



март-апрель
№2 (179) 2013

БАЛЕТ

BALLET



В НОМЕРЕ:

Лауреаты приза журнала «Балет» «Душа танца» 2012

ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» «*Душа танца*» 2012

ДЕВИЗ ЭТОГО ГОДА
«УЧЕНИКИ и УЧИТЕЛЯ»

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Ольга Смирнова

солистка балета
Большого театра России
(Москва)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Дмитрий Соболевский

солист балета
Музыкального театра имени
К.С.Станиславского
и Вл.И.Немировича-Данченко
(Москва)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Оксана Скорик

солистка балета
Мариинского театра
(Санкт-Петербург)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Тимур Аскеров

солист балета
Мариинского театра
(Санкт-Петербург)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Александр Таранов

солист балета
Пермского театра
оперы и балета
имени П.И.Чайковского
(Пермь)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Рамиль Мехдиев

солист
Ансамбля народного танца
имени И.Моисеева
(Москва)



«ПРЕСС-ЛИДЕР»

**Александр и Наталья
Мохины**

студия «Мохин дизайн»
(Москва)

«ПРЕСС-ЛИДЕР»

Игорь Захаркин
фотограф
(Москва)

«УЧИТЕЛЬ»

Людмила Сафронова
профессор

Академии русского балета
имени А.Я.Вагановой
(Санкт-Петербург)

«УЧИТЕЛЬ»

Галина Крапивина

педагог-репетитор
Музыкального театра имени
К.С.Станиславского
и Вл.И.Немировича-Данченко
(Москва)

«УЧИТЕЛЬ»

Валерий Лагунов

балетмейстер-репетитор
Большого театра России
(Москва)

«УЧИТЕЛЬ»

Сергей Белорыбкин

педагог-репетитор
Театра классического балета
Н.Касаткиной и В.Василёва
(Москва)

«УЧИТЕЛЬ»

Аркадий Зинов

художественный руководитель
Красноярского
хореографического колледжа
(Красноярск)

«УЧИТЕЛЬ»

Александр Шелемов

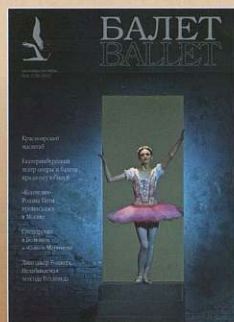
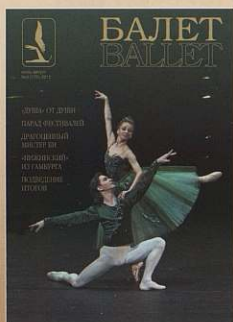
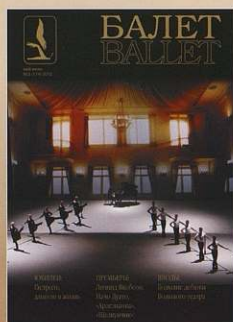
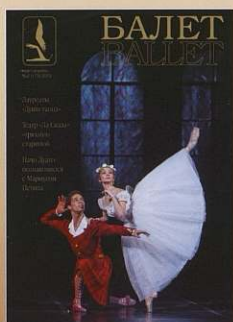
художественный руководитель
Новосибирского
хореографического колледжа
(Новосибирск)

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

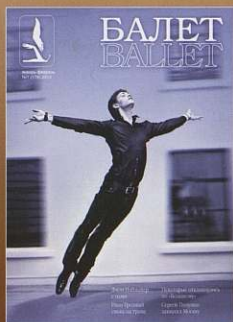
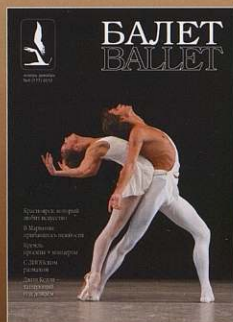
Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



*Линия.
Балет*

журнал «Балет»
в газетном формате
10 номеров в год



*Студия
Андре*

детская версия
журнала «Балет»
6 номеров в год

Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2013 год в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка на 2013 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



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№ 2 (179)
МАРТ-АПРЕЛЬ 2013
Выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BALLET

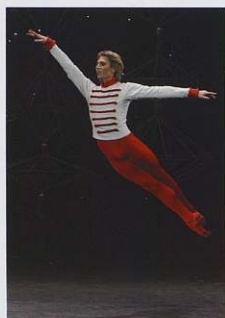
ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА «ДУША ТАНЦА»

4



В.Гаевский. **Ольга Смирнова**

6



Н.Алекминская.
**Дмитрий
Соболевский**

8 И.Ступников. **Оксана Скорик**

10



И.Ступников.
**Тимур
Аскеров**

12 Н.Овчинникова. **Александр Таранов**

14 А.Калыгина. **Рамиль Мехдиев**

16 Л.Абызова. **Людмила Сафронова**

18 Д.Абаулин. **Галина Крапивина**

20 В.Наумова. **Валерий Лагунов**

22 Н.Касаткина, В.Василёв.
Сергей Белорыбкин

24 Е.Коновалова. **Аркадий Зинов**

26 С.Звездин, В.Пильгун.
Александр Шелемов

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
А.Д.МИХАЛЁВА
В.С.МОДЕСТОВ
Н.Е.МОХИНА
Я.В.СЕДОВ

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

Творческий совет:

Б.Б.АКИМОВ
С.Р.БОБРОВ
Н.Н.БОЯРЧИКОВ
В.Ю.ВАСИЛЁВ
В.В.ВАСИЛЬЕВ
В.М.ГОРДЕЕВ
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ
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

28 О.Гердт. **Игорь Захаркин**

30 Л.Гучмазова.
Студия «Мохин дизайн»

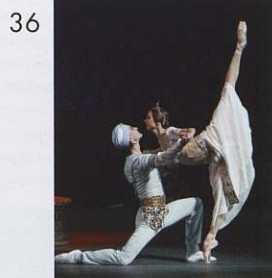
ДИСКУССИЯ



Нужен ли балету продюсер?
Интервью с генеральным директором
Музыкального театра имени
К.С.Станиславского
и Вл.И.Немировича-Данченко
Владимиром Уриным

40 **БЫТЬ или НЕ БЫТЬ?**
Современный танец в России

ПРЕМЬЕРЫ



В.Котыхов.
Она вернулась

КАФЕДРА

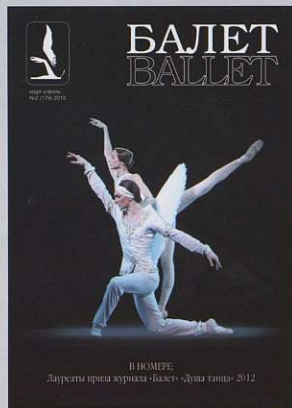
44 **В.Вязовкина.**
Романтические сюжеты Аштона

ФИЛАТЕЛИСТ

46 **В.Модестов.** И юбилей, и марки

POST SCRIPTUM

48 **В.Уральская.** Танцуйте для детей!



На первой странице обложки:

Светлана Захарова (Никия) и Владислав
Лантратов (Солор). «Баядерка».

Фото Дамира Юсупова (Большой театр
России)

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

Редакция:
О.Г.АЛЕКСА
Ф.В.КАРТАШОВ
В.И.ПАЧЕС
Т.И.РОМАНЧУКОВА
М.М.ЩЕРБАКОВА

Корректор:
М.Ю.ОРЕХОВА

Технический редактор:
Э.И.ВАСИЛЬЕВА

**Художественное оформление
и предпечатная подготовка:**
А.В.КУРБАТОВ

Журнал
зарегистрирован
в Министерстве печати
и информации
Рег. ПИ № 7711097 от 9.11.2001
© «Балет», 2013

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».

«Восходящая звезда»

Ольга Смирнова



Анастасия. «Иван Грозный».



На прошедшем летом и показанном осенью телевизионном конкурсе-смотре «Большой балет» его победительница Ольга Смирнова танцевала в четырёх концертных номерах и двух отрывках из известных балетов. И почти всегда – и в этих номерах, и в этих отрывках – угадывался классический прототип, давало о себе знать присутствие в тексте знаменитого первоисточника, прообраза, некоторого малозаметного оригинала. Ольга делала его заметным. Такими оказывались и лебединые руки в дуэте из «Бриллиантов», вызывающая походка «Кармен» в номере «Танго», а всё адажио из первого акта «Баядерки» строилось на идеальном первом арабеске, условно говоря, арабеске Тальони. Имеется в виду тот самый сильфидный арабеск, с которым «божественная Мария» вошла в легенду. Та самая полётная поза на полу, с брошенной в даль рукой и вытянутой назад и вверх ногой, поза-пауза, прекрасное остановленное мгновение, мгновение мира в душе и покоя в теле, на неуловимой грани между бодрствованием и сном, между реальностью и сказкой. Этот волнующий арабеск вышел из моды в послетальониевские времена, времена так называемого тер-а-терного, то есть земного, на полу продельваемого танца, когда в моде были вращения и царили тридцать два фузте, но затем возродился в творчестве избранных балерин, балерин поэтичных. Сохранились кадры из довоенного (до Первой мировой войны) фильма «Немая из Портичи», где Анна Павлова прямо-таки изумляет невесомым сильфидным арабеском, а уже в наши дни на гастролях в Японии молодая Ульяна Лопаткина тоже вставала в бесподобный тальониевский арабеск, танцую как раз Тальони в знаменитом «Па де катр» Антона Долина. Теперь это делает Ольга Смирнова, и кажется, пришло время и ей вместе с тремя другими сильфидными танцовщицами (а такие есть в труппе Большого театра) танцевать долинский «Па де катр».

Но вот что удивительно. На youtube можно увидеть вариацию из балета «Корсар», которую танцует Смирнова и где она делает двойные туры без большого усилия, легко и точно. А это уже репертуар Пьерины Леняни, знаменитой миланской виртуозки, в 90-х годах – прима-балерины Мариинского театра, танцевавшей премьеры «Лебединого озера» и «Раймонды» и первой на академической сцене показавшей эти самые тридцать два фузте. Или репертуар другой миланской танцовщицы Карлотты Брианца, танцевавшей партию Авроры на премьеры «Спящей красавицы». Вот что писал о Брианца историк-балетоман А.Плещеев в книге «Наш балет»: «Г-жа Брианца показала... силу носка, пластичность, быстроту и изящество. Двойные туры без помощи танцовщица и стремительное, как вихрь, кружение по всей сцене от-

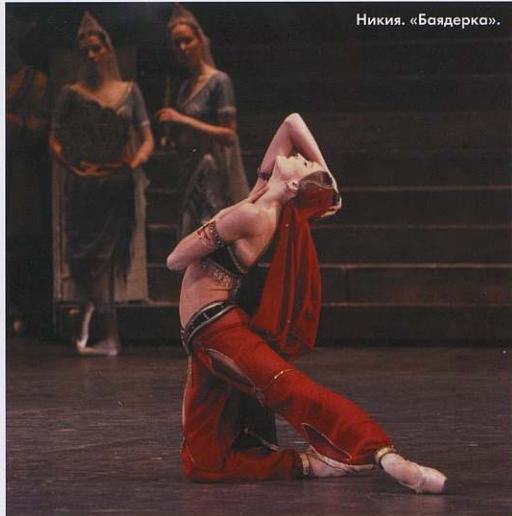
С Владиславом Лантратовым в балете «Иван Грозный».



С Владиславом Лантратовым в балете «Баядерка».



Никия. «Баядерка».



личали в молодой балерине уверенность и смелость, не присущие русским танцовщицам».

Теперь, как видим, присущие. Иными словами, здесь традицию Леньяни и Брианца, вытеснившие не очень надолго традицию Марии Тальони, и, стало быть, к ним троим восходит родословная молодой балерины Большого театра. Можно ли так сказать и может ли такое иметь место? А почему бы и нет: в балетном исполнительстве, как и в геометрии Лобачевского, параллельные линии сходятся, пересекаются, и в таком направлении развивается история балетного театра. Но в данном случае, в случае Ольги Смирновой, мы говорим лишь об арабеске Тальони и о турах Леньяни-Брианца, понимая, что у Ольги будет свой путь – и не абстрактной сальфиды, и не виртуозной танцовщицы, а весьма своеобразной лирико-драматической балетной артистки.

Таковы ближайшие и отдалённые перспективы. А нынешние обстоятельства таковы. Выпускница Академии русского балета имени Вагановой, ученица легендарной Людмилы Валентиновны Ковалёвой, Ольга сразу же после выпускного концерта попала в Большой театр, где провела полтора сезона, полностью сезон 2011/2012 и первую половину сезона 2012/2013. Эти полтора сезона оказались насыщенными

С Семёном Чудиным в балете «Таис».

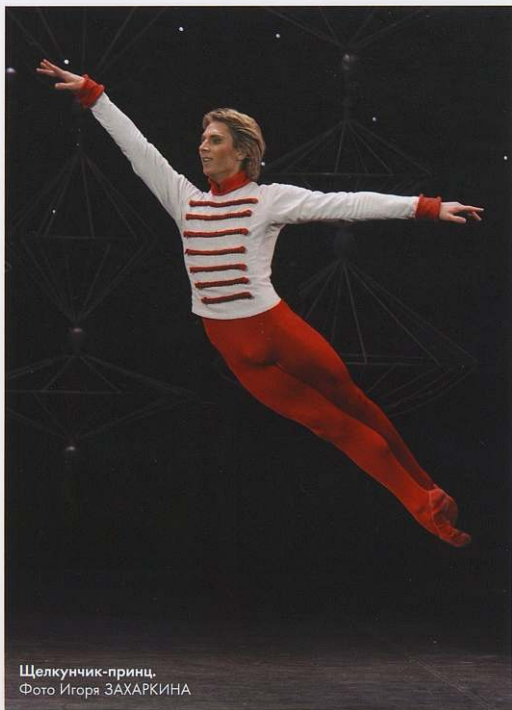


ми чрезвычайно. Станцевал несколько ответственных и совсем не простых партий для избранных солисток, в том числе па де труа из «Лебединого озера» и уже упомянутую одалиску из «Корсара» и нечто более значительное: фею Сирени из «Спящей красавицы», Смирнова получила в свой первый сезон сразу три, а в нынешний – две так называемые балеринские партии: в балете Петипа («Баядерка»), в балете Лакотта («Дочь фараона»), в балете Григоровича («Иван Грозный») и дважды в балетах Баланчина («Бриллианты» в «Драгоценностях» и Терпсихора в «Аполлоне», самая, на мой взгляд, её выдающаяся работа). Всё было захватывающе интересно, но сказать, что всё получилось идеально, я не могу: так, например, для финала в коде акта «Теней» в «Баядерке» (скачки в арабеске по диагонали сцены назад) у Ольги просто не хватило сил, хотя все предыдущие сцены она провела на должном уровне, а ведь это балет Марины Семёновой и Аллы Шелест. Поражало многое: чистота её утонченной техники, чистота её больших развернутых поз, а главное – очевидная чистота её помыслов, и актёрских, и танцевальных. Поражал и её юный облик. Стало понятно, что Ольга Смирнова принадлежит к редкому типу мечтательных танцовщиц, умеющих бороться за свою мечту, что и показало её выступление в «Дочери фараона». Балерина мечты, она в то же время волевая балерина. Иначе можно сказать так: балерина чистойшей академической школы, она вносит в свой школьный академизм очень личную и необходимую остроту, чем меня и поразила её Терпсихора в баланчинском «Аполлоне».

Это имя – Терпсихора – возвращает нас к тому, чем началась эта короткая заметка. Восемнадцатилетняя Мария Тальони дебютировала в Вене в 1822 году в партии Нимфы в балете под названием «Приём юной нимфы при дворе Терпсихоры». Это, конечно, случайное совпадение, но в жизни талантливых людей многие совпадения не так уж случайны. А то, что в труппе Большого театра появилась талантливая балерина, это уже ни у кого сомнения не вызывает. Совсем не молодой зритель, я видел на своем веку много дебютов. И Майи Плисецкой, и Натальи Бессмертной, и Ульяны Лопаткиной, и Дианы Вишнёвой (тоже, кстати, сказать, ученицы Людмилы Ковалёвой). Не задумываясь, ставлю Ольгу Смирнову в этот distinguished ряд и желаю ей всяческих успехов.

Вадим ГАЕВСКИЙ

Фото Михаила ЛОГВИНОВА (Большой театр России)



Щелкунчик-принц.
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

«Восходящая звезда»

Дмитрий Соболевский

Дмитрий Соболевский родился в Норильске, с шести лет танцевал в ансамбле народного танца «Оганер», уникальном хореографическом коллективе, который сейчас знают далеко за пределами России. Ансамбль основал истинный философ и пропагандист национального танца Александр Васильевич Фролочкин в 1994 году.



Дмитрий Соболевский поступил в первый класс средней школы города Норильска и продолжал заниматься в ансамбле. На одном из концертов одарённого мальчика увидела Галина Назаровна Гурченко, преподаватель Красноярского хореографического училища (сейчас – колледж). Оставалось только убедить родителей в том, что их сын обладает прекрасными природными данными, а профессиональное обучение даст ему уникальную возможность воплотить свою мечту – связать свою жизнь с миром хореографического искусства.

В балетном классе Дима с первых дней выделялся выразительностью фактуры, природной музыкальностью и пластичной движением. Преподаватели классического танца знают, что настоящий интерес к профессии проявляется у мальчиков достаточно поздно. Так сложилось, что и здесь вмешался его величество случай: класс, в котором учился Дмитрий, взял известный мужской педагог Марс Михайлович Миргарипов. Для юноши этот период совпал с моментом осознания возможностей своего тела, когда возникает ощущение полётности прыжка, бесконечности вращений. В общении с Мастером пригодились трудолюбие, ответственность, доверие и внимание к замечаниям, внутренняя скромность, душевная открытость и необыкновенная восприимчивость.

Дмитрий исполнил множество произведений из репертуара учебной практики. Были подготовлены и исполнены вариации из балетов классического наследия и классические pas de deux из балетов «Корсар», «Спящая красавица», «Конёк-Горбунук», «Пахита», «Дон Кихот», pas de trios из балета П.Чайковского «Лебединое озеро», pas de trios из балета «Сатанилла», grand pas из балета А.Глазунова «Раймонда».

Будучи студентом колледжа, Дима стажировался на сцене Красноярского оперного театра. Исполнил партию Голубой птицы в балете «Спящая красавица» П.Чайковского, танцевал в кордебалете. Логическим завершением обучения стало вы-

С Анной Оль в балете «Ромео и Джульетта».
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Анна Оль – Джульетта и Дмитрий Соболевский – Ромео.

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



ярской сцене состоялся творческий дуэт Дмитрия и ведущей солистки Анны Оль. Благодаря Марку Перетокину в репертуар танцовщика вошли Зигфрид («Лебединое озеро» П.Чайковского), Люсьен («Пахита» Л.Минкуса), Принц («Щелкунчик» П.Чайковского), Ромео («Ромео и Джульетта» С.Прокофьева), Сальери («Моцарт и Сальери»), Колен («Тщетная предосторожность П.Гертеля»), Ржевский («Гусарская баллада» Т.Хренникова). Красноярские любители балета с нетерпением ожидали новых спектаклей с участием молодого солиста, специалисты с удивлением наблюдали, как неуклонно растёт профессионализм начинающего танцовщика.

Осенью 2010 завоевана I премия на I Всероссийском форуме «Балет XXI век» в Красноярске и приз губернатора Красноярского края. В этом же году Дмитрий Соболевский удостоен индивидуального гранта губернатора Красноярского края в номинации «За личные достижения талантливой молодежи

в сфере культуры и искусства».

Впервые в истории Красноярского хореографического колледжа студент отделения классического танца завершил период своего обучения подготовкой столь масштабной партии.

Первые поощрения и награды Дмитрий Соболевский получил ещё в школьные годы. Знаменателен I Всероссийский конкурс артистов балета в Красноярске, посвященный 100-летию Г.Улановой, на котором юноша стал лауреатом III премии и обладателем бронзовой медали в младшей возрастной группе.

В июне 2009 года студент удостоен III премии, бронзовой медали и звания лауреата в младшей возрастной группе XI Московского международного конкурса артистов балета и хореографов, посвященного выдающейся русской балерине М.Семеновой.

В паре с однокурсницей Кристиной Андреевой принял участие в XI Открытом конкурсе артистов балета России «Арабеск» в Перми. Очередной наградой стало звание дипломанта. Кроме того, молодые исполнители из Красноярска получили приз японско-российского дуэта Юкари Сайто и Николая Фёдорова «Самым талантливым среди самых юных» и приглашение к участию в международном хореографическом фестивале-конкурсе «Танцолимп» в Берлине.

Одной из престижнейших наград, полученных Дмитрием в годы обучения, безусловно, является премия Союза театральных деятелей России в номинации «За успешное постижение профессии артиста балета». Согласно регламенту такую премию получают ежегодно только два выпускника хореографических учебных заведений страны.

По окончании колледжа Дмитрий Соболевский был принят в труппу Красноярского государственного театра оперы и балета. Именно на красно-

ярске сцене состоялся творческий дуэт Дмитрия и ведущей солистки Анны Оль.

На VII Международном конкурсе артистов балета имени Сержа Лифаря, посвященном 120-летию С.Прокофьева (Донецк), молодой артист удостоен II премии, серебряной медали и звания лауреата.

Ещё одну престижную награду принес IV Международный конкурс «Молодой балет мира» в Сочи, посвященный 100-летию Русских сезонов Сергея Дягилева (I премия, золотая медаль).

Сегодня Дмитрий Соболевский – солист Московского академического музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Он успешно танцует в «Щелкунчике» и «Золушке», готовится участвовать в премьерере «Баядерки», намеченной на конец театрального сезона.

Наталья АЛЕКМИНСКАЯ

С Кристиной Шапран в балете «Щелкунчик».

