



БАЛЕТ BALLET

МАЙ-ИЮНЬ
№3 (180) 2013



ВЕК ВЕСНЫ



Игорь Стравинский.

«Весна священная»

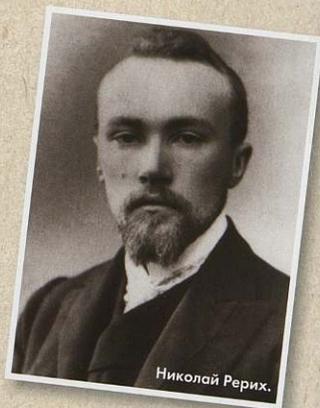
Композитор Игорь Стравинский
Хореограф Вацлав Нижинский
Художник Николай Рерих
Импресарио Сергей Дягилев
Первая постановка 29 мая 1913 года
Театр Елисейских полей, Париж



Вацлав Нижинский.



Сергей Дягилев.



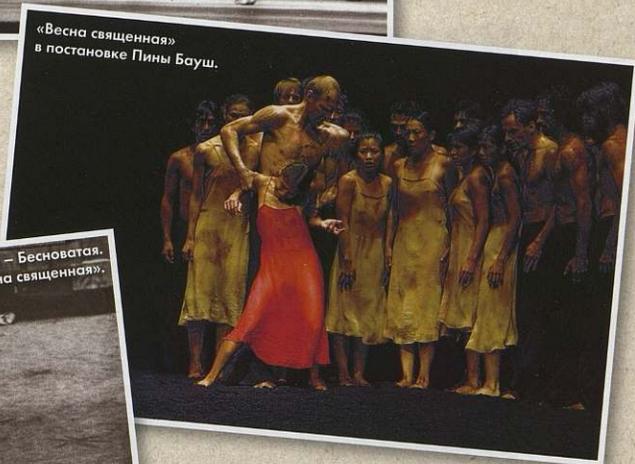
Николай Рерих.

«Весна священная» в постановке Мориса Бежара (гастроли «Балета Бежара»). Фото Михаила ЛОГВИНОВА (Большой театр России)





«Весна священная» в постановке Н.Касаткиной и В.Василёва (Большой театр России, 1965).



«Весна священная» в постановке Пины Бауш.



Наталья Касаткина – Бесноватая.
«Весна священная».



«Весна священная» в постановке Мориса Бежара (гастроли «Балета Бежара»). Фото Михаила ЛОГВИНОВА (Большой театр России)



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
(180)
МАЙ – ИЮНЬ №3 2013
Выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BALLET

ЮБИЛЕИ

4



В.Котыхов. Весна, которая потрясла мир

ПРЕМЬЕРЫ

8



В.Котыхов.
Биде по весне

10



В.Котыхов.
«Майерлинг».
Тонны ткани
на грамм танца

12 **Е.Ширяева.** От «Консерватории»
до Арктики

ФЕСТИВАЛИ

14



Счастливые число – 13

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.МИХАЛЕВА
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

ДИСКУССИЯ

- 18 **Нужен ли балету продюсер?**
Интервью с директором Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета Андреем Геннадьевичем Шишкиным

ТОЧКА ЗРЕНИЯ

- 22 **В.Ванслов.** Русский балет и мировой художественный процесс

КОНКУРСЫ

- 25 **В.Уральская.** Побеждает Азия

КАФЕДРА

- 28 **Д.Житлухин.** Фонд Джорджа Баланчина на стыке коммерции, права и искусства
- 30 **Н.Торре.** Фестиваль «Сервантино» 2012 года в городе Гуанахуато Мексика. Danse Opere

ГАСТРОЛИ

- 32 **В.Модестов.** Кавказские ритмы захватили Кремль
33. Прощальное турне Дезмонда Ричардсона

ИМЕНА

- 36 **Е.Преснякова.** Мастер балетмейстерских наук

ПАНОРАМА

38



В.Игнатов. Женевский апофеоз Стравинского

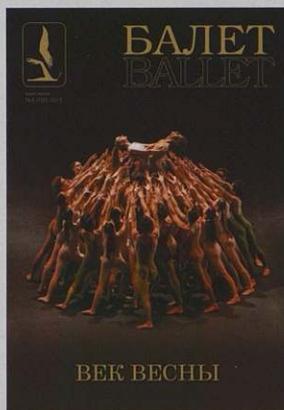
42 **Н.Аловерт.** Женское – мужское

46 **О.Алекса.** Возвращение на родину

47 Свои в Лондоне

POST SCRIPTUM

48 **В.Уральская.** О любимом с горечью



На первой странице обложки:

«Весна священная» в постановке Мориса Бежара (гастроли «Балета Бежара», Лозанна, Швейцария). Фото Михаила Логвинова (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
e-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 типографии «Вива-Стар»,
107023, Москва, Электрозаводская
улица, д.20, стр.3

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».

Весна, КОТОРАЯ ПОТЯСАЛА МИР

Незадолго до премьеры балета «Весна священная» один знакомый спросил Вацлава Нижинского, что собой представляет его «Весна»? «О, она вам тоже не понравится, – ответил балетмейстер и, показав несколько угловатых движений из «Послеполуденного отдыха фавна», снискавшего ему скандальную славу, добавил: – Там еще больше подобного».

Подобного в «Весне» было предостаточно. Безобразные прыжки, рваная пластика, завернутые внутрь ноги, дергающиеся головы, бьющиеся, словно в паучей, тела. Композитор Игорь Стравинский и хореограф создали балет, где предстали картины жизни языческой Руси. Когда плямя, стремящееся пробудить землю от зимней спячки, вбивает в нее свою энергию, пот и кровь. Подобной чувственности и такого дикого танца балетный театр еще не видел.

Как и при создании предыдущих балетов, работа Нижинского с артистами проходила мучительно. Его не понимали, его танцев не принимали, его требования казались абсурдными. В успех не верил почти никто. Бронислава Нижинская вспоминает: «Как и в «Фавне», Нижинский, ставя «Весну», работал сразу со всей группой участников массовых сцен, рассматривая их как единое целое. Его хореография не содержала симметричных построений и повторяющихся комбинаций для хордебалета. Фокин придерживался типичной для Петипа симметрии в «Сильфидах» и даже в «Половецких плясках»; дикая орда мчится прыжками вокруг сцены, образуя ровный круг, затем пересекает её по диагонали, соблюдая одинаковые интервалы, совсем как в постановках Петипа.

В балете Нижинского этого не было. Возможно, в балетном спектакле такие построения напоминали Вацлаву дрессированных животных в цирке, лошадей или слонов, или маневры строя солдат, которые ему случалось наблюдать в детстве. Так или иначе, но тема «Весны священной», где показаны древнейшие обряды языческой, дохристианской Руси, исключала упорядоченные построения и постоянные повторы симметричных хореографических рисунков...

Хореография Нижинского благодаря новизне его построений, необычности поз и движений требовала точности до малейшей детали исполнения. Всё это было странно, непривычно артистам, воспитанным в традициях старого классического балета. Они, с одной стороны, были приучены держать равные расстояния между танцовщиками независимо от того, двигались ли они прямо, по диагонали, параллельными линиями или по кругу; с другой стороны, они привыкли к относительной свободе исполнения. Требование Нижинского точно соблюдать характер движений раздражало их, они протестовали против того, что им казалось бессмысленными придирками. Иногда длинные и утомительные репетиции так изматывали артистов, что они и вовсе отказывались работать с Нижинским. Надо было обладать исключительной силой воли и уверенностью в своей правоте, чтобы продолжать ставить балет в атмосфере такого неблагоприятного и недоверия».

Если и сегодня мало кто из танцовщиков классической школы в состоянии принять современную хореографию, то

что говорить о начале века. Но поиски Нижинского не воспринимали и те, кто входил в окружение Дягилева, – балетоманы, рецензенты петербургских газет, собравшиеся к началу балетного сезона в Монте-Карло. Их раздражала некрасивость, грубость, вульгарность постановки.

Да, здесь в «Весне» романтическая мечта, элегическая грусть, архитектурная строгость классического балетного спектакля разбивается вдребезги. Танец рождается не из грёзы, а из страха, боли, одиночества и сексуальных желаний. Это уже XX век.

По воспоминаниям Брониславы Нижинской, «...один лишь Рерих поддерживал Вацлава. Он часто приходил на репетиции и подбадривал Вацлава, который внимательно его слушал. Только в присутствии Рериха брат освобождался от сковывавшего его напряжения. Вацлав не раз говорил мне, как интересно слушать рассказы Рериха о происхождении человека, о древних обрядах и предистории племен, которые кочевали по стране, ныне именуемой Русью...».

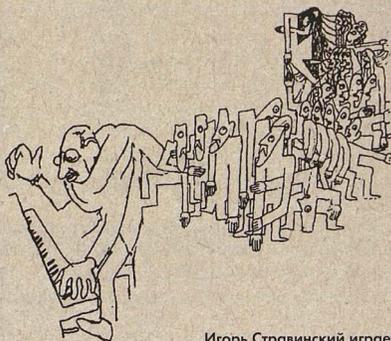
И вот настал вечер премьеры – 29 мая 1913 года. Театр Елисейских полей, казалось, взорвется. Трудно назвать другую балетную премьеру в XX веке, которая вызвала бы столь безумную реакцию зрителей. Зал ревел, свистел, шипел. Вызванная полиция пыталась в антракте между двумя актами отыскать и вывести из зала самых неистовых крикунов. Но напрасно. Во втором действии как только появились дрожащие танцовщицы со склоненными на тыльные стороны ладоней головами, кто-то в зале воскликнул: «Доктора!». Другой голос уточнил: «Дантиста!», и тут же третий выкрик: «Двух дантистов!». Одна модно одетая дама, сидевшая в ложе, встала и ударила по лицу свистевшего мужчину из соседней ложи. Её спутник поднялся, мужчины обменялись визитными карточками, и на следующий день состоялась дуэль. Другая



«Весна священная» (1913).



«Весна священная». Танец избранницы. Художник Валентина Гросс.



Игорь Стравинский играет «Весну священную». Карикатура Жана Кокто.

светская дама плюнула в лицо одному из зрителей. Кто-то кричал, обращаясь к ломам: «Заткнитесь, вы, кенсингтонские суки!»

Трудно понять, как в таком шуме удалось дотанцевать балет. Но это всё же произошло, хотя стоило невероятных усилий артистам и хореографу. Танцовщики едва не плакали от оказанного им приема. Нижинский, белый как мел, с подергивающимся от волнения лицом, простоял весь спектакль за кулисами, отбивая ритм обоими кулаками: «Раз, два, три...».

Что было после столь триумфального провала? Родилась легенда, как и всякая легенда, наверное, не совсем соответствующая действительности, но очень красивая. Её автор — один из самых горячих поклонников русского балета Жан Кокто.

В два часа ночи Стравинский, Нижинский, Дягилев и Кокто, забившись в фиакр, отправились в Булонский лес. Все молчали. Стояла свежая, чудесная ночь. «По запаху акаций, — вспоминает Кокто, — мы поняли, что едем уже среди деревьев. Приехали к озеру, и тут Дягилев, кутаясь в воротник из опоссума, проговорил что-то по-русски; я почувствовал, как притихли Стравинский и Нижинский, а когда кучер зажег фонарь, увидел слезы на лице импресарио. Он продолжал что-то медленно говорить.

— Что это? — спросил я.

— Пушкин.

Наступило долгое молчание, потом Дягилев прибавил ещё какую-то короткую фразу, и волнение моих соседей показалось мне столь сильным, что я не удержался и спросил о причине.

— Это нельзя перевести, — ответил Стравинский, — в самом деле, нельзя, это слишком по-русски... Слишком... Примерно так: «Поехать бы сейчас на острова...» Да-да, это так по-русски, потому что, видишь ли, как мы сейчас едем в Булонский лес, так у нас ездят на острова, и мы представили себе «Весну священную» на островах.

Это было первое упоминание о провале. Вернулись мы на рассвете. Трудно представить себе нежность и ностальгию этой троицы, и как бы ни проявлял себя Дягилев впоследствии, я никогда не забуду этот фиакр, его мокрое от слез крупное лицо и стихи Пушкина в Булонском лесу».

