что удалось запихнуть в валенок. А морозы стояли серьёзные. Иногда мы ездили 4—5 раз в неделю. Было тяжело, но эти концерты в госпиталях незабываемые. Нельзя забыть благодарность раненых бойцов. Иногда их аплодисменты были одной рукой по тумбочке, иногда двое раненых аплодировали вместе теми руками, что были не забинтованы. И конечно, на всю жизнь я запомнила бойца, который был весь забинтован, оставались только глаза и он хлопал ресницами.

Мы совсем не росли. И тогда педагоги решили, что мы должны оставаться на ночь у старших учеников в Перми. Но кроватей и мест не было, и нас подкладывали «валетом» к старшим.

Весной 1942 года вернулся с фронта Борис Васильевич Соловьёв. Он был артист балета Кировского театра и педагог классического танца. С этого момента начался совершенно новый этап нашей жизни. Боренька (так звали его все ученики) стал нашим ВСЕ!!! Он был и мама, и папа. Он был и брат, и сестра. Он был и дедушка, и бабушка. Он научил всех играть в волейбол, плавать и ходить на лыжах. Летом Боря устраивал соревнования по плаванию, а зимой лыжные соревнования и походы на лыжах. Однажды мы даже прошли по Каме на лыжах 16 км. Боря приглашал

на наши соревнования артистов из Кировского театра, и тогда нам было важно занять хорошее место в соревнованиях. Он учил дружить. Мы все его любили как самого дорогого и близкого человека. Светлая ему память и земной наш поклон.

В 1943 году три девочки — Ира Генслер, Нелли Кургапкина и я ездили с Кировским театром на гастроли в Свердловск. Лидия Михайловна Тютнина поставила нам номер (6-й вальс Шопена) и вместе с нами ездила на эти гастроли. Театр шил для номера прекрасные черные бархатные платья с белыми кружевными воротничками, а к ним дали дивные лакированные туфельки. Прошло уже 2 года, как мы уехали из дома. За это время одежда наша совсем износилась, поэтому, когда мы получили наши костюмы и одели их, то к нам в домик сбежались все ученики, жившие в Нижней Курье. Всем хотелось посмотреть и потрогать. Никто ничего подобного давно не одевал. Гастроли прошли очень хорошо, а мы были всем общие дети, и все нас очень оберегали.

Позже, тоже в 1943 году школа ездила в Москву с концертом (путь к Москве уже был свободен).

Память хранит и не хочет забывать трагическую судьбу одного из старейших педагогов школы Екатерины Николаевны Гейденрейх. Она была удивительно красивая женщина — всегда элегантно одетая, с гладкой причёской и красивыми гранатовыми серьгами и брошью. Когда она шла по коридору, её провожали восхищенные взгляды детей и взрослых. Не знаю причины, почему её не было со школой, когда нас эвакуировали из Ленинграда, Екатери-

на Николаевна появилась, когда мы жили в Нижней Курье, но в каком виде... Оказалось, она была арестована и выслана на поселение в Пермь. Екатерина Николаевна — жертва политических репрессий тех страшных лет.

Слава Богу! Благодаря помощи Галины Ивановны Исаевой (в то время художественного руководителя Малого оперного театра — Малегота) Екатерину Николаевну удалось вернуть в Ленинград, в театр, но это уже случилось позже в 50-десятые годы. А время после нашего отъезда Екатерина Николаевна провела не зря, она создала в Перми Балетную школу!!!

Ещё запомнился концерт Ольги Васильевны Лепешинской и Петра Андре-



Екатерина Николаевна Гейденрейх.



Борис Васильевич Соловьёв.

евича Гусева. Нас привезли в Пермь на этот концерт. Уже почти 70 лет память хранит волшебное зрелище их танца! Мы впервые в жизни увидели «двойную рыбку»!!! Это настоящее чудо! Пётр Андреевич подбрасывал бесстрашную Ольгу высоко в воздух, она делала двойной поворот в воздухе и попадала на одну руку Петра Андреевича! А простую рыбку! Ольга Васильевна толкалась на середине сцены и летела в руки Петра Андреевича, который стоял у 1-й кулисы! Всё это выполнялось на таком уровне мастерства, что просто захватывало дух! Спасибо им большое за ту радость, что они подарили детям в те трудные годы.

Ещё одно испытание было, когда мы жили в Нижней Курье. Хлеб в посёлок привозили на лошади, так как пекарня была далеко, а в 1942 году всех лошадей отправили на фронт, поэтому за хлебом послали нас, детей. Путь был

Ирина Генслер (Половчанка)
в опере «Князь Игорь».



длинный, лесом. И вот нам всем дали по несколько буханок в руки. Мы прижали к себе этот горячий хлеб и вошли в лес. Тишина, мороз, снег и совершенно невероятный запах горячего хлеба. Мальчишки первые не выдержали и начали отщипывать горячие корочки..., а потом и девочки не выдержали и тоже отщипнули... В Нижнюю Курью мы пришли с сильно пощипанными буханками. Потом нас ругали, а мы стояли и каждый думал: а что же делать, если ХЛЕБ такой вкусный...

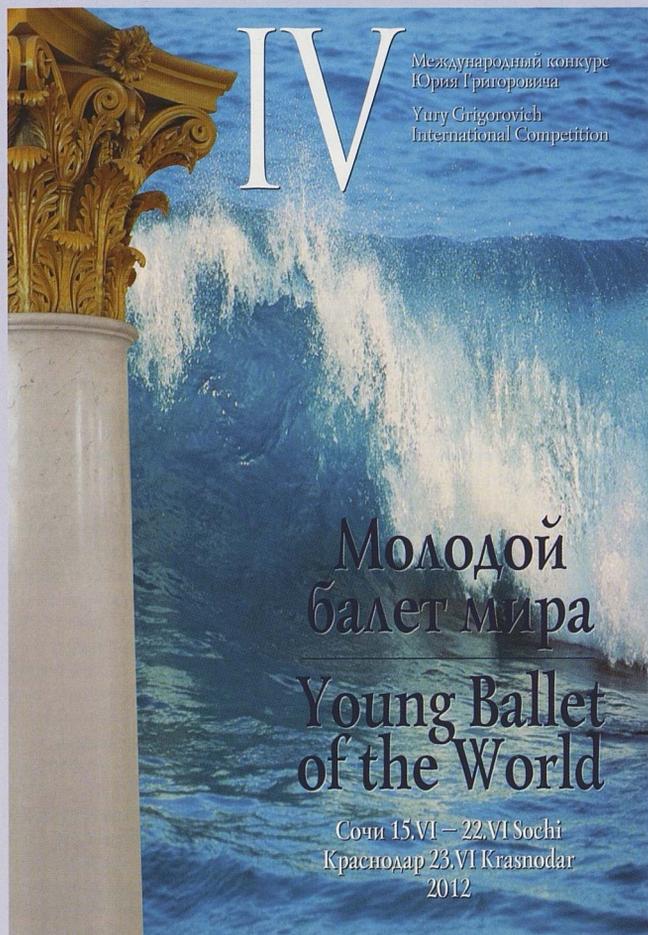
Наконец наступило лето 1944 года. До окончания войны оставался ещё один год, а мы возвращались домой. Ехали долго, поезда шли медленно, так как всё время пропускали составы, шедшие на фронт или с фронта. Почти всё время пути мы торчали у окон, а вагоны весело стучали «домой, домой, домой!» А дома была и радость встречи с родными, и слёзы потери. И наконец, ШКОЛА, которую мы все вместе мыли, тёрли и сушили. Это был наш родной и любимый дом!

Людмила САФРОНОВА,
заслуженная артистка РСФСР,
профессор Академии русского балета
имени А.Я.Вагановой

Людмила Сафронова (Одетта).
«Лебединое озеро».



ШКОЛА!
с бесконечной благодарностью за любимую профессию.
Людмила Сафронова



ПЕРЕНОСЫ дат проведения

VI ежегодная Генеральная Ассамблея Международной федерации балетных конкурсов пройдёт в Сеуле с 8 по 12 июня, в период проведения Международного балетного конкурса в Сеуле.

Международный конкурс артистов балета в Астане пройдёт с 18 по 22 декабря 2012 года.

XII МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС артистов балета и хореографов в Москве

10 по 20 июня 2013 года

Конкурс будет проводиться по двум возрастным группам:
младшей с 14 до 19 лет, старшей с 19 до 26 лет (включительно):

Срок подачи заявок до 31 марта 2013 года.

Предварительную информацию о конкурсе можно будет найти на сайте
Международной федерации балетных конкурсов: www.balleffederation.com и
сайте журнала «Балет» www.russianballet.ru

ИСТОРИЯ ТАНЦА

в «Творении» Тьерри Маландена на музыку Бетховена



Для хореографа, как и для режиссёра, завоевание или подчинение себе пространства – один из главных принципов деятельности. Некоторые спектакли имеют в этом отношении исключительное значение. Поэтому их называют «программными». В них определяется подход мастера к пространству и то, как он с ним будет работать дальше. Французский хореограф Тьерри Маланден, не отказываясь от принципиальных установок «на классику», уже в ранних сочинениях отвоёвывает место, необходимое для последующего творчества, для создания своего мира, ни на какой другой не похожего. В контексте поисков Маландена вполне закономерно, что создание этого нового мира (хореографического) реализуется в спектакле, который так и называется «Création» («Творение»), и где библейское (или античное?) предание о творении мира преломляется через историю танца.

Как это часто бывает у Маландена, начало, даже такое, как начало мира, в свою очередь отсылает к памяти, основывается на воспоминании. Это воспоминание относится как к истории музыки, так и к истории балета. В 1800 году Бетховен после успешного исполнения Первой симфонии получает от знаменитого итальянского хореографа Сальваторе Вигано предложение написать музыку к балету «Творения Прометей». «Балет, – пишет Э.Эррио в книге «Жизнь Бетховена», – был сразу же принят благосклонно, несмотря на споры среди музыкантов, вызванные началом увертюры, на которое ополчились рутинеры; однако успех этот оказался непродолжительным, так как при жизни Бетховена партитура больше не прозвучала ни разу».¹ История получила продолжение в следующем столетии. Жак Руше, директор парижской Opéra, приглашает Джорджа Баланчина и Сержа Лифаря в Palais Garnier поставить балет на бетховенскую музыку в честь столетней годовщины со дня смерти композитора (1927). Баланчин не смог принять участие в этом замысле из-за болезни, и в триумфальной роли одновременно успешного хореографа и блестящего танцовщика выступил Серж Лифарь. Спектакль был поставлен в 1929 году и имел для Лифаря то важное последствие, что после большого успеха «Творений Прометей» он приглашается Жаком Руше для работы в Opéra. Что касается Баланчина, то он... был вынужден вернуться обратно в Соединенные Штаты.² Теперь история «детей Прометей» заново звучит в балете Тьерри Маландена. Точности ради надо отметить, что Маланден лишь отчасти использовал музыку бетховенского балета.

Известно, что в классическом балете XIX века сцены, изображающие сон, отделялись от других картин «большого» спектакля. Сон – это центр классического балета, место, где поселяется тайна, где происходит просветление, преобразование персонажей. Сон – это место многих смыслов.

Замечу, что «плохой» современный танцевальный театр как раз такого «центра» пугается. В спектаклях Маландена сон рождает лучшие сцены его созданий. В маланденовских снах отливается нечто общее.

Того, кто не привык к сосредоточенности на балетном представлении, «Творение» может разочаровать. Обещанное в либретто разнообразие танцевальных эпох и костюмов выглядит подчеркнуто скромно: стили легко угадываются лишь знатоками, костюмы исполнены в черном цвете и не развлекают глаз. А ценителям сюжетности представления, которую можно облечь в слово, нужно приготовиться к действию, которое трудно в слово переплести.

После небольшого антре всей труппы вибрирующее тело начинает спектакль, чтобы в финале эту вибрацию передать всем участникам того сна, что сочинил Тьерри Маланден. Ритм постоянно меняется (у каждой эпохи он свой) и оттого держит зрительское внимание. Большие танцевальные соло, дуэты, ансамбли заставляют в буквальном смысле забыть о беге времени. Хореограф улавливает момент, когда наступает предел зрительского погружения, и тогда он выводит на сцену реальных персонажей исторических балетных эпох. А затем снова начинается танец, который ещё никем не присвоен и, может быть, поэтому оборачивается «жалобой идеального».

Будучи художником постюгианского времени, Маланден усвоил, что невообразимое – если не главный, то один из главных объектов современного искусства. Но невообразимым для Маландена будет не Адам, ставший у него первым танцовщиком на земле. Для хореографа естественно, что в течение часа соберутся вместе все танцевальные эпохи и те, кто наиболее полно их выразил (Салле, Камарго, Тальони, Лой Фуллер и Айседора Дункан). Для него естественно сосуществование в одном спектакле известной диагонали виллис из второго акта «Жизели» и остроумной мизансцены из «Лебединого озера» М.Эка. Хореограф знает, что художественное время и пространство искусства позволяют этому быть. Для молчаливого Тьерри Маландена невообразимым оказывается не сон, а сюжет о братоубийстве и о том, что было потом.

«Творение» – одно из самых совершенных сочинений Тьерри Маландена. В нём, как сказали бы древние, ни убавить, ни прибавить. В «Творении» хореограф предстал «обманщиком» и художником-мыслителем.

Обманщиком, потому что пообещал рассказать историю балетного костюма, а заодно напомнить о главных эпохах балетной истории. На самом деле, в «Творении» Маланден предложил историю танца и культуры, то есть вывел спектакль на уровень метахудожественного обобщения.