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



«Восходящая звезда»

Оксана Скорик



В балете «Жизель».
Фото Натальи РАЗИНОЙ

Вспоминается афиша с Анной Павловой в балете «Сильфиды» («Шопениана») Валентина Серова. Фигура танцовщицы, словно в полёте, устремилась вперёд, вытянуты красивые, «говорящие» руки... Сравнения всегда таят в себе долю опасности и всё-таки именно этот портрет приходит на память, когда танцует Оксана Скорик, первая солистка труппы Маринского балета. Она была принята в Мариинский театр в 2007 году, сразу же после окончания Пермского хореографического колледжа. Стилистическая близость, эстетическое родство петербургской и пермской школ балета общеизвестно: в далёком 1945 году Пермское хореографическое училище основала замечательная балерина Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова Екатерина Николаевна Гейденрейх, заложив фундамент профессионального хореографического образования. Оксана Скорик, таким образом, попала в близкую ей художественную среду, где исповедовали знакомые ей творческие принципы и каноны.



В отличие от колледжа театр – совершенно иная ипостась и творчества, и повседневного бытия: здесь нужно тотчас найти свою нишу, обрести свой репертуар и доказать право его исполнять. Здесь нужно, наконец, уметь вписаться в огромный и сложный коллектив, где партии так просто не уступают и не раздают. Оксана работает вдумчиво, у неё сильный характер, а творческой воли не занимать. Она словно следует завету древних: «Спешите медленно». Роли в её репертуаре следуют одна за другой. Разные по своей сути и средствам хореографической выразительности, они шлифуют дарование танцовщицы, требуют от неё поисков своеобразия стиля и исполнительской манеры.

...В который раз поднимается занавес, и перед зрителем возникает домик Жизели. Неслышно приоткрывается дверь, и из неё выглядывает головка очаровательной девушки. Кто-то звал её, но никого нет. Но какая разница – ведь утро так прекрасно. Лёгкими прыжками опоясывает она круг сцены, радуясь солнцу и жизни. В Жизели-Скорик столько внутренней гармонии, в каждом движении столько наивности и беззащитности, что невольно тревожишься за её судьбу: уж очень доверчиво бежит эта девушка-подросток по дороге неизведанного.

Встреча с Альбертом. Актриса не играет «трагического предопределения» Жизели, не создаёт настроения «роковых предчувствий». Она ни о чем не спрашивает Альберта, ничего не требует. Она просто любит. И любовь для неё не романтическая грёза, а символ веры в человека. Сцена сумасшествия в исполнении Скорик – своеобразная драматическая вариация, где пантомима и пластика актрисы, сливаясь

воедино, создают удивительный по выразительности танец-монолог, в котором, как воспоминание о несбывшемся, возникает диалог с Альбертом, его клятва, его слова. В сцене на кладбище на мгновение застывает Жизель-Скорик, склоняясь к Альберту в высоком прозрачном арабеске. В лёгких, скользящих, едва уловимых движениях рук – прощение и радость за Альберта, который теперь способен любить, а не только быть любимым, как прежде.

Партия Одетты-Одиллии рано вошла в репертуар молодой танцовщицы. Этот пробный камень любой хореографи-

С Тимуром Аскеровым в балете «Жизель».
Фото Валентина БАРАНОВСКОГО



ческой карьеры оттачивается на протяжении долгих лет. Одета легко поддалась творческим усилиям балерины, которая решила этот образ довольно традиционно. Гораздо интереснее её Одиллия, уверенная в своих силах и власти, полная коварства и иронии. Стремительно появляется на балу Одиллия-Скорик в сопровождении Ротбарта, застывает на мгновение в проёме стрельчатой арки, словно ожидая взглядом поле предстоящей битвы, и, поднав руку, неумолимым движением кисти венчает горделивую позу. Техника молодой танцовщицы радует чистотой линий, ясностью фразировок, прекрасны отточенные арабески её вариации, полны динамики туры по окружу сцены, безупречны фуэте.

Танцовщица легко освоила партию Медоры из балета Мариуса Петипа «Корсар», наполнив образ смелой гречанки драматизмом, эмоциональной силой, распознав в хореографии балета родную ей стихию привольно льющагося классического танца. Актриса пленяет четкостью позировок, мягкостью и какой-то особенной кантиленой в линиях шеи, плеч и рук. В дуэтах с Конрадом Скорик достигает глубокого слияния музыки и хореографии, превращая танец в зримую музыку. Продолжая традицию петербургской школы танца, Скорик укрупняет события балета, очеловечивает наивный сюжет, придаёт ему значительность и важность.

Украшением многих спектаклей стали образы второго плана, созданные танцовщицей с ощущением стиля и психологически выверенных акцентов: изящная и нежная принцесса Флорина и горделивая Фея Сирени из «Спящей красавицы», царственно прекрасная Повелительница дриад из «Дон Кихота», Солистка в дивертисменте из «Сна в летнюю ночь» Джорджа Баланчина.

Медора. «Корсар».
Фото Натальи РАЗИНОЙ



Завораживающая стихия танцевального языка Джорджа Баланчина пришлась как нельзя в пору Оксане Скорик. Тревожной трепетностью окутана её Солистка из «Бриллиантах»; величавым покоем и таинственностью наполнен образ другой Солистки – из утонченно-эстетической «Серенады», где танцовщица искусно передала своеобразие танца, пластики и жеста балета, по-своему интерпретировав форму и смысл этой хореографической поэмы, в которой всё подвижно, изменчиво и открыто любым превращениям – и роковым, и прекрасным.

Александр Бенуа написал однажды о замечательной русской художнице Зинаиде Серебряковой, чьи женские образы так напоминают героиню Оксаны Скорик: «...истинный художественный темперамент, что-то звонкое, молодое, смеющееся, солнечное и ясное, что-то абсолютно художественное во всей своей беспритязательной простоте». Эти слова можно отнести и к искусству Оксаны Скорик.

Игорь СТУПНИКОВ

С Тимуром Аскеровым (Конрад) в балете «Корсар».
Фото Валентина БАРАНОВСКОГО



Фея Сирени.
«Спящая красавица».
Фото Натальи РАЗИНОЙ

«Восходящая звезда»

Тимур Аскеров



Этот молодой танцовщик может уже написать одиссею своей жизни – так много событий вошло в его творческую биографию: Бакинское хореографическое училище, Азербайджанский театр имени Ахундова, украинский Национальный театр имени Шевченко и, наконец, Мариинский театр. И всюду всё разное – климат, города, труппы, репетиторы, коллеги. Главные решения, круто менявшие его артистическую судьбу, Тимур Аскеров принимал сам, часто вопреки прагматичным советам друзей. Удачей своей творческой судьбы он обязан своей собственной смелости и стремлению вырваться на простор – мысли, чувства и свободного выбора.

У Тимура Аскерова все данные премьера или, согласно французской терминологии, *danseur noble*, хотя в «табеле о рангах» он числится сегодня в первых солистах. Танцовщик обладает лёгким, парящим прыжком, упруго-мягким вращением, чеканной фразировкой сложных пассажей, выразительным жестом. Его мужественному танцу свойственны артистизм и тонкость нюансов. Ко всему, что немаловажно, он красив. В одном из своих интервью Тимур вспоми-

нал: «Мариинский театр славится тем, что там танцуют внешне красивые артисты. Просматривая меня перед приёмом на работу, художественный руководитель балета обратил особое внимание на внешние данные – рост, линию рук и ног. Уже потом он мне сказал, что я подхожу для Мариинской сцены и смотрюсь на ней хорошо».

Придя в Мариинский театр, Тимур быстро набирал репертуар. В его послужном списке балеты Мариуса Пети-

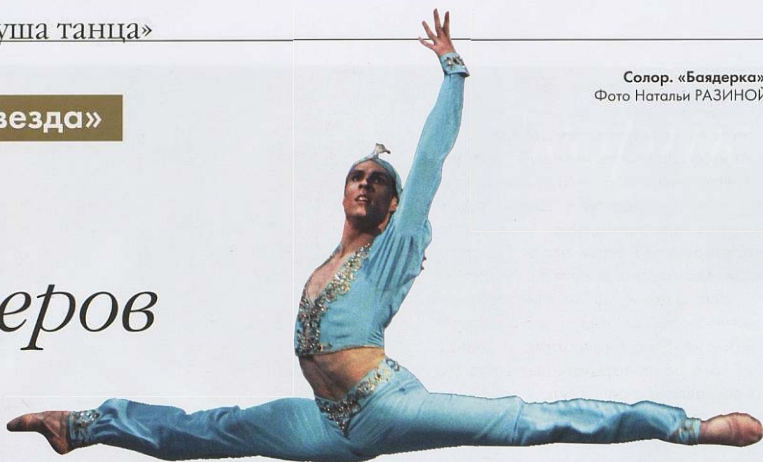
па и Джорджа Баланчина, Альберто Алонсо и Юрия Григоровича.

Одним из значительных достижений и биографии Аскерова стала партия Ферхада из уже ставшего классикой балета Юрия Григоровича «Легенда о любви». Роль, основанная на серьёзном драматургическом материале, решенная балетмейстером средствами эмоционального, действенного танца, обладающего глубоким подтекстом, требовала всестороннего, тонкого анализа.

Марина Цветаева когда-то убеждала поэтов: «Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох: нет ничего не важного». Эти слова, кажется, стали для Аскерова путеводными в работе над образом Ферхада.

...Почти закончено строительство дворца. Ещё несколько прикосновений кисти, и вспыхнет бирюзой прихотливый орнамент. Рисовальщик Ферхад стоит на ступенях дворца, поглощенный работой. Его друзья начинают танец, который постепенно разгорается, его волны захватывают Ферхада, и вот, прорезая танцующий квартет юношей, он птицей взвивается в воздух, опоясывает сценическое пространство, затем рассекает по диагонали и замирает у рамы, вскинув вверх натруженные руки. В этой вариации Ферхада-Аскерова – ликование молодости, радость ху-

Солор. «Баядерка».
Фото Натальи РАЗИНОЙ



В балете «Баядерка».
Фото Натальи РАЗИНОЙ

дожника, одержавшего нелёгкую победу. Молодой рисовальщик в трактовке Аскерова серьёзнее, глубже своих соратников, любимое искусство требует от него постоянной отдачи сил, напряжения мысли. Адажио с Ширин полно светлого мироощущения, бесхитростной уверенности в том, что любовь разрушит все преграды на пути к счастью. Аскеров акцентирует в этой сцене искренность своего героя, его чувство к Ширин изобилует красками: душевные порывы героя то вздымают его в воздух, то заставляют прикинуться к земле, то упасть на колени и прильнуть губами к переполненной чаше любви. Особенность хореографической манеры Аскерова – умение разделить большую танцевальную сцену на ясные, эмоционально отличные друг от друга «подзадачи». Благодаря этому возникает острота трактовки, многоцветье красок, каждый эпизод сверкает различными гранями, в нём высвечивается «настроение минуты».

Сквозь дымку счастья сквозит тревога, и вот Ферхад и Ширин мчатся по пустыне, преследуемые разгневанной Мехменэ Бану. В стремительных турах по кругу Аскеров нагнетает энергию полёта, виртуозный танец передаёт жажду вырваться из круга всадников. Чистота и бескомпромиссность юности переданы танцовщиком образно и эмоционально.

Образ воина Солора в балете Петипа «Баядерка» захватил Тимура Аскерова своей танцевальной стихией. Уже первый выход Солора-Аскерова говорит о силе героя: неслышная, пружинистая поступь, стремительность движений, уверенность и элегантность поддержек. Актер снял всю псевдоиндийскую декоративность роли, и сразу же зазвучала человеческая тема образа:

В балете «Сон в летнюю ночь».
Фото Натальи РАЗИНОЙ



Солору и Никии не найти счастья в мире, где правят Раджа и Брамин. Второй акт балета содержит первоклассный хореографический материал. Здесь танец Аскерова приобретает метафоричность, доступную лишь балетному театру: в нём сила воина, элегантность кавалера и пылкий темперамент влюблённого. В браваурной коде, венчающей свадебную сюиту, Солор распластывается в прыжках по кругу, взмывает в воздух и замирает в чеканной позе: так заканчивается погоня за диким зверем, когда острым копьем воин Солор пригвождает его к земле.

По-своему решает танцовщик образ принца Дезире из «Спящей красавицы», максимально подчеркивая волевое начало в характере юноши. Вариации Дезире-Аскерова – великолепная демонстрация школы классического танца: предельно вытянутые подёмы ног в

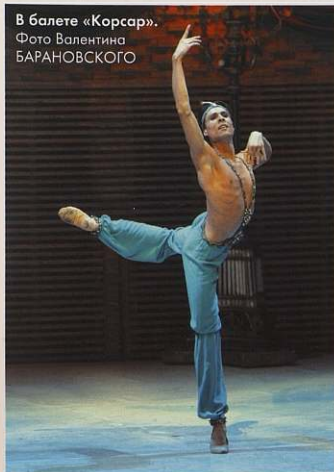
прыжках, правильное, красивое положение плеч и рук в самых виртуозных пассажах, кажущиеся воздушными enl'echat six. Эти же качества проявляет он и в изысканно-рафинированном «Фортелианном концерте № 2» Баланчина, где Аскеров не только элегантный танцовщик, но и прекрасный партнёр, тонко чувствующий сиюминутное душевное состояние балерины.

Когда-то французская певица Эдит Пиаф сказала: «Вы думаете, трудно найти молодых людей, которые умеют петь? Их тысячи! Но дайте мне индивидуальность!» Смысл этих слов можно вполне отнести и к миру балета – танцуют тысячи, индивидуальностью среди них обладают немногие.

Тимур Аскеров, вне сомнений, яркая индивидуальность, украшающая сегодня сцену Мариинского театра.

Игорь СТУПНИКОВ

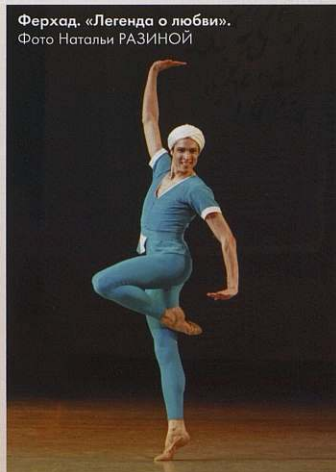
В балете «Корсар».
Фото Валентина
БАРАНОВСКОГО



С Оксаной Скорик в балете «Лебединое озеро».
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Ферхад. «Легенда о любви».
Фото Натальи РАЗИНОЙ



«Восходящая звезда»

Александр Таранов

Запущенный в 2012 году телеканалом «Россия-Культура» проект «Большой балет» оправдал ожидания. Возродил массовый интерес к классическому балету и сделал молодых артистов объектом горячего внимания и бурного обсуждения всей страны. Такой балетной эпидемии у нас не было с середины прошлого века.

«Венгерские танцы» Брамса. Фото Антона ЗАВЬЯЛОВА



Одним из героев телевизионной эпопеи стал солист Пермского балета Александр Таранов. По результатам конкурса их пара с Ксенией Барбашевой была признана одной из двух лучших на проекте. В личном зачете Таранов по сумме баллов по итогам шести программ стал вторым. 24-летний артист неожиданно для себя вытянул счастливый билет, и от того, насколько благоразумно он им распорядится, будет зависеть его дальнейшая карьера.

Выпускник одной из трех сильнейших в стране балетных школ – Пермского хореографического колледжа, Александр Таранов родом из Нового Уренгоя. Танцевал с детства, как помнит себя. Занимался в музыкальной школе по классу фортепиано, увлекался баскетболом, футболом, а в пятом классе записался в танцевальную студию, где упражнялись в основном старшеклассники. При взгляде на них у него взвился азарт: захотелось танцевать так же и даже лучше.

Дарование проявилось с первых дней – юный Таранов в рекордные сроки осваивал то, на что у других ребят уходили месяцы. Педагог резюмировала: будущее мальчика – в танце.

Таранов приехал поступать в Пермский хореографический колледж по балетным меркам поздно – в 12 лет. Но худенький, гибкий, он выглядел чуть моложе. На экзаменах возраст не помешал, педагоги отметили и природные данные мальчика, и его подготовку.

В семье Тарановых день зачисления считают знаковым – всё случилось 26 августа, в день рождения Александра.

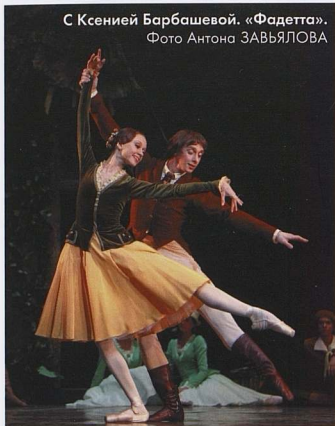
Таранов поступил в класс классического и дуэтно-классического танца педагога Юрия Сидорова. На амплу принца голубых кровей не тянул – не столько ростом, сколько характером. Таранов скорее Щелкунчик – удалой и неусидчивый мальчик. Его коронными приёмами вскоре стали высокие, как из арбалета, прыжки, четкие, как нарезанные ножницами, заноски и природное обаяние.

По окончании учебы в 2008 году он оказался перед выбором. Давнее желание остаться в Пермском театре оперы и балета осуществить не удалось. Тогда он вместе с частью однокурсников отправился в Самару, где пробыл всего месяц – не понравился. В результате поступил в труппу Казанского театра оперы и балета. Через год сделал ещё одну попытку закрепиться в Перми, и на этот раз получилось. После просмотра новый худрук Пермского балета Алексей Мирошниченко предложил Таранову место в труппе.

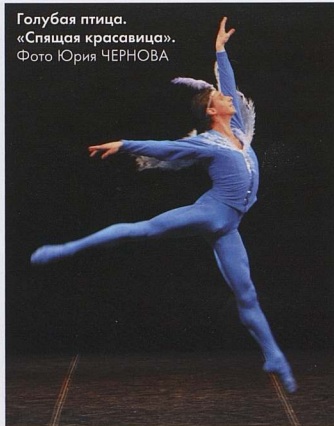
В короткой пока ещё карьере артиста Таранова балетмейстер Мирошниченко сыграл ключевую роль. Из шести номеров пермского дуэта на проекте «Большой балет» три поставлены пермским худруком – обворожительный «Ноктюрн» на музыку Леонида Десятникова (сочиненный для конкурса «Арабеск» в 2010 году), дуэт Шута и Шутихи из пла-

С Ксенией Барбашевой. «Венгерские танцы». Фото Антона ЗАВЬЯЛОВА





С Ксенией Барбашевой. «Фадетта».
Фото Антона ЗАВЬЯЛОВА



Голубая птица.
«Спящая красавица».
Фото Юрия ЧЕРНОВА



С Ксенией Барбашевой. «Ноктюрн».
Фото Антона ЗАВЬЯЛОВА

катного «Шута» Прокофьева и стильные «Венгерские танцы» на музыку Брамса.

Другую половину конкурсного репертуара составили сцена «Вальпургиевой ночи» из «Фауста» Гуно, вариация Джеймса из бурнонвилевской «Сильфиды» на музыку Левенсгольда и хореографическая притча «Священные чудовища» на индийские народные напевы от гуру современного танца Акрама Хана. На общем фоне пермская пара явно выделялась разнообразным и нетипичным репертуаром.

Кажется, что в этом артисте Алексей Мирошниченко обрёл идеальный материал для всевозможных проектов. Пластичный танцовщик способен менять один хореографический стиль на другой с лёгкостью, с какой переключают телеканалы.

Он прыгучий шотландец Джеймс, тянущийся за своим романтическим идеалом - Сильфидой. Он и сам романтическая фантазия – Призрак Розы, летающий над сценой, почти не касаясь её. Почти бесконный змей-искуситель Эрот в «Дафнисе и Хлоэ» и куртуазный кавалер в «Вариациях на тему рококо» – оба балета в хореографии Мирошниченко. В «Свадебке» Иржи Килиана он танцует партию Первого свата так, словно с детства знает все реперитии этого народного ритуала. А после антракта готов выйти в стерильном атлетическом и скоростном балете The Second Detail Уильяма Форсайта.

Таранов всеяден, в любое время дня и ночи открыт новым идеям и готов репетировать, даже когда сил почти не осталось. Показателен момент «Большого балета»: после исполнения вариации бурнонвилевского Джеймса член жюри Владимир Деревянко посоветовал ему немного скорректировать движение, и Таранов, ничуть не смущаясь, что публика увидит «кухню», тут же всё продемонстрировал.

Да, местами получается не всё. В форсайтовском балете Таранову пока что не хватает надежной сцепки с полом и четкой координации в пространстве, а для драматических ролей с развитием характеров не достаёт актерской игры.

Но любые погрешности стилия он искупает покоряющей публику жизнерадостностью и юношеской непосредственностью, ещё не выравненной ни закулисными интригами, ни борьбой за роли (впрочем, такая мышьная возня и не в его характере). Когда во время исполнения «Шута» в «Большом балете» у него сползла балетная туфля, он лёгким движением очередного па, словно так и задумано хореографом, забросил её в дальний угол сцены.

В то же время в дуэтах Александр Таранов демонстрирует расцветающую мужественность и галантность, так что партнерши чувствуют себя с ним надежно. Больше других выигрывает, конечно, Ксения Барбашева. По её словам, некогда

Александр сам сделал ей предложение танцевать в паре. Видимо, сработало его природное чутье. Коммуникация в дуэте Барбашевой и Таранова строится не на вербальном уровне – договариваются их тела. Самые запоминающиеся их номера на проекте «Большой балет» – «Ноктюрн» в постановке Алексея Мирошниченко и «Священные чудовища» Акрама Хана (который из всех пар - участниц проекта выбрал пермскую для исполнения своего иероглифического опуса) – поставлены на куске сцены площадью примерно в 2 квадратных метра. Такое единение духа и стилия, как у них, демонстрируют либо пары с многолетним стажем и опытом, либо родственные души. В данном случае – второе.