Это поэзия. Теперь немного прозы от Игоря Стравинского. «После спектакля мы были возбуждены, рассержены, презрительны и... счастливы. — Вспоминает Стравинский. — Я пошел с Дягилевым и Нижинским в ресторан. Далекий от того, чтобы, согласно преданию, плакать и декламировать Пушкина в Булонском лесу, Дягилев отпустил единственное замечание: «В точности то, чего я хотел». Он, безусловно, казался довольным. Никто лучше него не знал значения рекламы, и

он сразу понял, какую пользу можно извлечь из случившегося. Весьма вероятно, что возможность такого скандала он предвидел уже в те минуты, когда несколькими месяцами ранее в восточной угловой комнате нижнего этажа Гранд-отеля в Венеции, я впервые проигрывал ему партитуру».

А может быть, Сергей Дягилев предвидел не скандал? Может быть, он был восхищен музыкой Стравинского? И кто бы другой, кроме него, услышал и понял музыку «Весны»? Может быть, он думал не о скандале, а о новом балете, который потрясет XX век!

На той премьерной «Весне» побывала тогда еще мало кому известная Кoko Шанель. Это был первый в её жизни балетный спектакль. Потом, в 1920 году, в Венеции Шанель представила Сергею Дягилеву. Познакомила их общая подруга Мизиа Серт. Дягилев не обратил внимания на стройную молчаливую брюнетку, появлявшуюся везде с Мизией. Сергей Павлович был увлечен мыслью о новой постановке «Весны» в хореографии его очередного протеже Леонида Мясина. Но где взять деньги?

Денег, как всегда, не было.

Уже в Париже Дягилеву как-то доложили о визите одной дамы. Сначала Сергей Павлович решил отказать ей, но потом все же спустился в холл гостиницы. Когда он увидел гостью, то сразу вспомнил Венецию, Мизию и её подругу.

Шанель, к тому времени уже финансово независимая, принесла деньги на постановку «Весны». Она протянула Дягилеву чек, сумма которого превосходила все его ожидания, поставив одно условие, чтобы он никогда и никому не говорил о её доле.

Дягилев никому ничего не сказал, только открылся своему секретарю и другу Борису Кохно. И лишь спустя полвека, когда вышли воспоминания Кохно, стало известно об этом поступке Шанель.

Очередное рождение «Весны» произошло в 1959 году. Вместе с балетом родилась и легендарная труппа Мориса Бежара «Балет XX века».

Так случилось, что созданная Бежаром в 1957 году труппа «Балле-театр де Пари» оказалась в труднейшем финансовом положении. И в тот момент Бежар получил от Мориса Гюисмана, только что назначенного директором брюссельского «Театра де ла Монне», предложение осуществить постановку «Весны священной», для работы над которой специально формировалась новая труппа. На репетиции отводилось всего три недели.

Прежде чем сказать «да» или «нет» Гюисману, Бежар, как он всегда делал в ответственные жизненные моменты, обратился к китайской книге перемен «Шицизин». Подбросив в воздух монетки, посчитав, сколько выпало орлов и решек,

хореограф установил одну из шестидесяти гексаграмм, содержащихся в книге. Комментарий к ней гласил: «Блистательный успех благодаря жертве весной». Бешар не мог прийти к себе от изумления и сказал Гюисману: «Да!».

Ежедневно с утра до вечера Бешар слушал «Весну» и только «Весну». Он сразу же отказывается от либретто Стравинского, считая, что весна не имеет ничего общего с русскими старцами, к тому же ему совсем не хотелось заканчивать балет смертью, как по личным причинам, так и потому, что в музыке ему слышалось совсем иное.

Лето было в самом разгаре. Хореограф закрывал глаза и думал о весне, о той стихийной силе, которая пробуждает повсюду жизнь. Он решает создать балет, в котором расскажет историю пары, не какой-то определенной пары, а пары вообще.

Репетиции шли трудно. Танцовщики плохо понимали, чего от них добивается Бешар. А ему были нужны «не юноши, а ляжки, кулаки, внезапные и резкие движения голов», ему нужны были «животы и выгнутые спины, тела, изломанные любовью, которые он воображал, когда предавался любви сам». Бешар твердил себе: «Это должно быть просто и сильно». И одурманивал себя музыкой Стравинского, слушая её на предельной громкости, чтобы она расплющила его между своим молотом и наковальней. Как-то во время репетиций Бешар вдруг вспомнил один документальный фильм, рассказывающий об оленях, спаривающихся во время течи.

Этот акт оленьего совокупления определил ритм и страсть бешаровской «Весны» – гимна плодородию и эротизму. А само жертвоприношение представляло собой акт священного совокупления. И это в 1959-м!

«Весна» Бешара вызвала взрыв, и не только в мире танца, а вообще во всем мире. Спустя годы, когда Бешар впервые приехал в СССР и показал балет, уже ставший к тому времени программным сочинением мастера, многие советские граждане воспринимали «Весну» как порнографию. Откро-

венные прикосновения, чувственные жесты и позы – всё это вызывало шок. Зрительный зал Кремлевского дворца съездов, где давалась «Весна», тихо стонал, сгорая от желания.

* * *

«Весна» стала в XX веке главным балетом для многих ведущих хореографов мира. Свою трактовку спектакля создали Джон Ноймайер, Джон Тарас, Глен Тэтли, Пина Бауш...

В постановке Бауш исполнители танцевали босиком, бегая по сцене, засыпанной торфом. Это была яростная, грязная, истеричная «Весна», где шла настоящая война между мужчинами и женщинами, стремившимися вырваться из-под власти мужчин, убежать от их грубой силы.

Оригинальную версию «Весны священной» создал и Анжелен Прельжокаж. В его «Весне» Избранница танцует обнаженной, но обнажение в данном случае не стриптиз или эскибиционизм, а особая форма сакральности, утверждает постановщик. «Чувственная музыка Стравинского предполагает обнажение на сцене. Именно так трактуется пробуждение чувств, о котором идет речь в балете», – считает Прельжокаж. Обнаженная сцена длилась не больше десяти минут, однако танец Нагис Ширази – Избранницы успели снять на видео. Ролик попал в Сеть, и теперь бьет все рекорды посещаемости.

Свою «Весну» поставила и Марта Грэхем. Причем в очень серьезном возрасте, когда ей было за девяносто. О чем думала эта легендарная танцовщица и хореограф, когда ставила кипящий страстью спектакль? О жизни или о смерти? Наверное, о жизни и о весне. О той безумной весенней силе, которая каждый год взрывает землю, пробуждая её к новой жизни.

В одном из последних своих интервью Марта Грэхем сказала: «Меня часто спрашивают, верю ли я в свои девяносто шесть лет в жизнь после смерти? На что я отвечаю: «Я верю в священность жизни и энергии».

Владимир КОТЫХОВ



«Весна священная» в постановке Мориса Бешара (гастроли «Балета Бешара» в Москве). Фото Михаила ЛОГВИНОВА (Большой театр России)

БИДЕ *по весне*

«Как, сидя в восьмом ряду партера, воткнув в глаза бинокль, не разглядеть на новой сцене Большого театра двух балетных знаменитостей? Как??? Где они, почему их нет? – мучил я себя вопросом, – ведь в программке черным по белому – Диана Вишнёва и Мария Александрова». Наверное, их заменили, решил я.



Мария Александрова и Александр Смольянинов.



Диана Вишнёва и Денис Савин.

«Квартира»

Но нет, оказалось, на сцене они отметились, но разглядеть балетных леди Мариинки и Большого в не густозаселённом артистами спектакле оказалось никак невозможно. Начисто их лишил постановщик каких-либо отличительных черт. Кстати, совсем недавно прошла информация, что теперь с отечественных подводных лодок снимут опознавательную атрибутику – звёзды, номерные знаки, чтобы враг не догадался, какой стране эти лодки принадлежат. Тут, кажется, то же самое. Но в следующий свой поход в Большой нужно будет взять телескоп, чтобы наверняка. Хотя нынешние хореографы столь изобретательны...

Да, Матс Эк – легенда и гордость мирового балетного театра. Мы говорим Матс Эк и сразу же в памяти возникает его потрясшая мир «Жизель». Гениальный балет, ставший классикой двадцатого века. Его бы на сцену Большого, спектакль, где есть что танцевать, что играть, где столько материала для артистического становления танцовщиков. Это тот балет, которого так не хватает Большому. Но увы, в театре появилась «Квартира», где и танцевать нечего, и играть не к чему, зато есть много чего другого, ранее не виданного на балетной сцене.

Пылесосы, кухонная плита, телевизор и самая большая гордость «Квартиры», его притяжение и особый смысл – биде. Вспоминается анекдот из прошлого. Когда-то Серж Лифарь, возглавлявший балет Парижской оперы и занимавшийся в школе с юными ученицами, на одном из уроков стал разучивать с ними новый элемент. Потом девочки пришли домой и показали диковинку родителям. Естественно, родители, как все ненормальные родители, пришли в ужас и бросились на урок к Лифарю, чтобы посмотреть, что это за развратные эскерсисы тот придумывает для их сильфидных созданий. Но быстро успокоились, поняв, что эта возмутительная поза ничем особенным не отличается от других балетных движений. Впоследствии поза эта даже получила название «поза биде».

Времена изменились, всё движется вперёд, и теперь не поза, а настоящее биде становится главным украшением спектакля. Открывается занавес, а на сцене белое мраморное чудо. Вокруг него кружится балерина, то «стан совьёт, то разовьёт», то быструю ножку в биде окунёт, то руками там пополощет, то начнёт прыгать через него, только что головой туда не окунулась. А жаль, это было бы весьма зрелищно.

Порадовало и то, как артисты правки управляют с пылесосами, и то, как что-то мудрят около кухонной плиты. Потом, кажется, пишу, кажется, потому что не уверен, вынимают из этой плиты некий сгоревший свёрток. Что-то там в плите угорело. Но что?

Есть в «Квартире» и незатейливый любовный дуэт. Он разворачивается возле двери. Он и Она. Он её бросает, скрывшись за дверью, она в неё изо всех сил колотится. Тут-то и блистала Диана Вишнёва, которую я, злодей, не узнал. Потом из-за двери появится рука возлюбленного и сожмёт то ли колено, то ли бедро героини. Вот и вся любовь. Ещё есть в спектакле Семён Чудин, сидящий перед телевизором. И тоже энергично отбивающий ритм ногами.

Нужно заметить, что артисты, занятые в спектакле, работают в «Квартире» с удовольствием. Энергично, шустро, в хорошем ритме. Только смотреть на это сильно тоскливо.

И непонятно, почему эта «Квартира» появилась в рамках фестиваля, посвященного легендарному спектаклю дягилевской антрепризы «Весна священная» (композитор Игорь Стравинский, хореограф Вацлав Нижинский, художник Николай Рерих), столетие которо-

го, без преувеличения, отмечает весь мир. Назывался фестиваль Большого «Век «Весны священной» – век модернизма». Возможно, это и дало право появиться и «Квартире». Но хотелось бы, конечно, чтобы «Весна» отдельно, а «Квартира» отдельно.

Все, конечно, знают про последние события, происшедшие в Большом. О том, как перепугался хореограф Уэйн МакГрегор, прослышав о том, что произошло в первом театре страны с художественным руководителем балета. И

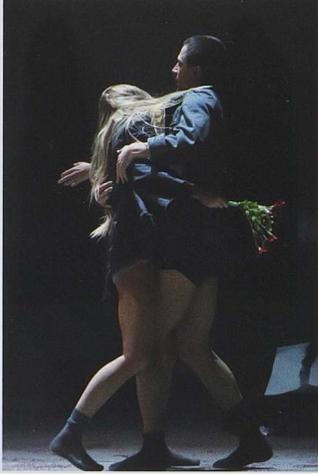
ли это рудники, на которых мучаются несчастные заключенные, то ли это завод по производству щебня или ещё чего-то сыпучего...

Исполнители, естественно, все безликие, одетые в какие-то одежки. Корчатся, бьются, ползают, мотаются, словно вешалки на ветру. И конечно, все эти штампы, от которых скулы сводит, общие штампы современного танца. Когда девушки, распустив волосы, начинают безумно крутить головами. Волосы дыбом, тела бьются в конвуль-

воды будет море разлитое.