Как ни в каком другом спектакле, в «Творении» Маланден выступил наследником Петипа, но построил свой, новый смысл. По современным меркам «Творение» – «большой спектакль». И его главный герой, как у Петипа, – танец.

В этом спектакле возникает ощущение, что движение не оставляет сцену даже тогда, когда опускается занавес. Танец Маландена – это и монолог, и диалог, то танцовщик, то танцовщица, то их попеременное присутствие. На «крупном плане» хореограф выводит нескольких артистов, чтобы «увеличить», сделать более объёмным солирующее тело, тогда на сцене ощущение «большого спектакля» – как в Маринке или Орёга. Каждый артист танцует свою историю, обмениваясь ею с историями партнёров. Маланден, любящий ритм, понимающий его как первооснову танца, умно распоряжается этим важным средством. Он бежит от ритмической монотонности, в которую погрузился и которой болен классический танец в современном театре. В этом спектакле отчетливо видно, как соединяется жизненное и человеческое с геометрически отвлеченным, физическое тело и тело, из быта изъятые. И вот в этот момент соединения себя реального и себя, себе не принадлежащего, и возникает то напряжение, тот маланденовский танец, в котором мгновение и вечность сходятся.

Миг маланденовского танца как моментальный снимок, фотография, которая даёт, по словам А.Базена, «мгновенный срез времени». В какой-то трудноуловимый момент серия снимков превращается в киноленту, и тогда на планшете-экране (по словам того же А.Базена) не только слепки объекта, но и след во времени.

«Обман» Маландена чаще всего вскрывается тогда, когда хореограф становится «прозаиком», когда располагает материал так, чтобы зритель легко считывал последовательность происходящего. Но в нём всегда проступает поэтический сюжет, который в балетном спектакле (и Маланден всегда хорошо это показывает) обнаруживается, прежде всего, через визуальную фигурацию. Тогда повествование, рассказ прерываются, тогда понятная последовательность происходящего сменяется «непонятным», безмолвным пространством, из которого вдруг исчезает время.

«Нет ничего лучше, чем пустое пространство!» – воскликнул один из крупнейших мастеров сцены второй половины XX века, американский режиссер Роберт Уилсон. Со знаменитым режиссером следовало бы, вероятно, согласиться, если бы не одно немаловажное обстоятельство... Дело в том, что, похоже, не только в театре, но и помимо театра пустого пространства просто не существует! Да, режиссеры ставят спектакли, ограничиваясь минимумом театрального реквизита, отказываясь от декораций. Порой сцена вообще остаётся пустой. Такое в современном театре не редкость, случалось это и прежде. Но речь сейчас идёт не об этом. Заполнено пространство вещами или нет, оно не пусто в том смысле, что в нём всегда присутствует человеческий глаз, вносящий в пространство определённую геометрию и тем самым организующий его. Работа эта, как правило, неосознанная, поддержана традицией восприятия, традицией культуры, а если речь идёт об искусстве, и традицией более «локальной» – традицией художественной. Повторим ещё раз, по-настоящему пустой сцены не бывает, она всегда «наполнена» – направленной работой нашего взгляда, привычками нашего внимания, ожиданиями. Понятно чувство мастера, новатора, для которого работа с пространством – глубоко продуманная – составляет главный смысл его творчества. Для него пустота на самом деле – полнота, полнота новых возможностей, прозрение новой, невиданной архитектоники в том же самом пространстве, обещание полёта. С другой стороны, мы понимаем, что когда нам говорят:

«Вот пустая сцена, где ещё ничего не произошло, это просто пустое пространство, и больше о нём сказать нечего», – то «пустая сцена», на самом деле, обманчивая видимость, условность, которую на словах все признают, но которой в действительности не существует.

На самом деле – эта пустота мнимая. Это, скорее, невидимое глазу вещество, которым наполняют воздушный шар: он летит высоко, мелькает и исчезает навсегда за той незримой линией, к которой мы боимся приблизиться. В этой «пустоте» Маланден остаётся наедине с собой, и зрителям остаётся сделать то же самое. Возможно, данное Маландену откровение передаётся и публике.

«Творение» – спектакль, где Маланден, как ни в каком другом своем балете, обнаруживает самого себя. Вступая в диалог-игру с разными балетными эпохами, хореограф по праву данного ему таланта присваивает культурное достояние.

Избранная Маланденом монохромность помогает увидеть классический танец в его неостановимости, которая возможна с приходом хореографов-новаторов.

Монохромность понадобилась Маландену ещё и для того, чтобы, показав открытия разных эпох в классическом танце, взять из них ту естественность, благодаря которой продолжало развиваться балетное искусство, и преобразовать её.

На рубеже XX–XXI веков хореограф Маланден создаёт свой балет из соединения найденных до него линий и форм, открытых до него движений. Танец предшественников помогает Маландену в создании не только своего движения, но, что важнее, – в рождении самоиронии, непрерывной спутницы познания.

Для Маландена «история балета» в балете – это жизнь человека со своим началом, зрелостью и финалом; вставанием и падением, «сжатием и расслаблением». Это возможность «танцевать» свою жизнь.

Внешне однородный, монотонистичный текст «Творения» хорошо передаёт многоступенчатость маланденовского танца, повествовательность и поэтичность, изобразительность и выразительность как смену событийного и психологического, временного и вневременного. «Общий план» уступает место «крупному», то есть танцу сольному или дуэтному. Музыка превращается в танец. Связь между чувством и жестом достигает той плотности, когда движение становится самостоятельным, когда происходящее может быть объяснено только через движение.

Олег ПЕТРОВ

Примечания

¹ Эрио Э. Жизнь Бетховена. М., 1975. С. 89–90.

² Sirvin R. Le feu sacré // Le Figaro. 2003. 23 Juin.

Ключевые слова: тело – пространство, Творение, сон, большой спектакль, движение.

Keywords: body-space, creation, dream, grand performance, movement.

Краткая аннотация на статью

История танца в одном из значительных сочинений современного французского хореографа. Библейское предание о творении мира преломляется через историю танца.

Summary of article

The history of dance in "Creation" of Thierry Malandain (music by Beethoven). The history of dance in one of the prominent compositions of the French modern choreographer. The Bible's legend of world creation is interpreted through the history of dance.

Коротко об авторе

Олег А.Петров, историк балета, критик, педагог, продюсер. Кандидат искусствоведения. Автор четырёх монографий, посвященных проблемам русской балетной критики, современному французскому танцу.

About the author

Petrov Oleg A., PhD (Arts), ballet historian, critic, producer. The author of four monographs referred to the problems of Russian ballet criticism and French modern dance.

ПРОФОРИЕНТАЦИЯ АРТИСТА БАЛЕТА

после завершения сценической карьеры в системе дополнительного образования детей

В современном обществе в связи с социально-экономическими преобразованиями особую актуальность приобретает проблема профессионального долголетия, востребованности в хореографической сфере деятельности и усугубляется как особенностями самой профессии, так и несовершенством законодательства.

В ходе констатирующего эксперимента нашего исследования проводилось анкетирование, направленное на выявление желаемой профессиональной перспективы артистов балета. В качестве испытуемых выступили Академия танца Н.Нестеровой, Академический ансамбль песни и пляски Российской Армии имени А.А.Александрова, Ансамбль воздушно-десантных войск, Московский областной государственный театр «Русский балет», Театр пластического балета «Новый балет». В анкетировании приняло участие 100 человек, среди которых 62% женщины и 38% мужчин, в том числе профессиональных исполнителей с десятилетним стажем сценической деятельности – 42 % и со стажем 15-20-лет – 58 % респондентов в возрасте от 20 до 60 лет.

Результаты анкетирования показали, что 37 % артистов балета желают открыть свой театр, центр или школу, 22,5 % – быть педагогом-хореографом, 17 % при любых обстоятельствах останутся работать в своём коллективе, 13,5 % желают уйти в систему дополнительного образования детей, 6 % в спорт, фитнес, 4 % стремятся стать репетиторами (Рис. 1).



Рис.1 Желаемая профессиональная перспектива артистов балета

Для нас значимо, с какими трудностями сталкиваются артисты балета, пришедшие в педагогическую деятельность. В анкетировании приняло участие 100 педагогов-хореографов и руководителей хореографических коллективов со стажем педагогической деятельности от 3-х до 15 лет. Экспериментальной базой послужили: МОУ ДОД Дворец пионеров имени А.Гайдара, Московский Дом самостоятельного творчества, ДК «Гармония», ДК «Салют», ДК «Гайдаровец», МОУ ДОД Центр эстетического воспитания учащихся «Ровесник». Результаты исследования показали, что 20,5 % респондентов сталкиваются с материальными трудностями, 17 % с непониманием со стороны руководства, 14 % отмечают слабую собственную педагогическую подготовку, 13,9 % – незнание специфики преподавания хореографии, 12,8 % отмечают трудность в общении с коллегами, 11,8 % – трудность в работе с детьми, 10 % – трудности в организации творческого процесса.

Трудности профориентации к педагогической деятельности в системе дополнительного образования детей связаны с тем, что артисты балета не осознают особенности работы с детским хореографическим коллективом учреждения дополнительного образования детей и сталкиваются с незнанием специфических особенностей работы.¹ Артисты балета стремятся к более высоким целям в хореографической деятельности, желают обладать определённым положением (статусом) в коллективе и сталкиваются с отсутствием необходимых знаний, умений, компетенций.²

Длительный период жизни артиста балета на профессиональной сцене связан с демонстрацией своих возможностей и стремлением к демонстрации своих личных успехов. Артисты балета ищут пути завоевания престижного положения, которое выражается в повышении своей социальной значимости, статуса, авторитета, который основывается не только на высоком профессиональном качестве исполнительского искусства, но и выражается в безусловном признании обществом, то есть в высоком престиже.

Артисты балета, которые уже работают руководителями хореографических коллективов в системе дополнительного образования детей и имеют педагогический стаж, более адекватно оценивают деятельность преподавателя и руководителя хореографического коллектива. Из них только 8 % стремятся к открытию своего хореографического центра или школы, осознавая трудности и ответственность, они больше увлечены процессом педагогической или постановочной деятельности, не заботясь о собственных достижениях.

Методом наблюдения и в процессе опросов была выявлена проблема в профессионально-педагогической позиции артистов балета. Стремление сохранить профессиональный статус мешает артистам балета отождествлять себя с други-

ми педагогами дополнительного образования, они себя позиционируют как специалисты, мастера хореографии. Однако, начиная работать руководителем хореографического коллектива, испытывают трудности при организации коллектива, прогнозируемость результатов своей деятельности. Артисты балета, работающие в педагогической сфере, не учитывают две основные задачи дополнительного образования детей – организацию коллективной жизнедеятельности и включение в неё каждого учащегося.

Привлечение учащихся в коллектив и их закрепление является основной трудностью для начинающего руководителя хореографического коллектива. Специфика дополнительного образования детей состоит в том, что если артисту балета как руководителю не хватает организационных качеств по созданию хореографического коллектива, умения расположить к себе учащихся, пробудить интерес к хореографии, показать преимущества, убедить, мотивировать учащихся к занятиям, то группы у него не набираются.

Для учащихся на первом месте – личность педагога-хореографа (стиль его общения, увлеченность и заинтересованность), а затем сам предмет интереса (хореография). Необходимым элементом является процесс сотворчества педагога-хореографа и учащихся: взаимодействие, взаимопонимание, взаимответственность.³

Профессиональная сценическая деятельность для артистов балета, участвовавших в нашем анкетировании, связана с желанием добиться высоких исполнительских результатов. При этом артисты балета считают значимыми трудоспособность – 18 %, творческий подход – 16,8 %, исполнительность – 15 %, профессиональную хореографическую подготовку – 14 %, технику движений – 11 %, требовательность – 9,2 %, дисциплинированность – 9 %, преданность делу – 7 %. Это связано с балетной педагогикой, основанной на требовательности, дисциплинированности, выносливости и четкой самоорганизации.

Все эти требования артисты балета привносят в преподавательскую деятельность, имея в виду, что предпосылкой танцевальной деятельности является наличие способностей и одаренности учащихся, поэтому изначально критерием отбора являются определённые физические данные учащихся. Однако, предъявляя очень жесткие требования к детскому коллективу, они не учитывают специфику преподавания хореографии в дополнительном образовании детей: ограниченность времени и то, что хореографией занимаются все дети, без учёта их способностей.⁴

Анкетирование, проведенное нами среди педагогов-хореографов и руководителей хореографических коллективов Дворцов и домов культуры, показало, что неудовлетворенность своей педагогической деятельностью респонденты объясняют следующими причинами: 37 % респондентов выделяют плохую физическую форму учащихся, 17 % акцентируют на физические недостатки, 15,4 % жалуются на плохую организацию, 15,8 % – своё неумение убеждать, 14,8 % представляют себя человеком настроения.

Артист балета сталкивается со своеобразным психологическим барьером в отношениях, требуя от учащихся своего коллектива высоких исполнительских результатов, не осознавая, что дети приходят в дополнительное образование не с целью профессионального овладения хореографией, а с целью развития эмоциональной сферы, формирования художественно-эстетической культуры, танцевальности, координации движений, основ музыкальной культуры, артистизма.

Каким бы ни было педагогическое мастерство артиста балета, если ему не удалось найти способ вызвать активность самого учащегося, воздействие не даст ожидаемого результата. Важным условием успешной адаптации артиста балета

к педагогической деятельности является индивидуальный подход, как реализация индивидуальных профессиональных возможностей, приобретённых в сценической деятельности, которые служат средством приспособления артиста балета к требованиям педагогической деятельности.