2012 год принес Александру Таранову первые заметные успехи. Они же стали для него и первым серьезным испытанием. Огонь и воду он преодолел: получил главные и регулярно исполняемые корифейские партии, завоевал телевизионную известность и от имени российского балетного сообщества и журнала «Балет» был отмечен призом «Душа танца». Впереди – медные трубы в виде закрепления позиций, постановки новых целей, в том числе новых номеров, сочиненных специально для него. Чтобы они появились, нужны конкурсы, лаборатории современной хореографии и эксклюзивные проекты. Участие в них зависит как от личного упорства, так и от хореографа-наставника. Хочется надеяться, что у Мирошниченко и Таранова интересы совпадают.

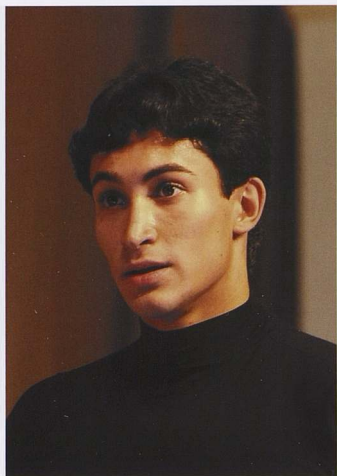
Наталья ОВЧИННИКОВА



В балете «Сильфида».
Фото Антона ЗАВЬЯЛОВА

«Восходящая звезда»

Рамиль Мехдиев



На одном из концертов Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева моя коллега заметила: «Кажется, на горизонте ансамбля появилась новая звезда». В это время объявили «Калмыцкий танец». На сцене предстали три юноши, но всё внимание зрителей было приковано к одному из них, стоящему в центре: жгучий брюнет с огненным взглядом, стальным напряжением в теле. Зал замер...



Рамиль Мехдиев – выпускник школы-студии при ГААНТ имени Игоря Моисеева, в октябре 2007 году был принят в труппу ансамбля. А уже в ноябре ему доверили исполнение одной из партий в румынском танце «Бриул».

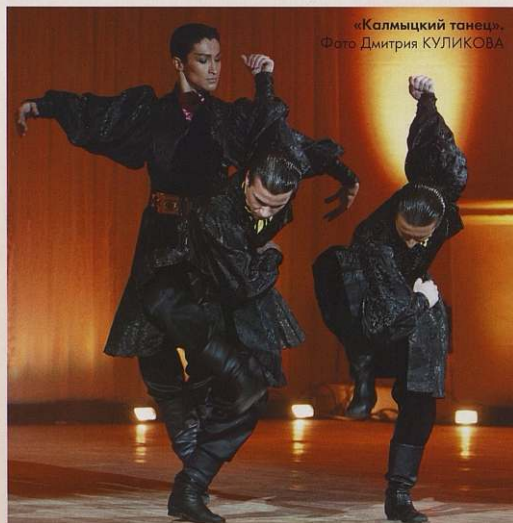
В детстве Рамиль был подвижным мальчиком. Родители старались направить его неуёмную энергию в мирное русло, предлагая то занятия спортом, то музыкой (ребёнок постоянно что-то напевал). В танцевальный кружок непоседу привела мама, когда ему исполнилось 6 лет. «Самого урока я не помню, – вспоминает Рамиль Мехдиев, – но ощущение полной свободы движения под ритмичную музыку запомнилось хорошо. И как-то сразу всё совпало: хочешь танцевать – танцуй, хочешь петь в ритме танца – пой, а главное, педагог (Людмила Юрьевна Капралова) каждый раз предлагала пофантазировать и исполнить что-то новое». Кстати, именно Людмила Юрьевна посоветовала Рамилю профессионально заниматься хореографией и поступить в школу-студию при ГААНТ имени Игоря Моисеева.

Многое в жизни человека решает случай. Именно случай свёл талантливого юношу с замечательными учителями, о которых он говорит с сердечной теплотой и огромным уважением. На вопрос: «Кто является Вашим творческим наставником?», Рамиль отвечает: «Пожалуй, все наши педагоги. Каждый из них в большей или меньшей степени внёс свой вклад в моё танцевальное воспитание, за что я им бесконечно благодарен». Но особую роль в формировании профессионализма, определении амплуа будущего танцовщика сыграл народный артист России, в прошлом солист ансамбля – Виктор Александрович Никитушкин. Будучи преподавателем в школе-студии и одновременно являясь педагогом-репетитором в ансамбле, он заметил ту искру, тот творческий потенциал, который заложен в юноше. «Ещё учась в школе-студии, Рамиль проявил свою яркую индивидуальность, – говорит В.А.Никитушкин, – им были освоены и блестяще исполнены некоторые сольные партии из репертуара ансамбля, танцевальные комбинации и трюковые элементы в программе «Дорога к танцу», а также сложнейшая вариация «Волк и овечка» из балета «Спартак» в постановке И.А.Моисеева». Партии, которые сегодня исполняет молодой солист, это творческий путь и самого Виктора Александровича. Неоднократно пересматривая видеозаписи и прислушиваясь к замечаниям своего учителя, Рамиль вносит свои штрихи в создание образа того или иного героя.

Каждый выход на сцену Мехдиева – это точное, яркое

проявление национального характера, бесконечная музыкальность и мелодичность исполнения. В его танце нет ни одного случайного или пустого жеста: поворот головы, взгляд, мимика – всё направлено на создание целостной картины хореографического образа. Раз от раза появляется что-то новое, уходит неоправданное, создаётся иллюзия свободной импровизации. «Огромное трудолюбие и ежедневная самостоятельная работа – главная и поражающая особенность этого человека», – говорит В.А.Никитушкин. И в то же время Рамиль старается точно следовать традициям, заложенным старшим поколением ансамбля Моисеева.

Сегодня в послужном списке танцовщика более 20 хореографических партий, исполненных в композициях «Танец бессарабских цыган», «Арагонская хота», «Сицилианская тарантелла», сюита молдавских танцев «Жок», еврейская сюита «Семейные радости», сюита греческих танцев «Сиртаки», корейский танец «Трио», румынский танец «Бриул», «Татарочка-черноморочка», «День на корабле», «Вечер в таверне», хореографическая сюита «На катке», польские танцы «Краковяк» и «Оберек»... За исполнение «Калмыцкого танца» в 2012 году Р.Мехдиев был удостоен почетного звания «Заслуженный артист Республики Калмыкия».





В «Арагонской хоте».



С Вероникой Денисовой. «На катке».
Фото Владимира ВЯТКИНА

Казалось бы, о чем можно ещё мечтать при таком разнообразии репертуара. Но как любой талантливый человек, Рамиль Мехдиев находится в постоянном поиске, стремясь покорить всё новые и новые вершины. Одним из таких «Эверестов» для него является адажио из балета «Спартак» в постановке Игоря Моисеева (которое сегодня не входит в действующий репертуар ансамбля). «Я надеюсь, что когда-нибудь этот балет будет целиком восстановлен. И, может быть, мне посчастливится исполнить это красивейшее адажио», – признаётся Р.Мехдиев.

«С Рамилем очень удобно репетировать. Все замечания он воспринимает позитивно, помимо таланта, данного ему природой, Рамиль всегда требователен к себе и постоянно стремится к совершенству, которому нет предела. В результате виден быстрый творческий рост артиста, а это дано немногим. Он – умный танцовщик, во всём, что он делает, видна особая индивидуальность. Я уверена – он добьётся многого» – к этим словам художественного руководителя ансамбля, народной артистки России Елены Щербаковой нечего добавить.

Анна КАЛЫГИНА

Фото из архива Рамиля МЕХДИЕВА



С Ольгой Воиной. «Краковяк».



«Топак».



«Сиртаки».

«Учитель»

Людмила
Сафронова

Профессор Академии русского балета имени А.Я. Вагановой Людмила Николаевна Сафронова давно учит премудростям классического танца. Несмотря на это она сама до сих пор с гордостью носит имя ученицы – ученицы великой Вагановой, из класса которой вышла на сцену в 1947 году.



Позади осталось трудное военное детство, эвакуация на Урал вместе с Ленинградским хореографическим училищем, где постигать секреты мастерства приходилось в тяжелейших условиях. Сафронова была одной из лучших – наградой тому стало счастье выпускаться у Агриппины Яковлевны Вагановой.

Получив диплом, Сафронова два года танцевала на сцене Саратовского театра, а затем двадцать лет была ведущей балериной Малого театра оперы и балета (ныне Михайловско-

го). Обширный репертуар позволил ей раскрыться в классическом амплуа: Лиза в «Тщетной предосторожности», Медора в «Корсаре», Сванильда в «Коппелии», Солистка в «Пахите». И вершиной успеха стала партия классического наследия – Одетта-Одиллия в «Лебедином озере».

Сафронова много танцевала в спектаклях хореографов-современников. Эти спектакли канули в Лету, и только память поклонников да немногочисленные фотографии сохранили образы Сольвейг, Айши из балета «Семь красавиц», Фаншетты из балета «Гаврош», Франциски из «Голубого Дуная», Елены («Накануне»), Ольги («Юность»), Кларише и Беатриче («Мнимый жених»), Женщины в трауре («Цветы»), Язгуль («Весёлый обманщик»).

Высокая оценка дана балерине старшей коллегой Татьяной Михайловной Вечесловой, тоже вагановской воспитанницей. «Сафронова –», писала Вечеслова, – обладает хорошей законченной формой, чистотой танцевального рисунка, у неё всегда до конца вытянуты колени и подъём, нет неряшливости в бегах, что, к сожалению, часто встречается у артистов балета и что является одним из сложных компонентов концепции танце-

ванных движений. Она смела и уверена в подержках, у неё физическая выносливость. <...> Несмотря на технические трудности поддержек, не теряя драматической напряжённости, она не забывает о танцевальной форме и добивается того счастливого соединения, когда форма неразрывна с содержанием».

В 1975 году Сафронова начала преподавать в alma mater классический танец. Ныне она – профессор кафедры методики преподавания классического и дуэтно-классического танца, созданной А.Я. Вагановой в 1929 году.

В классе Людмилы Сафроновой.



Одетта. «Лебединое озеро».



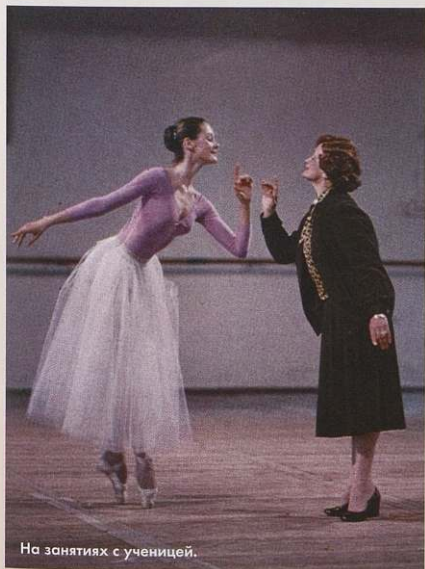
Имена лучших учениц Сафроновой знает балетный мир: Елена Панкова, Марина Чиркова, Ирма Ниорадзе, Елена Востротина, Алина Сомова, Марианна Павлова. Сафронова преподавала в школах Египта, Лаоса, Хорватии, Германии.

Людмила Николаевна Сафронова написала методическое пособие для педагогов «Уроки классического танца», где обобщила свой богатый опыт, основанный на методике А.Я. Вагановой.

Балерина Сафронова знала секреты виртуозного танца и строгого петербургского академизма, а потому технические трудности не мешали ей сделать свой танец одухотворённым, поэтичным, наполненным богатыми интонациями. Танцевать с душой учила Агриппина Яковлевна Ваганова. От кредо своего педагога Людмила Николаевна Сафронова, передавая знания молодежи, никогда не отступает.

Лариса АБЫЗОВА

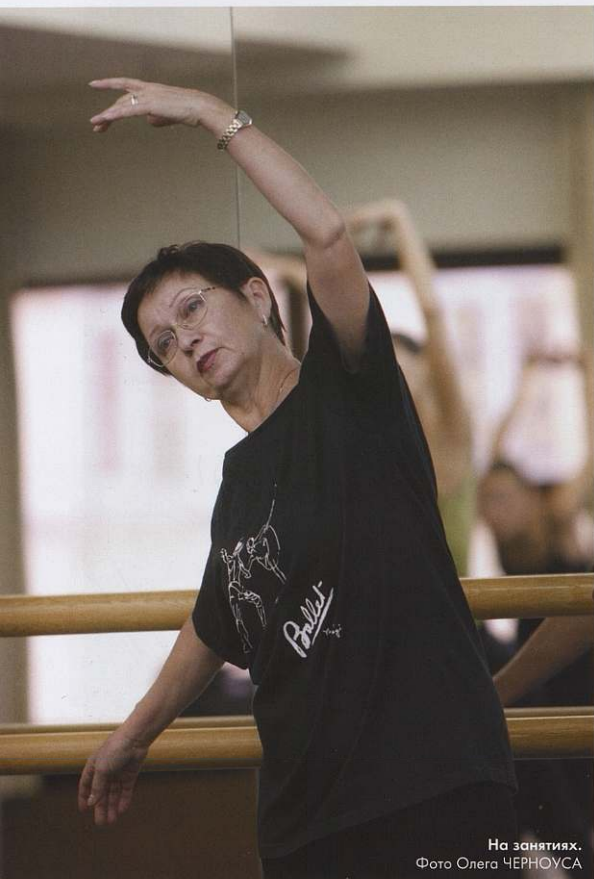
Фото предоставлены Академией балета имени А.Я.ВАГАНОВОЙ



На занятиях с ученицей.



Людмила Сафронова в классе своего педагога А.Я.Вагановой.



На занятиях.
Фото Олега ЧЕРНОУСА

«Учитель»

Галина Крапивина

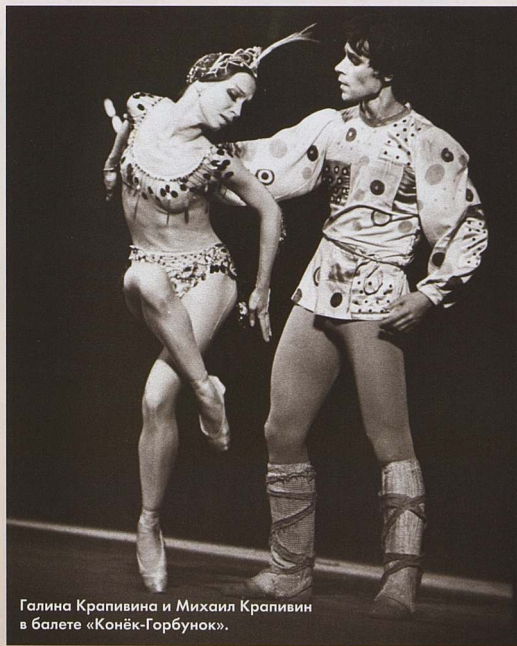
Галина Крапивина пришла в Музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко сразу после окончания Московского хореографического училища, где её педагогом была Людмила Черкасова. Это случилось в 1968 году. Молодой артистке повезло: уже в самом начале творческого пути ей довелось поработать с самим Владимиром Бурмейстером – она была первой исполнительницей роли Моти в балете «Белеет парус одинокий». Вскоре в репертуаре балерины появляются ведущие партии в других балетах Бурмейстера: «Эсмеральде», «Снегурочке». Она становится одной из лучших исполнительниц партий Одетты-Одиллии в легендарном «Лебедином озере» в постановке Бурмейстера.



В 1970-е годы Галина Крапивина вошла в число ведущих балерин московской сцены. Она была участницей премьер новых сочинений таких хореографов, как Наталья Касаткина и Владимир Васильев (Мария в балете «Прозрение»), Том Шиллинг (Ханна в балете «Черные птицы»), Светлана Воскресенская (Девушка в балете «Опасная тень»). Новые грани таланта балерины раскрыл в 1980-е годы Дмитрий Брянцев. Ставя балет «Оптимистическая трагедия», он разделил роль Комиссара между двумя балеринами. Крапивиной досталась лирическая ипостась этой двойственной природы, её «воздушное» воплощение. В других балетах Брянцева она была и Хозяйкой салуна («Ковбои»), и романтической Возлюбленной («Одинокий голос человека»). В 1987 году Галина Крапивина стала первой исполнительницей брянцевского «Романтического дуэта» на музыку Ф.Шопена – миниатюры, из которой вырос знаменитый балет «Призрачный бал».

В 1993 году Галина Крапивина становится педагогом-репетитором Музыкального театра. Первой балериной, пришедшей в её класс, стала Наталья Ледовская – тогда молодая солистка, а ныне прима-балерина Музыкального театра, народная артистка России.

Рассказывает Наталья Ледовская: «Когда Галина Николаевна начала работать как педагог, я стала её первой ученицей. До того мы несколько лет выступали в одних спектаклях, иногда в одних и тех же партиях, даже сидели рядом в разде-



Галина Крапивина и Михаил Крапивин
в балете «Конёк-Горбунко».

валке. У нас сразу установились доверительные отношения – мне кажется, только в этом случае работа педагога и ученика может быть плодотворной. Это не значит, что всё проходит легко и безоблачно. Бывает, что мы спорим. Иногда я настаиваю на своем видении роли. Галина Николаевна, как мудрый человек, никогда не диктует мне своё прочтение, но предлагает попробовать разные варианты. И её подсказки часто становятся для меня определяющими в понимании той или иной партии».

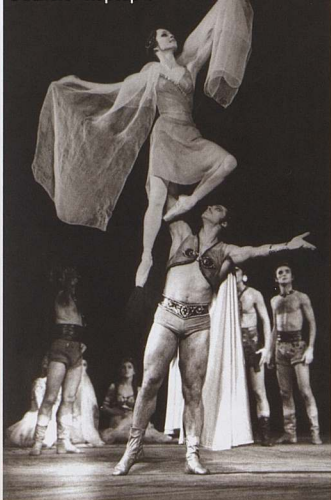
Тогда же в её классе начинает заниматься только что окончившая МАХУ Наталья Крапивина. Сегодня дочь Галины Крапивиной тоже народная артистка России. «Я только недавно поняла, как трудно было маме все эти годы работать со мной. Ведь когда выступает твой ребёнок, переживаешь за него гораздо больше, чем за себя», – говорит Наталья Крапивина.

Галину Крапивину можно часто увидеть вместе с молодыми солистками балета не только во время занятий, но и за пределами балетных классов. Недавно среди учениц Крапивиной появилась ещё одна Наталья – одна из самых ярких балерин нового поколения Наталья Сомова. «Галина Николаевна – очень позитивный человек и передаёт это состояние окружающим. С каким бы ты настроением ни пришел, она заряжает тебя положительными эмоциями. Она всегда готова помочь не только на репетиции, но и в обычной жизни. Уже несколько раз случалось, что я не знала, как мне лучше поступить и спрашивала её совета. То, что она предлагала, бывало неожиданным, казалось, что это не может получиться. Но в итоге всё случалось именно так, как говорила она».

Дмитрий АБАУЛИН

Фото предоставлены Музыкальным театром имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко

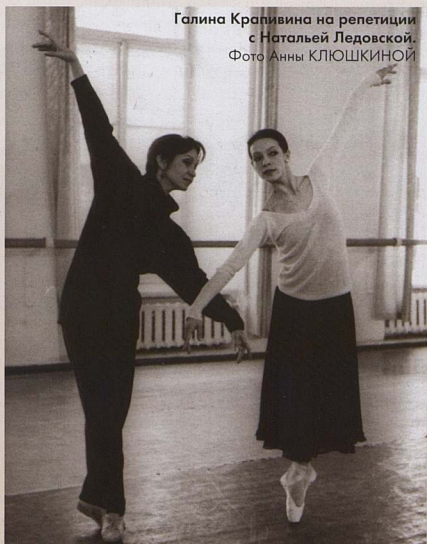
Галина Крапивина и Юрий Григорьев в балете «Корсар».



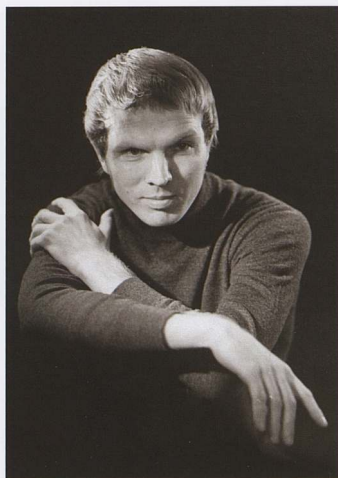
Галина Крапивина – Эсмеральда.



В классе Галины Крапивиной.
Фото Олега ЧЕРНУСА



Галина Крапивина на репетиции с Натальей Ледовской.
Фото Анны КЛЮШКИНОЙ



«Учитель»

Валерий Лагунов

«Элегантный, с утонченной индивидуальностью, на сцене он выделялся в любой сольной партии. Лагунов обладает замечательным профессиональным вкусом. Много повидав в театральном мире, он всегда стремился к прогрессу танца, не теряя при этом родных истоков», – отзывается о друге и коллеге по театру **Михаил ЛАВРОВСКИЙ**.



Валерий Лагунов с детства был одарённым и способным мальчиком. Учился в Московском хореографическом училище (педагог А.Н.Ермолаев). По окончании был сразу принят в труппу Большого театра. Валерию Лагунову довелось работать с выдающимися балетмейстерами Л.Лавровским, К.Голейзовским, Ю.Григоровичем, отмечавшими природный артистизм, одарённость танцовщика, занимавшего его в своих балетах и хореографических композициях.

Валерий Лагунов – первый исполнитель партий: принц Фортюне («Спящая красавица»), Пастушок («Щелкунчик») в хореографии Юрия Григоровича, Архонт («Икар», балетмейстер Владимир Васильев), граф Вишенка («Чиполлино», балетмейстер Генрих Майоров), Солист («Эти чарующие звуки...», балетмейстер Владимир Васильев).

Среди других партий: Юноша («Шопениана»), Станционный мужик («Анна Каренина»), Учитель танцев («Золушка»), Злой гений («Лебединое озеро»), Альберт («Жизель»), Черный человек («Моцарт и Сальери»), Дон Жуан («Любовью за любовь»), Трубадур («Ромео и Джульетта»).