И она полилась в конце спектакля из выкатившейся на сцену душевой платформы (такие общие душевые в советские времена устанавливались на фабриках и заводах). И все персонажи тут же стали плескаться, а ещё повизгивать от счастья, что-то кричать, причитать, хихикать. Тоже жуткий штамп современников, когда голос, речь, бормотание становятся обязательными вставками в танцевальный спектакль.

Ни выстроенной режиссуры, ни про-



«Весна священная» (постановка Т.Багановой).



отказался с перепугу ехать в Россию ставить «Весну священную», на постановку которой он был за сто лет до всего этого приглашен.

Что делать с «Весной»? Решили пригласить на постановку Татьяну Баганову вместе с её труппой «Провинциальные танцы». Правда не известно, почему именно эту провинциальную даму. Никакими достижениями по части освоения музыки Игоря Стравинского Татьяна Баганова никогда и нигде не отметилась. Баганова вообще из тех многочисленных отечественных хореографов, которые не хотят слышать музыку, не воспринимают её и не понимают, зачем она нужна.

Что постановщик «Весны» и продемонстрировала, представив движеческие эксперименты, ни в одной точке, ни в едином мгновении не соединяющиеся с музыкой Стравинского. Стравинский сам по себе, движения от Багановой сами по себе.

В музыке и есть и мощь, и страсть, и чувственность... Дирижёр Павел Клиничев и оркестр Большого театра сумели передать всё её богатство и разнообразие. А на сцене какие-то сиротские потуги на оригинальность. Понять, где происходит действие, невозможно – то

сиях. Эти разметавшиеся волосы переходят из одной труппы современного танца в другую, из одного спектакля в другой. Неужели нельзя придумать что-то новое? Ну и, конечно, земля, песок... Что ещё не назвал? Вода. Конечно, появилась и она. Потому что, если на сцене висит огромный кран (сценография и костюмы художника Александра Шишкина) и если это современный танец,

думанной драматургической идеи, ни единого оригинального танцевального па, ничего нового, неожиданного, интересного. Где «Весна священная»? Где модернизм? У этой «Весны» столько же общего с модернизмом, как у квашеной капусты с ананасом.

Владимир КОТЫХОВ
Фото Михаила ЛОГВИНОВА
(Большой театр России)

Финальная сцена спектакля.





Анастасия Першенкова – Лариш,
Сергей Полунин – Рудольф.

«МАЙЕРЛИНГ».

Тонны ткани на грамм танца

Хореография Кеннета МакМиллана
Либретто Джиллиана Фримена
Музыка Ференца Листа
Оркестровка Джона Ланчбери
Декорации и костюмы Николаса Георгиадиса
Балетмейстер-постановщик Джули Линкольн
Дирижер-постановщик Антон Гришанин

Что стало истинной причиной трагедии, происшедшей 30 января 1889 года? Когда в охотничьем замке Майерлинг были обнаружены тела кронпринца Рудольфа (21.08.1858 – 1889), наследника престола Австро-Венгерской империи, и юной баронессы Марии Вечеры (19.03.1871 – 1889).

Согласно одной из версий, романтической, они добровольно ушли из жизни, Рудольф застрелил свою возлюбленную, а затем застрелился сам. В предсмертной записке, обращенной к матери, Мария написала: «Дорогая мама! Прости мне содеянное! Я не сумела превозмочь свою любовь... В смерти я буду счастливее, чем была в жизни». Рудольф в предсмертном письме к своей жене, дочери бельгийского короля Стефани, написал: «Я спокойно иду навстречу смерти, ибо лишь так могу сохранить своё имя».

Но есть и другой взгляд на происшедшее, некоторые считают, что это было спланированное австро-венгерскими властями политическое убийство, искусно замаскированное под самоубийство. Если же обратиться к главному персонажу происшедшего, эрцгерцогу Рудольфу, то и здесь всё неопределенно. Одни отзывались о нем как о «блестяще образованном и всесторонне одаренном красавце», другие называли его «сумасшедшим и наркоманом».

Много неясного, но ясно одно – эта трагическая история привлекла к себе массовый интерес.

Естественно, не смогли пройти мимо Майерлинга писатели, поэты, кинематографисты, композиторы. Поэт Велимир Хлебников посвятил этому сюжету балладу «Мария Вечора» (1909-1912). Композитор Имре Кальман создал оперетту «Маринка» (1945). Были сняты фильмы «Майерлинг» (1936) с Шарлем Буайе и Даниэль Даррье в главных ролях, «Тайна

Майерлинга» (1949) с Жаном Маре и Доминик Бланшар. В 1957-м году появилась американская телепостановка с Оди Хёпберн и Мелом Феррером. И наконец, в 1968 году фильм Теренса Янга «Майерлинг» со звездным составом исполнителей: Омар Шариф (Рудольф), Катрин Денёв (Мария Вечера), Ава Гарднер (императрица Елизавета), Джеймс Мэйсон (император Франц Иосиф).

Конечно, отметился в этой сладкой теме и балетный театр. В 1974 году британский балетмейстер, руководитель Королевского балета Великобритании (1970-1977) Кеннет МакМиллан прочитал книгу Джорджа Марека «The Eagles Die», где рассказывалась история наследника австро-венгерского престола, сына императора Франца Иосифа I и императрицы Елизаветы кронпринца Рудольфа. На страницах романа возникла яркая личность, разбивающая рамки привычных представлений о престолонаследниках; описывалась странная смерть Рудольфа и Вечеры в замке Майерлинг.

Балетмейстер загорелся идеей создать балет, посвященный трагическому и невероятно театральному событию. По драматизму почти «Ромео и Джульетта», но еще напряженнее и эффектнее.

Писательница Джиллиан Фримен написала либретто, знаменитый балетный дирижер Джон Ланчбери создал из различных произведений Ференца Листа музыкальную партитуру. Хореограф был убежден, что именно музыка Листа, лично знавшего героев истории Майерлинга, более всего подойдет для его балета.

Спектакль, ставший классикой британской Королевской балетной труппы, поражает большим количеством действующих лиц (их в балете двадцать четыре), разнообразием типов

и характеров, а также богатством декораций и костюмов.

В 1992 году Кеннет МакМиллан восстановил «Майерлинг» специально для Ирека Мухамедова и во время премьеры скончался за кулисами от сердечного приступа. Можно создать еще один спектакль, смерть в балете и смерть за кулисами хореографа спектакля.

Но обратимся к премьере, показанной Музыкальным театром имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко.

Сразу отмечу, что с костюмами и количеством действующих лиц всё суперотлично. Театр заветам Кеннета МакМиллана оказался верен. Тонны ткани, килограммы украшений, обуви, аксессуаров... Действующих лиц столько, сколько не на всяком рынке в воскресный день встретишь. Все они ходят, бродят, группируются, рассредоточиваются, вновь собираются вместе, снова бродят по сцене и метут шлейфами пол. Конечно, плохого тут ничего нет, сцена чище станет. Но...

Зачем всё это сегодня? Времена массовых балетных хождений давно прошли. В балете, подобном «Майерлингу», следует выделять не массы, а историю двух любящих людей. И показать их роман с помощью действенного, яркого танца. Но его нет. Но что самое поразительное, любовный дуэт вообще не прописан в балете, он не читается. Вообще не понятно, кто в спектакле Вечера, а кто полувечера, кто любовь всей жизни, а кто деваха из дома терлимости. Причем этих девиц так много и все они так и норовят залезть на Рудольфа.

Дома посмотрел фильм «Майерлинг» 1968 года. Всё драматургически выстроено, прекрасно сыграно актерски и всё понятно. Сложные отношения Рудольфа с отцом Францем Иосифом, бесконечная любовь матери, императрицы Елизаветы, к сыну и, конечно, ярко вычерченный, тонкий и красивый любовный дуэт Катрин Денёв (Вечера) и Омар Шариф (Рудольф).

В балете «Майерлинг» всё путано-перепутано и никакой страстно-танцевальной любви не просматривается.

А если её нет, то значит, и балета нет. Ну а про финал даже неловко писать. Спектакль заканчивается тем, что за перегородкой звучит выстрел, к зрителям выбегает Рудольф. Потом скрывается за перегородкой. Снова выстрел. Перегородка падает. На сцене два бездыханных тела. Всё ясно? Нет, всё совсем не ясно...

Есть ещё второй финал. Когда на сцене появляется карета, где сидит дама, похожая на Марию Вечеру, поддерживае-

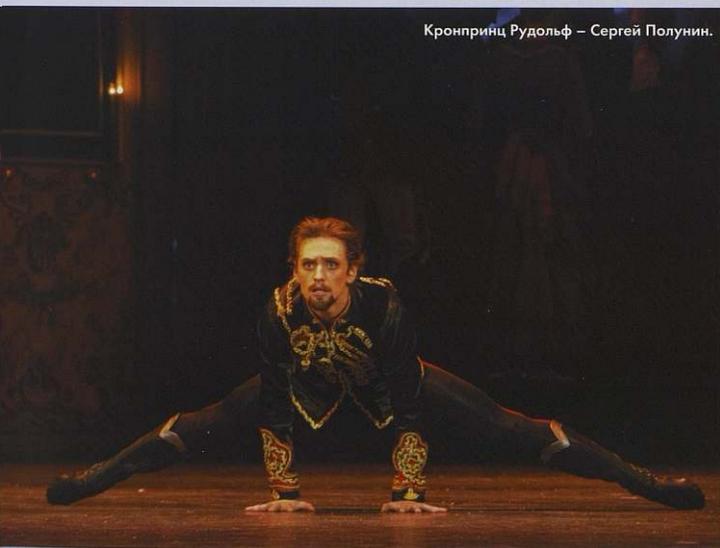


Анна Оль – Мария,
Сергей Полунин – Рудольф.

мая с двух сторон джентльменами. Я от ужаса чуть не закричал. Что это? Вечера не погибла? Её оживили? Почему она после того как была застрелена, неожиданно прибывает к нам в карете?

Даму эту, как мешок с картошкой, вытаскивают из кареты, волокут вдоль сцены куда-то туда, где просматривается нечто вроде вырытой могилы, и бросают в могильную яму. Кто мне объяснит, что всё это значит? Поскольку в кратком содержании к спектаклю про эти ужасы ничего не написано. А всего лишь значит: «Эпилог. Кладбище Хайлингенкройц перед восходом». В общем, с добрым утром.

Единственный, кто невероятно притягателен в этом спектакле, это Сергей Полунин. От его темперамента и драматического напора перехватывает сердце. Танцовщик почти весь спектакль находится на сцене, и всё это время от него невозможно оторвать глаз. Каждый его жест, танцевальный эпизод, проход, остановка – всё одухотворено, прочувствовано и невероятно красиво. Той балетной красотой, что вводит из поэзии жизни в мир высокой балетной поэзии.



Кронпринц Рудольф – Сергей Полунин.

Владимир КОТЫХОВ
Фото Михаила ЛОГВИНОВА



Екатерина Панченко,
Илья Бародулин, Елена Кабанова.
«Консерватория».

От «Консерватории» до Арктики

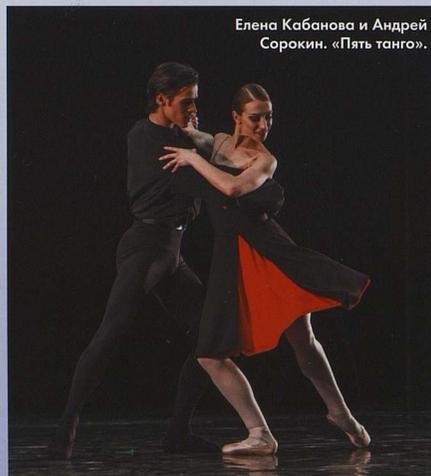
Екатеринбургский театр оперы и балета представил проект «XIX/XX/XXI. Три века, три балета, три стиля». В программу вошли «Консерватория» Августа Бурнонвиля, «Пять танго» Ханса Ван Манена и спектакль «Cantus Arcticus» («Арктические песни»), поставленный художественным руководителем балетной труппы театра Вячеславом Самодуровым. Ему же принадлежит и сама идея подобного вечера.