Рамки дополнительного образования характеризуются свободой выбора,⁵ и у артиста балета есть возможность вариативно выбирать любые хореографические методики, программы, направления, стили деятельности, что способствует удовлетворению потребности. Проведённое анкетирование среди артистов балета показало, что 32% артистов балета стремятся найти единомышленников для реализации своей профессиональной деятельности через активную общественную жизнь, 28 % привлекает свобода выбора в педагогической деятельности, повод изучить новый танцевальный стиль, 23 % отметили, что преподавание приносит внутреннее удовлетворение, для 17 % артистов балета педагогика представляет интерес.

Сфера дополнительного образования детей, как сфера неформального образования, способна помочь артисту балета в успешной адаптации к педагогической деятельности, так как неформальное образование основывается на его личном интересе. Переход в педагогическую деятельность выявляет скрытый потенциал артиста балета, новые творческие способности, помогает обрести уверенность в себе.

Татьяна МАЦАРЕНКО

ЛИТЕРАТУРА

¹ Полтавец Г.А. Научно-методические материалы по анализу практической проблемы оценивания качества в системе дополнительного образования детей [Текст]: метод. пособие для рук. и педагогов учреждений доп. образования / Г.А. Полтавец, С.К. Никулин; Центр техн. творчества учащихся. – М.: Б.и., 2000. 94 с. Библиогр.: с. 79-85.

² Митакович Л.А. Подготовка будущих педагогов-хореографов к решению профессиональных задач [Текст] / Митакович Лейсан Азатовна // Известия Российской государственной педагогической университета имени А.И.Герцена. СПб, 2009. N 116. С. 185-189.

³ Тарасенко Т.В. Взаимосвязь традиционных и инновационных методов в профессиональной подготовке руководителей детских хореографических коллективов: автореферат дис. кандидата педагогических наук: 13.00.08 / Ин-т худож. образования Рос. акад. образования, Москва, 2006. С. 26.

⁴ Валева М.А. Развитие профессионализма педагога дополнительного образования, дисс. канд. пед. наук, Оренбург 1999.

⁵ Андрианова Н.Н. Формирование готовности к профессии педагога дополнительного образования у студентов педагогического факультета: на примере квалификации «педагог дополнительного образования в области художественного творчества с дополнительной подготовкой по музыке» автореферат дис. кандидата педагогических наук: 13.00.08 / Ин-т общ. образования М-ва образования РФ Москва, 2001. С. 22.

Ключевые слова: артист балета, педагогическая деятельность, трудности в адаптации к педагогической деятельности.

Keywords: ballet dancer, educational activities, difficulties in adapting to teaching.

Краткая аннотация на статью

В статье представлены: профессиональная перспектива артистов балета, завершающих сценическую карьеру, специфические особенности педагогической деятельности в системе дополнительного образования детей; трудности адаптации артиста балета к новым условиям деятельности.

Summary of article

The article «Vocational guidance of the ballet dancer after end of scenic career in system of additional education of children» presents: a professional perspective of ballet dancers who are finishing their stage career, the specific features of educational activities in the system of supplementary education for children; difficulties of adapting to the new conditions of activity.

Коротко об авторе

Машаренко Татьяна Николаевна, ведущий специалист и аспирант кафедры педагогики и психологии Академии повышения квалификации и профессиональной переподготовки работников образования.

E-mail: e-rus@mail.ru

About the author

Tatiana Nikolaevna Matsarenko, a leading specialist and post-graduate student of the Chair of Pedagogy and Psychology of the Academy of the Improvement of Professional Skills and Retraining of Educators.

E-mail: e-rus@mail.ru

ИЗ АФИН С НОВЫМИ СИЛАМИ

*Фестиваль государственных
балетных школ в Афинах*



Сюита из балета «Миллионы Арлекина» в исполнении учащихся Московской государственной академии хореографии. Фото Алексея БРАЖНИКОВА

Планировалось, что действующих лиц в этом проекте будет три: Московская государственная академия хореографии, Королевская балетная школа Великобритании и балетная академия Ла Скала. Но последнюю испугали репортажи с горящих улиц Афин, и итальянцы не приехали. Полтора века назад их предшественники были отчаяннее, метались по Европе, не пугались и далекой холодной России. Везде итальянские виртуозки поражали апломбом и 32-мя фуэте, которые исполняли, не сходя с «почтовой марки». Юниорский балетный фестиваль ограничился встречей педагогов и воспитанников двух школ: английской – ей в прошлом году исполнилось восемьдесят, и московской, которая старше втрое. Ученики выпускных и предвыпускных классов общались, обсуждали недостатки и достоинства друг друга и показывали концертные программы. Выступления проходили в крупнейшем концертном зале греческой столицы «Мегафо Мусикис», где под одной крышей разместился целый театральный город.

ВАРИАЦИЯ ПЕРВАЯ

Продюсер Христос Цилянис

– Автор идеи Марина Леонова – ректор Московской академии, с ней мы – давние партнеры, и, надеюсь, друзья. Уже показывали грекам, и в разных городах, школьные спектакли «Шелкунчик» и «Тщетная предосторожность». Был проект, на котором встретились нынешние ученики и выпускники прошлых лет – солисты Большого театра.

– Кризис повлиял на судьбу фестиваля?

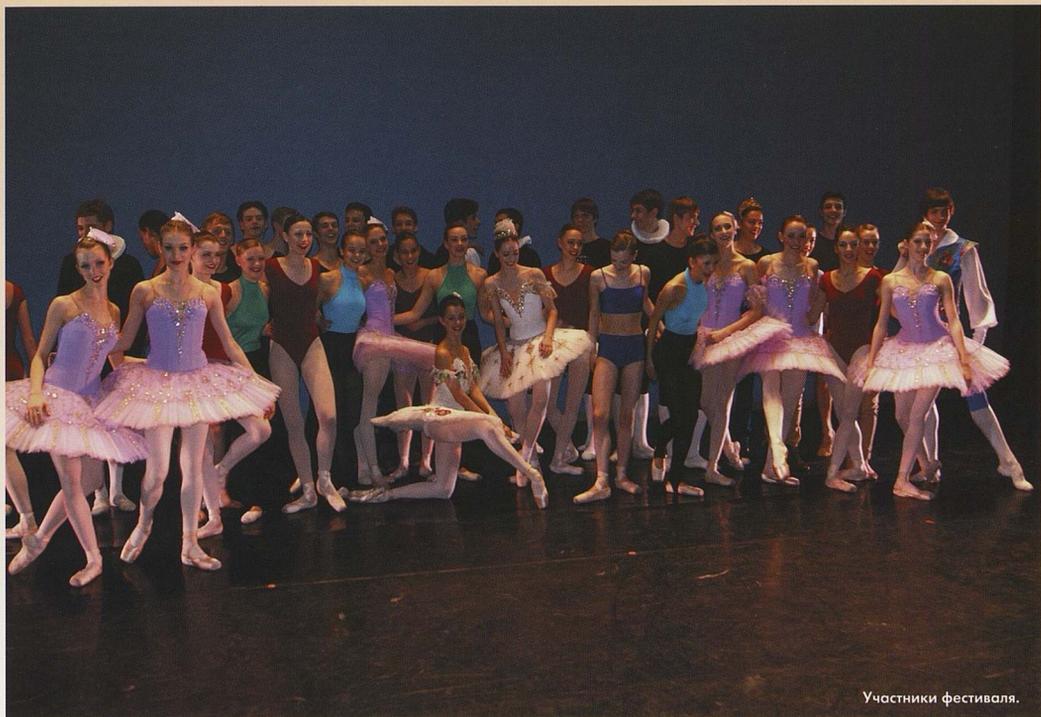
– Конечно. Во-первых, не приехала Школа Ла Скала. Во-вторых, доходы греков стали меньше, и все реже люди могут

себе позволить поход в театр. Но зрителей немало: интерес к балету высок, и к тому же мы снизили стоимость билетов семьям с детьми, школьникам и студентам. Зрители были довольны, искренне благодарили.

– Будете ли развивать этот фестиваль?

-- Первоначально хотели сделать фестиваль ежегодным, и надеюсь, что кризис не изменит наших планов. Гостей планируем приглашать разных, но Московская академия будет всегда – ее любит наша публика, и она – талисман всех моих балетных проектов.

Программы выступлений оказались родственны, что – объяснимо: три разных стиля, три разных века как части целого и вечного – Театра. Сначала – ансамблевая класси-



Участники фестиваля.

ка – это, конечно Петипа. Затем – родная классика прошлого столетия, у каждого – своя. Третий блок – новейшая хореография.

Жители туманного Альбиона в Гран па из «Пахиты» сразили победной синхронностью, точностью позиций, графич-

кой поз и бойкостью техники. Непривычная версия «Пахиты» с иностранным акцентом, очевидно, не предполагала включение в пластическую партитуру «парада примадонн», сплетенного из женских вариаций (каждая вариация – свой образ и каждая дама мечтает «перетанцевать» невесту Пахиту!). Индивидуальности не подчеркивались, и характеры были слишком схожи. Как и роскошные золотые костюмы. Главные герои: утонченная, элегантная Пахита (Mayara Magri) и высокий вихрастый блондин Люсьен (Skyler Martin) танцевали грациозно и заслуженно стали лидерами в английской группе.

После эффектной четкости и английской чопорности «Пахиты» – раннего сочинения Петипа сюита из балета «Миллионы Арлекина» 1900 года, рожденная уже «уходящим мэтром русского балета» показалась хрустальной игрушкой, в образе которой проглядывала изящная поступь наступающего Серебряного века с искрами, блеском и милой театральной мишурой. Эту работу Академии трудно переоценить – возрожден забытый опус гения, за что поклон Юрию Бурлака – тончайшему знатоку танцевальной старины, для которого, как подчас кажется, век XIX – большая реальность, чем нынешний.

В исполнении московских воспитанников карнавал обрел прозрачность, грациозность. Прелестно поют руки, вздыхают кисти, дотягиваются стопы и во всем – шарм и кокетство игры, переливы нюансов – и в хореографии, и в настроении. Московский американец Марио Лабрадор – непосредствен, пылок и ироничен, его дама сердца Ксения Рыжкова – трепетна и жеманна. Оба шалят и не форсируют хореографические па, легко преодолевая сложность вариаций и дуэтов. В «Арлекине» получился ансамбль классической культуры – не только по букве, но и по живому содержанию танца.



Гейлин Сток, Марина Леонова, Гэри Норман.

ВАРИАЦИЯ ВТОРАЯ

Ректор Московской Академии хореографии Марина Константиновна Леонова

– Это ведь не первая ваша встреча со школой Ковент-Гардена?

– Балетные школы нескольких стран, в том числе и английская, встречались на выступлениях в Вашингтоне и Милане. Так что мы знакомы. Школы, конечно, должны общаться: нас пригласила на юбилей Парижская Опера, и мы с удовольствием поведем. Мечтаю, в свою очередь, принять в Москве ведущие мировые школы, провести мастер-классы. В Америке открытый урок для девочек давала Элизабет Платель, она делала акцент на мелкую технику. Это было действительно интересно и познавательно.

– В чем разница русской и английской школ?

– По фрагменту дуэтного урока, который мы видели, можно сказать, что методика в целом та же. Разница – в нюансах: наши ребята – свободнее, мягче, у них больше раскрепощенности в движениях корпуса и рук. Английские ученики танцуют синхронно и дисциплинированно.

– Такие встречи приносят пользу?

– Несомненно, педагогам и детям – особенно. Они смотрят, как танцуют другие и создают свои достоинства и недостатки. И потом, будущим артистам важно знать, какие есть еще школы в мире.

– Почему в вашей делегации так много иностранцев?

-- В репертуаре, который мы привезли, заняты и русские, и иностранцы. Все они – наши студенты, всех учим по одной программе, все одинаково участвуют в спектаклях, у всех – равные права.

– По-моему, есть повод гордиться: ваши ученики так дружны и общаются друг с другом с вниманием и заботой. Знаете какой-то секрет воспитания?

– В Академии хорошая атмосфера. Ребята ощущают себя командой, и если что-то у кого-то из них не получается, то немедленно стремятся помочь. Они могут прийти пораньше и

самостоятельно проверять порядок движений. Без педагога, по собственному желанию. Настолько важно для них станцевать хорошо. Среди приехавших учеников есть те, кому поручены сольные партии, а есть и кордебалет, хотя все исполняют сложную хореографию. Но никто не зазнается, дескать, я – балерина, а я – солист. Все крепко дружат.

Петипа сменили опусы хореографов – национальных героев века XX-го. Имя Кеннета Макмиллана, одного из основоположников британского балета, заставляет в гордом порыве трепетать сердца англичан. А москвичи преданно почитают родного для себя Александра Горского. Их и танцевали вторыми номерами и, не сговариваясь, выбрали из национальных раритетов дуэты. Па де де из «Concerto» на музыку Второго фортепианного концерта Шостаковича не имеет содержания, которое можно пересказать словами. Макмиллан повел за собой композитор, и в интерпретацию музыки не вошла излюбленная хореографом сентиментальная конкретность. В тоже время этот абстрактный отрешенный дуэт – страница некоего романа о жизни, вошедшей в горькую полосу печали.

Зато выпускники МГАХ Настя Лименко и Саша Омельченко представили типичного Горского – поборника московского стиля танца – броского, открытого, темпераментного. Доказав его жизнеспособность в па де де из «Тщетной предосторожности», танцевали внятно и радостно, заставляя публику замирать от восторга.