Танец Валерия Лагунова отличался изысканностью линий, элегантностью, графической заострённостью движений.

В 1983 году Валерий Лагунов завершил карьеру танцовщика. А в 1996 году началась его новая, педагогическая, карьера. Он стал балетмейстером-репетитором Большого театра. Среди его учеников солисты балета Михаил Лобухин, Владислав Лантратов, Денис Медведев.

ТАНЦОВЩИКИ
О СВОЁМ ПЕДАГОГЕ

Денис МЕДВЕДЕВ: «Может быть, это звучит несколько высокопарно, но Валерий Степанович для меня не просто педагог, он – Учитель. Он меня воспитал, взрастил, вынуждал, подарил мне жизнь в танце.

Его отговаривали со мной заниматься, считали, что у меня нет перспектив, но он увидел во мне упорство и желание работать. Это именно то, что Валерий Степанович больше всего ценит в учениках: выносливость, полную отдачу делу, почти фанатизм. Ну и, конечно, умение впитывать его замечания и доверять ему, стать зримым воплощением того идеального сценического образа, который он готов сотворить вместе с танцовщиком. Он видит абсолютно ВСЁ: небрежность, недоделанный элемент, недодуманность в рисунке роли. И всегда находит нужные слова и нужные приёмы, чтобы уже к следующему представлению исправить ошибки. С Валерием Степановичем со-

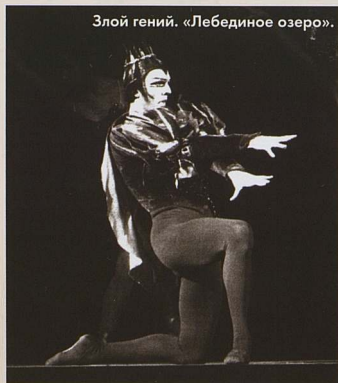


На занятиях с Денисом Медведевым.
Фото Дамира ЮСУПОВА (Большой театр России)

ветуются другие педагоги, обсуждают с ним свои партии и некоторые балерины. Для него нет мелочей и маленьких ролей, он вьедливо и вдумчиво работает и над главными партиями, и над небольшими ролями, даже ансамблевыми.

Мне кажется, наши отношения давно вышли за рамки привычного «учитель – ученик». Валерий Степанович почти заменил мне отца, помогал не только в работе, но и в решении жизненных вопросов, а после травмы просто спас меня, занимаясь со мной по специальной программе, по два часа каждый день, без концертмейстера... Благодаря его урокам и рассказам я танцую Нижинского и Казанову. Многие другие роли состоялись тоже благодаря его неизменной вере в меня и поддержке.

Он не терпит лени и самоуспокоенности, невнимания и вялости. Его замечания надо хватать на лету, иначе упустишь. Недаром на его классах, где многое идёт от педагогического наследия великих мастеров Асафа Мессерера и Алексея Ермолаева, у которых когда-то учился и сам Валерий Степано-



Злой гений. «Лебединое озеро».

вич, так интересно и многолюдно. Валерий Степанович так выстраивает урок, что ты успеваешь и разогреться, и подготовиться к предлагаемым техническим комбинациям, а еще и голову включить».

Владислав ЛАНТРАТОВ: «Я работаю с двумя репетиторами: М.Л.Лавровским и В.С.Лагуновым. Наследники великих танцовщиков – основоположников мужского танца А.Н.Ермолаева и А.М.Мессерера, они впитали не только исполнительскую манеру, но и педагогическую. Очень интересно наблюдать и репетировать с этими мастерами. Если Михаил Леонидович работает крупными мазками, то Валерий Степанович отработывает партию до мелочей, малейших нюансов. Порой изнурительно и долго. Результат всегда внушительный: артист выходит на сцену в убедительном, спокойном состоянии. Мне нравит-

ся, что оба репетитора обладают безупречным, хорошим вкусом и этого добиваются от исполнителей. Малейшая случайная оплошность здесь исключена. И ещё! Они оба учат умению галантно, рыцарски относиться к партнёршам, что мне также очень нравится.



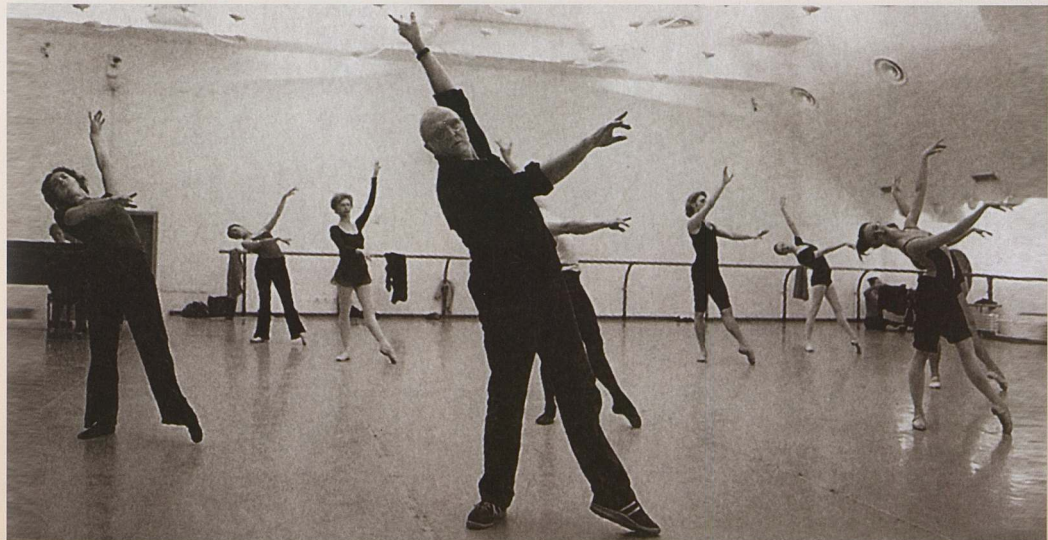
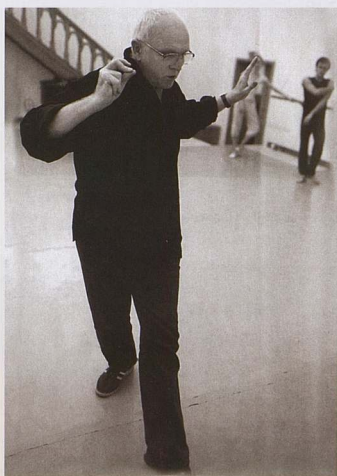
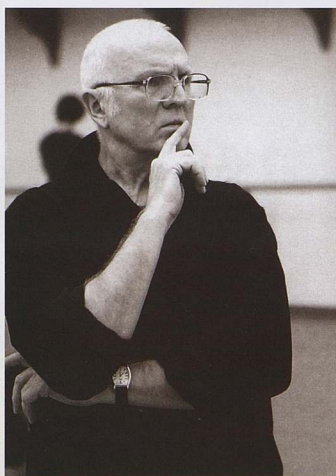
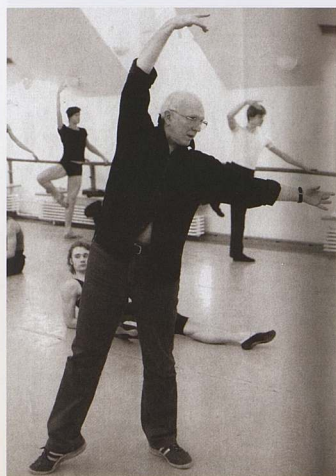
Если Михаил Леонидович мягок и добродушен, то Валерий Степанович строг и требователен. Он всегда выпустил артиста абсолютно уверенным в себе и в своем поведении на сцене. Я счастлив, что судьба подарила мне возможность работать с такими мастерами».

А **Михаил ЛАВРОВСКИЙ** добавляет: «Валерий Степанович любит свое дело беззаветно. Его отличает суровый и жесткий подход к исправлению недостатков артистов. Но несмотря на строгость именно на его уроке мы можем увидеть большое число доброжелательных взглядов. Это обезоруживает его оппонентов, которые вынуждены опустить руки перед высоким профессионализмом артиста и педагога».

Материал подготовлен

Владиславой НАУМОВОЙ

Фото из личного архива Валерия ЛАГУНОВА



«Учитель»

Сергей Белорыбкин



Фото Владимира МУРАВЛЁВА



Мальчик из самодеятельного хора пришел поступать в «хоровое училище». Мальчика почему-то раздели, обсудили стройное тело, гибкость, необыкновенной красоты ступни, шаг, прыжок... и сказали: «будешь танцевать!». Училище оказалось хореографическим, тем самым знаменитым Пермским, что выпустило немереное количество мировых звезд, где преподавали Кузнецова, Плахт, Пестов... Плахт с первых шагов втягивал учеников в стихию танца, они понимали смысл огромных усилий, необходимых для освоения самой профессии. Они постигали душу танца. Счастливая «ошибка» Сергея стояла ему целой жизни блистательного танцовщика-артиста.

К нам в театр Сергей пришел почти вместе с нами в 1977 году. Не заметить его было нельзя, и он тотчас же занял свое место неповторимого исполнителя ярких персонажей. Он до сих пор незаменим во многих постановках театра. Пьер Лакотт выбрал его на роль Зюга – неудачливого жениха Натали – ее играла Катя Максимова. «Она научила меня святому отношению к сцене, – говорит Сергей, – так относилась к сцене она сама». Владимир Васильев с завистью спрашивал: «где вы нашли такого?!» после премьеры Сергея в роли бакалавра Карраско в «Дон Кихоте». Почти во всех наших спектаклях мы находим роли для артиста Белорыбкина. Больше других ценим Лоренцо в «Ромео и Джульетте». Первой Джульеттой Сергея снова была Максимова, затем Маргоша Бебезичи... сейчас Катя Березина. Незаметно артист Белорыбкин начал вести репетиции – именно тогда, когда это стало нужно театру. В трудный период он также незаметно и бескорыстно стал помогать нам в руководстве труппой. И вот уже не одно десятилетие Сергей Белорыбкин неизменный заведующий балетом.

А легко ли держать в форме и тонусе немалый коллектив – созвездие не только талантов, но и характеров. Репертуар

более чем из 20 названий, постоянно меняющийся в зависимости от пожеланий наших и зарубежных партнеров, премьеры, смены составов... да что говорить – задачи под силу только очень одаренной натуре.

Сергей Александрович Белорыбкин безукоризненно знает классический репертуар до малейших нюансов и, что для нас самое главное, досконально знает наши балеты, разные, не похожие один на другой, с различными стилями хореографии. В его передаче артистам – это точность и в движении, и в пластике, и, самое важное, в эмоциях.

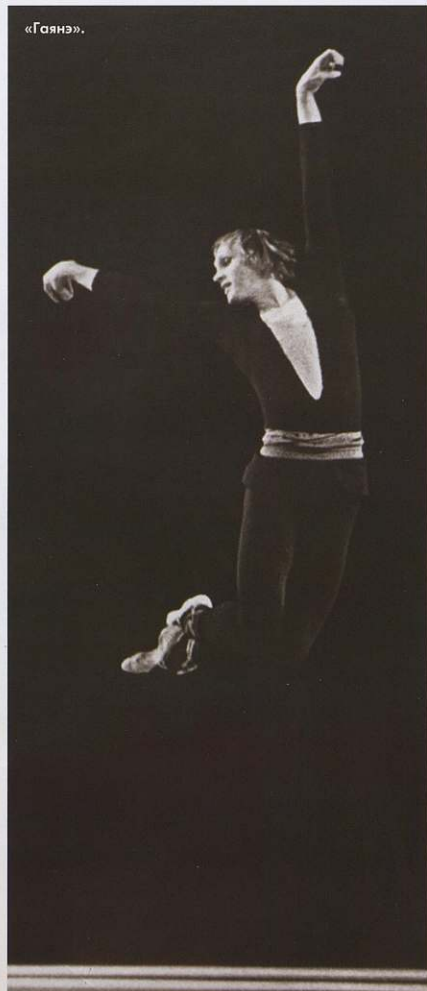
Спектакли театра живы талантом Сергея Белорыбкина. Его учеников очень сложно перечислить. Его ученики – весь театр во множестве поколений.

Сергей продолжает сам выходить на сцену: его Федрий – воинственный старец в «Лисистрате» – не оставил зрителей равнодушными.

Наталья КАСАТКИНА, Владимир ВАСИЛЁВ

Фото из личного архива Сергея БЕЛОРЫБКИНА

Фото в репетиционном зале Владимира МУРАВЛЁВА





«Учитель»

Аркадий Зинов



Аркадий Зинов уже больше десяти лет танцует в Красноярском театре оперы и балета ведущие партии. В Сибирь из Уфы он приехал, по собственному признанию, «только познакомиться». Но задержался на годы. В 2009 году Зинов стал художественным руководителем Красноярского хореографического колледжа. И хотя он считает, что по-настоящему работа педагога видна лишь спустя много лет, первые плоды заметны уже сейчас – студенты Красноярского колледжа всё увереннее выступают на престижных балетных конкурсах, а некоторые становятся их лауреатами.

По словам Зинова, его приход в педагогику случайный, но не неожиданный. По образованию он классический балетный танцовщик, режиссёр-балетмейстер. Около двадцати лет на сцене, станцевал за эти годы многие ведущие партии классического и современного балетного репертуара. И в хореографии себя попробовал – поставил несколько концертных номеров, в 2008 году в Красноярском театре оперы и балета вышел «Щелкунчик» в его постановке.

Казалось бы, дальнейший путь в профессии был предопределен. Но, видимо, не зря ещё в студенческие годы педагоги поручали ему вести занятия – как с младшими студентами, так и со своими же однокурсниками. Через два года после окон-

чания училища в Уфе Аркадий Зинов, сам недавний выпускник, доводил до выпуска один из курсов. А в Красноярске он несколько лет назад получил диплом менеджера в сфере культуры. Вспоминает, что пошел учиться с четким пониманием: в будущем ему эти знания и навыки непременно пригодятся.

Так и случилось. В конце 2000-х в хореографическом колледже произошла смена руководства. Директором стала Юлия Кулакова, человек с большим педагогическим и управленческим опытом. Художественное руководство вскоре предложили Зинову. Подумав, он согласился.

«Каждому артисту балета когда-нибудь придется задуматься об уходе со сцены, – поясняет Аркадий Владимиро-

вич. – Главное, не сколько лет ты танцуешь, а что ты успел за это время. Артист богат ролями, и в этом смысле я прожил счастливую жизнь. Знаете, родители с детства меня настраивали – быть, как Марис Лиепа. Это была моя вершина, на которую я равнялся. И когда станцевал у Юрия Григоровича Красса в «Спартаке», понял, что теперь уже не горько и уйти, основной путь пройден. Когда в жизни были такие партии, как Меркуцио в «Ромео и Джульетте» или Красс, жалеть не о чем. Нет, я не ухожу из театра, хотя с каждым годом нагрузка в колледже возрастает, и совмещать это с работой на сцене всё труднее. Но если будут интересные роли – не откажусь».

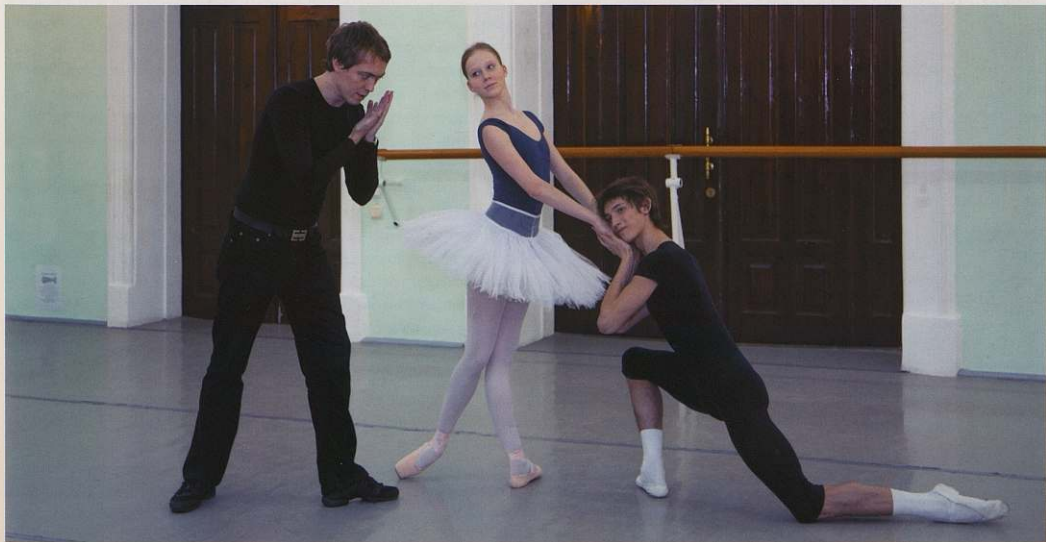
Его слова о нагрузке в колледже – не кокетство. Ещё несколько лет назад здесь постоянно сетовали на хронический недобор студентов, а о Красноярской хореографической школе в стране и слыхом никто не слыхивал. Но в последние годы ситуация стала заметно меняться к лучшему – о нехватке учащихся в колледже позабыли, в этом учебном году на подготовительном отделении уже около сотни учащихся. Да и выпускники без работы не остаются, причем не только в Красноярске. Артисты-народники востребованы в «Берёз-

ке», в Ансамбле имени Игоря Моисеева и даже в «Цирке дю Солей». За выпускников классического отделения уже настоящая конкуренция – их охотно берут в театры Новосибирска и Казани, приглашают в Михайловский театр и балет Эйфмана. Гордость колледжа – его выпускники Анна Оль и Дмитрий Соболевский, несколько лет проработавшие в Красноярске, теперь они солисты Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. И это далеко не полный список последних достижений местной школы.

«К нам пришло много молодых преподавателей, это позволяет надеяться на дальнейшее сохранение профессии, – говорит Зинов. – Самое главное для нас, на мой взгляд, привить ребенку любовь к балетному искусству. Я и сам ощущаю, что учусь всю жизнь. Очень важно, что директор колледжа поощряет поездки на конкурсы. Сейчас у нас самая представительная делегация – постоянно участвуют по 7-9 студентов и с ними ещё и преподаватели».

Елена КОНОВАЛОВА

Фото в репетиционном зале Виктории ЧЕРНОБЕЛЬСКОЙ





В репетиционном зале.

Александр Николаевич Шелемов – выпускник Московского академического хореографического училища, в 80-90-е годы – солист Новосибирского академического театра оперы и балета. Сегодня – художественный руководитель Новосибирского государственного хореографического колледжа, преподаватель классического и дуэтного танца. Лауреат премии «Душа танца» в номинации «Учитель».

«Учитель»

Александр Шелемов



«Интеллектуал и хитрый лис», «сдержанный и жизнерадостный оптимист», «строгий и ответственный провокатор», – кажется, что студенты говорят о своем мастере, пользуясь исключительно контрастными красками, создавая не столько портрет типичного учителя, сколько образ яркого и интересного человека, способного стать для тебя чем-то большим, – значимой встречей в жизни. Говорят увлеченно и с любовью – искреннее, без страха, но с неизменным уважением, – к таланту, профессионализму – неизменной «обратной связи», – ответной и взаимной реакции педагога на доверие учеников. Говорят без тайной обиды и лицемерия – как говорят только о самых близких людях, научивших не только профессии, но и открывших дверцу в ту самую жизнь, которая вот-вот начнется после получения заветного диплома.

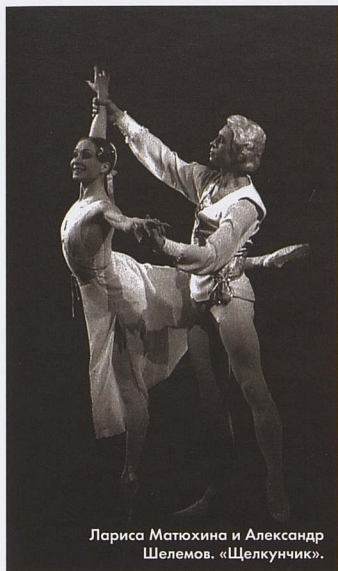
Один из главных ключиков педагогического мастерства Шелемова – тот самый личностно ориентированный подход – святая святых любой образовательной деятельности. Увидеть в ребенке не столько ученика, сколько ту самую уникальность и неподражаемость, установить доверительный человеческий контакт, при котором педагог перестает быть грозной тучей, а превращается в наставника и настройщика твоего уникального дарования. «Когда кажется, что тебе пришел конец, – Александр Николаевич дает тебе новый лучик надежды. Ему можно рассказать то, что другим лишний раз побоишься. Он не туча – он именно что громоотвод и наш второй папа», – говорят ученики.

Любопытно, что даже в официальной характеристике мастера «прекрасный позитивный характер» занимает почетное первое место в рейтинге личных качеств. Педагогом найдена точная грань между легкостью и содержательностью общения, благодаря которой не приходится «вставлять в педагогическую позу» или переходить на крик с целью объяснения замысловатых истин.

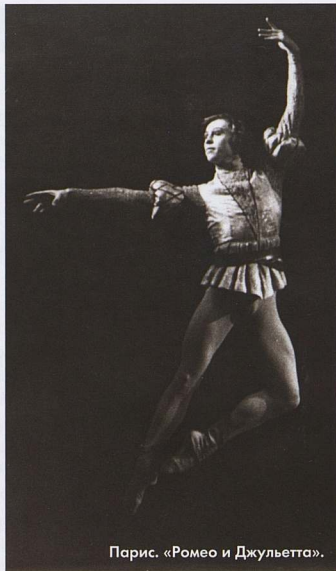
Олег Габышев (ученик А.Н. Шелемова, солист театра Бориса Эйфмана) вспоминает об удивительной «дисциплине без капли агрессии», отличавшей уроки мастера: «До сих пор удивляюсь, как это получалось! Конечно же, столь продуктивная атмосфера рождалась из потрясающего терпения Александра Николаевича. Никогда я не слышал в его голосе повышенных тонов, нервозности или раздражения. Он может абсолютно понятно, спокойно и точно объяснить причину своего недовольства, что магическим образом заставляет тебя прислушаться и исправлять ошибки».