Для работы над постановкой «Консерватории» была приглашена Дина Берн Ларсен – представительница знаменитой балетной династии, в прошлом солистка Датского королевского балета, знаток хореографии Бурнонвиля. В постановочную группу также вошли дирижер-постановщик Павел Клиничев (главный дирижер Екатеринбургского театра оперы и балета, дирижер Большого театра России); Альона Пикалова (художник-постановщик) и художник по костюмам Елена Зайцева (Большой театр России).

Конечно, Бурнонвиль – это невероятно сложно. Изящество мелкой техники, изысканность поз, остановок, особый стиль и эстетика. И хотя балет оказался немного «на вырост» екатеринбургской труппе, в целом исполнители с задачей освоения хореографии Бурнонвиля справились. Особо хочется отметить Е.Соболеву, Е.Воробьеву, А.Сорокину, Д.Зайнетдинову.

Балеты голландского хореографа Ханса Ван Манена – это классика двадцатого века, хорошо известная во всем мире. Однако с Россией у хореографа, поставившего около 160 балетов, отношения до недавнего времени не складывались. Впервые его представила российским зрителям прима-балерина Мариинского театра Ульяна Лопаткина на московском бенефисе в 2010 году.

И вот премьера знаменитого балета мастера «Пять танго» на музыку Астора Пьяццоллы в Екатеринбурге. Постановку осуществила Меа Венема, ассистент голландского хореографа, танцевавшая в 23 балетах Ван Манена, большинство из которых были поставлены специально для нее. Завершив свою исполнительскую карьеру, Меа Венема полностью посвятила себя хореографии Ханса Ван Манена; вот уже 30 лет она обучает его стилю танцовщиков по всему миру. Репетировал с екатеринбургскими арти-



Елена Кабанова и Андрей Сорокин. «Пять танго».

«Пять танго».



стами и премьер Национального балета Нидерландов Александр Жембровский.

Художник Жан-Поль Врум является автором сценографии и костюмов первой постановки «Пяти танго». В мастерской голландского театра создали образцы мужского и женского костюмов, по которым в цехах театра изготовили костюмы для всех участников екатеринбургской постановки. Ян Хофстра воспроизвел световую партитуру спектакля.

В одном из интервью Александр Жембровский сказал: «У Ханса Ван Манена нет моментов, где бы ты мог просто встать, расслабиться, отдохнуть. Даже если танцовщик стоит в статичной позе, внутри него должно быть движение, энергетика, чтобы держать зрителя постоянно в напряжении». А также подчеркнул, что «Пять танго» – европейский балет, но там очень много аргентинской страсти, но между тем постановка достаточно сдержанна».

Говоря о спектакле и исполнителях, хочется отметить танец Е.Кабановой, Л.Люшиной, А.Сорокина, соединивших в «Пяти танго» страсть и драматизм, нежность и пронзительность.

Теперь о «Cantus Arcticus» («Арктическая песня»). Собственно так называется произведение современного финского композитора Эйноохани Раутаварра. Это необычное симфоническое сочинение, в котором используется запись пения арктических птиц.

Постановка словно продолжает тему «Пяти танго» – это балет о самообладании и сдержанности эмоций, о сложности взаимоотношений, тонкая фантазия на тему чувственности.

Вячеслав Самодуров нашел необычную танцевальную лексику, соединив в ней что-то птичье и нечто человеческое. Создал хореографию, где есть и трепет, и нервность, и легкость.

Это балет о долгом пути друг к другу – сквозь холод и отчуждение, сквозь безжизненное молчание вечной зимы. Балет Вячеслава Самодурова открывается и завершается эпизодом, где по обе стороны стеклянной «стены» пытаются пробиться друг к другу люди, почувствовать через холод стекла близость стоящего за ним человека.

«Cantus Arcticus» вместе с Вячеславом Самодуровым готовил британский дизайнер Энтони Макилуэйн, уже известный екатеринбургским зрителям по работе над спектаклем «Amore Buffo», и художник по костюмам из Большого театра России Елена Зайцева.

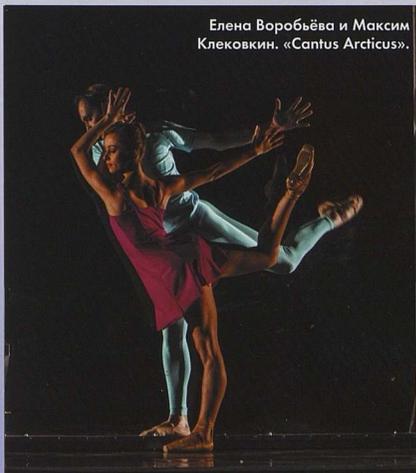
Дирижер-постановщик премьеры – главный дирижер Екатеринбургского театра оперы и балета, дирижер Большого театра России Павел Клиничев.

Екатерина ШИРЯЕВА

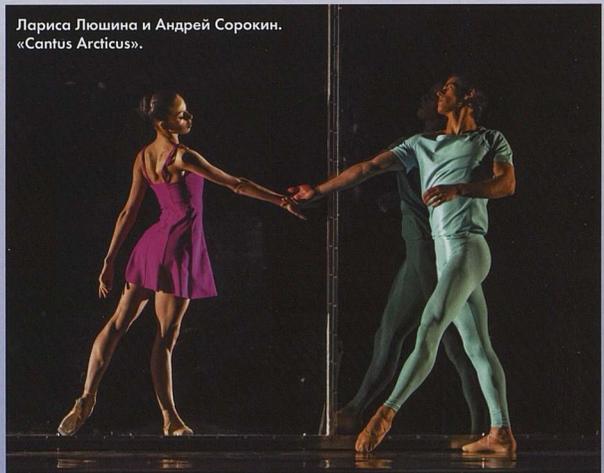
В публикации использованы материалы сайта

Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета.

Фото Сергея ГУТНИКА



Елена Воробьева и Максим Клековкин. «Cantus Arcticus».



Лариса Люшина и Андрей Сорокин. «Cantus Arcticus».

Счастливое число — 13

Мариинский театр провёл ставший для него традиционным фестиваль балета «Мариинский». Нынешний стал тринадцатым по счёту, но это не всеми любимое число не помешало балетной труппе прославленного театра представить яркую, разнообразную, эффектную программу. Здесь было всё самое лучшее и все самые известные.

Фестиваль открылся балетом «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева в хореографии Леонида Лавровского, в главных партиях выступили Диана Вишнёва и Владимир Шкляров. Дирижировал спектаклем maestro Валерий Гергиев.

Важным событием фестиваля стало возвращение в репертуар Мариинско-

го балетов Уильяма Форсайта «Головокружительное упоение точностью» («The Vertiginous thrill of exactitude») и «Там, где висят золотые вишни» («In the middle somewhat elevated»). Возобновлением балетов занимались репетиторы Ноа Гелбер и Кэтрин Беннетт.

В один вечер с этими, уже знакомыми отечественным зрителям постанов-

ками, Forsythe company – танцевальная компания Уильяма Форсайта – представила двадцатиминутную работу мастера «N.N.N.N.», в которой занято четыре танцовщика. Такого Форсайта в России ещё не видели. Сам хореограф приехал в Петербург на несколько дней, чтобы провести заключительные репетиции балетов.

«N.N.N.N.»



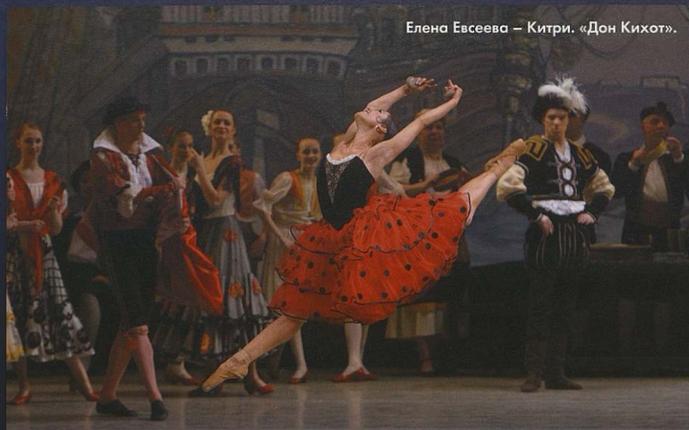
Дуэт из балета «Там, где висят золотые вишни».



«Головокружительное упоение точностью».



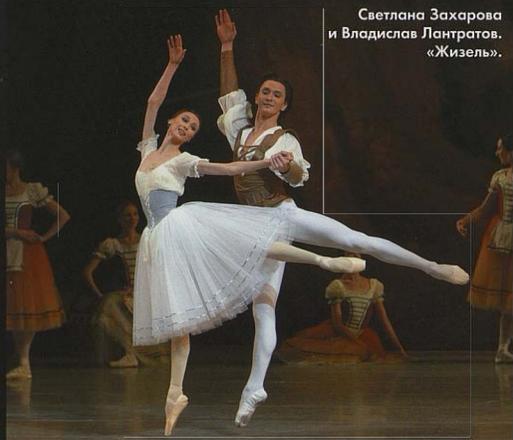
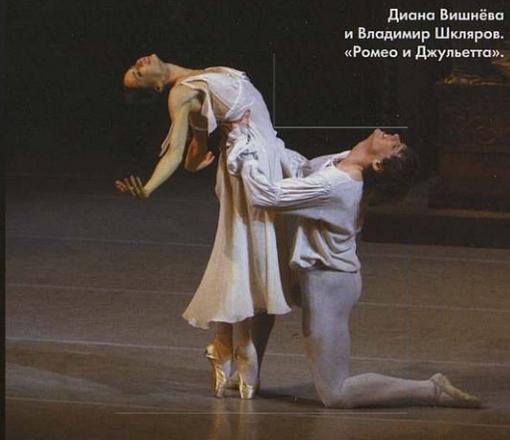
Уильям Форсайт на репетиции.



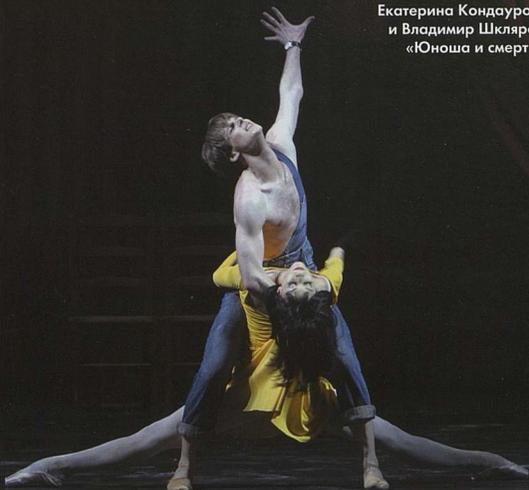
Елена Есеева – Китри. «Дон Кихот».

Уникальным событием стал благотворительный вечер Екатерины Кондауровой. Прима-балерина Мариинки исполнила ведущие партии во всех трёх частях балета Джорджа Баланчина «Драгоценности». Этот творческий эксперимент не имеет аналогов, поскольку три части спектакля – «Изумруды», «Рубины» и «Бриллианты» – требуют владения техникой разных балетных школ: французской, американской и русской.

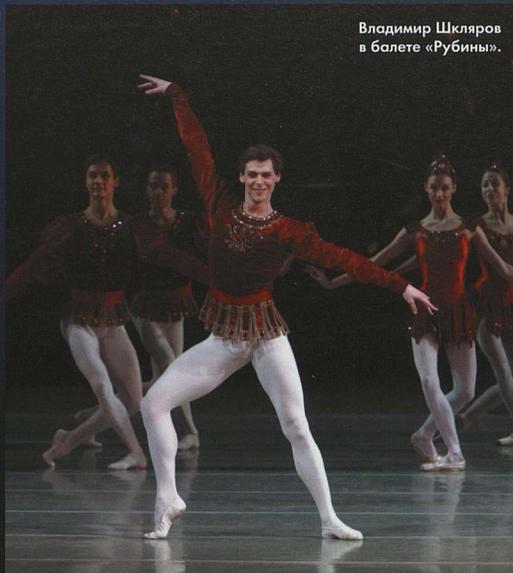
Как отметила сама балерина, «для неё этот вечер стал профессиональным вызовом, экзаменом как на выдержку, так и на способность к перевоплощению». И этот экзамен Екатерина Кондаурова выдержала с блеском. Её партнером по благотворительному выступлению стал Евгений Иванченко.