ВАРИАЦИЯ ТРЕТЬЯ

Директор Royal Ballet School, ведущей балетной школы Великобритании Гейлин Сток

– Ваша «Пахита» сильно отличается от привычной нам. Кто – постановщик?

– Педагоги, которые работают с выпускниками. Эта версия основывается на той, что они делали в Австралии, все редакции «Пахиты» отличаются друг от друга.

– Нужны ли такие школьные фестивали?



Fractals» (хореография Париша Мэйнярда).
Исполняют ученики Королевской балетной школы Великобритании.
Фото Johan PERSSON

Фрагмент из сюиты «Искусство фуги» (хореография Бомбана Давиде Марко).
Исполняют учащиеся Московской государственной академии хореографии.
Фото Алексея БРАЖНИКОВА



– Несомненно, и мы благодарны Марине Леоновой за то, что она порекомендовала пригласить нашу школу. Студентам полезно посмотреть, как работают воспитанники других школ. Мы же рассказываем им о различных стилях и не скрываем, что Московская академия хореографии для нас эталон. Пусть сами увидят!

Русская школа буквально дышит традициями, в постоянной преемственности – секрет вдохновения. Мы значительно моложе, и стараемся равняться на московскую школу, выстраиваем обучение по её великолепным стандартам.

– Где работают ваши воспитанники? Ведь Ковент-Гарден не может оставить всех выпускников.

– По всему миру. Каждый год выпускаем 30 артистов балета. Несколько человек попадает в Ковент-Гарден, кто-то пополняет труппу Бирмингемского балета. Выпускники танцуют в Английском Национальном балете, в Шотландском балете. Немало наших воспитанников в европейских и американских компаниях.

– У нескольких ваших девочек заметен лишний вес. Вас это не настораживает?

– Конечно, мы это видим и даем с особой осторожностью рекомендации, говорим, что хороший танцовщик должен быть стройным. В Великобритании и Америке нужно быть предельно толерантным: дети и родители боятся анорексии, булимии, депрессий.

– В Афинах собралась интернациональная команда, есть иностранцы и в вашей школе?

– В лондонской делегации – американец, канадец, испанки и даже бразильянка. Педагоги шутят, что в Ковент-Гардене скоро не останется англичан. Мы привезли целый выпускной класс, и мальчики в нем сильнее, чем девочки. В последние годы наметилась такая тенденция – юноши техничнее и способнее.

Любопытно, что совсем юные проявили чуткость к новейшей хореографии, раскованность и импульсивность в её исполнении. «Fractals» американца Пэриша Мэйниарда – произведение, навеянное открытиями Форсайта и Килиана, было перенесено в Лондон из Сан-Франциско. Сосредоточенно и истоиво английские ребята ломают свои тела в замысло-

вой композиции, рассыпающейся на соло и дуэты, которые «выпадают» из единого строя.

Посланцы России в «Искусстве фуги» (Концерт для клавирина с оркестром № 1 И.-С.Баха) в оригинальной постановке Давиде Бомбана, специально поставленной для учеников Московской академии, танцевали отчаянно и вдохновенно, словно от такой отваги что-то может измениться в их судьбах. Кураж и самоотдача как англичан, так и россиян наполнили смыслом достаточно отвлеченную систему агрессивных движений. Каждый выход – словно соревнование в виртуозности и выносливости.

КОДА

Нагрузка в режиме *pop stop* оказалась колоссальной и детской: каждый день – урок, репетиции и два концерта. Однако ребята не показывали усталости, и вечерами по отелю пронеслись волны смеха и разноязычных разговоров. Восторги моих собеседниц Ксюши Рыжковой, Насти Лименко и американской выпускницы МГАХ Джой Аннabelle соединились в общий на вопросы ответ:

– Нет, нам совсем нетрудно, мы привыкли много работать. Силы дает и счастье, что учимся в Московской академии хореографии, где нам все очень нравится. Всем хотелось бы остаться работать в Москве и самая заветная мечта – Большой театр. За границу пока не тянет. Все-таки русская школа отличается от европейских и американской. Техника сильно и там, но посыл открытых эмоций в зрительный зал – есть только в России. Нам это близко.

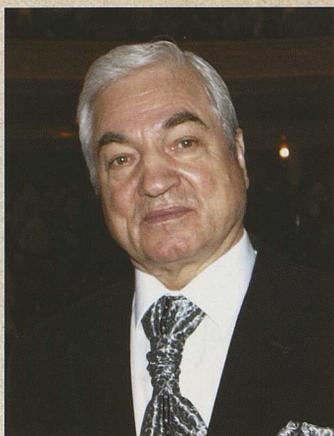
Мы много танцуем, участвуем в конкурсах и фестивалях, ездим на гастроли – и все это очень полезно: накапливается опыт, уходит боязнь сцены, закаливается характер.

Вы спрашиваете, трудно ли в разгар учебного года гастролировать? Это – как глоток свежего воздуха. Впечатления, общения, знакомства – возвращаемся к учебе с новыми силами. А станцевать за два дня четыре концерта – это нормально, отдохнем в самолете.

Елена ФЕДОРЕНКО

Фото предоставлены дирекцией фестиваля.

РЫЦАРЬ РУССКОГО БАЛЕТА



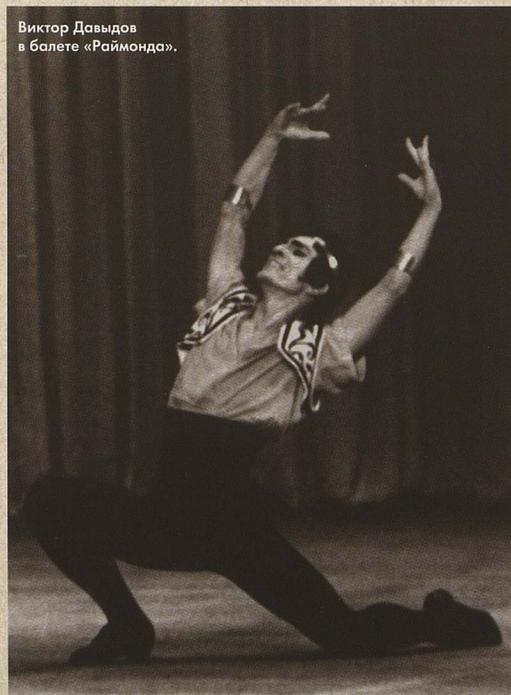
Ставшая классической благодаря популярному советскому фильму фраза: «есть такая профессия – Родину защищать» – пусть простят меня апологеты воинского дела – вполне применима к герою моего очерка. Дело в том, что защищать Родину можно не только с оружием в руках – дай Бог, чтобы за него не надо было браться ни в будущем, ни в настоящем. **Виктор Петрович ДАВЫДОВ**, чей юбилей не так давно отметила театральная общественность в Московском Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, воистину тот самый воин, который вот уже полвека надежно защищает высочайший престиж отечественного балета.

Сегодня – как один из руководителей Московского областного театра «Русский балет». А до этого – в Большом театре, в Пермском, Екатеринбургском. Его хорошо знают, как опытного педагога в Московском хореографическом училище, где он воспитал немало талантливых артистов. Есть государственные оценки, которые даются творческим людям исключительно из уважения к их серьёзному возрасту. Заслуженный артист России Виктор Давыдов удостоен этого звания не просто как опытный администратор, как педагог-репетитор, но и как исполнитель ведущих партий балетного репертуара, среди которых и Нурали в «Бахчисарайском фонтане», и Меркуцио в «Ромео и Джульетте», и Эспада в «Дон Кихоте», и многие другие. И всё же, как считают коллеги этого скромного человека, наивысшие достижения ждали его на режиссёрском поприще. Начало Виктор Петрович ему положил, ещё учась на отделении балетной режиссуры в Ленинградской консерватории. Его студенческая работа «Па де де» на музыку Б.Бриттена тогда даже увидела свет на сцене театра оперы и балета имени Кирова (ныне Мариинки). Потом были громкие постановки Давыдова на сценах ведущих российских театров – «Летучая мышь», «Весёлая вдова», «Граф Люксембург», «Сильва». Он автор сценариев балетов «Принц и Нищий», «Мария Стюарт», «Буратино». Словом, если подводить промежуточный итог его многолетней деятельности на ниве хореографии, выглядит он весьма впечатляюще.

Человеком театра назвал его на юбилее мастера в «стасике» (так ласково зовут в народе Московский музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко) художник «Русского балета», народный артист СССР Вячеслав Гордеев. Редко у кого, по мнению Вячеслава Михайловича, наличествует столь солидный комплекс способностей, необходимых современному театру.

«За многие годы общения с этим человеком я убедился в том, что Давыдов обладает уникальными данными – он контактный, в нём потрясающий дар убеждения людей в правоте своих действий. Лично меня, например, он подвигнул на постановку спектакля «Золушка» в Уфе после того, как премьера этого спектакля состоялась в Москве. Весьма плодотвор-

но мы с ним сотрудничали и в Екатеринбурге – я там некоторое время был художественным руководителем балета. Там, кстати, и сегодня идут поставленные мной «Щелкунчик» и «Лебединое озеро». Там же он успешно ассистировал мне и в новой постановке «Дон Кихота». Причем, настолько хорошо она прошла, что я эту постановку хочу перенести на нашу сцену. Поддержал я и его инициативу поставить на сцене нашего театра детский спектакль «Доктор Айболит».



Виктор Давыдов
в балете «Раймонда».

Стоит добавить, что все эти творческие изыскания Давыдов успешно сочетает с потрясающими организаторскими способностями. Тут вообще ему в коллективе нет равных. Как рассказывали мне артисты театра, для Виктора Петровича в этой области нерешаемых задач вообще не бывает. Особенно, когда речь идёт об организации гастролей в той или иной стране. Мало того, что он стал своим человеком в посольствах многих стран Европы, Азии, США и Латинской Америки, так ведь и с традиционно несговорчивыми руководителями авиакомпаний он быстро находит общий язык. Где с помощью шутки, где убеждением, а нередко и ставя в тупик оппонента, стыдя его за недооценку важности престижа отечественного балета за рубежом.

Вспоминали, например, такой характерный случай. Театр достаточно часто гастролитрует в Мексике, но постоянно испытывает трудности из-за непрофессионализма местных импресарио. А, может, и из-за их природной скулости – они так и норовят недоплатить коллективу оговоренную заранее сумму гонорара за выступления. Которые, кстати, всегда там проходят успешно. Традиционно к концу гастролей эти фокусники рассказывают сказки о том, что они почти разорены и именно сейчас сидят на мели. Просят войти в их положение.

«Конечно, в подобных случаях Виктор Петрович не просто – наша палочка-выручалочка, – рассказывают актёры театра, – но и боец, который решительно выдвигается на передовые позиции».

Однажды дошло даже до курьёза: вся труппа возвращается на Родину, оставив одного Давыдова разгребать ситуацию. И это после четырёхмесячных гастролей! Как опытный режиссёр он выстроил схему полукомедийного боевика, завершившегося позорным отступлением недобросовестных мексиканцев и своей безоговорочной победой.

Как считает его давний, ещё с детства друг, заслуженный хореограф России, балетмейстер-педагог Академии балетного искусства имени Вагановой Евгений Дмитриевич Сережников, Давыдов – человек и профессионально образованный, и эрудированный, продолжает, несмотря на возраст (а ему исполнилось 70) жить полнокровной жизнью. И это несмотря на то, что с годами накапливается усталость, да и жить-то после 50 становится скучнее, особенно, если позади у тебя балетные выступления. А тут тяготы переездов, гастрольная неразбериха, когда отвечать надо за судьбу более полусотни ребят, многие из которых едва достигли возраста совершеннолетия. Но он поистине двужильный, его желанию активно действовать могут позавидовать молодые.

А ещё, считают коллеги, он до чрезвычайности любопытен, интересуется всем, что происходит вокруг, постоянно приводит в театр новых интересных молодых артистов, сразу же помогая им активно включиться в творческий процесс.

«В поисках новой поросли для театра он тоже незаменим, – считает Гордеев. – Это особенно важно, поскольку мы каждую весну озачочены одним и тем же – омолаживанием коллектива талантливым и, очень надеемся, перспективной молодежью».

Неутомимый Виктор Петрович ездит по разным городам России и стран СНГ, постоянно наведывается в хореографические училища. Конечно, эта селекционная работа приносит свои плоды. Так получилось, что в конце минувшего года театру пришлось собирать сразу две труппы для совпавших по времени гастролей в Китай и Германию. Задача казалась практически невыполнимой, ведь под Новый год не каждый хотел расстаться с домом, в котором россияне традиционно празднуют Рождество в семейном кругу. Но ведь для Давыдова, как мы знаем, нерешаемых задач не существует, так что и китайцы, и немцы в полной мере смогли насладиться искусством Русского балета в своих странах. «Лебединому озеру» одинаково восторженно аплодировали в обеих странах.



Только не надо думать, что Давыдов – человек без недостатков.

«Знаете, – признался друг детства, уже известный нам Евгений Дмитриевич Сережников, – с ним невозможно спорить – он всегда защищает свою точку зрения, причем не успокоится, пока не переубедит спорящего с ним. Очень упрямый. Споры у нас с ним бесконечны, иногда продолжают далеко за полночь. Правда, в последнее время может пойти и на компромисс – по-видимому, возраст и накопленная житейская мудрость всё-таки накладывают свой отпечаток. В балете ведь столько нюансов, что не учитывать их невозможно. Хотя по-человечески я его где-то и понимаю: не каждая птица долетит до середины Днепра, и не каждый балетмейстер пустил другого в свои творческие владения».