Кажется, что именно баланс человеческого и профессионального общения позволяет студентам легко воспринимать и осваивать сложные уроки классического танца. Действительно, о потрясающих способностях Шелемова разгадывать комбинационные причуды ходят легенды. Очевидно, что такой результат рождается лишь из взаимного доверия, которое помогает и во время ответственных концертов. «На наших выступлениях, стоя в кулисах, Александр Николаевич словно протанцовывает вместе с тобой эту партию, выкладывается не меньше тебя – помогает своей энергией, которая не просто подбадривает, а буквально несет к заветному результату», – говорят начинающие артисты.

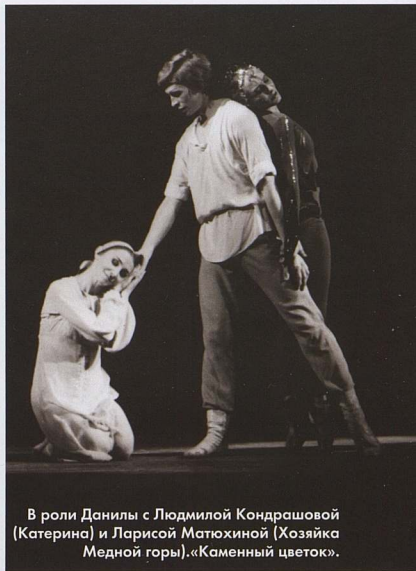
Одна из ключевых характеристик мастера со стороны студентов – страсть к экспериментам. С позиции методики Шелемов занимается самым продуктивным делом – проблемным обучением, когда вместо готовых ответов студент получает опыт самостоятельного постижения некоей учебной задачи, ищет ответ «здесь и сейчас», отказываясь от штампов восприятия, накопленных за время учебы.



Лариса Матюхина и Александр Шелемов. «Щелкунчик».



Парис. «Ромео и Джульетта».



В роли Данилы с Людмилой Кондрашовой (Катерина) и Ларисой Матюхиной (Хозяйка Медной горы). «Каменный цветок».

С известной фразы Александра Николаевича «эксперименты в нашем легионе» для студентов начинается самое интересное – разнообразные авторские комбинации, зачастую основанные на фрагментах из классических вариаций, сложные и интересные этюды, поддержки, дуэтные связки, а в конечном счете – открытие себя, разрушение стереотипа об «архаичности» классического танца, механичности и однообразности упражнений.

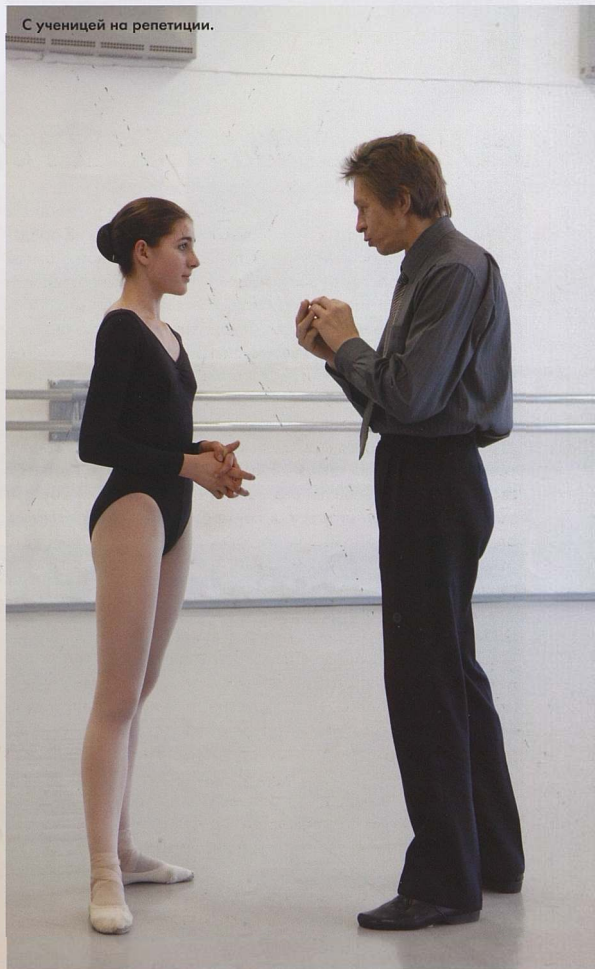
То, что данные усилия пойдут на пользу всем ученикам, – несбыточная педагогическая мечта. Но именно так рождаются звезды, свободные от рутинерского мышления, открытые педагогу и искусству: Семён Чудин, Олег Габышев, Роман Полковников, Алексей Насадович и многие другие – ныне известные мастера балета, разбросанные по миру. Именно мужской классический танец – главная сфера профессиональных интересов мастера.

Ирина Яськевич, кандидат искусствоведения, театральный критик: «Зрители, которые ходили на балетные спектакли в Новосибирский театр в 80-90-е годы, хорошо помнят Александра Шелемова как танцовщика: он всегда был заметным, танцевал большие партии в классике и был очень интересен в современном репертуаре. Он был, конечно, лирическим танцовщиком, а вот в современных балетах – и интеллектуальным. И это оказалось не случайно. Уже став преподавателем, Александр проявил тягу к научным изысканиям и, насколько я знаю, только чудовищная занятость в колледже не позволяет ему до сих пор завершить и защитить диссертацию. Сегодня он, безусловно, один из ведущих наших педагогов, выпускники которого работают во многих городах. И наш театр должен его, конечно, поблагодарить за то, что он воспитал и вырастил ведущего солиста последних лет, который практически держит на себе весь репертуар – я имею в виду Романа Полковникова. Я думаю, что Александру повезло, и он, закончив карьеру танцовщика, нашел себя, а Новосибирскому хореографическому колледжу повезло с таким талантливым и образованным художественным руководителем».

Сегодня А.Н. Шелемов мечтает о возвращении престижа профессии, высоком конкурсе и внятной законодательной базе, позволяющей не столько балансировать между изгибами законодательства, сколько нормально работать, отдавая свободное время любимому и кропотливому делу.

Степан ЗВЕЗДИН, Вера ПИЛЬГУН

Фото предоставлены Новосибирским хореографическим колледжем



С ученицей на репетиции.

«Пресс-лидер»

Игорь Захаркин

В мемуарах одного известного фотографа я наткнулась на забавную историю. Фотограф был другом молодой Пины Бауш, ему очень нравилось, как она танцует. Он сделал несколько снимков и решил показать их ей – ни секунды не сомневаясь в том, что фотографии понравятся. Каково же было его изумление, когда танцовщица, проигнорировав художественную сторону, раскритиковала снимки со своей узкопрофессиональной точки зрения: что-то там не так было с ногами.



Игорь Захаркин в балете «Раймонда». Фото Ларисы ПЕДЕНЧУК



История, которая никогда не могла бы случиться с Игорем Захаркиным. Думаю, ему, профессионалу до мозга костей, никто из коллег никогда не предъявил бы подобных претензий. В его случае артисты балета могут рассчитывать не просто на отличного репортера или портретиста, в его лице им улыбается удача и открывается шанс войти в историю в самом безупречном виде. Я, к сожалению, никогда не видела Игоря в его прежнем качестве – солиста балета Большого театра. Но, думаю, и на сцене он

отличался тем же бескомпромиссным перфекционизмом, что двигал им, когда он, уже газетный фотокорреспондент, приносил в редакцию съёмку. Процент удачных снимков в ней сам по себе был зашкаливающим, а он ещё и с пеной у рта доказывал, что вот этот вот, к примеру, с нашей, газетчиков,

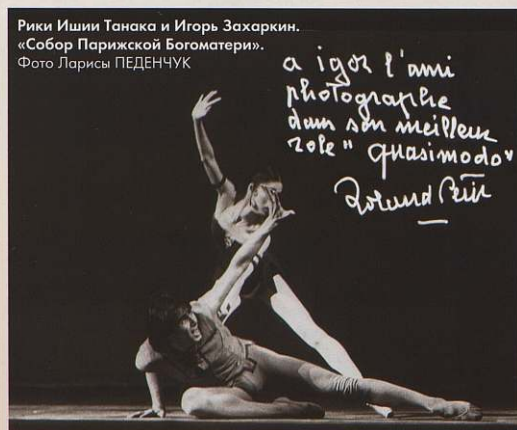
точки зрения великолепный снимок, совершенно не годится с точки зрения балетной профессии – тут невыворотно, тут ко-со, тут пируэт завалился...

Мы работали вместе в двух газетах – с 2001-го по 2004-й в «Газете» и с 2004-го по 2006-й в «Известиях», и обеими могли гордиться. А что касается отношения дизайнеров этих изданий к их визуальному облику – обе были нашим счастливым случаем. Я писала о балете и танце. Игорь снимал. Всякий знает – текст о хореографии без картинок, как детскую книжку без иллюстраций, никто читать не станет. Фотографии Игоря почти всегда обеспечивали тексту открытие полосы. Переводя на нормальный язык с газетного – это текст, которым «открывают» полосу, у него статус главного события. Что приятно, престижно и в любом случае поднимает рейтинг искусства, о котором пишешь. Нам очень повезло с художником – Андрей Шелютто, сделавший революцион-

Людмила Семеняка и Игорь Захаркин. «Спящая красавица». Фото Ларисы ПЕДЕНЧУК



Рики Ишии Танака и Игорь Захаркин. «Собор Парижской Богоматери». Фото Ларисы ПЕДЕНЧУК



a igor l'ami
photographe
dans son meilleur
role " Quasimodo"
Dolores Pein

ный макет газеты «Газета», с полосой культуры работал феерически. Он же модернизировал старые «Известия», где я работала с фотографиями Игоря уже как редактор отдела. За несколько лет мы все как-то приучились смотреть на фотографию не как на изображение, которым надо заткнуть пустое место, а как на составляющую текста. В том, что я вижу теперь уже навсегда по полю любой газеты или журнала как единое дизайнерское пространство – заслуга моих коллег, прежде всего Андрея и Игоря.

Честно говоря, балетная съёмка Игоря Захаркина меня волновала меньше всего – тут он был первый, главный, и я понимала, что беспокоиться не о чем. Интереснее было работать с тем, что для него, для меня, коллег по газете и для читателей, наконец, было большей неожиданностью. Мне очень нравилось и нравится до сих пор то, как он снимает современный танец, движущий и физический театр, будто, модерн. Всё то, в чем, мне кажется, его природный стихийный талант человека, чувствующего движение, что называется, животом, сработывал быстрее, чем ментально редактирующий «неправильность» профессионализм классического танцовщика. Мне кажется, ему самому это нравилось – современный танец позволял не держаться канонов, чувствовать себя свободным. У него была отличная съёмка Саши Вальц, Пины Бауш – да, всех практически современных хореографов, которые приезжали в Москву.

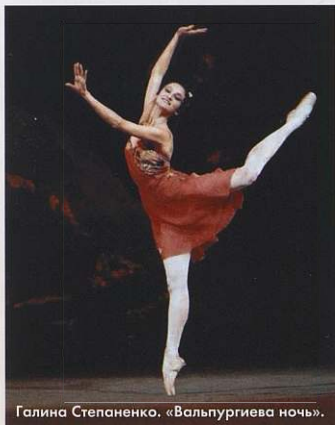
И ещё Игорь делал прекрасные портреты. Причем в самых неблагоприятных условиях. Обычно мы не заморачивались отдельной постановочной съёмкой – на это не было времени ни у нас, работавших прямо в номер, ни у интервьюируемых.

Многие из них – Йо Стромгрен, Терро Сааринен или Эдуард Локк – приезжали на гастроли, и мы общались в горячем режиме, между репетицией и спектаклем. Меня поражало, как он «схватывал» человека в эти короткие моменты, снимая прямо во время интервью, безо всяких капризов большого фотохудожника. Никого никогда не просил специально позировать. Во всяком случае, я не помню. Наверное, если человек чувствует пластику, понимает логику движения – не имеет значения, какие «объекты» он фотографирует. И где – на сцене или в реальной жизни.

Этими портретами выдающихся, но всё же мало известных в России хореографов я, кстати, очень гордилась, чувствуя, что мы делаем что-то важное, не только популяризируя высказывания людей с нестандартным мышлением, с особым взглядом на хореографию и жизнь, но и показывая их особые, незаурядные лица.

Недавно Игорь приехал в Берлин снимать фестиваль «Руссимпорт», и мы отправились гулять по городу. Это было неожиданно, потому что «гулять» с Игорем я привыкла только «по делу». Мы пили гинтвейн на рождественском рынке, фотографировали все подряд ёлки и он учил меня и моего мужа строить кадр. В его глазах, когда он снимал здания или пытался поймать пронзительно синий цвет вечернего неба над Жандарменмаркт, был тот же энтузиазм и любопытство к окружающему миру, что я видела в наши прежние общие рабочие моменты. Здорово, что он тот же – талантливый и неравнодушный.

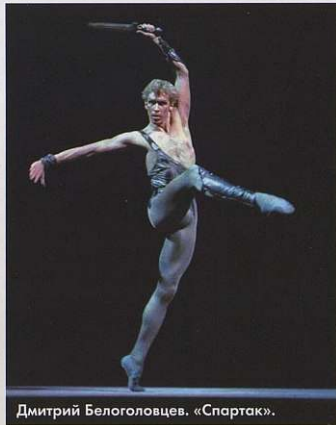
Ольга ГЕРДТ



Галина Степаненко. «Вальпургиева ночь».



Нина Ананишвили. «Жизель».



Дмитрий Белоголовцев. «Спартак».

Фотоработы Игоря ЗАХАРКИНА



Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева. «Сюита молдавских танцев».



Анна Антоничева. «Сильфиды».

«ПРЕСС-ЛИДЕР»

СТУДИЯ МОХИН ДИЗАЙН

(Москва)

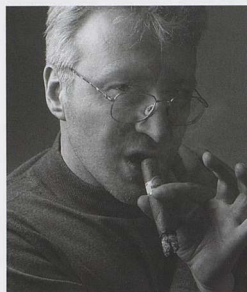
«...не пренебрегать
правилами
и выискивать
во всем нечто свежее»

ЛЕЙЛА ГУЧМАЗОВА

Если когда-нибудь в палате мер и весов потребуются эталонная биография дизайнера времен перестройки, Саша Мохин – лучший кандидат. Его вылепило теперь уже легендарное бешеное время, наличканное исключаящими друг друга реалиями. Впрочем, Мохин и сам притягивает диаметрально разные обстоятельства. Учился он на художника-конструктора (так на Урале называли дизайнеров) в знаменитом Свердловском архитектурном институте, где на первом курсе впечатлился лекциями по эстетике балета, а к пятому разработал «Модификацию армейского джипа УАЗ-Патриот» (это название его дипломной работы). Свердловск тем временем стал Екатеринбургом, в котором полный сил Саша Мохин обильно подрабатывал в издательствах. Например, в культурологическом МИКСе, где в то же время смутячил Илья Кормильцев. Тогда же понял, что его дорога – графический дизайн и, как и полагается приличному молодому человеку, окупился в романтику. Пять лет преподавал на кафедре рисунка. Стажировка в Строгановке и Полиграфе. Обдумал актуальную по сей день диссертацию. А потом у Мохина завертелся роман. С политикой.

Тогда ведь екатеринбургских ценили гораздо выше, чем сейчас питерских. Вот и Саша окупивал грядки: разработал «лицо» серии издательства «Прогресс» «Диалог Восток-Запад» для объяснения идей Горбачева в канун его первой поездки в США. А затем стал первым художником ельцинской «Исповеди на заданную тему». Будущий первый президент тогда шел на второй тур голосования, книгу расхваливали как горячие пирожки, но Мохин еще не понимал, что уже причастен. В общем, ему пора было перебраться в Москву.

В Москву он вместе с семьей переехал в 2000 и вскоре основал студию «Мохин-дизайн», «ориентированную на авторские творческие решения». Волею судеб попал в журнал «Балет». Знакомство вылилось в дружбу, журнал рискнул и нашел место применения его взаимоисключающей тяги к традиционному и радикальному. Он избрал странный дизайн. На веками порхающих эльфов в пачках смотрел человек, слышавший свердловский рок. Культурная Москва встрепенулась и кинулась в журнал «Балет». За Мохиним.



Перечисление сделанных арт-директором Мохиним книг утомляет и восхищает. Монографии, биографии, учебники, подарочные издания. Альбомы «Петербургские зеркала», «Ван Клиберна», «Петр Кончалдовский», эстетский «Мир Баланчина в фотографиях Пола Колника». Студия «Мохин-дизайн» нашла общий язык с таким непростым и требовательным клиентом, как Большой театр – их сотрудничеству почти десять лет. Саша Мохин «делал лицо» серии альбомных изданий «Созвездие Большого», где театр представлял звезд от Марины Семеновой и Майи Плисецкой до Галины Степаненко и Светланы Захаровой. Готовил юбилейные альбомы и буклеты в честь классиков – например, Сергея Дягилева. Отвечал за визуальный ряд годовых отчетов Большого, придумывал фирменный стиль Мастерских новой хореографии и Международного фестиваля балета WWB@LLET.RU. Готовил «увертюры» для гастролей, в том числе престижнейших Парижской оперы и Ла Скала. Не говоря уже о том, что за эти неполные десять лет «Мохин-дизайн» зрительно представляла все самые яркие премьеры Большого театра. Стоит вспомнить хотя бы «Евгения Онегина» в постановке Дмитрия Чернякова или балеты Ратманского «Леа» и «Игра в карты», реконструкцию «Корсара» Юрия Бурлаки и Вечер американской хореографии с «Серенадой» Баланчина и «В комнате наверху» Твайлы Тарп. После такой громадной и кропотливой ежедневной работы закономерно, что именно студия Мохина делала буклеты и приглашения к открытию Исторической сцены Большого после реконструкции.

Наивно полагать, что все это время Александр Мохин, словно былинный герой, справлялся с таким объемом и сохранял такое качество работ в одиночку. Все это время рядом с ним находилась Наталья Мохина, по призванию садовод, рядом с Сашей растаяла идея, детей, проекты. Она знает, сколько требуется воды для полива и удобреный для результата. Она жена, соучредитель студии, боевая подруга, муза и прочее. Не согрешу против истины, сказав, что без Наташи Саша бы не смог стать тем, кем стал.

Саша Мохин формировался во времена, когда художников с компьютером еще не дразнили «дизигнерами». С тех пор он сохранил привычку думать над проектами, не пренебрегать правилами и выискивать во всем нечто свежее. Потому есть все основания полагать, что потенциал творческой единицы «Мохин-дизайн» далеко не исчерпан и имеет самые радужные перспективы.

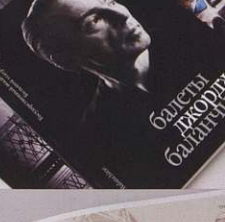
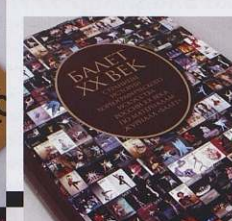
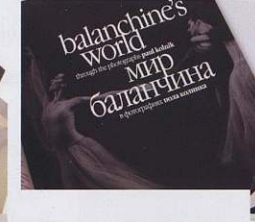
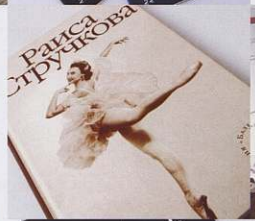
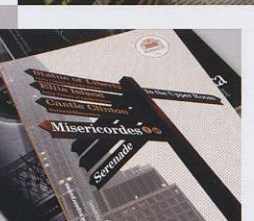




Фото Олега ЧЕРНУСА

Нужен ли балету ПРОДЮСЕР?

В предыдущем номере журнала редакция пригласила к обсуждению важной для сегодняшнего дня темы: «Продюсер и менеджер в современном театре» тех, кто давно и плодотворно занимается продюсерской деятельностью, и тех, кто еще только предполагает заняться продюсированием. Сегодня на наши вопросы отвечает генеральный директор Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко **Владимир УРИН**.

– Владимир Георгиевич, сегодня много говорят о роли продюсера, менеджера в театральном деле. Нужен ли продюсер в балетном театре?

– Роль продюсера в театре, в том числе балетном, сегодня возрастает. Вот совсем недавний пример: сменилось руководство театра «Балет Москва». Не будем анализировать причин этого решения, заметим лишь факт, важный для нашего разговора: к какой схеме управления театром приходит учреждение. Он сажает в кресло руководителя менеджера – Елену Тупысеву. Она не хореограф, а человек, имеющий опыт продюсерской работы в области танца. Мне кажется, в ближайшем будущем стоит ждать других подобных решений. Почему?

К сожалению, эпоха балетмейстеров ушла. Да, когда во главе труппы стоит яркий хореограф, рождается авторский театр. И тогда мы говорим о театре Григоровича, Виноградова, Боярчикова, Эйфмана, Брянцева... Фигур, равных им по масштабу, среди следующих поколений нет – пожалуй, за исключением Алексея Ратманского. Налицо кризис идей. Во главе некоторых театров по-прежнему стоят мамы, имеющие всевозможные регалии, полученные ещё в советские времена. Но что они делают сегодня? Какое это имеет отношение к балету XXI века? Ещё одна тенденция: во главе коллективов оказываются бывшие ведущие солисты балета, люди, у которых есть имя в этой профессии, которые достигли чего-то значительного как тан-

цовщики. Некоторые из них начинают ставить спектакли сами – Сергей Бобров в Красноярске, Алексей Мирошниченко в Перми, Слава Самодуров в Екатеринбурге. Есть те, кто принципиально постановкой балетов не занимается – к примеру, Сергей Филин в Большом театре, Юрий Фатеев в Мариинском театре.