Светлана Захарова
и Владислав Лантратов.
«Жизель».Диана Вишнева
и Владимир Шкляров.
«Ромео и Джульетта».Оксана Скорик – Никия.
«Баядерка».

Екатерина Кондаурова
и Владимир Шклярков.
«Юноша и смерть».



Владимир Шклярков
в балете «Рубины».



Екатерина Кондаурова
и Александр Сергеев. «Рубины».

Среди других фестивальных событий необходимо назвать балет «Сон в летнюю ночь» Джорджа Баланчина, где впервые в партии Титании выступила Ульяна Лопаткина. Среди других участников спектакля – Тимур Аскеров (Обер), Илья Петров (Пак).

75-летию Рудольфа Нуреева театр посвятил спектакль «Баядерка» с Оксистой Скорик в партии Никии, Екатериной Осмолкиной в партии Гамзатти и солистом Английского национального балета Вадимом Мунтагировым в партии Солора. К этой же дате были приурочены две выставки. Совместно с Фондом В.М.Черномырдина театр представил в фойе бельэтажа экспозицию «Нуреев – танец», а в фойе 3-го яруса была размещена фотовыставка Валентина Барановского «Нуреев: последний визит» о памятном многим возвращении Нуреева на сцену Кировского театра в партии Джеймса в «Сильфиде» в 1989 году.

Состоялся во время фестиваля и бенефис Владимира Шкляркова, отмечающего в этом году 10-летие творческой деятельности. Танцовщик исполнил «Рубины» с Олесей Навиковой, «Юношу и Смерть» с Екатериной Кондауровой и Акт теней из «Баядерки» с солисткой балета Парижской оперы Дороти Жилбер. К бенефису Владимира Шкляркова в фойе 3-го яруса была приурочена фотовыставка работ Александра Гуляева, запечатлевшего артиста в разных партиях его репертуара.



Екатерина Кондаурова
и Андрей Ермаков.
«Изумруды».



Специальным событием фестиваля стала творческая мастерская молодых хореографов, на которой свои работы показали Владимир Варнава, Никита Дмитриевский, Илья Петров, Антон Пименов, Юрий Смекалов, Эмиль Фаски.

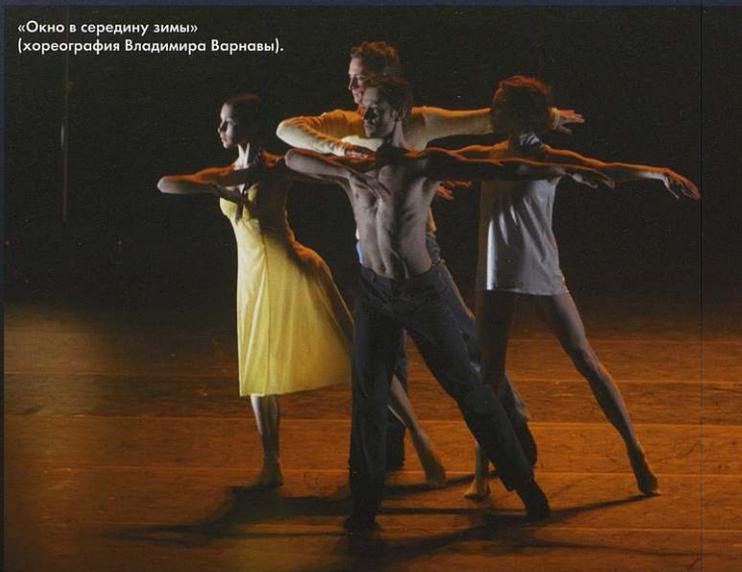
Конечно, не обошлось на фестивале и без «Лебединого озера». В фестивальном спектакле выступили прима-балерина Венского государственного балета Ольга Есина (Одетта-Одиллия) и Данила Корсунцев (принц Зигфрид).

Завершился фестиваль гала-концертом с участием звезд мирового балета.

По материалам сайта
Мариинского театра

Фото Валентина БАРАНОВСКОГО

«Окно в середину зимы»
(хореография Владимира Варнавы).



сана Скорик и Тимур Аскеров.
льшое классическое па Д.Обера.



Ульяна Лопаткина и Андрей Ермаков.
«Мargarита и Арман».



юды».





Нужен ли балету ПРОДЮСЕР?

Редакция журнала пригласила к обсуждению важнейшей на сегодняшний день 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 вопросы отвечает директор Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета **Андрей Геннадьевич ШИШКИН.**

– Андрей Геннадьевич, журнал «Балет», единственное на российском информационном пространстве издание, профессионально и всесторонне освещающее события балетного мира, предложил дискуссию о роли продюсера и менеджера в творческом процессе. Наверное, уже сам призыв к обсуждению говорит об актуальности данных проблем для театрального сообщества.

Если отталкиваться от тезисов, предложенных редакцией журнала, то для российского государственного театра в его современном состоянии наиболее актуален, на мой взгляд, вопрос взаимоотношения топ-менеджера и художественного руководителя (шире – создателей спектаклей). Функции продюсера оказываются необходимыми при возникновении самостоятельных проектов. И здесь я полностью согласен с Владимиром Уриным, который открыл данную дискуссию.

Без художественного руководителя труппа не может развиваться и быть в русле новых тенденций балетного искусства, это мое твердое убеждение. Именно художественный руководитель определяет творческую программу, формирует балетный репертуар.

Я в театре являюсь не продюсером, а менеджером. Я нанят на работу Министерством культуры РФ в должности директора и никогда не стану называть себя продюсером. Вместе с тем, миссия директора не только в том, чтобы решать хозяйственные вопросы, обес-

печивающие жизнедеятельность театра. Основными качествами, которые необходимы руководителю учреждения культуры, считаю открытость к инновациям, умение улавливать тенденции рынка, готовность идти на определенные риски, связанные с привлечением молодых художественных руководителей и постановщиков. Продюсерская черта менеджера как раз заключается в том, что он может не только сформировать направление, но и найти художественного руководителя в качестве лидера этого направления.

– Вы отметили, что все же ставитесь продюсером, осуществляя творческие проекты, не связанные с текущей деятельностью театра, его премьерами и репертуарными спектаклями.

Выполнять функции продюсера приходится, когда мы осуществляем самостоятельные проекты, которые не определены государственным заданием и под которые мы сами находим финансирование. Пример – наш проект по поддержке молодых хореографов «Dance-платформа». Проект, созданный по инициативе художественного руководителя балета театра Вячеслава Самодурова, стартовал в 2012 году. Благодаря «Dance-платформе» начинающие хореографы из России и Европы получили шанс поставить собственный номер на сцене одного из старейших театров страны.

В России сейчас практически никто не занимается поддержкой молодых хореографов. Есть немало учебных заве-

дений, где готовят данных специалистов, но этого мало, выпускникам нужна практика и возможность научиться работать с серьезной классической труппой. Несколько лет назад хореографические мастерские в Большом театре проводил Алексей Ратманский. Сегодня подобные проекты есть только за рубежом и сейчас – в Екатеринбурге.

Заявки от желающих попробовать свои силы в новом проекте принимались с мая по июнь, их пришло больше сорока, конкурс составил почти пять человек на место. Проект, изначально задуманный как российский, сразу вышел на международный уровень – о своем желании принять участие в «Dance-платформе» заявили хореографы из Германии, Австрии, Швеции и Украины. В жюри проекта вошли художественный руководитель балета театра Вячеслав Самодуров, премьер Королевского балета Ковент-Гарден Эдвард Уотсон, прима-балерина Большого театра России Екатерина Крысанова и художественный руководитель балета Пермского театра оперы и балета Алексей Мирошниченко. Возглавил жюри знаменитый хореограф, бывший художественный руководитель балета Большого театра России Алексей Ратманский.

В итоге по решению членов жюри свои работы на сцене театра показали девять хореографов. Все они приехали в Екатеринбург в сентябре и в течение двух недель смогли заниматься постановкой своих номеров с труппой. Для артистов это стало отличной школой,

позволило значительно разнообразить свою профессиональную хореографическую лексику.

Итогом проекта стали гала-концерты «Dance-платформы». В первом отделении были показаны работы участников хореографических мастерских в исполнении артистов Екатеринбургского театра оперы и балета. Во втором отделении с номерами современной хореографии выступили приглашенные солисты.

Первый опыт проведения хореографических мастерских доказал, что проект востребован и должен стать ежегодным. К тому же в марте на сцене нашего театра состоялись концерты «Dance-платформа плюс», которые позволили создателям лучших номеров представить зрителям свои новые работы.

Для осуществления проекта был создан фонд «Евразия балет». Спонсоры всецело взяли на себя расходы. Конечно, театр предоставил все свои ресурсы: и административные, и творческие. Понимая уникальность этого проекта и миссию, которая теперь возложена на театр, – поиск молодых талантов и способ привлечения в театр интересных хореографов, мы заинтересованы в его продолжении. Именно благодаря Фонду мы предполагаем сделать «Dance-платформу» долговременным проектом.

– Работа со спонсорами, по их поиску также связана с продюсерской деятельностью.

Театр активно выезжает на зарубежные гастроли, привлекая спонсорские деньги и деньги попечительского совета, и это тоже можно считать разовидностью продюсерства. Под каждую планируемую поездку мы находим финансовую поддержку со стороны наших постоянных партнеров либо привлекаем новых меценатов. В театре создан попечительский совет. Его возглавляют Олег Алексеевич Гусев и Виктор Борисович Суруда, мы им благодарны за многолетнюю помощь и дружбу, с театром они более двадцати лет.

Отдельного финансирования требуют и наши премьеры. Существует смета, согласно которой мы можем себе позволить поставить в сезоне две новые постановки. Но мы всегда стремились и делали больше. Был период, когда мы ставили по пять спектаклей за год, сейчас это две оперы и два балета, но у нас опять есть тенденция к росту репертуара. На те средства, которые определены бюджетом, театр создает два спектакля, а на остальные постановки мы ищем или зарабатываем деньги сами.

– Считаете ли Вы необходимым заимствовать европейский опыт и ис-

пользовать его в наших российских условиях.

В современном западном театре существует интендант, который определяет художественную политику, то есть те направления, согласно которым театр будет развиваться. Интендант призван формировать общую концепцию и выбирать художественных руководителей, постановщиков для её осуществления.

Можно обратиться к опыту немецких театров. Я встречался со многими интендантами в Германии. Один из них, опытный руководитель, признанный профессионал, представляющий крупнейший театр в Ганновере, рассказал о том, что вынужден ставить большое количество премьер за сезон. Хотя в Германии вопрос посещения театра не связан границами города, как у нас, вопрос привлечения внимания зрителей остается приоритетным. В каждом театре ставят по 6-8 спектаклей ежегодно, показывая блоками несколько раз на протяжении сезона, и при этом делают большие сборы. И главное правило состоит в том, что все спектакли должны быть разными: по стилю, по художественному воплощению, по соотношению признанных шедевров и произведений, мало известных широкой публике. Европейские театры идут на осознанный шаг, выбирая для каждой постановки нового хореографа (режиссера в опере).

Интендант приходит на 4 года с программой, исходя из которой понятно, что он будет делать, каковы его цели и творческие задачи. В большинстве случаев эти 4 года перерастают в 8 лет, а то и в 12, что говорит о стабильности театра. В то время как у нас идет спор о том, кто главнее – художественный руководитель или директор, у них однозначный ответ: этим лидером должен быть интендант. Неважно, кем ты являешься – менеджером или человеком творческой профессии. Важно, чтобы ты выполнил свою миссию – чтобы были полные залы, гастроли, премьеры, пресса и т.д. Главное требование – чтобы театр имел свое лицо и был интересен публике.

– Наверное, это правильная формула для любого театра.