Впрочем, Вячеслав Михайлович Гордеев, зная об этой слабости своего коллеги, тем не менее, не собирается его перевоспитывать:

«Понимаете, своя команда ведь создаётся не один день и даже не год. Виктор Петрович как раз человек команды, беззаветно преданный делу, надёжен и обязателен. Когда возникают сложные административные ли, творческие коллизии у нас в коллективе, я считаю своим долгом непременно поддерживать его позицию. Он настоящий боец и потому по жизни мы вот уже столько лет вместе...»

Помните, мы начинали разговор о том, что «есть в жизни такая профессия...»? Более полувека верный рыцарь балета Давыдов отстаивает её интересы. Преданно и самоотверженно...

Анатолий ЖУРИН
Фото из архива В.П.Давыдова

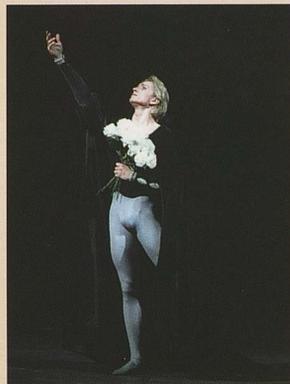
Поздравляем!

...с почетным званием



Марию АЛЛАШ –

балерину Большого театра России
с присвоением звания «Народный артист
Российской Федерации»



Дмитрия ГУДАНОВА –

премьера Большого театра России
с присвоением звания «Народный артист
Российской Федерации».

...с наградой

Спектакль Московской государственной академии хореографии «Тщетная предосторожность» получил премию Правительства Российской Федерации в области культуры как лучший детский спектакль, идущий на сцене Большого театра России.

Среди награждённых – балетмейстер-постановщик Ю.Н.Григорович, автор проекта и балетмейстер-репетитор, ректор МГАХ М.К.Леонова, дирижер Большого театра И.А.Дронов; либреттист проекта, генеральный директор Большого театра России А.Г.Иксанов; балетмейстер-репетитор, режиссер Большого театра России А.А.Меланьин.



Поздравляем!

...с юбилеем



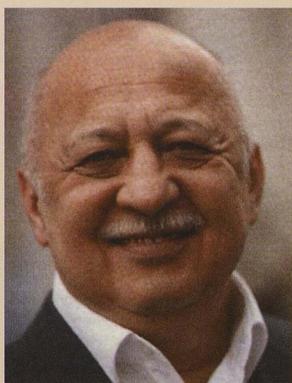
**Римму Клавдиевну
КАРЕЛЬСКУЮ,**

балерину, балетного педагога,
народную артистку РСФСР.



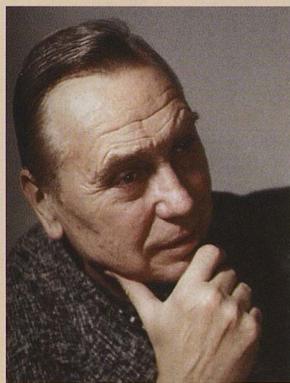
**Татьяну Алексеевну
КАЗАРИНОВУ,**

балетмейстера, педагога, балетоведа,
кандидата искусствоведения,
профессора, заслуженного работника
культуры Российской Федерации.



**Анатолия Геннадьевича
ИКСАНОВА,**

российского театрального
и общественного деятеля,
Генерального директора
Большого театра России.

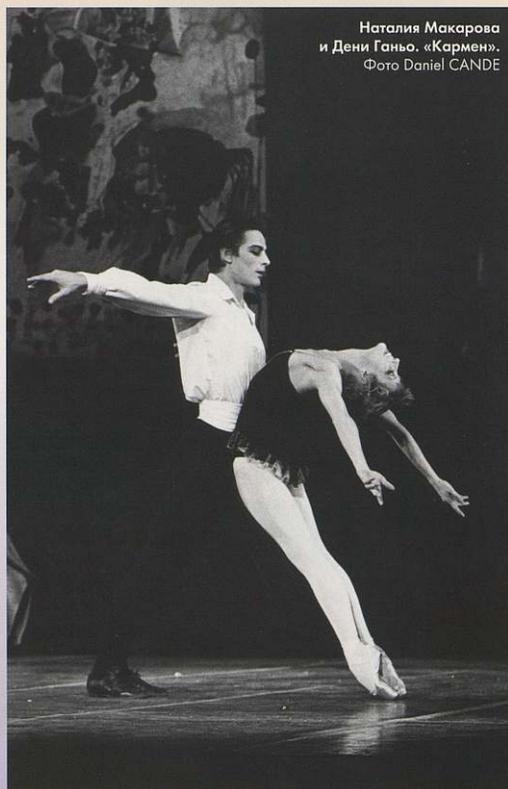


**Сергея Александровича
УСАНОВА,**

Генерального директора
Международной федерации балетных
конкурсов, первого вице-президента
Международного союза музыкальных
деятели, заслуженного деятеля
искусств России.

DANCE ON CAMERA 2012

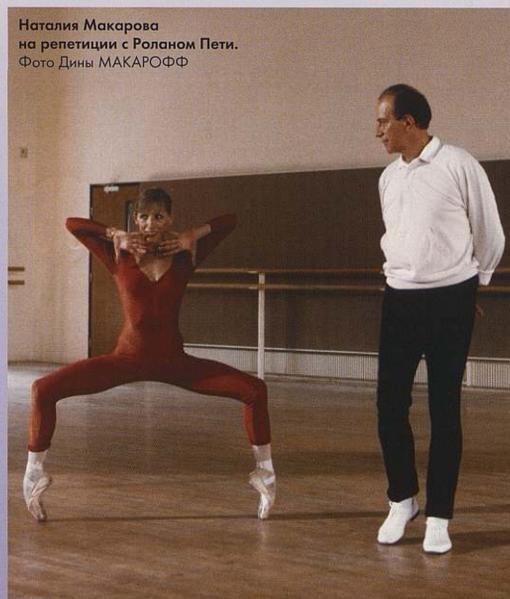
Ежегодный фестиваль ТАНЕЦ ПЕРЕД КАМЕРОЙ, проходящий в Нью-Йорке, праздновал в этом году своё 40-летие. Фестиваль проводят совместно Ассоциация фильмов о танце и Кинообщество Линкольн Центра. Это уникальный фестиваль, который объединяет разного жанра фильмы, связанные со всеми видами танца: документальные, постановочные и съёмки спектаклей, снятые в разных странах мира в разные годы.



Наталья Макарова
и Дени Ганьо. «Кармен».
Фото Daniel CANDE

се, наедине сама с собой и своими мыслями, вдвоём с хореографом... Балерина выбирает нужные ей балетные туфли из тех нескольких пар, которые лежат на полу, меняет репетиционные балетные «гамашки», купальники и туники – а в целом фильм можно назвать поэмой о повседневной работе балерины, не похожей на других. Тело Макаровой, созданное природой «петь» музыку, являет собой в каждом движении образец совершенной красоты. Фильм заканчивается двумя дуэтами из спектаклей Макаровой «Кармен» и «Пруст, или Перебои сердца» Ролана Пети (партнёр – Дени Ганьо).

Среди других работ хочется отметить фильм «Первая позиция». Кинорежиссер Бесс Каргман сняла его в 2010 году во время подготовки и проведения в Нью-Йорке конкурса балетных школ, созданных Ларисой и Геннадием Савельевыми, – Youth American Grand Prix. Этот конкурс давно завоевал международный авторитет. Кинорежиссер Каргман никогда раньше не снимала балетных фильмов. Но наблюдая за детьми во время конкурса, она была так увлечена их жизнью и выступлениями, что ушла с работы, чтобы сделать этот фильм. Эти документальные съёмки выстроены, срежиссированы так, что фильм смотрится, как остросюжетный. Выбраны шесть участников конкурса, шесть детей по-разному одарённых, шесть непохожих друг на друга семей. Дети дер-



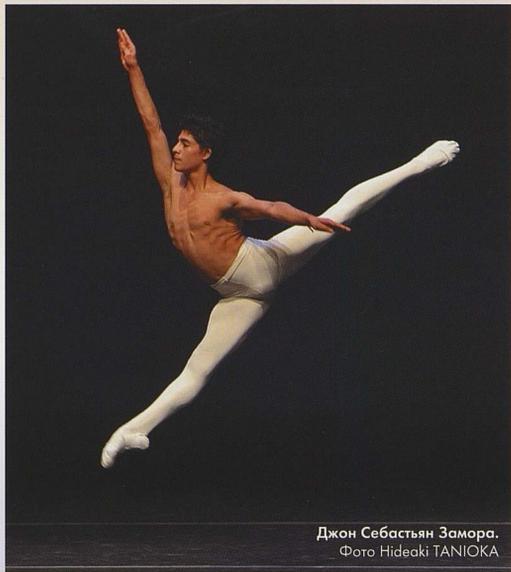
Наталья Макарова
на репетиции с Роланом Петим.
Фото Дины МАКАРОФФ

Съёмки танцев довольно опасное искусство. С одной стороны, остаются кино-документы, с другой стороны, мы не знаем, как будут смотреть эти фильмы зрители будущего. Меняются вкусы, эстетика танца. Легенды (и фотографии), возможно, лучше сохраняют образы наших танцовщиков и хореографов.

Но фильм «Makarova: in a class of her own» («Макарова – единственная в своем роде») будет, я думаю, хранить её образ и для балетных зрителей будущего.

Фильм сделан режиссёром Дерекем Бейлей в Англии в 1985 году. Макарова снята в классе, где она под наблюдением педагога Ирины Якобсон делает балетный экзерсис, затем репетирует с Роланом Петим балет «Голубой ангел», а в промежутках – танцует отрывки из классических балетов, «Умирающего лебедя». Наедине с педагогом в пустом клас-

жятся так естественно, как будто и не замечают съёмки. Белоголовый, изящный 11-летний американец Арон живёт с родителями в Неаполе и каждое утро едет полтора часа в школу в Рим. Дени Ганьо, в прошлом – звезда балета Парижской Оперы, суровый педагог в классе, нежно обожает своего ученика, как сына... Арон очень серьезно относится к своим занятиям балетом, но он при этом остается только ребёнком 11 лет, который катается на роликах по коридорам за кулисами во время конкурса... Чернокожая девочка Микаэле Де-Принс 14-ти лет из Сьерры, осиротевшая во время войны, удочерена американскими супругами. Девочка хотела танцевать, и они отдали её в балетную школу (сейчас она учится в школе при Американском балетном театре). «Говорят, что у черных нет грации для того, чтобы танцевать классику, но я докажу, что это не так», – говорит она. И доходит уже до



Джон Себастьян Замора.
Фото Hideaki TANIOKA

3 тура, когда перед последним решающим выступлением травмирует ногу. И мы, зрители, сочувствуем ей в её горе и в стремлении всё-таки принять участие в финальном соревновании. История каждой семьи – отдельная новелла. Мама Мико (10) и Джули (12), решает судьбу своих детей: только танцовщики! Она говорит, что когда родился её сын, она сразу увидела его на сцене в белом костюме принца. А мальчик, в отличие от старшей сестры, явно не способный и балетом совершенно не интересуется. Хотя под нажимом мамы занимается и даже доходит до 3 тура. Его педагог сам с большим юмором относится к занятиям Мико. А красивый, серьёзный подросток из Колумбии, Джон Себастьян Замора, мечтает танцевать. Он живёт во время конкурса в общежитии, и мама и отец звонят ему из Колумбии и читают наставления: ты должен хорошо учиться, сюда тебе возвращаться незачем, здесь нет работы... И мальчик терпеливо слушает и отвечает: «Да, мама, да, папа». После окончания конкурса свершилась его заветная мечта: его приняли заканчивать балетное образование в Академию Королевского балета в Лондоне. Родители 17-летней Ребекки Хаусекнехт, которая поступила после конкурса в балетную труппу в Вашингтоне, абсолютно уверены в её будущем. «Я столько денег вложил в её учение, – добродушно говорит её отец, – как же она не будет балериной?!» Жизненные истории естественно перемежаются с выступлениями детей на сцене. Будущее детей,

естественно, не определяется их успехами на конкурсе, это их «первая позиция» накануне погружения в профессиональную жизнь.

Фильм «Бунтарь американского балета» Баба Геркулеса рассказывает о выдающемся хореографе, создателе уникального театра Роберте Джоффри (1930-1988). Это другой жанр: документы, фотографии, видеосъёмки расположены в хронологической последовательности и перемежаются небольшими интервью с танцовщиками и другими деятелями искусства, связанными



Роберт
Джоффри.
Фото Нины
АЛОВЕРТ

с труппой Джоффри в далеком прошлом. Молодой Джоффри, не обладавший никакими данными для искусства танца, упорно занимался в балетной школе и даже дебютировал, как танцовщик, в труппе Ролана Пети. Но талант педагога, хореографа, одержимость своими идеями приводят Джоффри к созданию собственной труппы вместе со своим другом, красавцем танцовщиком Джеральдом Арпино. Хореограф довольно скоро перестал сам ставить, но он собрал в репертуаре своего театра лучшие одноактные балеты, созданные новаторами XX века от Нижинского и Мясина до Форсайта и Твайлы Тарп. К сожалению, не были сделаны интервью и не были показаны даже в видеосъёмках последние поколения танцовщиков театра, очень талантливых, выступления которых я видела в Америке в течение 10 последних лет до смерти Джоффри (в том числе любимая балерина Джоффри Тина Лабланка или муза Арпино – Патришия Миллер). Но в целом это удачный фильм, снятый с любовью и грустью. Джоффри снят незадолго до смерти, затем театр под руководством Арпино начинает понемногу угасать, угасает и Арпино. Последние съёмки старого Арпино на репетиции... А затем вновь идут кадры Джоффри и Арпино, молодых, весёлых, полных надежд и планов. В целом получился печальный фильм.