Кто-то из них обладает менеджерскими задатками и способен взять на себя решение организационных вопросов. А кто-то – нет, и тогда необходим союз с профессиональным менеджером.

– А возможна ли противоположная крайность – способна ли балетная труппа обойтись вообще без художественного руководителя? Может быть, достаточно поставить во главе грамотного организатора?

– Я не вижу вариантов развития балетной труппы без художественного руководителя. Обязательно должен быть человек, досконально знающий все тонкости профессии, способный решить вопросы, возникающие внутри коллектива. Далеко не все проблемы можно урегулировать административными методами. Художественный руководитель задает творческую программу театра, определяет, в каком направлении развиваться конкретному коллективу. Но ещё раз повторю – не обязательно этим лидером должен оказаться хореограф или артист. Это может быть продюсер, увлеченный балетом и хорошо знающий балетное искусство, раз-

бирающийся в нем профессионально.

– Слова «продюсер» и «менеджер» часто употребляют как синонимы. Есть какая-то разница между этими двумя понятиями?

– Где-то они пересекаются, но есть и серьезные различия. Незабериha идет от того, что продюсеры, в западном понимании этого слова, у нас появились только недавно. Стопроцентными продюсерами являются Эльшан Мамедов в драматическом театре, Андрис Лиела в балете, Дмитрий Богачев в мюзикле. Они сами решают, что ставить, кого приглашать в проект, где взять деньги на постановку и как продавать билеты.

Я в театре являюсь не продюсером, а менеджером. Я нанят на работу в должности генерального директора учреждения театра – Департамента культуры города Москвы. С Департаментом заключен соответствующий договор. А я уже заключаю договора со всеми участниками: с художественными руководителями оперы и балета, главным дирижером и так далее. И я не стану называть себя продюсером, если речь идет о выполнении моей повседневной работы или о премьере нашего театра. Я выполняю функции продюсера только в тех случаях, когда осуществляю какие-то самостоятельные проекты, которые я сам или вместе с коллегами придумал и для которых нахожу средства.

– Например?

– Международный фестиваль современного танца Dancelnversion. Во-первых, идея этого фестиваля возникла у

меня и группы единомышленников, которые продолжают работать над ним вместе со мной. Во-вторых, финансирование в большей его части мы тоже ищем самостоятельно. Дирекция фестиваля самостоятельно формирует программу. На нашей ответственности и бюджет, и организационная структура данного проекта. Мы работаем не с артистами театра, а с приглашенными компаниями. Поэтому фестиваль DanceInversion я могу назвать продюсерским проектом.

Продюсерские качества понадобились при проведении гастролей Гамбургского балета Джона Ноймайера, которые потребовали больших дополнительных финансовых и организационных ресурсов. Да и сама идея гастроль принадлежала нам. А скажем, при организации гастролей корейского «Юниверсал-балета» я работал как менеджер: сдал в аренду театр и осуществлял те функции, которые входят в должностные обязанности директора, нанятого государством. Есть театры, где директор нанят не государством, а советом директоров, к примеру. Особенно это распространено в западной модели. Но сути дела это не меняет.

– Что заставляет менеджеров превращаться в продюсеров? Честолюбие?

– Жизнь. Сегодня менеджер должен все больше и больше становиться продюсером для того, чтобы искать деньги для существования собственного коллектива, уметь предельно оптимизировать ситуацию, не теряя при этом художественного качества. На те деньги, которые нам выделяет государство (если быть совсем точным, наш учредитель – правительство Москвы), я могу заявить две премьеры в год – одну балетную и одну оперную. Всего две премьеры, причем потратив на них очень скромные деньги. Мы же выпускаем за сезон пять премьерных спектаклей и готовим шестой. Значит, я должен найти деньги для того, чтобы у меня были не два малобюджетных спектакля, а пять-шесть солидных. В принципе, можно выполнять госзаказ и жить за счет «Лебединого озера», «Жизели» и «Дон Кихота». Но тогда ты со временем неминуемо окажешься позади. Сегодня в Москве работает несколько балетных трупп, постоянно проходят гастролы, фестивали. Чтобы преуспеть в конкурентной борьбе, ты волей-неволей должен становиться продюсером, смотреть вперед.

Без развития, движения театр вообще существовать не может. Любое ощущение, что вот все устоялось, все организовано, все «тип-топ» и все замечательно, есть сигнал о стагнации.

Если руководитель, не важно, как он называется: художественный руководитель, генеральный продюсер, директор театра, – не живет постоянным ощущением необходимости все время двигаться вперед, через два-три-четыре года все останавливается.

– Насколько трудно сегодня найти спонсоров, меценатов?

– Это безумно сложно, но, тем не менее, все же возможно. И когда мне тот или иной менеджер говорит, что никто вообще денег не дает, я отвечаю: надо искать. У тебя должен быть интересный коллектив, чтоб на него дали деньги. С другой стороны, на создание хорошего коллектива нужны деньги. Замкнутый круг? Нет. Здесь необходим поступательный процесс. Руководитель должен потихоньку набирать команду людей, которые его понимают, разделяют его точку зрения, и начинать со скромных проектов. Международный фестиваль современного танца начинался с приезда двух коллективов. Потом их стало три. Потом четыре. Потом пять. Появились постоянные партнеры.

Если раньше мы обычно просили, чтобы сторона, которая отправляет коллектив, платила гонорары и оплачивала дорогу, то сегодня мы при необходимости можем и выплатить гонорар, и даже частично оплатить дорогу. Плюс, само собой, реклама, проживание в Москве, а еще аренда, если спектакль не идет на нашей площадке. Только сегодняшний авторитет фестиваля позволяет находить спонсоров, убеждать партнеров.

– А как Вы относитесь к омоложению менеджмента?

– Существует достаточно распространенное мнение, что в российских театрах нужно срочно менять и омолаживать кадры. В принципе, об этом говорили всегда. В стародавние времена Советского Союза действовала программа, кстати, не самая плохая, по работе с творческой молодежью. Выделялись специальные средства, чтобы молодые драматурги писали пьесы, молодые композиторы – оперы и другие музыкальные произведения. Поддерживались финансовыми программами работы молодых хореографов, режиссеров и так далее. Это абсолютно нормальная ситуация. Но здесь, как и во всем другом, опасен экстремизм. Я очень часто говорю, что театр – это как жизнь, как семья. А в семье всегда есть бабушка, дедушка, папа, мама, взрослые дети и маленькие внуки, а хорошо бы еще прабабушка и прадедушка. Мне кажется, что и в этой жизни, которая называется театр, все должно быть сбалансировано. Как в человеческой

жизни – естественная смена поколений. Нельзя же сказать: давайте завтра сменим весь менеджмент всех театров города Москвы или Санкт-Петербурга или всех российских театров и посадим во все театры молодые кадры. Такое количество молодых кадров никто не найдет – это раз. Они дров наломают – это два. А вот если руководителю, который приближается к пенсионному возрасту, будет задумываться о том, кто завтра придет на смену, если его будут окружать молодые коллеги, которые будут профессионально расти, произойдет та самая естественная смена поколений. В противном случае с уходом опытного руководителя в театре, до того благополучном, начнутся проблемы. Сторонний человек, приходящий в театр и не знающий его, – это одно, а человек, который в театре воспитан, продолжит начатое движение и сохранит то ценное, что было создано, – это совсем другое дело. Как бы ни была тяжела для всех нас потеря Петра Наумовича Фоменко, созданный им театр сегодня возглавляет его ученик.

– И мы подошли к теме профессиональной этики и профессиональных правил.

– Если ты хочешь работать на перспективу, то должен думать о своем имидже, как в профессиональной среде, четко выполняя те обязательства, которые берешь на себя, так и среди зрителей. Часто зрители не идут на концерт даже с очень хорошим исполнителем, если знают, что агентство, которое устраивает концерт, уже проводило какие-то творческие мероприятия, и это было плохо организовано: были очень дорогие билеты, к примеру, а программа была маленькой и состояла из уже известных номеров, или были замены исполнителей. Развитие конкурентной среды и частного бизнеса в балетном мире – это хорошо, но нельзя забывать о продюсерском профессионализме.

В работе продюсера очень важно быть уверенным в надежности партнера. Возьмем положительный пример: наше партнерство с Сергеем Даниляном. Это человек, который вкладывает деньги в создание продукции, в постановку новых программ, а не только в прокат уже давно созданного. Что-то получается более удачно, что-то менее. Но для меня он серьезный частный агент, всегда выполняющий все свои обязательства.

Если я с ним имею дело, я знаю, что мне надо с ним очень потягаться, когда мы договариваемся об условиях: он, конечно же, хочет больше денег. Это нормально для продюсера. А для меня нормально попытаться его «остудить». Но

если мы о чем-то договорились – все обязательства выполняются безусловно. И когда Сергей Данилян представляет Диану Вишневу, «Королей танца» или какую-либо другую программу, я прекрасно понимаю, что качество гарантировано.

Есть и вопросы внутренней этики театра. Мне кажется очень важным одно правило, которого я придерживаюсь с первых моих шагов в театре. Мы можем до хрипоты спорить с художественными руководителями, они могут уходить, хлопнув дверью, потом мы опять садимся за стол, продолжаем разговор и, наконец, договариваемся, находим компромисс между полетом воображения и прозой жизни. Только тогда мы принимаем решение. Как только у директора возникает ощущение, что он самый главный в театре, тогда и начинаются проблемы. И студентам своим в Школе-студии МХАТ я все время говорю: если спросите меня о главном качестве продюсера, то одно из самых главных – умение понять, кто талантлив. А второе качество – любовь к тем людям, с которыми ты работаешь в театре.

– Что волнует Вас сегодня как директора театра?

– Отношения культуры и власти. Сегодня во всем мире есть общая тенденция сокращения расходов на культуру. Причина этому одна: экономический кризис. Даже самые благополучные европейские страны сокращают дотации, выделяемые театрам. В прошлом году, приехав в Амстердам обсудить предстоящие в рамках Года России в Нидерландах гастроли нашей оперной труппы, я узнал от коллег, как трудно живут сейчас голландские театры. Практически одновременно пришла весть о том, что планируется сокращение финансирования балета Джона Ноймайера. Что такое сокращение финансирования? Это сокращение балетной труппы, а у Ноймайера это невозможно, там каждый солист на счету. То есть какая-то часть спектаклей просто не сможет идти. И это в Германии, где всегда понимали, какое значение для общества имеет культура! Слава Богу, что удалось отстоять этот коллектив. Я уже не говорю про Италию, где просто беда: целый ряд театров стоит.

Понятно, что нам тоже не избежать процесса изменений. Но те решения, которые принимаются сегодня, заставляют опасаться, что мы будем делать все, как обычно, на собственный российский манер. Дело в том, что, несмотря на все изменения, произошедшие в стране, у нас осталась советская система управления и администрирования. Эта система – распределительная. Западная система, где распределение средств налогоплательщиков контролируется общественными структурами, у нас совсем не развита, и никто не задумывается о ее создании. Распределением занимаются исключительно чиновники. А в последнее время количество непрофессиональных чиновников на всех уровнях просто зашкаливает.

Да, в советское время позиция чиновников определялась идеологическими установками. Но среди них было немало людей, разбиравшихся в искусстве. Сейчас решения об оптимизации расходов принимают люди, которые мало что понимают в культуре, а главное – не слишком любят то, чем призваны руководить. Они не спрашивают советов тех, кто работает в театрах и разбирается во всех тонкостях.

Не секрет, что учреждения культуры приравнены к сфере услуг с единственной целью: снять с государства бюджетную нагрузку. Решения, принимаемые под влиянием финансового блока правительства, исходят из разумного вроде бы стремления: сделать всё максимально удобным для финансового контроля. Но в итоге это ведет к такому бюрократизированию всей системы финансовой отчетности, что в самое ближайшее время любой шаг влево или вправо будет приравняться к преступлению. Но ведь мы говорим не об услугах населению, а о такой непростой сфере человеческой деятельности, как искусство. Решения, принимаемые здесь, должны быть взвешенными, продуманными. Они должны быть направлены на создание условий для нормального творческого процесса.

Хотим мы того или нет, за последние годы в театр пришли рыночные отношения. Они служат стимулом развития. Театрами движет стремление оказаться впереди, не уступить соседу. Выстраиваемая же сейчас финансовая система является сугубо административной. Она не учитывает реалий сегодняшней театральной жизни. И если не будет принято мер по изменению сложившейся ситуации, очень скоро мы будем пожинать в культуре те же плоды бездумных решений, которые уже видим в нашем российском образовании.

Материал подготовил
Дмитрий АБАУЛИН

Балетные и театральные принадлежности

Дебют
САЛОН

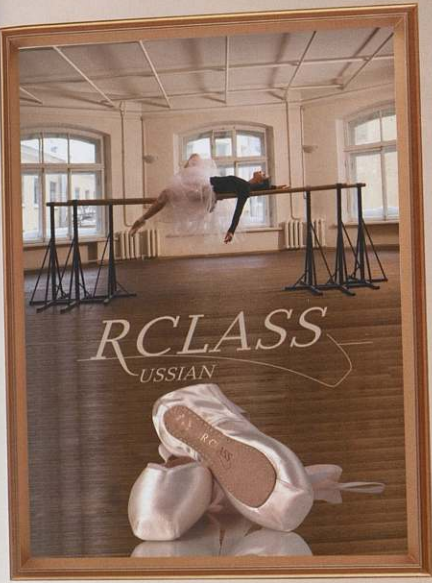
Товары для занятий:

- хореографии
- 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»)



Она ВЕРНУЛАСЬ



Сцена из спектакля. В центре Мария Александрова – Гамзати. Фото Дамира ЮСУПОВА (Большой театр России)

Есть старый анекдот. Как-то в Советский Союз приехал высокий правительственный гость из Индии. Чем удивить индийского товарища, что показать? Конечно, балет. А какой? Лучше всего тот, что будет понятен гостю, из его родной индийской жизни – «Баядерку».

После спектакля гостя спрашивают, понравился ли ему спектакль. «Очень, только я не понял, а в какой стране всё это происходит?» Вопрос, конечно, наивный. Поскольку все балетные спектакли, что бы ни значилось в либретто, происходят всегда в одной и той же стране, и название её – балет. И ничего тут не поделаешь, но за это мы и любим диковинное искусство классического танца.

«Баядерка» – не просто выдающийся спектакль, это балетный шлягер, завораживающий своей танцевальной насыщенностью и сладким мелодрамматизмом. Премьера этого роскошного балетного действия в четырёх действиях, семи картинах и апофеозом состоялась в 1877 году и с восторгом была принята современниками. Каких только сценических красот и разнообразных танцев не придумал балетмейстер Мариус Петипа, ведь действие всё-таки происходит в Индии. Да и сюжет самый что ни на есть балетный, о любви баядерки Никии и воина Солора. Однако предавший возлюбленную и женившегося на нелюбимой, но зато дочери раджи – Гамзати. Среди самых фантастических чудес этого спектакля да, пожалуй, и всей мировой балетной классики – акт «Теней».

Когда высоко над сценой, словно возникшая из воздуха, одна за другой появляются танцовщицы (на премьере в петербургском Большом Каменном театре их было 64, теперь – 32) в белых туниках с обручами на головах, к которым, как и к рукам, прикреплены имитирующие крылья белые воздушные шарфы.

В «Баядерке» выступали выдающиеся артисты, в партии Никии – Анна Павлова, Ольга Спесивцева, Наталья Дудин-

ЛЮДВИГ МИНКУС. «БАЯДЕРКА».

Либретто Мариуса Петипа и Сергея Худекова

в редакции Юрия Григоровича

Хореография – Мариуса Петипа

Новая сценическая редакция

Юрия Григоровича

Использованы фрагменты постановок

Вахтанга Чабукиани, Константина Сергеева,

Николая Зубковского

Дирижер-постановщик – Павел Сорокин

Костюмы и декорации Николая Шаронова

Консультант по костюмам и декорациям –

Валерий Левенталь

Художник по свету – Михаил Соколов

ская, Марина Семёнова. В роли Солора потрясал своим танцем Вахтанг Чабукиани. Особым балетом стала «Баядерка» для Рудольфа Нуреева. В роли Солора он сначала поразил ленинградцев, потом – парижан, во время скандально знаменитых гастролей Кировского театра в Париже в 1961 году, когда молодой советский танцовщик стал первым из балетных «невозвращенцев». «Баядерка», поставленная Нуреевым для Парижской оперы в 1992 году, будет его последней постановкой и последним триумфом.

С 1991 года на сцене Большого театра «Баядерка» шла в сценической редакции Юрия Григоровича. Сохранив всё лучшее, что было у Петипа, позаимствовав кое-что у других



Светлана Захарова – Никия. Фото Дамира ЮСУПОВА (Большой театр России)

хореографов, обращавшихся к «Баядерке», Юрий Григорович создал свою очень динамичную, яркую и режиссёрски выстроенную редакцию «Баядерки».

Когда историческое здание Большого театра закрылось на реконструкцию, «Баядерку» стали давать на Новой сцене. Конечно, ей там было тесно и неудобно. Поистерлась, поистерпалась, подзапылилась она там, но наконец-то годы вынужденного изгнания закончились, и «Баядерка» вернулась на историческую сцену.

Причем изрядно обновлённая и помолодевшая. Хотя, какие её годы – 1877 - 2013? Всего-то 136 лет!

Мне не удалось увидеть новую сценическую редакцию «Баядерки» в театре, в день премьеры. Но была показана прямая телевизионная трансляция по каналу «Культура». Смотрелась ТВ-версия «Баядерки» на одном дыхании.

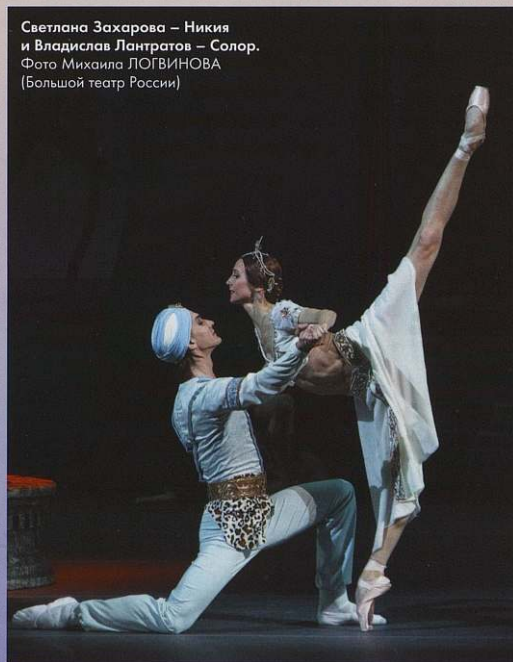
Поражали, заслуживая высочайших похвал, мастерство и понимание специфики балетного спектакля всех телевизионных технических служб. Особо следует отметить работу операторов, продемонстрировавших чуткое и любовное отношение к происходящему на сцене.

Благодаря художнику Николаю Шаронову, создавшему новое сценическое оформление «Баядерки» и новые костюмы героев, спектакль смотрится очень стильно. В нём нет замшелой нафталинности, претендующей на аутентизм. Зато есть пространство сцены, открытое для танца, и лёгкие, ажурные декорации. Это не настоящая Индия, но такая родная, театральная.

Дирижёр-постановщик Павел Сорокин, сохранив танцевальный блеск музыки Людвиг Минкуса, сумел придать ей особое, благородное звучание. И даже определённую печаль.

Ну и, конечно, исполнители. Мария Александрова (Гамзати) поражала своей уверенностью и апломбом. Её Гам-

зати своего не отдаст, будет биться до последнего и за любимого, и за свои вариации. Остановки, вращения, стальная спина – апломб и уверенность в каждом жесте, позе, вращении.



Светлана Захарова – Никия
и Владислав Лантратов – Солор.
Фото Михаила ЛОГВИНОВА
(Большой театр России)



Сцена из спектакля. В центре Мария Александрова – Гамзатти и Владислав Лантратов – Солор. Фото Дамира ЮСУПОВА (Большой театр России)

Своим горячим, просто африканским темпераментом порадовал Денис Родькин (Раб). А вот Денису Медведеву (Золотой божок) золотого блеска не хватало. Пока это всё скромно серебряное исполнение. Элегантно и достойно

смотрел Владислав Лантратов (Солор), но не более. Говорить об оригинальности прочтения партии, её драматической насыщенности пока рано.

И наконец, Светлана Захарова (баядерка Никия). То, что она показала, – нечто нереальное. Удивительная органика, даже не балетная, а кинематографическая. Её крупные планы на телевизионном экране захватывают не меньше танцев. В её облике, сценическом существовании – минимум внешних эффектов и столько внутреннего драматизма. Радостный, светлый танец любимой и любящей баядерки и танец, пронизанный горечью и отчаянием в сцене свадьбы Гамзатти и Солора. И невероятная отрешенность, избранность в Акте теней.

И вспоминаются строки Иннокентия Анненского, словно написанные о Светлане Захаровой – Никии.



Светлана Захарова – Никия и Владислав Лантратов – Солор. Фото Михаила ЛОГВИНОВА (Большой театр России)

Среди миров, в мерцании светил
Одной Звезды я повторяю имя...
Не потому, чтоб я Её любил,
А потому, что я томлюсь с другими.

И если мне сомненья тяжело,
Я у Неё одной ищу ответа,
Не потому, что от Неё светлю,
А потому, что с Ней не надо света.

Не надо света, особого света и для Акта теней. Он и так весь светится, пульсирует изнутри. Когда с высоких гор, «щепочкой» спускаются тридцать две танцовщицы. И когда верхняя камера фиксирует окончательный рисунок, четкие, словно прочерченные карандашом правильные линии, то этот призрачно-лунный эпизод буквально гипнотизирует, заставляя забыть реальность, унося в иные высокие миры.