Это то, к чему движется и наш театр, то направление развития творческого коллектива, которое нам еще предстоит разрабатывать. Мы только начинаем осваивать это – и в балете, и в опере. Екатеринбургский театр подошел к этому постепенно. Несколько лет назад мы приняли концепцию, согласно которой должны были к столетию «обрасти» преимущественно русским классическим репертуаром. Для нас было важно, чтобы артисты имели в репертуаре данные партии, и самое главное –

у нас была задача вернуть публику в зрительный зал. Сегодня мы всё это получили. Перейдя столетний рубеж, в нашу концепцию мы бы хотели внести определенные поправки – не отказываясь от всеми признанных шедевров, которые всегда будут являться основой афиши академического театра, ставить разнообразные спектакли, разностилевые, особое место отводить работам современных хореографов, и в этом смысле мы разделяем позицию интенданта европейских театров и берем на вооружение высказанные ими идеи.

Хотим мы этого или не хотим – мы движемся к интендантству. Театр нуждается в личности, которая определяет не только хозяйственные вопросы и вопросы привлечения зрителей, но и творческие вопросы. Не будучи сам творческим человеком, я доверяю в этой связи профессионалам в своих областях – хореографам, дирижерам, художникам. Но именно я участвую в формировании этого творческого состава.

Определив, в каком направлении должен двигаться театр, следующим шагом является поиск художественных руководителей, которые будут двигаться в соответствии с этим вектором – именно так я нашел для балета Вячеслава Самодурова. Теперь театр дает ему карт-бланш, чтобы он создал что-то иное, отличное от того, что мы имели в репертуаре прежде – способное заинтересовать зрителей и критиков, привлечь в театр новую публику. Многие талантливые танцовщики, окончив исполнительскую карьеру, возвращаются в театр в качестве руководителей. Таков и Самодуров, пришедший в театр в качестве не только художественного руководителя, но и постановщика, поэтому ему необходим менеджер, который будет помогать непосредственно организовывать театральный процесс.

При этом наши спектакли ставят совершенно разные люди – и это тоже один из принципов нашей политики. Это единственная возможность для репертуарного театра оставаться интересным. Еще одна инновация состоит в том, что в последнее время мы стали привлекать приглашенных солистов. И это не рождает недовольства в труппе, их принимают, это стало нормальным для театра явлением. Хотя долгое время мы осознанно строили политику на том, что мы должны выбирать спектакли по силам и возможностям нашей труппы (в опере репертуар подбирался таким образом, чтобы спектакль расходился по голосам оперного цеха). А сейчас мы сами себе создали возможность для более широкого выбора репертуара, ак-

тивно приглашаем исполнителей, в том числе и из-за рубежа, и это оказалось чрезвычайно полезным с точки зрения расширения опыта и роста перспектив для наших исполнителей. Труппа оказалась подготовлена для таких перемен. Она побывала на гастролях, мы приглашаем новых исполнителей к себе, а другие театры, в свою очередь, приглашают к себе наших солистов. Все понимают, что тот уровень, на который вышел театр, требует первоклассного качества и стабильности – театр номинируется на театральные премии, требуется выезжать на фестивали и демонстрировать высокие достижения. Мы выходим на более высокую ступень – сначала мы стали привлекать приглашенных постановщиков, а затем и приглашенных солистов. Мир становится более глобальным, подобные процессы происходят во всех ведущих театрах. И то, что наш театр востребован, как раз говорит о том, что мы развиваемся в правильном направлении.

Несмотря на то что мы остаемся по сути периферийным театром, мы подвержены тем же процессам, что и ведущие столичные театры, и ни в коей мере не чувствуем себя провинциалами. Мы напрямую работаем с заграничными специалистами. В создании наших балетов принимают участие постановщики из Великобритании, Голландии, Дании, выступать на гала-концертах выезжают приглашенные солисты из всех перечисленных стран, а также из Норвегии, США, Германии.

– В Вашем театре был период, когда явных творческих лидеров не было, институт художественного руководства возродился не так давно.

В кризисные моменты, от которых не уберечься ни одному театру, решающее слово остается за руководителем, в нашем случае – за главным менеджером. Такое единовластие подчас спасает коллектив от саморазрушения.

Я пришел в театр, когда дела здесь шли совсем плохо. И долгое время мы занимались тем, что заново выстраивали всю систему, медленно восстанавливая академический репертуар, – люди не верили, что что-то сдвинется с места. Но успех будущего зависит и от предшествующего опыта тоже. Менеджер и продюсер, стоящий во главе такого сложного механизма как театр, должен обладать опытом. У меня был опыт руководства другими театрами, который позволил мне регулировать отношения внутри коллектива и строить политику. Я точно знал, какие шаги мне как менеджеру следует предпринять. Главное ведь не только знать, как выстроить систему, но и знать, куда следует двигать-

ся. И самое принципиальное, что было сделано, – было выбрано верное направление. Мы сосредоточились на русской классике – и оперной, и балетной, и именно это помогло нам выйти из кризиса. Нас призывали с самого начала ставить креатив, но я понимал, что нужно удержаться от этого соблазна. Сначала, обратившись к классике, мы стали понятными и интересными для широкой публики, нам удалось вернуть в зал зрителей, мы нарастили доходную часть, театр вновь стал посещаемым. И только после этого мы аккуратно стали ставить спектакли иного рода – такие как «Amore Buffo», например. Только теперь мы смогли позволить себе сформировать команду, которая проводит нашу новую политику и позволяет нам ставить эксклюзивные работы, такие как одноактные балеты «Н2О», «Пять танго», «Cantus Arcticus».

– До сих пор речь шла о менеджере – руководителе коллектива, но не менее важным оказывается организация деятельности театра, всех его структур, подразделений, творческих цехов. Есть ли в Вашем театре какие-то современные нововведения в данной сфере?

В прошлом году в нашем театре был создан отдел планирования, с этого сезона начал существовать продюсерский отдел. Мы создали новую для нас структуру, взяв за основу модель Большого театра, когда спектаклями и проектами занимаются конкретные менеджеры по направлениям. Сотрудничая с главным театральным коллективом страны, мы на практике ощутили значение данных структурных подразделений. Их сотрудники – менеджеры проектов, которые концентрируют на себе все проблемы, творческие и технические, связанные с производством нового спектакля. Каждая постановка вырастает в большой проект, что требует большой подготовительной и организационной работы, поэтому и возникла необходимость в создании такой структуры.

Теперь у нас по-иному выстраиваются связи, не всегда они вертикальные – от директора к заместителям, но и горизонтальные. И анализируя первые результаты, мы видим, что это работает в большей степени эффективно. Наши молодые специалисты проходили стажировку в Большом театре, они продолжают обучение, получают образование театральных менеджеров в вузах. Таким образом, мы активно идем по пути создания службы исполнительского продюсерства (есть ведь и такое понятие, как исполнительный продюсер – продюсер, который не ищет деньги, а действует в рамках заданного бюджета). Это инновация, и в этом смысле мы отличаемся от

большинства российских театров с традиционным укладом.

– Вы делаете ставку на молодых, когда принимаете новых специалистов в данные структуры. А в творчестве?

– Наш коллектив существенно помолодел за последние годы. Театр обогатился новыми высокопрофессиональными кадрами, у нас много молодежи в труппе и не меньше их в менеджменте. Если говорить в количественном отношении, более половины сотрудников театра в возрасте до 30 лет. Художественный руководитель балета Вячеслав Самодуров, главный дирижер театра Павел Клиничев, главный приглашенный дирижер театра Михаил Грановский, дирижеры Владислав Каркин, Антон Шабуров также принадлежат к молодому поколению, а потому способны создавать современные спектакли, отвечающие запросам сегодняшнего дня. Мы делаем ставку на них, предоставляем возможность выбирать, какие произведения ставить и каким образом. Театру исполнилось 100 лет, и мы как никогда молоды – театральный организм полон творческих сил.

Подводя некий итог сегодняшнего разговора, можно констатировать следующее: поскольку театр остается существом основной структурой, во главе его целесообразнее всего быть менеджеру, который обладает также и ярко выраженными качествами продюсера. Да, когда я стою во главе премьеры – я менеджер, но для того чтобы ставить больше и искать деньги на новые постановки и проекты, требуются способности продюсера.

Это касается и личностных качеств – современный директор должен быть активным, ориентироваться в рынке, чувствовать, в каком направлении двигаться. Требуется обладать огромными связями и владеть большим количеством информации, чтобы уметь в ней ориентироваться и находить художественного руководителя, который будет точно соответствовать нашим современным запросам. Требуется также чуткость, смелость и умение поддержать инновационные проекты, подобные тому, чем стала для нас «Dance-платформа». Плюс поиск партнеров и финансов под эти проекты. И развитие структур, которые требуются театру для выживания в рыночных отношениях – увеличению доходов и т.д. Вряд ли этому можно научиться в институте, по-прежнему опыт и восприимчивость к новому во главе успеха руководителя такого специфического и прекрасного дела, как театральное творчество.

Материал подготовили Елена Мельникова, Екатерина Ружьева

Поздравляем!

...с юбилеем



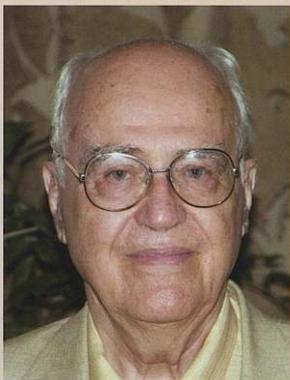
**Ирину Александровну
КОЛПАКОВУ,**

балерину, балетмейстера и педагога,
Героя социалистического труда, лауреата
Государственной премии СССР, народную
артистку СССР.



**Светлану Дзантемировну
АДЫРХАЕВУ,**

балерину, балетмейстера-репетитора,
члена художественного совета балетной
труппы Большого театра, народную
артистку СССР.



Виктора Владимировича ВАНСЛОВА,

искусствоведа, музыковеда, балетоведа, доктора
искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля
искусств РФ. Действительного члена президиума
Российской академии художеств, действительного члена
Международной академии культуры и искусства,
академика Независимой академии эстетики и свободных
искусств, члена Союза композиторов России, Союза
художников России, Союза театральных деятелей РФ,
члена редакционной коллегии журнала «Балет».



**Геннадия Васильевича
ЛЕДЯХА,**

артиста балета, балетмейстера,
педагога, художественного
руководителя «Школы
классического танца» в Москве,
заслуженного артиста РСФСР.

РУССКИЙ БАЛЕТ и мировой художественный процесс



Наше время характеризуется активными идущими процессами глобализации, то есть тенденцией к единению всего человечества, охватывающей самые различные сферы бытия. Как бы ни боролись против неё разного рода антиглобалисты, но глобализация – неизбежный, необходимый, объективный процесс. Идет она и в сфере культуры. И здесь, как и в других областях, имеют место свои издержки и негативные стороны. Мы часто перенимаем из других культур не только хорошее, но и плохое, а чрезмерное увлечение процессами глобализации может создать угрозу для национальных основ той или иной культуры.

Но в целом глобализация все-таки позитивный процесс. Она расширила наши культурные горизонты и создает возможности для обогащения нашей художественной культуры подлинными достижениями других народов. Это способствует сохранению и развитию духовных ценностей.

Сказанное в полной мере относится к хореографическому искусству, которое есть часть общей духовной и художественной культуры нашей страны. Русский балет в XVIII – XIX веках впитывал

в себя достижения мирового хореографического искусства. А начиная с дягилевских Русских сезонов он стал оказывать влияние и на весь мировой художественный процесс, особенно когда многие из членов Дягилевской группы создали свои школы в разных странах мира. Взаимодействие художественных культур всегда было плодотворно.

Но в период холодной войны и железного занавеса хореографическое искусство у нас развивалось изолированно от мировых художественных процессов. О том, что происходило в других странах, мы знали очень мало. Гастроли трупп Баланчина и Бежара в нашей стране в 1960-1970-е годы были исключением, а не правилом. И хотя в нашем балете и в тот период было немало выдающихся художественных достижений, но все-таки изоляционизм ограничивал его развитие. Ведь в традиции русского балета на всех этапах его предшествующей истории было утверждение своих национальных основ, но при этом использование и превращение всего лучшего, что достигалось в балетах других стран. И это не ослабляло, а укрепляло русский балет.