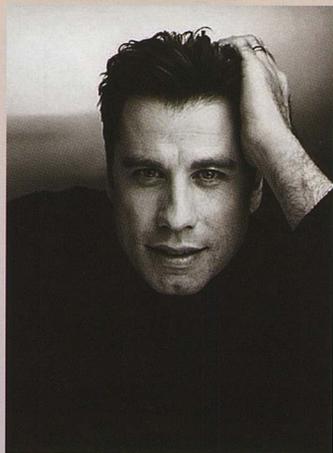
Интересным был показ двух фильмов, соединённых в одном сеансе. Американский – «Пространство позоди тебя» Ричарда Рутковского о японской танцовщице Сузуши Ханаяги, которая в своих выступлениях нарушала традиции японского танца, и «Женщина в кафетерии» Роберта Уилсона, семиминутный фильм по картине Ренуара во Франции (1989).

Наименее интересным оказался фильм известного режиссера Доменико Делюша «Баланчин в Париже». Уже само название – чисто спекулятивное. Баланчин показан очень немолодым на репетициях скорее всего труппы в Нью-Йорке, а не в Париже. Затем режиссер просто соединил без всякой связи несколько отрывков из своих прежних фильмов: репетиции, которые проводят с танцовщиками Опера немолодые Алисия Маркова, Нина Вырубова и Виолет Верди. При отсутствии общей идеи фильм оказался состоящим из эпизодов.

Невозможно рассказать о всем фестивале. В него были включены фильмы разных стран о классических танцовщиках, о бальных танцах, уличных танцах, фильмы с сюжетом и просто объединённые какой-то общей идеей. В этом году фестиваль оказался очень удачным, по нему можно проследить, какие возможности есть у союза искусства танца и кинематографа.

Нина АЛОВЕРТ

ЛИХОРАДКА



СУББОТНЕГО ВЕЧЕРА

ребёнком, занимался торговлей запчастями для автомобилей. Мать Джона, Хелен Траволта, в прошлом актриса, преподавала актёрское мастерство. С детства родители прививали своим детям любовь к театру, музыке, кино – отец даже соорудил для них небольшую сцену, чтобы Хелен могла ставить небольшие спектакли прямо дома.

С шести лет Джон брал уроки танцев у брата Джина Келли – Фреда. Позже,

уже во взрослой жизни, его педагогами по танцу станут Патрик Суэйзи и его мама. В восемь лет как Траволта одержал победу в городском конкурсе на лучшее исполнение твиста. Танцевать ему нравилось, но учеба в школе для Джона была невыносима. Он терпеть не мог зубрежку, нудное высиживание на уроках. Его тело стремилось к движению. К счастью, в школе открылась танцевальная студия. Траволта сразу

В этом эпизоде и танца особого нет, всего несколько движений, и длится он минуту не больше. Но забыть тот твист, что танцуют Джон Траволта и Ума Турман в фильме Квентина Тарантино «Криминальное чтиво» (1994) под песню Чака Берри «You Never Can Tell» невозможно. Здесь соединились смешная мужественность Джона Траволты и болезненная хрупкость Умы Турман. Сколько в их танце грусти, одиночества, потерянности. Возможно поэтому, когда составляются рейтинги самых известных кинотанцевальных эпизодов конца XX – начала XXI веков первым в этом списке идет твист Траволты и Турман из «Криминального чтива».

Позже, в 2005-м году, артисты попробуют повторить свой танец из «Чтива» в фильме «Будь круче». Но чуда не случится. Будет стандартный набор движений и все, того, что случилось в «Криминальном чтиве» не произойдет.

Если в кинокарьере Умы Турман танец – не самое главное, то в творчестве Джона Траволты он определил многое. И хотя сам Траволта утверждает: «Я артист, который немного танцует» доверять его словам особо не стоит. Во всяком случае мировая популярность обрушилась на Траволту после его первого танцевального кинофильма «Лихорадка субботнего вечера».

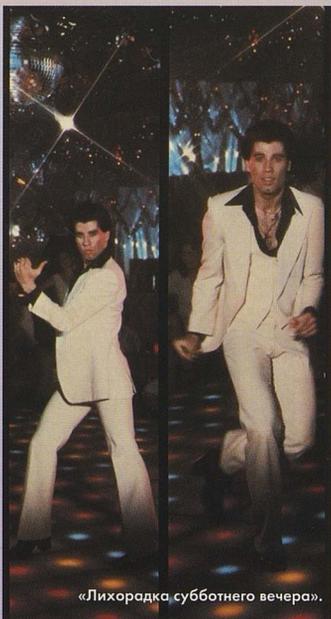
Джон Траволта (John Travolta) родился 18 февраля 1954 года в небольшом городке Инглвуд, штат Нью-Джерси, США. Его отец, Сальватор Траволта, бывший футболист, чтобы прокормить свою большую семью, в которой Джон был шестым



«Лихорадка субботнего вечера».

же записался туда, и неожиданно открыл для себя новый танец, тот, который исполняли чернокожие студии. Это было особое исполнение, поразительное по своему темпераменту, пластике, открытости, чувственности. Вечерами он стал уезжать на танцплощадки, где предпочитал танцевать с чернокожими партнершами.

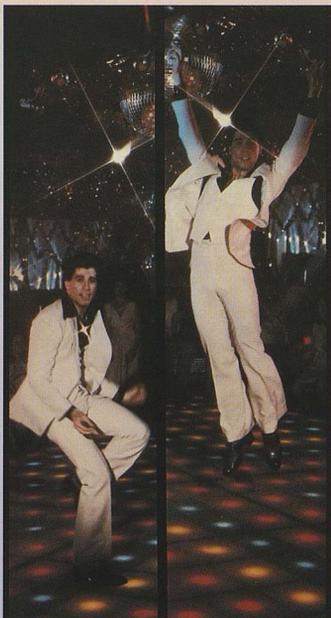
Танец и актерство – это, конечно, замечательно, но Джон мечтал стать летчиком. Он коллекционировал модели самолетов и мог часами наблюдать за летными учениями, проводившимися на



«Лихорадка субботнего вечера».

военной базе неподалеку от дома. Но, побывав однажды в казармах и ознакомившись с местными порядками, Джон предпочел актерскую профессию. Он твердо решил стать знаменитым, зарабатывать кучу денег и купить себе свой личный самолет, чтобы наслаждаться полетами в одиночку. Все так и случится, Траволта станет звездой Голливуда, у него будут деньги, он получит диплом пилота, сможет коллекционировать самолеты, уже настоящие и совершать длительные перелеты. Все это придет немного позже, а пока...

Он поступает в актерскую студию, которой руководила старинная подруга его матери. Занятия проходили в пустом гараже на окраине Инглвуда. Только в 1970-м дирекция сезонного театра из Нью-Джерси приняла шестнадцатилетнего актера «на все роли», то есть на подмену. Затем артист переехал в Нью-Йорк, где играл на Бродвее, а вскоре стал любимцем Америки,



снявшись в телевизионном сериале «Возвращайся назад, Коттер!»

Кстати, здесь Джон еще и пел. Первый диск, названный его именем, был издан в 1976 году и полностью распродан. Дошло до того, что журнал «Billboard» объявил его лучшим певцом года.

В это же время поступает очередное предложение от ТВ – роль в телефильме «Мальчик в пластиковом пузыре». Траволта подписывает контракт. И тут же Джона приглашают на главную роль в музыкальном кинофильме, с названием которого еще не определились. Сценарий Траволте не понравился, но наконец-то, роль в кино. Джон подписывает контракт, не представляя, каким триумфом для него обернется участие в картине «Лихорадка субботнего вечера». Картина принесет артисту мировую славу.

– Я думал, мы снимаем малобюджетный ретрофильм. – Вспоминает Траволта. – Я купил в магазине в Гринвич-Вилледж брюки, такие брюки уже не носили года три. Рубашку, фасон которой вышел из моды года четыре назад...

А на вопрос: «Кто придумал для него эффектную позу с поднятой рукой?», украсившую рекламные плакаты, Траволта отвечает: «Я. Мы снимали, снимали... И, на-

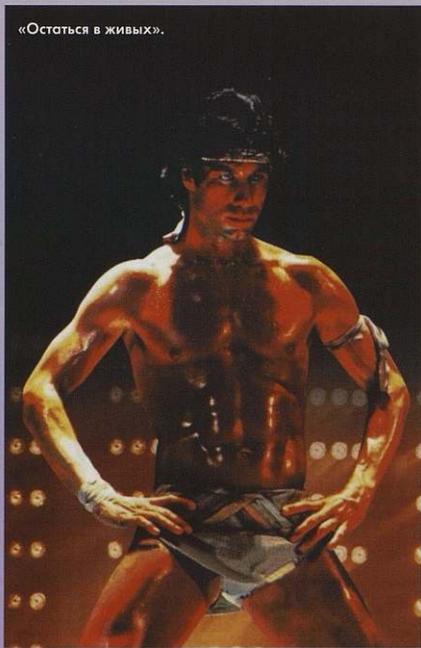
онец, оператор попросил: «Ну, что-нибудь еще придумай». И я показал эту позу, ставшую такой популярной».

Успех «Лихорадки субботнего вечера» был ураганным. Что-то вроде эпидемии, охватившей весь мир. Настоящая лихорадка.

Мировая премьера состоялась 12 декабря 1977 года в Голливуде – в театре «Chinese Graman». Телевидение вело прямой репортаж с этой огромной дискотеки, где собрались многие звезды Голливуда и шоу-бизнеса. Но главным персонажем был, конечно, – Джон Траволта. Расставшись с «фирменным» костюмом из обычного полистирола своего экранного персонажа Тони Манеро, Траволта блистал в шикарном смокинге и танцевал.

Танцующий Траволта – это кошачья грация и ни одного лишнего движения. Каждое па, прыжок, поворот головы, взмах руки – все рассчитано до миллиметра и насыщено такой энергией, что, кажется, мгновение и она вырвется на свободу, сметая всех и вся. Но ничего подобного, Траволта никогда не дает танцевальному темпераменту разрушить четкий, графически вычерченный рисунок танца. Еле заметные движения его пальцев более красноречивы, чем гигантские прыжки некоторых артистов балета. Танец Траволта напоминает вулкан на грани извержения, что приводит зрителей в состояние эйфории.

После «Лихорадки» он будет танцевать в «Бриолине», а в режиссерском дебюте Сильвестра Сталлоне – фильме



«Остаться в живых».



С Оливией Ньютон-Джон.
«Бриолин».

«Остаться в живых» Траволта выступит в роли профессионального танцовщика. И покажет не только парадную сторону успеха танцовщика, но изнанку – тяжелый, изурительный труд, пот, травмы и разочарования.

Работа над этим фильмом стала серьезным испытанием для Траволты. Сначала Сталлоне объявил, что артисту необходимо похудеть. Джон, конечно, понимал, что Сильвестр прав, но сдаваться без боя не хотел. Однако, Сталлоне считал, если основа фильма – танцы, то танцевать должен изящный юноша, а не обожравшийся пиццами итальянец. Упрек, высказанный режиссером итальянского происхождения, был не обиден. Но предложенная им методика?! Это была пытка!

Восемнадцать недель интенсивных тренировок и строжайшая диета: рыба, рыба, рыба, один цыпленок в неделю, опять рыба, зелень, фрукты, витамины, политые рыбьим жиром. По совету Сталлоне одну из комнат на ранчо Траволты в Санта-Барбаре переоборудовали в спортивный зал. Переходя от одного тренажера к другому, Джон обливался потом. Сначала он тренировался под присмотром звезды балета Шэри Лайн. Шесть дней в неделю по три часа в день. Затем к занятиям приступил сам Сталлоне. Время на тренажеры сократились до часа в день, зато танцами приходилось заниматься по восемь часов. «Излив свою злость

вместе с потом, я почувствовал необыкновенную легкость, почти молодость. Если бы не Сталлоне, черта с два я бы выдержал такое», – вспоминал Траволта. «До этого я понятия не имел, как физическая форма может влиять на мою психику. Я почувствовал себя не только сильным, но и чертовски умным», – продолжает Траволта.

Но Сталлоне этого оказалось мало. Добившись упругости мышц, он потребовал сбрить волосы на груди Джона. «Ты должен быть похож на римскую статую, а не на пьянчугу из итальянского ресторана», – настаивал Сильвестр. Но Траволте совсем не хотелось походить на сладкого героя-любовника двадцатых годов. Сталлоне потре-

бовалась целая неделя, чтобы убедить Траволту сбрить волосы.

Но и это ещё не все. Сталлоне переговорил с тринадцатью лучшими эстрадными балетмейстерами мира, остановив свой выбор на Деннон и Сайберс Раулес. Вместе с Джоном он просмотрел сотни претендентов для танцевальных номеров и выбрал наиболее подходящих. Наконец, он пригласил на главные женские роли танцевальных звезд Синтию Роудс и Финолу Хьюс. Съёмки проходили за пределами возможного.

К моменту их завершения началась широкомасштабная рекламная кампания. «Сначала они напали на меня и изорвали мои джинсы и сфотографировали, потом сняли последнюю одежку, оставив на мне тоненькую полоску поперек бедер, и тоже запечатлели на пленке. – Смеется Джон. – Публика раскупила все постеры на память об издевательствах надо мной». Действительно, самими популярными постерами стали изображения Траволты в разорванных джинсах (а ла Марлон Брандо в «Трамвае желание») и в узеньких плавках (а ла «Тарзан»). Мускулистый торс Джона украшал обложки самых популярных журналов.