Владимир КОТЫХОВ



XII МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС артистов балета и хореографов в Москве с 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.balletfederation.com
и сайте журнала «Балет» www.russianballet.ru

Условия конкурса размещены на сайте www.moscowballetcompetition.com

I ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС БАЛЕТА: номинация «Хореографы»

г. Москва, ноябрь 2013 года

(точные даты проведения конкурса будут сообщены дополнительно)

УСЛОВИЯ КОНКУРСА

В конкурсе могут принимать участие хореографы, имеющие профессиональное хореографическое образование, в возрасте не менее 18 и не более 45 лет.

Для участия в конкурсе в адрес Дирекции не позднее 20 сентября 2013 года следует отправить следующие документы:

Заявка (образец прилагается);

Паспорт (ксерокопия);

Документ о хореографическом образовании (ксерокопия);

Творческая биография (резюме);

Программа по турам с обязательным указанием названия номера и имени композитора (заполняется согласно прилагаемому формуляру);

Одна фотография для документов размером 4x6 см. и одна художественная портретная фотография хорошего качества размером 10x15 см.

Документы и фотографии желательно присылать в электронном виде.

Электронный адрес для документов
(e-mail): ifbc@mail.ru

Адрес Дирекции конкурса: 119002, Москва, Арбат 35, оф.642 «На Всероссийский конкурс хореографов».

Примечание: До участия в конкурсе будет допущено не более 150 человек (включая исполнителей номеров).

Конкурс хореографов проводится в 3 тура (два отборочных тура и один финальный).

В финальную часть конкурса (III тур) будет допущено не более 6 хореографов.

Участникам конкурса и исполнителям их номеров оплачиваются расходы по пребыванию (гостиница и питание) на период участия в конкурсе, а участникам финала (III тура) будет оплачен и проезд до Москвы и обратно.

ПРОГРАММА

Для участия в конкурсе хореограф представляет 3 номера (по одному номеру в каждом туре):

на первом туре – сольный номер, продолжительностью не более 5 минут; на втором туре – дуэтный номер, продолжительностью не более 7 минут; на третьем туре – хореографическую композицию (сюжетную) продолжительностью не менее 15 и не более 20 минут. Количество исполнителей не более 5 человек.

Номера могут быть поставлены в любом из стилей современной хореографии.

ПРЕМИИ И НАГРАДЫ

Первая премия – 250 000 рублей, золотая медаль и звание лауреата.

Вторая премия – 200 000 рублей, серебряная медаль и звание лауреата.

Третья премия – 150 000 рублей, бронзовая медаль и звание лауреата.

Три диплома, денежная премия в размере 75 000 рублей (каждый) и звание дипломанта.



VIII

МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ЮНОШЕСКИЙ
КОНКУРС
КЛАССИЧЕСКОГО
ТАНЦА

ХРУСТАЛЬНАЯ ТУФЕЛЬКА – 2013

23–26 апреля
г. ХАРЬКОВ

Дирекция конкурса
ХАРЬКОВСКАЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ШКОЛА,
тел.: (057) 340-53-10, 340-91-55, 773-07-34
www.balletkharkov.ua
e-mail: terpsihorchild@mail.ru

International Competition **DANCE**
Spoletto - Italy

17th - 23rd March 2013
Theatre "Giancarlo Menotti"

President: Alberto TESTA
Artistic Director: Inna KASHIKOVA

www.settimanainternazionaledelladanza.it

БЫТЬ или НЕ БЫТЬ?

Современный танец в России

В редакции журнала «Балет» состоялся круглый стол по широкому кругу вопросов, касающихся бытования и перспективы современного танца в России.

В круглом столе приняли участие главный редактор журнала «Балет» Валерия Уральская, художественный руководитель театра «Балет Москва» Елена Тулысева, директор Театра-студии современного хореографии Ирины Афонинной Игорь Шегай, журналист Екатерина Васенина (Москва), танцовщицы и хореографы Лика Шевченко, Мария Заплетная (Москва), солисты компании современного танца Zon'Ka Александр Фролов и Анна Щеклеина (Екатеринбург), художественный руководитель компании современного танца «Диалог Данс» Иван Естегнеев (Кострома), хореограф Александр Андрияшкин (Москва), педагог МГУКИ, хореограф Антонина Краснова (Москва).



В.Уральская:

Многие танцовщики на определенном этапе интересуются формами современного танца. Продвигаясь дальше по временной шкале, больше оценивают и традиционные виды искусства. Сегодня, как мне кажется, какому бы танцу человек себя ни посвятил, он и зависим, и свободен: мы все зависимы от тенденций, от того, что в воздухе, обществе рождается и укореняется определенная тенденция. А меру свободы самовыражения сегодня каждый определяет для себя сам, и она может быть очень велика.

Современный танец – растяжимое понятие. Долгое время современным танцем в России являлся и назывался балльный танец, развивавшийся через видеосъемку, через копирование и интерпретацию принятых на Западе балльных па, положений, танцевальных схем. И очень долго с российскими, советскими балными не считались как с русской школой. Когда советские балники изучили и освоили наработанное в школах других странах, когда они нашли нечто свое, и этот вклад стал заметен в общем контексте мирового балльного танца, тогда они стали завоевывать места на конкурсах и с ними стали считаться.

Такую историю можно рассказать о любом виде сценического танца, в том числе на примере развития классического танца у разных народов, ведь танцуют классический танец практически

всюду, и в случае классического танца активно используется понятие «школы», которая тоже в разных странах своя, и она формируется не цитатностью других, не заимствованием структур и форм, а тем, что идет от лидера, от жизненно заинтересованного человека.

Традиция развития любых видов современного танца лидерная. Появляется лидер, который хочет и может что-то сказать, формирует вокруг себя группу единомышленников, учеников, как в философских школах. Отсюда многоликость направлений современного танца. Экспериментальные объединения не защищены, но и не подавлены государством, потому что обратная сторона поддержки – контроль.

Журнал «Балет» отслеживает развитие школ всех направлений танца, с первого номера редакция освещала события в мире танца вообще. В начале 1980-х годов в Советском Союзе словом «балет» было принято маркировать даже танцевальные группы при народном хоре, всю наличную хореографию. Как всегда, нас интересует прорыв из изолированности жанров, стремление к пониманию любого танцевального движения, все интересные события российской хореографии.



И. Шерай:

Contemporary dance пришел к нам с Запада немногим более 20 лет назад и

позиционируется как концептуальный танец. Период осваивания, копирования, подражания несколько затянулся... Изучать движение, бесспорно, необходимо и важно. Вопрос: только ради движения? Но движение без души – ничто! Может быть, настало время выйти за рамки лабораторных исследований и повернуться лицом к зрителю?

Глобализация культуры, наверное, закономерный процесс, но как бы «вместе с водой не выплеснуть ребенка». Танец – это движение, но не любое движение – танец. Слепой перенос на почву российской ментальности может завести современный танец (contemporary dance) в тупик, позволяя существовать ему лишь в виде бледной копии «а ля Запад». Этого можно избежать, не отменяя истоков, если у современного танца в России появится свое лицо. Тем более что прецедент уже был. Классический балет родился в Европе (Италия, Франция). Национальное своеобразие русского балета начало формироваться в начале XIX века. Россия адаптировала для себя эту форму искусства и имеет всеми признанную традицию балета. «Русская школа танца не только самостоятельная разновидность классического танца, но по законченности и артистизму превышает все ныне существующие школы». Другой разговор, что это стало возможным во многом благодаря поддержке власть имущих...

Принято считать, что современный танец (contemporary dance) ассоциативен, иносказателен, адресован умному зрителю и по сути своей противостоит массовой поп-культуре, пичкающей нас ширпотребом от искусства. Можно ли творить именно для такого зрителя, но не в угоду ему, не в ущерб творчеству? Как найти грань между искусством и популизмом? Сегодня ставят если не все, то многие, нередко увлекаясь движением исключительно ради движе-

ния и излишним, часто надуманным, концептуализмом, оставляя зрителя в недоумении от увиденного. А ведь современный танец, несущий в себе новую своеобразную выразительную пластику, имеющий в своей основе импровизационное начало, может быть очень интересен. Если мы заинтересованы в развитии современного танца в России как искусстве, то творческая самореализация, переосмысление, новаторский поиск, эксперимент – необходимость, но этого недостаточно, наверное, не стоит забывать о том, что «главным судьей» в конечном итоге был, есть и будет не узкий круг единомышленников и немногочисленных специалистов, а Его Величество Зритель!



уровне рядового преподавательского состава, обладающего устаревшими знаниями.

В.Уральская:

Как тогда может быть организован образовательный процесс?

М.Заплетная:

В Европе в хореографическом училище набирается группа детей десяти лет, они изучают классику, современный танец, историю танца. К моменту поступления в высшую школу они имеют знания и базу, позволяющую им не только повторять существующие танцевальные формы и произведения, но понимать и знать свое тело, его возможности.

В.Уральская:

Каждый вид сценического танца учит на тех знаниях, которые накоплены. В данном случае речь идет об открытии новых подразделений в существующих образовательных учреждениях, развитие образования действительно очень важный момент, и мастер-классы, нужны информационно, не способны решить этот вопрос серьезно. Только единицы, самые одаренные, формируются и развиваются таким образом.

Преподавание – это умение научить, оно идет через осознание педагогом своего опыта танцовщика и соединяется с накопленными знаниями. Одна из уязвимых сторон сегодняшних направлений современного танца заключается в том, что предложенные спектакли претендуют на то, что это сценические произведения, но их создатели, разбирающиеся в возможностях тела, не знают законов сцены и законов создания сценического произведения, которые для всех искусств едины. Вот этих знаний не хватает, и в этом может помочь высшее образование, где обучают не просто исполнительству, а осмыслению опыта предшественников, существующих методик и своих способностей.

Е.Васенина:

У нас достаточно информации по российским вузам, включившим в свою

программу предметы или разовые мастер-классы по современному танцу. Есть факультет современного танца в Екатеринбургском гуманитарном университете, одна из основательниц Российской ассоциации театров танца «Цех», танцовщица и хореограф Татьяна Гордеева ведет курс по современной хореографии для бакалавров в Академии русского балета имени Вагановой, Новосибирский хореографический колледж четыре раза в год проводит для студентов школы современного



танца, в МГУКИ Антонина Краснова много лет преподает современный танец, большинство присутствующих хотя бы раз ставили современные танцевальные номера для студентов или давали мастер-класс в государственных хореографических школах, не говоря о сотнях частных мастер-классов. Слияние традиции и новации не происходит мгновенно, принятие обществом отвергнутого на 70 лет пластического языка не случится в одночасье, вопрос в том, как оптимизировать встречу традиции и новации, что они могут предложить друг другу и в чем функциональный интерес сторон.



А.Краснова:

Проблемы современного танца движутся по замкнутому кругу и друг из друга вытекают. Возьмем опыт начального образования: например, первая частная школа современного танца Николая Огрызкова, созданная в начале 1990-х годов. Ее выпускникам, очень интересным, хорошо подготовленным, в России было негде танцевать, рабо-



М.Заплетная:

Я долго жила в Европе, закончила Роттердамскую академию танца, вернулась домой и вижу, что самым болезненным вопросом развития российского современного танца остается образование. Которое чаще всего получают через мастер-классы, российские или европейские, а хотим мы этого или нет, но мастер-класс часто это устаревшая информация, проверенная временем методика, не имеющая отношения к живому процессу. Поэтому когда человек, получивший образование на мастер-классе, приходит в коллектив, особенно европейский, ему приходится учиться заново, потому что его знания неприменимы.

В.Уральская:

Есть те, кто может предложить что-то другое, обучать иначе?

М.Заплетная:

Сейчас уже да. Может, не в каждом городе и не в государственных школах. Государственное образование к обучению современному танцу по-прежнему не имеет отношения.

А.Андряшкин:

Государственная система не признает факта существования нового знания, встречает его негативно и на

тать, лучшие всегда уезжали в Европу. А нам надо развивать современный танец в России. Мои студенты при поступлении в институт не имеют никакой культуры современного танца, первые годы уходят на перелом психологии. И так уже много лет, хотя современный танец в России вроде бы развивается.

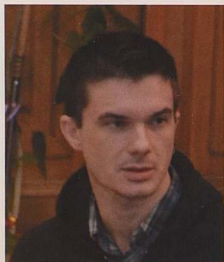
Система образования в Европе построена так, что ты все годы обучения находишься в модульной системе, не пять лет тебя учит один педагог, а у каждого педагога ты получаешь знания в течение трех месяцев (немецкий хореограф Улла Гейгес считает эту систему крайне несовершенной, урывочной и сроки обучения крайне недостаточными для познания метода, который за три месяца можно только попробовать – Е.В.).

В.Уральская:

И в процессе обучения классическому танцу меняется педагог. Без этого не бывает ярких классических танцовщиков.

Е.Васенина:

В драматических театрах современные хореографы всегда находят себе работу, хореографов не хватает, и такое сотрудничество, да, не всегда авторское для хореографа, перспективно – это в любом случае шанс для современной хореографии доказать свою небанальность, функциональность, продемонстрировать возможности своего языка в массе разнообразных предлагаемых обстоятельств. Те же «По.В.С.Танцы» поставили движение более чем в сорока драматических спектаклях. О какой невостребованности мы говорим?



И.Естегинов:

Да, сдвигая ракурс в эту сторону, мы говорим об обслуживании драматических театров, а не о развитии жанра. Работа в драматических театрах – это способ дополнительной самореализации. На вопрос надо смотреть гораздо шире. Образование, безусловно, является фундаментом, это первооснова. Проблема состоит в наличии лидеров, которые готовы за собой вести, в запросах общества на этих лидеров и в

принципе на жанр современного танца. Запрос есть, но это микрзапрос. Соотношение нужных людей в нужном месте, готовых двигать жанр, связь с обществом даже в режиме микрзапроса – вот тема.

А.Андряшкин:

Может кто-то сказать, что он способен повлиять на существующую систему? Проблема «школа – вуз – компания» уже 20 лет, мы можем ещё раз о ней поговорить, но она от этого не сдвинется с места, и даже те слова, что мы произносим, они все знакомые. А отношения с обществом, социальные запросы – вот этот вопрос мы можем двигать или хотя бы осознать.

В.Уральская:

Я была на нью-йоркских премьерных спектаклях Мерса Каннингема в пору его звёздного звучания. В не очень большом театре зал заполнялся все три дня на две трети, и половина публики была одна и та же. Так было всегда и всюду. Спектакли Пины Бауш не принимались в театре Вупперталь, и это длилось не один год. Если говорить о государственном внимании, то, как я говорила ранее, поисковое пробивается, чтобы стать признанным. Вопрос об образовании заострен неизменно: в свое время Евгений Панфилов поменял всю труппу, взяв выпускников хореографического училища, – они могли более адекватно, чем люди с улицы, воплотить его замыслы.

И.Шегай:

Три кита, на которых, по сути, держится современный танец: глубина личности хореографа-постановщика, уровень исполнительского мастерства танцовщика, образованность того и другого...

Говорят: «танцевать мы уже научились. Вопрос в том: есть ли что нам сказать?». Наличие тех или иных дипломов не решает проблему дефицита идей, точнее хореографов, способных не только сгенерировать, но и достойно реализовать те самые идеи...

Возможно, причины кроются в том, что в России нет системного (позатаного) образования в области современного танца: подготовительное, среднее специальное и, наконец, высшее образование для танцовщиков, хореографов и педагогов, равно как, нет необходимого и достаточного количества танцевальных компаний. Как следствие, многие из лучших уезжают получать высшее образование и/или работать на запад, кто-то вынужденно меняет профессию: зачем повышать уровень

своих знаний, если применить их нигде? Но, есть те (из лучших), кто остаётся в профессии и достойно «выживает» даже в условиях отсутствия государственной поддержки: Примеры тому: первая в России Школа современного танца Николая Огрызкова (1991), Театр-студия современной хореографии под художественным руководством Ирины Афиноной (1994), Школа современной хореографии Александра Шишкина (1996), Танцевальная компания Дениса Бородинского (2004) и другие.

Очевидно, что «социальный запрос» на что-то появляется вследствие социальной необходимости (потребности). Интерес общества к современному танцу может носить не только локальный (для узкого круга лиц) характер, более того, прирастает, если будет развиваться его взаимосвязь: творческий результат – зритель.



Л.Шевченко:

А мне на каком-то этапе заниматься современным танцем стало не интересно. Может, я себя исчерпала, может, так сложились обстоятельства, мне захотелось чего-то другого, но рядом не оказалось людей, которые для меня открыли бы совершенно новые окна. И так случилось, что я пошла в другом направлении, мне там стало интересно, потому что там был эксперимент (на протяжении многих лет Л.Шевченко ставила спектакли в странах Ближнего Востока, спектакли в московских шоу танцующих фонтанов, а сейчас стала ведущим хореографом Цирка на Цветном – Е.В.). Когда-то я приехала в Москву из Челябинска, где мне было интересно в пространстве современного танца – в нем был эксперимент. Несмотря на бытовые сложности было интересно. И с изумлением обнаружила, что пространство, в котором я работала у Поны, мне было интересней, чем московское. Я ахнула, что на Урале мы гораздо больше экспериментировали, чем в Москве 1996 года, где выделялся Николай Огрызков. Фанатиков-бесребренников становится все меньше, пространство московской культуры действительно очень сложное, чтобы

его структурировать правильно, как ни крути, нужна государственная культурная поддержка. Хочется большего структурного взаимодействия, поддержки частных танцевальных школ, их налаженных связей, а ведь это фундамент, без которого общее строение более чем хрупко.



Е.Тупысева:

Конец XIX века принято рассматривать как историю начала режиссерского театра. Интересно изучить, как возникали новые типы театра и как из лаборатории они перерастали в мейнстрим. Как императорские театры поддерживались царской семьей. Как театр развивался меценатами – история МХАТа. После 1917 года была принята государственная политика по развитию театрального искусства, которая в 1930-х годах Сталиным была канонизирована и закреплена в том виде, в каком она в основных схемах дошла до наших дней. Места современному танцу и развитию пластического экспериментального театра в этих схемах не было. Двадцать переходных лет эту сталинскую структуру не поменяли: в крупных городах страны есть театр оперы и балета, есть музыкальный театр и есть театр драматический. Но современный танец где-то должен развиваться, и не в рамках драматического театра, не в театре оперы и балета, должна быть государственная политика по развитию в целом новых жанров, не только современного танца. Девяносто процентов нашей культурной среды – это государственная структура, муниципальная или федеральная. Пока не будет государственной политики по развитию новых жанров, вопрос не будет решаться. Если брать за пример европейский опыт, там вопрос по созданию новых жанров решается просто, поскольку новые жанры возникали сначала в лоне энтузиастов, как и в России, но энтузиасты, не создавая государственной структуры, имели возможность получения субсидий на развитие в течение нескольких лет от государства на конкурсной основе.

На данном этапе в Департаменте культуры города Москвы понимают, что необходимо поддерживать независимую область культурного процесса, но у них на столько сложная ситуация с подчиненными театрами, что просто не доходит до всего сразу руки, и акцент сейчас на приглашение специалистов из бизнес-сектора для налаживания ситуации в подведомственных театрах.

В.Уральская:

В рамках проекта «Открытая сцена» ряд современных танцевальных коллективов получали гранты от московского Департамента культуры на постановку.

Е.Тупысева:

«Открытая сцена» по-своему тоже спорный проект. Деньги давались на создание спектакля, а как ты можешь делать спектакль, если тебе негде репетировать, нет театра, где выступать. Все равно ты идешь в государственный театр и арендуешь там площадку. В смете это учитывалось, но эффективности использования средств в этом нет.

Программы должны быть не проектными, а сессиональными. Перспективно создание на среднесрочный период новых организаций. Пусть они просуществуют три года, но за этот период реально поддержать инициативу и получить внятный результат. Не обязательно по истечению установленного срока делать из этих организаций новых государственных монстров.

А.Андряшкин:

Новый жанр должен привлекать и формировать новую лексику. Это тупик – новый жанр описывать старым языком. Поступая так, мы пытаемся жанр, существующий по своим законам, рассматривать через призму классического танца и заведомо приходим к отсут-

ствию коммуникации, порождаем мертвые описания, на основе которых невозможно сделать новые шаги. Это действительно важный вопрос, вопрос языка описания, но он к теоретикам, не к нам.

Тема социального запроса мне кажется на сегодня наиболее актуальной и решаемой. Российские современные танцовщики и хореографы по-прежнему не очень хорошо представляют свою целевую аудиторию, не овладели в полной мере административными навыками. Пока большая замкнутость на качестве исполнения, «где нам научиться», «как нам станцевать», где нам заработать, а вот вопрос – зачем мы этим занимаемся, что мы можем дать обществу – задается гораздо реже.

У зрителя есть, пусть не всегда ясно им самим артикулированная, потребность к телесной осознанности, выраженной художественно и эмпатически воспринятой. Вызовы цивилизации меняют сознание и тело человека. В драматическом театре появляется новая драматургия, новое понимание человека через текст и драматическую манеру игры, также в пластическом театре есть возможность осознать изменения в человеке через его движение. Если я прихожу в театр и вижу, что люди обычно двигаются, я понимаю, что новый подход к телу транслирует новую информацию о том, как тело может существовать в современном мире.

Возьмем хороший советский фильм 1960-х годов и фильм 2010 года и увидим, что время меняет манеру актерской игры, трансформирует принципы актерского существования. То же самое происходит с телом и движением. И вопрос не в «давайте придумаем что-то новенькое», а в том, что через старые формы информация перестает транслироваться.

Фото Юрия БАРЫКИНА



Романтические сюжеты АШТОНА

В начале своей карьеры, в 1930-х, английский хореограф Фредерик Аштон создал несколько спектаклей на любимую им музыку Листа: «листовский» квартет и «дьявольское соло» образовали своеобразный цикл романтических балетов.