Положение изменилось в 1990-е го-

ды, когда прекратились изоляционистские тенденции, и наша страна стала во всех сферах жизни расширять контакты с зарубежным миром. Это коснулось и балетного театра, искусства хореографии. Систематическим стал обмен гастроллями театров, коллективов и артистов с другими странами. Наша хореографическая общественность всё больше и больше знакомилась с тем, что происходит в других национальных культурах. В репертуары отечественных театров стали включаться произведения Баланчина, Пети, Форсайта, Дуато, Килиана, Прельжожака и других зарубежных хореографов. Широкое развитие в нашей стране получили коллективы и труппы современного танца, contemporary dance, где основой творчества был не классический танец, а модерн и джаз-танец и свободная пластика, не скованная какими-либо канонами.

Всё это влияло и на творчество отечественных хореографов в балетных театрах. Композиционные формы стали более разнообразными, танцевальный язык более многоцветным и развитым. Классический танец оставался основой. Но он впитал в себя теперь не только элементы пантомимы и народно-на-

циональных движений, что было и ранее, а активнее стали использоваться движения физкультурно-спортивные и акробатические, значительней стало влияние современной свободной пластики. Спектакли отечественных хореографов сейчас основаны, как правило, на модернизированной классике, впитавшей самые разнородные элементы.

Введение в классический танец элементов других танцевальных систем требует большого художественного такта и вкуса. Здесь возникают опасности и риски. Привлечение в классический танец инородных элементов порой может быть неорганичным, представляя собою эклектическую смесь, бессмысленный набор разнородного, нарушать стилевое единство. Это иногда и бывает у бездарных постановщиков. Но у талантливых мастеров обогащение языка классического танца, если оно подчинено содержательной, образной задаче, может быть необходимым для достижения подлинно художественного результата. Поэтому большинство хореографов и прибегает сегодня к модернизированному классическому танцу.

Это закономерный процесс, от него никуда не уйдешь, но он породил весьма серьезные творческие проблемы.

Прежде всего это увлечение формальными экспериментами, поисками и находками в области лексики и композиций за счет снижения больших содержательных, духовных задач. Русский балет на всех этапах своей истории был искусством высоких идей, философской наполненности, утверждением добра. На разных этапах истории у хореографов были разные творческие программы, как различаются, например, в XX веке совершенно не похожие друг на друга программы мирискусников, драмбалета и новаторов второй половины века. Но программы эти были, и они определяли одухотворенность и творческую направленность искусства. Сейчас же положение стало неясным. Новых больших идей не замечается. Не то что совсем утрачена содержательность, но главные задачи часто перемещаются в сторону формальных поисков.

Отсутствие больших идей, творческих программ привело к тому, что в репертуаре столичных театров преобладают либо реставрация старых спектаклей, либо произведения зарубежных хореографов. Новые отечественные спектакли появляются крайне редко. Их больше на периферии. И хотя среди них есть удачи, но они не обрисовывают нового этапа в развитии балетного театра.

Создается достаточно много хореографических миниатюр и концертных номеров. Это отрадное явление, ибо малые формы дают простор для творческого эксперимента и пластических находок. Среди них есть, конечно, образно-содержательные и хореографически-изобретательные опусы. Но и здесь есть свои издержки.

Как часто, например, в современных номерах на балетных конкурсах, да и в концертах, мы встречаемся с ребусностью, зашифрованностью, неясностью, а то и с полным отсутствием смысла, как порой прикрывается мнимой многозначительностью и формальной претенциозностью.

Это проявляется не только в хореографии, но и в исполнительском искусстве. Ныне необычайно развилась техника, особенно мужского танца, как и обогатилась сфера поддержек в дуэтом танце. Но нередко трюковой элемент начинает превалировать над различными задачами. Между тем, танец — это не цирк и не спорт, а «душой исполненный полет». Эта пушкинская строка должна быть определяющим принципом как искусства, так и художественного образования.

Поиск нового в искусстве всегда необходим. Но он не должен вести к забвению традиций. А одной из главных традиций русского балета было богатство художественных форм, создаваемых не ради самих этих форм, а для воплощения большого духовного содержания, философских и нравственных идей, обрисовки личностей и характеров. И эту традицию необходимо сохранять.

Но сохранять не значит консервировать. Традиция сохраняется только в развитии, в обновлении и обогащении. В отклике на требования нового времени. В усвоении того позитивного, что это время рождает.

В связи с этим особое значение приобретает укрепление школы хореографического образования. Школа основана на усвоении всего лучшего, что родилось в истории танца. Ее правила и каноны — незабываемая основа хореографического искусства. Благодаря школе у нас и ныне сохраняется высокий уровень танцевального мастерства. Все новые и новые поколения артистов вступают в художественную жизнь. Каждое из них несколько иное, чем предыдущее. Молодые люди нового поколения вносят в партии классических балетов свои нюансы, в их исполнении неизбежно сказывается мироощущение их времени. Но уровень искусства не падает, и происходит это благодаря профессиональной школе.

Конечно, подлинное искусство не может сводиться просто к совершенному исполнению школьных движений. Подлинное искусство это не просто школа, а талант плюс школа. Школа даёт таланту крылья, а талант школе живую душу. Талант без школы бессилен, но и школа без таланта мертва. Только в их единении рождается подлинное мастерство.

Основы школы профессионального хореографического образования неизбежны. Но, как и само искусство, школа не может превращаться в мертвую догму. Выходящие из неё артисты, вооружённые всеми премудростями и секретами классического и народно-характерного танца, должны вместе с тем иметь представление обо всех течениях и направлениях современного танцевального искусства. Поэтому закономерно, что на выпускных концертах хореографических училищ и академий мы видим сейчас отдельные номера, основанные на джаз-танце или современной свободной пластике. Их с этим также знакомят в школе, причём не в ущерб освоению классики. Тенденция эта правильная и плодотворная.

Иначе и быть не может. Это не значит, что каждый артист, вышедший из школы, должен быть универсальным и танцевать в любых системах. Универсализм свойствен только единцам, да и то самым талантливым. Большинство специализируется в том или ином направлении. Но профессиональная грамотность предполагает знакомство со всеми направлениями, при этом знакомство не только визуальное, но и пропущенное через своё тело.

Экономический кризис, охвативший сейчас весь мир, является одновременно и духовным кризисом. Талантливые хореографы есть и у нас, и во многих странах мира. Но великих явлений, имеющих общечеловеческое значение и определяющих новые пути развития балетного театра что-то не видно.

В этих условиях, думается, что перед хореографическим искусством нашей страны стоят две главные задачи: во-первых, это сохранение и развитие традиций, запечатлённых в великих достижениях русского балета, и далее, это укрепление и обновление профессионального хореографического образования, великой национальной школы, обеспечивающей высокий уровень отечественного танцевального искусства. Пути решения этих задач разнообразны и сложны. Здесь необходимы творческие дискуссии и объединение усилий деятелей хореографии всех профилей.

Виктор ВАНСЛОВ



**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

**ИТОГИ XXIII Международного
хореографического конкурса
в Сполето (Италия)**

КАТЕГОРИЯ КЛАССИКА

Солисты

МЛАДШАЯ ГРУППА (12-14 лет)

- 1 премия – Пииримаз Эллинор (Эстония)
- 2 премия – Зеккетто Джулия (Италия)
- 3 премия – Фазуллина Марианна (Эстония)
– Черулли Камилла (Италия)

СРЕДНЯЯ ГРУППА (15-17 лет)

- 1 премия – Акри Симонэ (Япония)
- 2 премия – Криспалсоне Стине-Елиза (Латвия)
- 3 премия – Оиа Кетлин (Эстония)
– Лиелдидза-Колбина Паула (Латвия)

СТАРШАЯ ГРУППА (18-24 лет)

- 1 премия – Оочки Юки (Беларусь)
- 2 и 3 премии не были присуждены

**КАТЕГОРИЯ
СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ**

Солисты

МЛАДШАЯ ГРУППА (12-14 лет)

- 1 премия – Реджиани Джакомо (Италия)

2 премия – Таддеи Клаудия (Италия)

3 премия – Гуерчи Сара (Италия)

СРЕДНЯЯ ГРУППА (15-17 лет)

- 1 премия – Чимарелли Лоренцо (Италия)
 - 2 и 3 премии не были присуждены
- СТАРШАЯ ГРУППА (18-24 лет)
- 1 премия – Ронкетти Мартина (Италия)
– Педика Валентина (Италия)
 - 2 премия не была присуждена
 - 3 премия – Вигарани Даница (Италия)

**КАТЕГОРИЯ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ
КОМПОЗИЦИЯ**

(конкурс хореографов без ограничения в возрасте)

Классика-неоклассика

- 1 премия – Лиелдидза-Колбина Зане (Латвия)

Современный танец

- 1 премия – Мартинчи Емилия (Италия)
- 2 премия – Джулиетти Мануэла (премия критики) (Италия)
- 3 премия – Магонци Илария (Италия)

**ИТОГИ
Международного
конкурса
артистов балета
имени Рудольфа
Нуреева в Будапеште**

Гран-при – не присужден

Женщины

- 1 место – Олеся Шайтанова (Украина)
- 2 место – не присуждено
- 3 место – Айгерим Бекетаева (Казахстан)
– Мария Мишина (Россия)

Мужчины

- 1 место – Андрас Ронай (Венгрия)
- 2 место – Хо Хюн Сун (Корея)
- 3 место – Яссауи Мергалиев (Казахстан)
– Матей Суст (Чехия)

Специальные призы:

- Приз жюри «Лучшая молодая исполнительница»
Адриенн Хораный (Венгрия)
Нана Койцуми (Япония)
- Специальный приз жюри «Самый перспективный молодой талант»
Ника Афонина (Украина)

Побеждает Азия

Ныне всё конкурсное многообразие фактически определилось в двух типах этих состязательных акций. Первый, сложившийся еще с 1964 года, родоначальником которого стал варненский конкурс в Болгарии, а затем присоединились Москва, Париж, Джексон и Хельсинки, имеет уже значительные традиции, свою историю и последователей.

Это конкурсы балета прежде всего с классическим и современным репертуаром. Участниками этих конкурсов стали молодые артисты балета и учащиеся профессиональных хореографических школ.

Второй тип, появившийся позже, в самом конце XX – начале XXI века, знаменует собой коммерческую эпоху и потому включает в свою орбиту как профессионалов, так и любителей балета, выступающих как в сольном, так и коллективном исполнении в самых разнообразных видах и стилях хореографии: танце классическом, народном, эстрадном, в модерне, джазе и contemporary.

Они, эти конкурсы, собирают большое количество участников и не ставят перед собой никаких профессиональных задач.

И с учетом особенностей бытования этих типов конкурсов их, видимо, следует анализировать и оценивать в каждом отдельном случае.

Сегодня, и это трудно объяснить, конкурсы переживают новую волну интереса и массового участия в них молодых людей.

Массовый конкурс, отмечавший свое десятилетие в Берлине, носящий название «TANZOOLIMP» («Танцевальный Олимп»), собрал в марте почти 1000 участников. Они были подразделены по нескольким номинациям: классиче-

ской, современной – «модерн»; народной – «фольклор» и даже эстрадный танец. Был учтен и возраст участников. Они соревновались в 4 возрастных категориях. Потому и победителей много. Правда, получают победители незатейливую фигурку – символ конкурса. Но во время соревнований они общаются со своими юными коллегами, видят достижения других, сопоставляют с этим свои успехи. Кроме того, у участников остается время побродить по Берлину, посетить музеи, коими славится город. Иными словами, их приезд в Германию – своеобразный туризм, отдых, соединенные с любимым увлечением.

Самым многочисленным было участие российских, британских и итальянских коллективов. Более того, только российские ребята представляли номинацию «народный танец». И делали это с большим увлечением и хорошей подготовкой. Не случайно и Гран-при конкурса достался коллективу «Солнышко» из Иркутска. Удачны были выступления россиян и в номинации «модерн». Две странные, пыльные куклы, найденные на чердаке, стали героинями номера «По ту сторону» московского коллектива «Первая школа мюзикла». Они были удостоены первого места среди выступавших в разделе «дуэты».