В рамках все той же рекламной кампании Джон организовал выставку-продажу собственной коллекции одежды для танцев. На открытии он объявил:

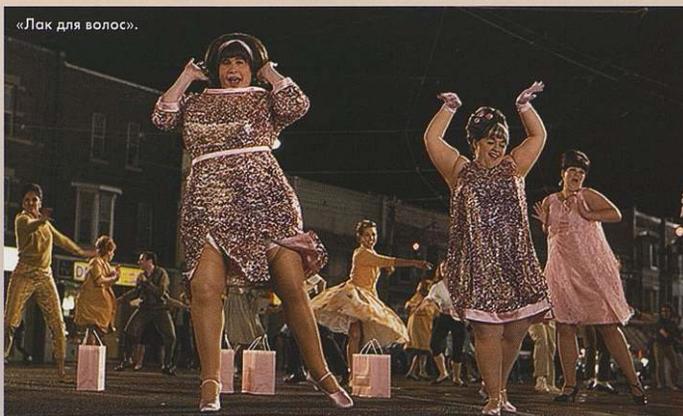


С Умой Турман.
«Криминальное чтиво».

«Меня приводит в восторг эстетика этих нарядов. В отличие от обычной одежды, они не предназначены скрывать недостатки тела. Это сразу мобилизует человека, заставляет его заботиться о своей физической форме...» Однако выставка особого успеха не имела, а продажа и вовсе провалилась. Но танец Траволты в этом фильме впечатляет. Мощный, энергичный, взрывной.

Сравнительно недавно, в 2007 году Джон Траволта вновь затанцевал. В фильме «Лак для волос» снялся в роли пышнотелой (60-размер), но не теряющей жизнелюбия Эдны Тернблэд, матери пухлой и веселой дочери Трейси Тернблэд.

Продюсеры фильма потратили четырнадцать месяцев на то, чтобы уговорить Траволту, надеть утолщающие накладки, женское платье, а потом еще петь и танцевать в таком виде. Траволта легко справился и с переменной пола, и с излишним весом, и, конечно, с танцами. Его бомбовидная героиня удивительно пластична и легка в танцевальных эпизодах, увлекая зрителей комедийным танцем, который исполняет от всей души и от всего большого тела.



Теперь, кое-что из области легенд. Рассказывают, что в 1985 году Белый дом с официальным визитом посетила принцесса Диана. По ее просьбе Нэнси Рейган пригласила на торжественный прием Джона Траволту. Артиста заранее предупредили, что Диана никогда не танцует на подобных торжествах. Но, когда леди Ди подошла к Джону, чтобы выразить восхищение его актерскими работами, Траволта,

забыв обо всех условностях, не удержался и пригласил принцессу на вальс. Диана не смогла ему отказать и подарила Траволте танец. Хотя, может быть, это артист подарил ей свой танец? Но это не важно, главное, как утверждают свидетели этого эпизода, и Диана, и Джон выглядели во время танца невероятно счастливыми.

Владимир КОТЫХОВ



*Фестиваль мирового балета «Бенуа де ла Данс» снова в Москве!
Художественный руководитель — Юрий Григорович*

«Бенуа де ла Данс» — 2012

22 мая. Гала-концерт номинантов «Бенуа де ла Данс» — 2011. Объявление лауреатов. Большой театр России. Основная сцена.

23 мая. Гала-концерт «Звёзды «Бенуа де ла Данс» — лауреаты разных лет». Большой театр России. Основная сцена.

Приз Бенуа де ла Данс (Benois de la Danse) учреждён в 1991 году в Москве Международной Ассоциацией деятелей хореографии (ныне Международный Союз деятелей хореографии) и представлен впервые в этом же году на сцене Большого театра.

Президент Союза, выдающийся хореограф Юрий Григорович является художественным руководителем Проекта и, по должности, председателем жюри.

Организатор Проекта — общественная некоммерческая организация «Центр Бенуа».

Ежегодно сменяемое международное жюри, состоящее из самых авторитетных деятелей мировой хореографии — руководителей крупнейших балетных трупп, выдающихся хореографов, известных педагогов, звёзд мирового балета, — выдвигает номинантов (хореографов, танцовщиков, композиторов,

сценографов — за лучшую работу года) и, работая на его протяжении, в итоге определяет лучших.

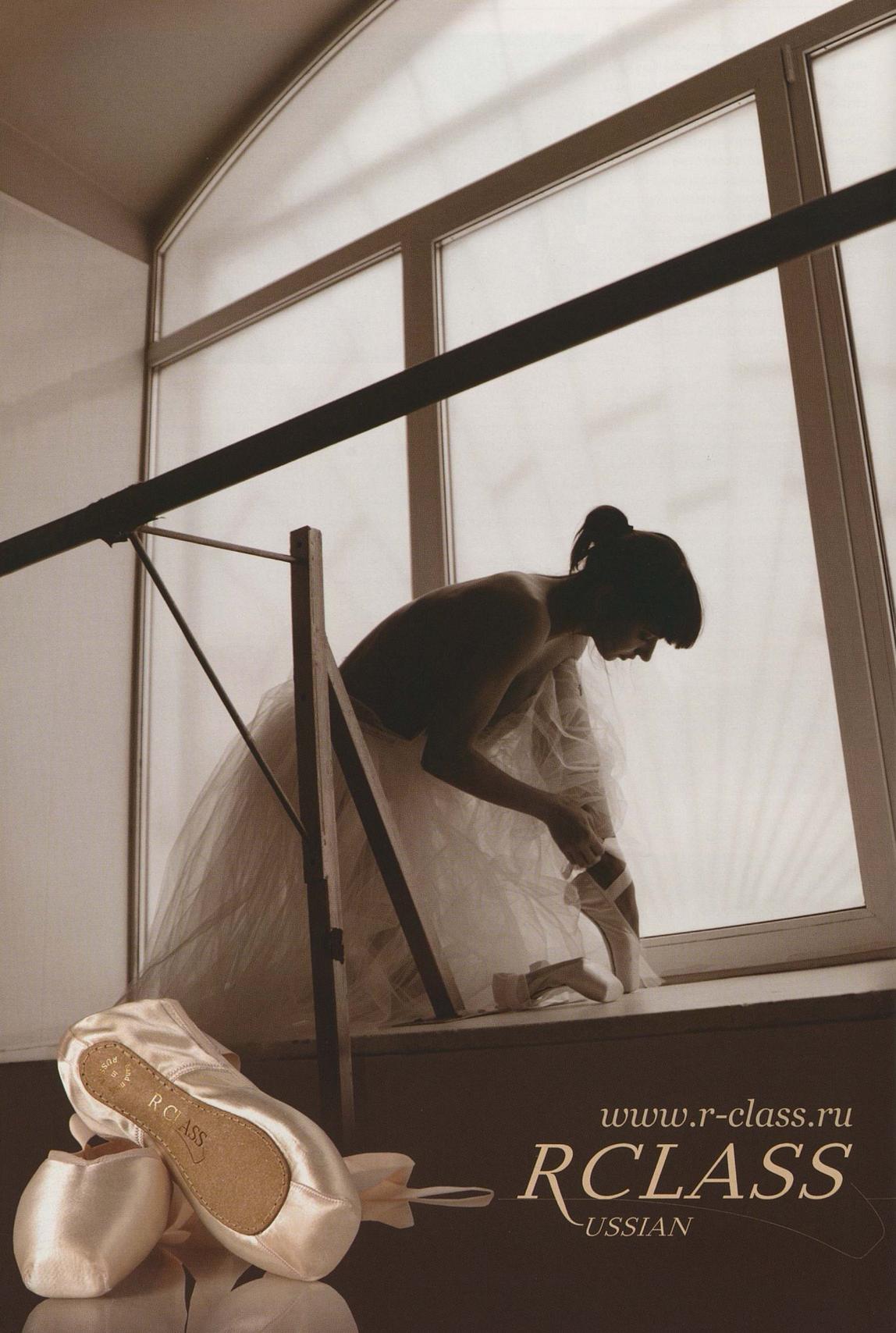
Автор статуэтки Приза — известный парижский скульптор Игорь Устинов, представитель прославленного семейства Бенуа.

Приз вручается ежегодно на церемонии, предшествующей благотворительному Гала-концерту звёзд балета — номинантов текущего года.

В 1992 году Приз «Бенуа де ла Данс» принят под патронаж ЮНЕСКО, в 1996 году включен в программу ЮНЕСКО «Всемирное десятилетие культуры».

В 2002 году Министерство Культуры Российской Федерации включило проект в Федеральную программу «Культурное наследие России».

В 2004 году Проект расширился до рамок Фестиваля, в программу которого вошёл Гала-концерт «Звёзды Бенуа де ла Данс — лауреаты разных лет».

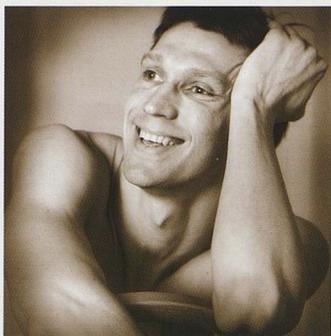


www.r-class.ru

RCLASS
RUSSIAN

Фото-класс
Станислав
БЕЛЯЕВСКИЙ





ПОЭТИЧНЫЙ ВЗГЛЯД

Когда учился в хореографическом училище, камера лишь изредка появлялась в моих руках. Чтобы зафиксировать «на память» спектакли лучших выпускников – наших кумиров, или звёзд Кировского театра. Но потом фотоаппарат на долгое время лёг на полку, слишком мно-

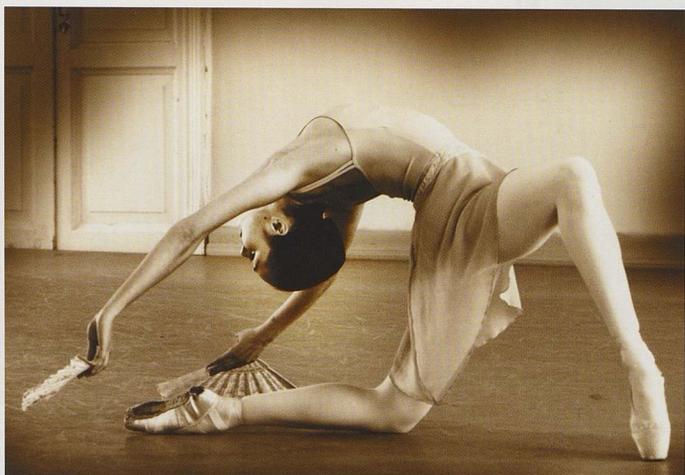
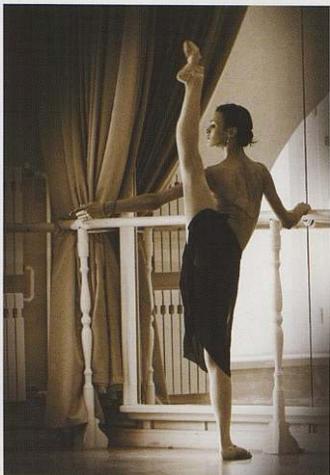
го времени уходило на подготовку спектаклей и освоение нового репертуара».

Но затем увлечение фотографией вспыхнуло с новой силой. Хотя фотографии Станислава в этот период жили отдельно от его балета. Станислав изучал историю фотографии, пристально рас-

Читатели, наверное, обратили внимание на сравнительно недавно появившееся на страницах нашего журнала имя фотографа **Станислава БЕЛЯЕВ-СКОГО**. И оценили его точные, лёгкие и необыкновенно поэтичные фотографии.

У Станислава очень тесные отношения с балетом. В 1991-м году он закончил ленинградское хореографическое училище имени А.Я.Вагановой и сразу после окончания был принят в балетную труппу Театра оперы и балета имени Кирова. Затем, в 1997-м году, получил приглашение от Staatsoper Berlin вместе с семьей: женой – артисткой балета Анастасией Дунец и сыном Григорием переезжает в Германию. Три года спустя переезжает в Финляндию, где и сегодня работает в Финской Национальной Опере. Однако балет и фотографии соединились в его жизни не сразу.

О своих отношениях с фотографией сам Станислав рассказывает: «Первый фотоаппарат «Зенит» я получил в подарок от дедушки, когда мне было лет семь. Дедушка научил меня любить не только фотографировать, но таинственный момент «рождения» черно-белой фотографии в «тёмной комнате». Это было удивительно и радостно.





сматривал в библиотеках фотоальбомы известных мастеров. В городах, где он бывал, посещал музеи фотографии. Но не только, он прошел ещё серьёзное фотографическое обучение. Это курсы BFP School of Photography – Bureau of Freelance Photographers в Лондоне, Международная школа фотографии и фотоконкульта в Москве, международная летняя фотошкола в Санкт-Петербурге.

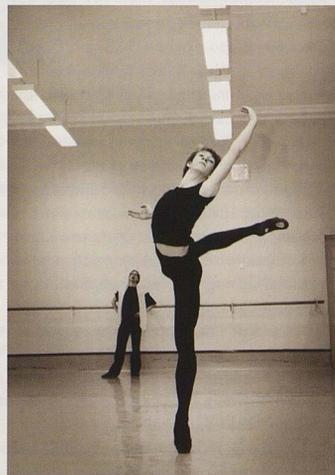
Но, как не удивительно, балет в этот период Станислав не снимал. Он был увлечен пейзажной и уличной черно-белой фотографией. Однако, «малая родина» не забывается. В 2006-м году он случайно оказался в родном учили-

ще, теперь Академии Русского балета. Тут-то всё и закрылось.