С 1935 года Аштон стал главным хореографом «Сэдлерс-Уэллс», и часть спектаклей были поставлены для этой труппы. Всех их объединяла форма сюжетного спектакля, даже тех, где сюжет не явно прочитывался: «мрачная мелодрама» («Мефисто-вальс»), противостоящие друг другу дети Света и Тьмы («Данте-соната»), романтическая неудовлетворенность Поэта («Видения»), странствия по закоулкам юношеской души («Странник») и дьявольская шутка («Праздник дьявола»). Даже когда приверженец классики создавал балеты сюжетные (которыми, главным образом, и прославился) и бессюжетные (в которых поначалу чувствовалось влияние балетмейстеров, бывших «дядилевцев»), даже в лучших своих бессюжетных образах («Симфонических вариациях» на музыку С. Франка или «Монотоннах» на музыку Э. Сати), Аштон рассказывал танцем какую-то историю.

В сферу интересов молодого Аштона входила тема выших сил и подчинения им, которых смертному не избежать. Тема дьявольского управления людьми, вмешательства в их земные, особенно любовные, дела стала ведущей в балетной комедии «Праздник дьявола». Балет на музыку Винченцо Томмазини (основанную на темах Паганини), в декорациях Евгения Бермана стал первой новинкой труппы «Русский балет Монте-Карло», открывшей сезон 1939/1940-х годов. Впервые он был показан 26 октября 1939 года в Нью-Йорке, хотя репетировать его начали в Париже, а предназначался он и вовсе для показа в Лондоне. Но из-за трудностей военного времени премьера состоялась в Америке. Это была признанная неудачей комедия о том, как дьявол превратил нищего в принца, чтобы тот смог соблазнить девушку: Нищего, у которого было технически трудное соло, исполнял Фредерик Франклин, Девушку – Александра Данилова.

На тему подчинения темным силам поставлена в труппе «Рамбер» 11-минутная идеальная романтическая миниатюра «Мефисто-вальс» для девяти танцовщиков, где Фаустом, Маргаритой и тремя деревенскими парами управляет Мефисто. Возникшая за несколько лет до «Праздника дьявола», в 1934 году, она явилась первой вариацией аштоновской «листиано-паганинианы». «Адское творение» (цитируя Пушкина), то есть партию Мефистофеля, Аштон предположил для себя, Маргариту исполняла Алисия Маркова, Фауста – Вальтер Гор.

«Мефисто-вальс» Аштон вместе с композитором и многолетним своим соратником Константином Ламбертом поставил на музыку Ференца Листа «2 эпизода из «Фауста» Ленау». Образы Фауста и Мефистофеля были едва ли не излюбленными на протяжении всего творчества композитора – здесь композитор обратился к творчеству австрийского романтика Николауса Ленау. В музыковедении «Мефисто-вальс» называют «поэмой вальса – стремительного, увлекательного, со-

вершенно лишённого медленных темпов», где реальная бытовая пляска с комическими эффектами соседствует с фантастическим танцем. Аштон и создал законченную «картину», точнее, зарисовку в духе и по подобию сцен из романтического балета. Правда, во времена романтического балета ещё не было больших классических ансамблей, таких как, например, па де сис: в «Мефисто-вальсе» три пары крестьян танцуют в унисон. В поэтической программе, заявленной композитором, Аштон нашёл сюжетную историю, отсылающую к «деревенскому» акту из балета «Жизель». Маргарита приблизилась к облику Жизели, на фотографиях она изображена в похожем костюме с веночком на голове. Интересно, что Фауст и Мефисто были одинаково одеты как двойники, отличаясь лишь цветами костюмов. Главный режиссерский ход Аштона – зеркальность двух персонажей. Но важно и то, что хореограф, следуя за музыкальной интерпретацией Листа (вспомним, чьё имя он вынес в заголовок «Мефисто-вальса»), главным персонажем вывел не доктора Фауста (по аналогии с графом Альбертом в «Жизели»), а темную силу Мефисто (по аналогии с охотником, второстепенным персонажем «Жизели»). Его Мефисто потому подчинял себе Фауста, что видел в нём не «безумного гения» (по Пушкину) и не «титана с горными порывами» (по Гёте), а человека смятенного, то охваченного восторгом, то повергнутого в бездну отчаяния.

Соблазнение Фаустом Маргариты было поставлено на музыку паганиниевского скрипичного соло, вызывающего «танцующий вихрь», «вакхический жар». В этот момент Мефисто-Аштон несколько раз подменял Фауста-Гора в паре с Маргаритой-Марковой. Финала с раскаянием Фауста быть не могло, потому что в руках Мефисто он и марионетка, и жертва. Маргарита лишь возводила глаза к небу, прикрывая живот руками, а Мефисто уводил Фауста вверх по лестнице, разрывая сверху донизу газовую ширму, так называемое зеркало. «Балет во многом был простым и строгим», 2 действия в нём местами замирало, что на небольшой сцене выглядело красноречивее иного бурного движения.

Торжество зла – несомненно, утверждал вслед за романтиками в 1934 году 30-летний балетмейстер. «Мощным драматическим посланием» назвал «Мефисто-вальс» английский исследователь творчества Аштона Дэвид Воан. А через шесть лет, благодаря произведениям того же Листа, возник антивоенный спектакль Аштона «Данте-соната», где произойдет столкновение не двух героев, а двух сил. В 1940 году персонажами теперь выступали аллегорические танцевальные группы. На протяжении двадцати минут солисты, во главе с самыми преданными интерпретаторами Аштона, танцевали с неистовой энергией, а массы извивающихся тел формировали образ большой сценической силы. Противоборство добра и зла в данте-листовском «Аде» по сути сце-

нически продолжало раннюю в «Мефисто-вальсе» аштонскую разработку образов Фауста и Мефистофеля: по среди танца вождь детей Тьмы (Роберт Хелпманн) расплал на полу вождя детей Света (Майкл Сомс), а в финале по обе стороны сцены кордебалет расплал обоих.

«В «Данте-сонате» (1940) нам открывается Аштон более мрачный и суровый, о чём свидетельствует характер этой работы. С неё начинается период зрелости Аштона», – написано в авторитетном балетном издании. Зрелое авторское высказывание, во-первых, оказалось экспрессионистской реминисценцией на не перестающую быть актуальной в искусстве тему Христа и Антихриста, а во-вторых, это надо подчеркнуть особо, «Данте-соната» явилась значительным опытом английского балетмейстера в решении темы всеобщего людского страдания, смятения и мук. Несмотря на аполитичность молодого англичанина, «Данте-соната» явилась смелым жестом будущего сэра Фредерика Аштона. И кроме того, в мировоззрении хореографа, переступившего порог молодости, дали знать о себе перемены: фаустов дух креп и давал резкий отпор мефистофельскому. В этом видится уход Аштона от прямых контрастов и открытых противопоставлений, а также очевиден поворот в сторону к утонченным историям и психологическим драмам, безусловным мастером которых он был позднее признан.

Романтическую тему поэта и музы Аштон также не обошел стороной. Этой теме у него отвечает балет «Видения», премьера которого состоялась 11 февраля 1936 года. Балет возник на основе фортепианных сочинений Листа (оркестровка Джейкоба), а либретто базировалось на программе «Фантастической симфонии» Берлиоза. То есть Ламберт и Аштон не в чистом виде использовали для балета симфонию Берлиоза, как это сделал через пять месяцев Мясин в «Фантастической симфонии», а подобрали произведения Листа к готовому сюжету. Сюжет таков: презрев свет, поэт укрывался в своих видениях, преследуемый ими, и в отчаянии умирал, измученный бесплодными попытками постичь непостижимое. Сначала поэт (преобразившийся из музыканта по либретто XIX века) преследовал женщину, затем она начинала преследовать его: в эпизоде женщина, являвшаяся до тех пор плодом воображения героя, возглавляла шествие с его трупом. Движущей силой явилась Женщина в исполнении Марго Фонтейн. Огромный успех спектакля английские критики объясняли именно её очарованием. А историк балета Арнольд Хаскелл первым подметил, что талант Фонтейн выходил за рамки этого балета и что в «Видениях» балетмейстер окончательно разглядел в ней свою музу.

Центральная часть Поэта предназначалась для Хелпманна. Не виртуозного плана танцовщик, наделенный драматическим даром, он идеально воплощал аштонского героя-романтика. Возможность продемонстрировать свои качества блестящего партнера у Хелпманна была только в сцене «Бал». Эта сцена признана шедевром Аштона. Особый шарм ей придавали световые эффекты и тени людей, отражающиеся на прозрачных ширмах вместо кулис. На них также прорисовывался абрис виолончели – сценограф Сесил Битон. В молодости у Аштона сразу отмечали недюжинные балетмейстерские способности и легкий дар к сочинительству танцев, что он и демонстрировал с конца 1920-х до середины 1930-х годов в изящных пародийных комедиях и дивертисментах. Но в «Видениях», втором (хронологически) после «Мефисто-вальса» балете из романтического цикла, в котором, кстати, использовалась музыка «Мефисто-вальса», был полон «мрачной» атмосферы растерянности.

Но и тогда, когда в центре внимания английского балетмейстера был танцовщик, и потом, когда женский образ в его спектаклях превалялся, везде в балетах Аштона главным оставался элегантный дуэтный танец. А собственно его хореографическая манера была заключена в тонких, как английский фарфор, деталях. Глубокими корнями она уходила в наблюдения в конце 1920-х годов за репетициями Брониславы Нижинской. В её трудных ежедневных классах, основанных на методе Энрико Чекетти (имя которого он с трудом выговоривал), он признавал «своего рода хореографические уроки». Нижинская же так отзывалась о танцовщике Аштоне, который в то время принимал участие в её парижских постановках: «Он отличался точным следованием стилю и безупречностью в деталях моей хореографии. Аштон не танцевал сольных партий... но он знал как быть индивидуальным, что и демонстрировал в ансамблях... Он также был очень музыкальным... От Нижинской он перенял главное – композиционную самоценность танца, рождаемого музыкой. А от другого своего учителя – Мясина, от его балетов-симфоний он воспринял в первую очередь возможность оперировать в танце аллегорическими образами и метафорами, которые интересно применил в тех же «Видениях». А затем переплавил и в «Страннике» на музыку Шуберта (1941) – своём балете-эпизоде, завершающем романтический цикл 1930-х годов.

Варвара ВЯЗОВКИНА

Примечания

На схожую тему в 1937 году поставила свой балет другая англичанка - Нинет де Валуа: в «Шахматах» людьми управляли высшие силы и, подобно шахматным фигурам, расставляли их на доске судьбы.

Vaughan, D. Frederick Ashton and his ballets. Dance books. Cecil Court London, 1991. P. 109.

Dominic, Z. & Gilbert, Jc. Frederick Ashton: A Choreographer and His Ballets. London: Harrap. 1971. P. 31.

Ключевые слова: романтизм, балетный театр, музыка Ференца Листа, английская хореография, Фредерик Аштон.

Keywords: Romanticism, Ballet Theatre, Music by Franz Liszt, English Choreography, Frederick Ashton.

Краткая аннотация на статью

Впервые на русском языке публикуется материал о раннем периоде творчества главного английского хореографа XX века Фредерика Аштона. 1930-е годы – время увлечения молодым балетмейстером романтической музыкой и романтическими темами, которые нашли своё отражение в целом ряде спектаклей на музыку Листа и Томмизини (на темы Паганини).

Summary of article

First publication in Russian devoted to the early period of principal 20th century English choreographer Frederick Ashton. It explores the 1930's – the time when the young choreographer took a great interest in romantic music and romantic themes, which were reflected in a number of performances on Liszt and Tommasini music (Paganini Variations).

Коротко об авторе

Балетный критик, ведущий редактор литературно-издательского отдела Большого театра, автор статей в центральной прессе, участник Международных конференций в Москве, С.-Петербурге, Перми, Мюнхене.

E-mail: variav@yandex.ru

About the author

Ballet critic, the chief editor of literary publishing Department of the Bolshoi Theatre and the author of a number of articles in the press. Participated in the international conferences in Moscow, Saint-Petersburg, Perm and Munich.

E-mail: variav@yandex.ru

У юбилей, и марки

ПЕРВОМУ НАЦИОНАЛЬНОМУ БАЛЕТУ АЛБАНИИ – 50 ЛЕТ

Тема балетной филателии не столь обширна, как другие разделы тематического коллекционирования. Но невероятно притягательна. Балетные марки, посвященные спектаклям, балетмейстерам, звездам мирового балета, манят внешней изысканностью и дразнят своей недоступностью – их тиражи не столь велики.

В журнале «Балет» (№ 6, 2011) был опубликован небольшой обзор, посвященный балетной филателии. В этом номере балет и филателия вновь сошлись вместе.

В 1963 году на сцене Тиранского оперного театра состоялась премьера первого национального балета «Халиль и Хайрия» на музыку Тиша Дайи – своеобразное лирико-эпическое хореополотно, посвященное освободительной борьбе албанцев в XVIII веке против ига Османской империи. В центре исто-



BALETI NACIONAL "HALILI DHE HAJRIA.

По этому случаю была даже выпущена серия из шести почтовых марок, запечатлевшая сцены из балета «Халиль и Хайрия». Заполучить ее мечтали многие филателисты мира: во-первых, эта серия открыла новое тематическое направление в истории албанской почтовой марки, а во-вторых, страна, ру-



BALETI NACIONAL "HALILI DHE HAJRIA.

здумавший его еще в студенческие годы. В личном архиве П. Каначи сохранились любительские фотографии его курсовой экспериментальной работы – дуэта Хайрии и Бейташ-аги на музыку С. Рахманинова.

Балет «Халиль и Хайрия», благодаря таланту постановщиков и звездному со-



BALETI NACIONAL "HALILI DHE HAJRIA.

рической драмы, как и положено в балете, – любовь двух молодых людей, которую они пронесут через многие жизненные испытания.

Поставил балет Панайот Каначи, выпускник балетмейстерского отделения ГИТИСа (курс проф. А.В. Шатина),



BALETI NACIONAL "HALILI DHE HAJRIA.

ководимая Энвером Ходжей, к тому времени полностью самоизолировалась от внешнего мира, так что приобрести заветные марки было непросто, что только подогревало азарт филателистов, желавших иметь редкое издание.

Валерий МОДЕСТОВ



BALETI NACIONAL "HALILI DHE HAJRIA.

ставу исполнителей (в спектакле участвовали Зоица Хаджо, Ганимет Вендреша, Агрон Алиай, Джемил Симиджиу – выпускники хореографических школ Москвы и Ленинграда), стал заметным событием в культурной жизни Албании тех лет.



BALETI NACIONAL "HALILI DHE HAJRIA.



ОНА БЫЛА НЕОБЫКНОВЕННОЙ

На неё нельзя было не обратить внимания. Лёгкая, стремительная, элегантная и удивительно женственная. На факультете журналистики МГУ имени М.В.Ломоносова, где Лида Шамина училась на заочном отделении, а я на вечернем, и где мы и познакомились, ребята смотрели ей вслед с завистью и обожанием.

– Кто эта девушка, она артистка? – Спрашивали непосвященные.

– Да, но не совсем. – Отвечал я. – Она танцует в Ансамбле у Игоря Моисеева.

Особенность происходящего заключалась в том, что на журфаке хватало и артистов, и спортсменов, и передовиков производства, и комсомольских лидеров... И все знали, и педагоги, и студенты, как они учатся. И как получают свои оценки.

Но это не про Лиду Шамину. Училась она самозабвенно. Выезжая на гастроли с ансамблем, брала с собой в дорогу учебники. А потом, когда пришло время курсовых работ, возила с собой пишущую машинку, и там после вечернего концерта, набирала свои курсовые. Диплом, кажется, тоже писала, находясь на гастролях.

Да, но до факультета журналистики и Ансамбля Моисеева она окончила Московское академическое хореографическое училище. Так что казалось, её будущее после того, как закончится карьера танцовщицы – балетоведение. Поначалу всё так и шло.

Её первая публикация в журнале «Советский балет» появилась в первом номере за 1984 год. И была посвящена первому русскому периодическому изданию «Балет». Последующие материалы Лиды Шаминой, что естественно, рассказывали об Ансамбле народного танца Игоря Моисеева, о гастролях коллектива, о проблемах народно-сценического танца. Её тексты отличали знание темы и хороший русский язык, а ещё вкус и такт. Она защитила кандидатскую диссертацию, посвященную творчеству Игоря Моисеева.

А потом совершенно неожиданно для окружающих ушла в другую, модную тему. Сначала публиковалась в журнале ELLE, а потом стала модным обозревателем газеты «Известия».

Читать её статьи о моде было одно удовольствие. Так красиво о красоте мало кто может писать. Она могла. О моделях, о направлениях, о парфю-

ме... Лида посещала модные показы и шоу-румы дизайнеров по всему миру: Милан, Париж, Лондон, Рим.

В 2010 году у неё вышла книга «Роскошь», где упорительно рассказывалось о роскошных вещах: изумительных нарядах, дорогой обуви, изысканных аксессуарах. Интересный и правдивый рассказ о великом труде, который стоит за каждым изделием, будь то костюм, пара ботинок или флакон духов. И о тех, кто создавал роскошь, кто вдохновлял мастеров, швей, парфюмеров на великие модные подвиги – Шанель, Баленсиага, Картье, Валентино, Эрме...

Ну, а что же танец? Он не был забыт. К 100-летию Игоря Моисеева Лидия Шамина выпустила буклет, посвященный юбилею Игоря Александровича. В это же время она работала над книгой об Игоре Моисееве. В журнале «Балет» (№1 2011) была опубликована глава из этой книги.

Но в этом году Лиды Шаминой не стало. Книга об Игоре Моисееве увидела свет, правда, там сейчас стоят две фамилии.

А Лиду забыть невозможно. Она была необыкновенной – светлой, радостной, нежной и невероятно сильной.

Владимир КОТЫХОВ



Танцуйте для детей!

Как происходит знакомство ребенка с балетным искусством? Это не праздный вопрос.

Пробуждение интереса, формирование художественного вкуса, влияющего в дальнейшем на выбор, и приоритеты начинаются в детском возрасте. Частично эту роль исполняет семья, частично – школа, среда, очень активно – средства массовой информации, особенно визуальные. Это всем ясно. Но не всегда эта ясность подкрепляется возможностями. И здесь разговор выводит нас на предлагаемый театрами так называемый детский репертуар. О нем и пойдет речь.

Много ли названий балетов для детей составляет сводная афиша всех театров разных лет? В лучшем случае и двух десятков не наберется. А если выделить наиболее часто встречающиеся, т. е. активно идущие на сцене театров, то во много раз меньше. Почему же так мало специальных балетов для детских утренников? Думается, что очень это сложно: написать музыку, сочинить хореографию, создать образы, найти сценическое решение. А использование ограничено, ведь детский репертуар не широко запрошен. И значится не под первым номером. Даже понимая всю значимость и воспитательную роль этой деятельности, практически такая миссия по-прежнему провисает. Ей не придано достойное звучание. И вот событие: объявлен специальный конкурс, проводится отбор музыкальных произведений для создания балетов для детей. Как признавались в доверительной беседе эксперты, по-настоящему выбрать было не из чего. Но надо выбрать и дорабатывать. И из 30-минутной партитуры сделать двухактную, поменяв замысел и либретто. И не в этом ли проблема «Мойдодыра» в Большом.

Хореография – искусство более временное, чем музыка, потому периодически появляются новые версии балета на ранее написанное музыкальное произведение. Потому спектакль «Красавица и чудовище» в хореографии 1986 года вряд ли обрадует детей, его смотрящих в 2013 году. И это только последние балеты для детей на московских сценах.

Так и хочется вспомнить многолетнюю жизнь «Доктора Айболита», «Синей птицы» и, конечно, «Чиполлино».

И еще один аспект. Как часто можно увидеть в афише утренние спектакли «Щелкунчика». А ведь созидательный эффект от этого спектакля для детей куда более важен, чем просто узнавание знакомых литературных героев сказок.

Балет – искусство не самое простое для восприятия, но сколь богат его потенциал – музыка, танец, сценические эффекты. Вот почему необходима обдуманная и профессионально ответственная система – программа деятельности театров страны по обеспечению привлечения маленьких зрителей в театр. И сделать это может только государственно-приоритетная задача.

Нет детей, особенно девочек, не танцующих с раннего детства. Они открыты на ассоциативное восприятие хореографического искусства. (Дети вообще легче воспринимают абстракцию, и их тянет к динамическому движению.) Важно понимать эту природную данность, вовремя обеспечить материал, способный определить его выбор, сформировать художественный вкус. Это задача тех, кто беспокоится и о детях, то есть будущих зрителях, и о будущем своего искусства.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

HARLEQUIN

Мировой лидер – производитель
сценических покрытий для
танцев и балета.



БОГАТЕЙШИЙ ВЫБОР КОЛЛЕКЦИЙ

На протяжении вот уже более 30-летнего сотрудничества с ведущими театрами всего мира компания Harlequin получила заслуженное признание профессионалов. В своих разработках мы учитываем постоянно меняющиеся требования, предъявляемые и танцовщиками и инженерами к нашей продукции, предлагая максимально **надёжные безопасные и комфортные** решения. Приглашаем Вас по достоинству оценить преимущества покрытий для сцены мирового лидера - компании Harlequin.

Брошюры и образцы ☎ 00352 46 44 22

Harlequin Europe S.A 29 rue Notre-Dame L-2240 Luxembourg
T 00 352 46 44 22 F 00 352 46 44 40 – www.harlequinfloors.com

HARLEQUIN
THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS®



LUXEMBOURG | LONDON | LOS ANGELES | PHILADELPHIA | FORT WORTH | SYDNEY

Grishko®

RUSSIAN STARS

KIDS COLLECTION



Салоны-магазины Grishko:

Москва: 3-й Крутицкий пер., д.11.
+7(495) 287-45-77, org@grishko.ru

Москва: ул. Тверская, д.12, стр.7,
+7(495) 694-43-00/44-00,

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

Новосибирск: Красный пр-т, д.220/5, офис 321,
+7(383) 227-70-85, grishko@ngs.ru

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



www.grishko.ru