Встретив в Академии выдающуюся балерину Алтынай Асылмуратову, когда-то партнершу по сцене Мариинского театра, а теперь художественного руководителя Академии, Станислав получил от неё предложение снимать для себя и для школы. Попробовал – получилось! Так и началась его карьера балетного фотографа.

«Хотя ещё в прошлом году я продолжал активно выступать на сцене в ведущих партиях, – рассказывает Станислав Беляевский – мне удалось совмещать сценическую и фотографическую дея-

тельность. Так как в 2009 году я поступил на педагогический факультет Академии имени А.Я.Вагановой, я постоянно приезжаю в любимую школу, где делаю несколько новых фотографий. Очень рад, что стал сотрудничать с журналом «Балет», любимым мною с детства. Возможно, когда-нибудь удастся организовать персональные выставки в Москве и Санкт-Петербурге. А пока мои фотографии можно найти в интернете на сайтах www.artballetphoto.com и www.artballetphoto.net, а также новые пробы и проекты на страничке социальной сети Facebook «Stanislav Belyaevsky PHOTOGRAPHY».



ВСЁ МНОГОЦВЕТЬЕ КРАСОК



Борис Яковлевич Бреговдзе.
Фото В. БАРАНОВСКОГО



Борис Бреговдзе ведёт урок.
Фото В. БАРАНОВСКОГО

Имя Бориса Бреговдзе украсило афиши Ленинградского театра оперы и балета имени С.М.Кирова в течение двадцати лет, а спектакли с его участием собирали множество поклонников, очарованных ярким темпераментом, блестящей техникой и актерским шармом танцовщика. На Кировской сцене он появился, уже имея за плечами опыт работы в Саратовском театре.

Многие партии его обширного репертуара отличались жизнерадостностью, оптимизмом, необоримой верой в светлые силы добра. Таковы были его Базиль и Эспада в «Дон Кихоте», Меркуцио в «Ромео и Джульетте», Фрондосо в «Лауренсии». Здесь его танец искрился, вспыхивал многоцветьем красок, манил всполохами радости и оптимизма.

Однако палитра красок танцовщика была обширна. Трагические ноты звучали в созданных им образах Спартака, Отелло, Ромео, в хореографических миниатюрах Леонида Якобсона «Птица и охотник», «Слепая».

В каждой партии Бреговдзе демонстрировал не только блистательный мужской танец, но и истинный мужской характер – был безупречно галантным кавалером и надежным партнером.

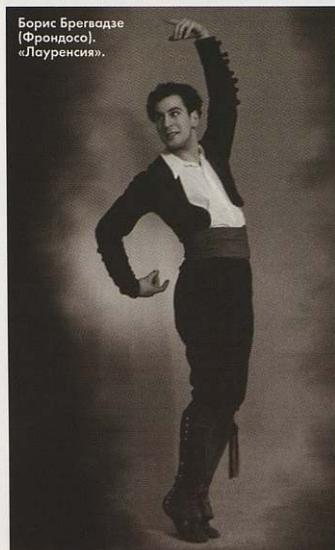
За несколько лет до окончания сценического пути Борис Бреговдзе стал пре-

подавать. В 60-е годы он – педагог классического танца в Ленинградском академическом хореографическом училище имени А.Я.Вагановой, а чуть позже – заведующий кафедрой хореографии в тогдашнем Институте культуры имени Н.К.Крупской. Он преподавал в Пражском национальном театре, Венгерской

и Финской операх. Бреговдзе-педагогу сопутствовал успех. В считанные годы его ученики становились мастерами.

Светлая память о выдающемся артисте и педагоге Борисе Бреговдзе сохранится в сердцах всех, кто его знал.

**Редакция
журнала «Балет»**



Борис Бреговдзе
(Фрондосо).
«Лауренсия».



Борис Бреговдзе.
«Дон Кихот».
Фото из архива
театра.

КРАСИВАЯ, УТОНЧЕННАЯ, ОБЯТЕЛЬНАЯ...



Не могу забыть детское улыбочное личико с удивительно выразительным светящимся взглядом глаз и две косички, увиденные мною через стекло в дверях Московского хореографического училища ещё в старом знаменитом здании на Пушкиной улице. Ребёнок ждал встречающих родителей. Такое красивое выразительное лицо не могло не заинтересовать.

Способная девочка – а это была Татьяна Голикова – прекрасно окончила училище и стала артисткой Большого театра. Время шло, и роль за ролью Татьяна осваивала сольные, а затем и ведущие партии репертуара театра.

Красивая, утонченная, обаятельная, она отличалась скромностью и нетеатральной естественностью и в жизни, и на сцене. Можно перечислять спектакли театра и ведущие роли в классическом репертуаре, но хочется сказать об одной. В кино такие роли называют «второго плана» и за них вручают особые премии. Я имею в виду роль Люськи в балете «Золотой век». Нужно обладать незаурядными актёрски-

ми способностями, чтобы вылепить столь глубокий драматический образ в балете. Люська-Голикова – дерзкая, лихая участница банды, дамочка из бывших. Её поступки смелы и импульсивны, стиль тончайшим образом обволакивает каждое движение. И только в финале её жизни понимаешь весь драматизм героини Голиковой – глубоко чувствующей, влюблённой женщины.

Можно сказать, эталонное создание – пример танцующей актрисы – ценностной традиции отечественного балета.

Став педагогом-репетитором, Татьяна Голикова работала с молодыми артистками, которые стали ведущими балеринами театра, и никогда не выпячивала своей роли в этом процессе. Вспоминаю, как на одной из церемоний вручения приза «Душа танца» награждалась Мария Александрова, тогда как «восходящая звезда». Так случилось, что в Москве проездом, впервые после своего отъезда, была Суламифь Михайловна Мессерер – педагог Татьяны Голиковой. И мы «протянули ниточку» Мессерер – Голикова – Александрова. Нужно было видеть, с каким смущением встал с кресла в зале театра Татьяна и с каким искренним удивлением признания её роли.

Красивая, элегантная, всегда, во все времена, даже когда тяжело болела в последние годы, – такой она и ушла от нас, оставив о себе светлую, добрую память...

Валерия УРАЛЬСКАЯ

ХОРЕОГРАФ-НОВАТОР

Моё знакомство с Ураном Отунчуевичем Сарбагишевым произошло в августе 1964 года, когда на служебном входе Кыргызского театра оперы и балета ко мне подошел юноша и представился – Уран Сарбагишев. Он оказался партнёром в моём дебютном спектакле – «Бахчисарайском фонтане» Б.Асафьева, где он танцевал Вацлава, а я исполнял роль хана Гирея. Наши артистические пути многократно пересеклись в балетных спектаклях и репетиционных залах. С интересом я наблюдал за Сарбагишевым-танцовщиком. Его танцевальная одарённость и отличные артистические данные, помноженные на академическую школу русского балета, давали ему возможность исполнять разнообразные балетные роли. Это и аристократические принцы в балетах «Лебединое озеро» и «Спящая красавица», и романтические герои в «Шопениане», «Жизели», «Ромео и Джульетте», порывистый Фродосо в «Лауренсии» и мужественный Конрад в «Корсаре». В хореографической новелле «Барышня и хулиган» на музыку Д.Шостаковича Сарбагишев в гротесковой танцевальной пластике создал образ главного героя спектакля, преобразованного великим чувством любви. В «Дон Кихоте» Уран Сарбагишев предстал озорным испанским юношей – Базилем. Среди друзей творческих удач артиста – герои балетов «Анар» и «Чолпон». Талантливая игра Бибисары Бейшеналиевой, Рейны Чокоевой, Урана Сарбагишева привлекла внимание кинематографистов. На киностудии «Ленфильм» был снят фильм-балет «Чолпон» в исполнении киргизских артистов, который затем был с триумфом показан в 104 странах мира. Не прекращая исполнительную деятельность, Уран Сарбагишев стал пробовать силы и в балетмейстерской работе. На музыку М.Абдраева и А.Малдыбаева он поставил массовую танцевальную ком-



позицию «В горах Ала-Тоо». Потом появился балет «Асель» на музыку В.Власова по повести Ч.Айтматова «Тополь мой в красной косынке». Тема красоты и величия героического подвига стала главной в постановках хореографа Сарбагишева – балетах «Спартак» А.Хачатуряна, «Прометей» Э.Аристанкесана, «Бессмертие» Ч.Нурымова. Сарбагишев – создатель более сорока оригинальных хореографических постановок.

Именно ему, хореографу-новатору, доверяли право первой постановки своих произведений композиторы К.Молчанов – «Макбет», У.Мусаев – «Томирис», Ч.Нурымов – «Бессмертие», К.Молдобасанов – «Сказ о Манкурте» и балет-оратория «Материнское поле». Свою уникальную балетмейстерскую деятельность Сарбагишев сочетал с педагогической работой в Бишкекском государственном хореографическом училище имени Ч.Базарбаева и на кафедре хореографии КГИИ имени Б.Бейшеналиевой.

Благодарная память об Уране Отунчуевиче Сарбагишеве, народном артисте Кыргызской Республики, лауреате Государственной премии СССР, профессоре, творце прекрасного балетного искусства навсегда сохранится в нашей памяти.

Роберт УРАЗГИЛЬДЕЕВ,

народный артист Кыргызской Республики,
доктор искусствоведения, профессор, академик



Ностальгия по...

Не хочу восприниматься человеком, не видящим в сегодняшнем искусстве достижений общих и успехов индивидуальных.

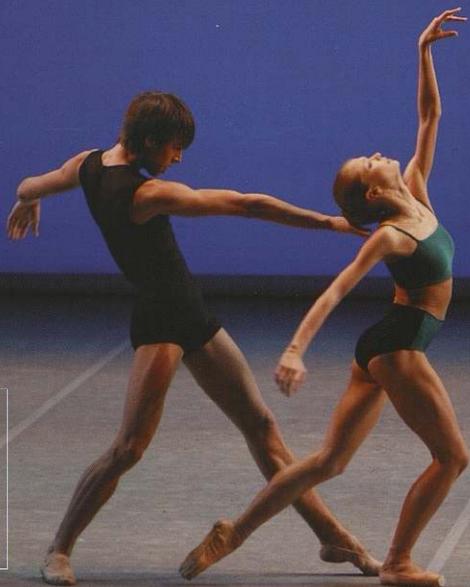
Живя сегодня, мы воспринимаем то, что происходит на театре в соответствии со своим художественным опытом.

Да, среди артистов есть немало талантливых, более того, их профессиональная оснащённость, технический арсенал, которым они владеют, ушел далеко вперёд. Такого не умели предшественники. Но что-то происходит с нашим искусством, если даже самое яркое не волнует так, как трогало умы ранее. Иными словами из театра исчез «душевный трепет». Что ушло, и что приобрёл театр нового времени? Это волнует не праздных злопыхателей, а любящих и знающих искусство профессионалов и истинных балетоманов.

Темпы жизни, неразбериха в ценностных категориях жизни, всеядность интернетовской информации и, наверное, и другое влияют скорее на самих человекoв-артистов, на систему деятельности театров. Во многом эти изменения естественны и даже позитивны, но может быть, это могло бы протекать без художественных потерь. Для этого, прежде всего, нужно без обид и амбиций задуматься над происходящими процессами и «всем миром», как говаривалось в старину, попытаться сохранить непреходящие ценности, создавшие славу отечественному искусству, как самобытному феномену, внесшему весомый вклад в мировую культуру. И это вопрос не претензий, а заботы о культуре страны, которая, хотим мы или нет, определит развитие страны и её будущее.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

«Московская Государственная Академия Хореографии выбирает Арлекин КАСКАД™»



ЛЕОНОВА Марина Константиновна

«С приобретением покрытия для пола «Арлекин» Каскад у нас практически не стало травм, экономится балетная обувь, а чистота в залах и на сцене повлияла на уменьшение вирусных заболеваний во время эпидемий.

Нашим выпускникам теперь не приходится адаптироваться к такому же покрытию пола в театрах, куда они приходят работать после школы.»



Ректор Московской государственной академии хореографии народная артистка России, профессор
ЛЕОНОВА Марина Константиновна

HARLEQUIN

THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS™



Harlequin Europe SA
29, rue Notre-Dame
L-2240 Luxembourg
Tel. INTL +352 46 44 22
Tel. FR +352 46 44 99
Tel. DE +352 46 39 39
Free phone 00 800 90 69 1000
Fax +352 46 44 40
www.harlequinfloors.com
info@harlequinfloors.com

LUXEMBOURG
LONDON
LOS ANGELES
PHILADELPHIA
FORT WORTH
SYDNEY
PARIS
MADRID
HONG KONG

Арлекин КАСКАД™ Классический

- ✓ Идеален для классического балета и современной хореографии
- ✓ Прочный и эластичный
- ✓ Не скользит и способствует хорошему вращению

Производится в следующих оттенках:



Дополнительная информация и образцы по телефону

(8-10) 352 46 44 22

Grishko®



www.grishko.ru

Салоны-магазины Grishko:

Москва: • 3-й Крутицкий пер., д.11. Тел: +7(495)287-45-77 • ул. Тверская, д.12, стр.7. Тел: +7(495)694-43-00/44-00

Санкт Петербург: • ул. Гороховая, д. 30. Тел: +7(812)310-48-05, spb@grishko.ru

Киев: • ул. Саксаганского, д.22Б. Тел: +7(044) 248-71-58/57, grishko7@i.ua