Не без призов уехали из Берлина и участники классического танца.

И среди них две девушки из школы Г.Ледяха.

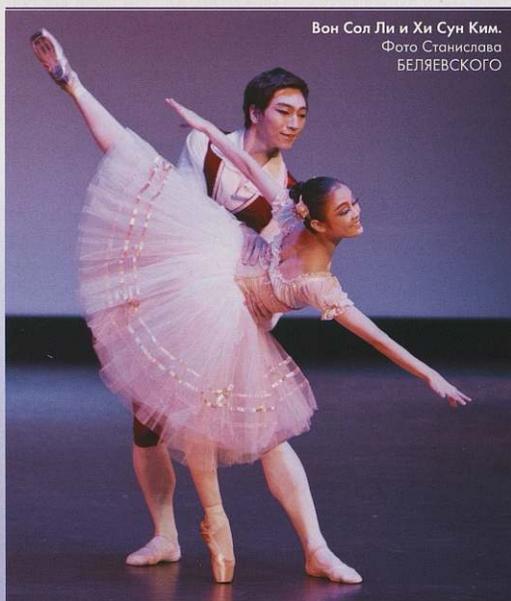
Малышка Арина Осипюк трогательно на полупальчиках исполнила партию Амурчика из «Дон Кихота» и вариацию из «Дочери фараона», а Алёна Ледях в строгой манере представила две вариации – Эсмеральды и Китри из «Дон Кихота».

Организатор и директор фестиваля «Танцевальный Олимп» Алексей Бессмертный с участниками юбилейного гала-концерта.
Фото Станислава БЕЛЯЕВСКОГО





Ансамбль «Солнышко» – гран-при фестиваля.
Фото Станислава БЕЛЯЕВСКОГО



Вон Сол Ли и Хи Сун Ким.
Фото Станислава БЕЛЯЕВСКОГО

Хотелось бы порассуждать о программе модерн на материале конкурсных выступлений.

Можно оспаривать и ставить в кавычки, как мы сделали ранее, но если вы уж назвались современным, то, вероятно, следует отвечать и системе технических основ этой школы. На самом деле большинство исполнителей просто не владели навыками этого стиля танца. Но главное, что ни авторы композиций (хореографы), ни педагоги не основываются в своей работе на методике танца модерн. Их номера – некая смесь элементов из упрощенной классики, свободной пластики перформанса и в последнее время движений восточных боевых искусств. Так, наиболее агрессивными, хотя технически ярко исполненными, были выступления танцовщиков из Португалии. Бразильцы свои фантазии также выдавали за модерн и делали это с увлечением. Наиболее приближенными к технике танца модерн выглядели итальянцы. Но, к сожалению, композиции их номеров были примитивны и зрительно не интересны. Особого разговора достойны те, кто занимается этим направлением в Корее.

Их пластика особая, в чем-то таинственная, но, безусловно, предполагающая прекрасно натренированное тело исполнителя. И именно это позволяет хореографу в сочиненных им композициях мыслить образно-абстрактно, с одной стороны, и эмоционально-заинтересованно – с другой.

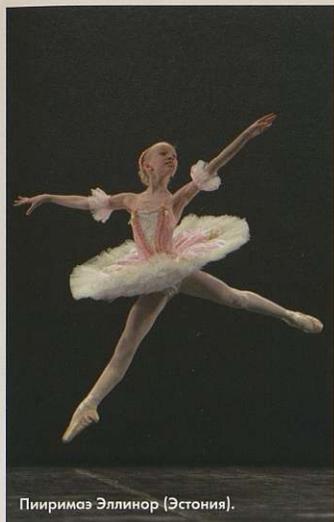
Вероятно, именно подобная культура профессиональных требований к созданию и исполнению хореографии выде-



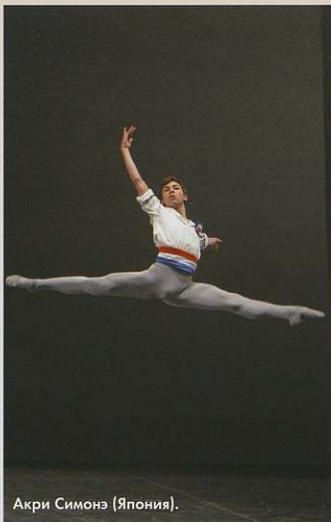
Ансамбль имени Локтева. Украинский танец.
Фото Станислава БЕЛЯЕВСКОГО



«По ту сторону»
(Первая школа мюзикла, Москва).
Фото Станислава БЕЛЯЕВСКОГО



Пииримаз Эллинор (Эстония).



Акри Симона (Япония).



Окочи Юки (Беларусь).

ляет корейских хореографов и танцовщиков во всех видах танца. Успех корейских исполнителей в Берлине в модерне еще раз подтвердил это. Подобной ответственностью и требовательностью как к детализации, так и к стилистике отличалось исполнение и классического репертуара. Казалось бы, дуэт из «Тщетной предосторожности» настолько затанцован и так механически исполняется, что все забыли его игровую функцию и содержательность общения партнеров. И вдруг он зазвучал во всей своей стилистической тонкости у молодых корейских артистов Вон Сол Ли и Хи Сун Ким на берлинском конкурсе. Хотя оговоримся, не «вдруг», так как корейские исполнители классического репертуара практически на всех или многих конкурсах достойно лидируют, создавая пример понимания авторского текста хореографии так называемого классического наследия. К сожалению, таких примеров немного. Да и не ставят похожие на марафон конкурсы нового типа задачи профессионального плана.

Второй прошедший по весне конкурс, носящий название «Danza», в городе Сполето (Италия), отмечает в этом году еще более значительный двадцатилетний юбилей. И он по традиции – праздник города Сполето (возможно, потому что это небольшой, не столичный культурный центр).

В этом году конкурс впервые проходил в здании нового театра, что придало ему особую значимость и новый дух. Главным лицом конкурса, президентом жюри по-прежнему

был Альберто Теста – его организатор с первых шагов, бесценный руководитель – лицо конкурса. Значение конкурса подчеркнуло и то, что его почетным гостем стала символ балета Италии – Карла Фраччи.

За те последние годы, что пришлось наблюдать, конкурс постепенно обретает международное звучание. Уменьшая участие любительских коллективов, стремится перейти в более профессиональное русло. Например, исключив из общей программы участие коллективов стрит-данса.

К участию в конкурсе допускаются с очень малого возраста (12 лет) по номинациям «классический танец» и «модерн». Отдельно представляются дуэты и коллективы. Причем в групповых композициях оценивается работа хореографов.

Эта особенность конкурса, как и своеобразная и довольно сложная система оценок по нескольким критериям, а не единой (свёрнутой) оценкой.

Не на всяком конкурсе появляется бесспорный лидер. Таковым на данном стал юноша из Японии Акри Симона. Японская четкость и стабильность и неожиданный европейский шарм харизматичного юноши обещают хорошее будущее.

В гала-концерте выступили призеры, и зритель признал новый этап в жизни детища Альберто Теста и его бессменного директора конкурса Паоло Бонкомпани.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Фото предоставлены дирекцией конкурса в Сполето.

Торжественное закрытие конкурса в Сполето.



Фонд Джорджа Баланчина

на стыке коммерции, права и искусства

Учреждение Фонда Джорджа Баланчина стало последней грандиозной «постановкой» великого хореографа, однако история и истинные причины создания Фонда вызывают неподдельный интерес, как и сами спектакли маэстро.

Вопреки общему мнению деятельности, которую сейчас осуществляет Фонд, была начата задолго до смерти Баланчина. Понимая, что постановка балетных спектаклей приносит огромный доход, друзья Баланчина и одновременно главные инвесторы Нью-Йоркского балета Линкольн Кирстейн и Эдвард Уорберг уговаривают Баланчина начать экспансию балетов за границу. Принимая во внимание, что середина двадцатого века в США была временем расцвета сетевых предприятий, действующих по договору франчайзинга, Кирстейн и Уорберг, будучи бизнесменами, не видели преград, которые бы помешали балетному театру развиваться по пути ресторанов быстрого питания, модных бутиков и уютных отелей. Экспансию проводили в два этапа. Сначала Нью-Йоркский балет посещал заграничный театр с гастрольями, а затем менеджмент Нью-Йоркского балета предлагал этому театру «взять в аренду» балетную постановку. Лучшие ученики Баланчина, заканчивающие карьеру солирующих артистов, получали новое назначение, теперь их задача «переносить» балетные спектакли Баланчина в различные театры мира, осуществляя постановку непосредственно с труппами этих театров. Успех идеи был ошеломляющим. Лучшие театры Америки и Европы хотели видеть на своей сцене постановки Баланчина, гарантирующие успех и солидную прибыль. Спрос на «Тарантеллу», «Шелкунчика», «Аполлона Мусагета» в разы превысил творческие ресурсы Нью-Йоркского балета. Благодаря франчайзингу театр Баланчина вышел на мировую балетную сцену, встав в ряд с лучшими балетными театрами мира: Большим, Мариинским, Парижской оперой, а за заслуги перед США Джордж Баланчин был награжден высшей наградой – Президентской медалью Свободы¹.

Однако возраст потребовал от Баланчина принятия стратегических решений относительно собственного наследия. Желая выразить любовь и признание, перед смертью Баланчин дарит все свои балеты женщинам, окружавшим его в разные годы жизни. Он прекрасно понимал, что балеты будут еще очень долго приносить огромные гонорары и обеспечивать роскошную жизнь своим обладательницам, поэтому сделал по-настоящему мужские подарки избранницам, оставив каждой частичку себя после смерти. Однако, как и в любом наследственном деле, нескрываемый интерес вызывает вопрос распределения балетов между избранницами-правообладательницами. Всё свое «американское» наследие Баланчин подарил своей жене Танакиль Леклерк. «Иностранное» наследие Баланчина перешло Карин фон Арольдинген. Суть разделения на «американское» и «иностранное» заключена в распределении вознаграждений в зависимости от территории, на которой был поставлен спектакль. К примеру, авторские права на недавно поставленные в Большом театре «Драгоценности» принадлежат Карин фон Арольдинген, однако когда эти же самые «Драгоценности» поставят на территории Соединенных Штатов, авторские

права будут принадлежать Танакиль Леклерк. Право на репродуцирование балетов в кино и на видео было подарено личному секретарю Джорджа Баланчина, в настоящий момент президенту Фонда Джорджа Баланчина². Оставшаяся часть балетов была распределена между его бывшими женами, любовницами и любимыми балеринами. Разумеется, среди лиц, ожидавших почетной участи стать наследниками Баланчина, нашлись обиженные и разочарованные. Самым разочарованным стал «Нью-Йорк сити балле» – театр, созданный Баланчиным, в котором он проработал всю жизнь и для которого ставил спектакли с конца 1948 года, не получив ничего. Сказать, что труппа и менеджмент были построены и рассержены таким решением хореографа – ничего не сказать, хотя еще до своей смерти Баланчин не раз утверждал, что передаст прова на свои постановки отдельным личностям, а не труппе, поскольку он не знает, что случится с Нью-Йоркским балетом после его смерти. Но театр Баланчина так и остался его театром, и никто никогда не собирался снимать его балеты с репертуара труппы.³

После смерти Баланчина, благодаря выстроенной им системе сохранения аутентичного исполнения, его балеты продолжали жить, они всё так же собирали огромные залы и приносили прибыль, но авторские права были распределены между разными людьми, поэтому театрам было неудобно взаимодействовать с каждым из правообладателей отдельно. Именно из-за этого неудобства был создан Фонд Джорджа Баланчина. На сегодняшний день в непосредственную работу Фонда входит получение заявок и ведение переговоров с театрами, составление сроков и расписаний балетных спектаклей, сопровождение труппы театра-заказчика, контроль за соблюдением оригинальности стиля и техники Баланчина, сбор и распределение вознаграждений⁴, а также популяризация балетов Баланчина во всем мире.^[3]

Между правообладателями и Фондом действует соглашение, по которому за Фондом закрепляется обязанность выплачивать вознаграждение правообладателю за каждый поставленный спектакль, а Фонд приобретает не только эксклюзивное право на разрешение и контроль за постановками спектаклей в театрах всего мира, но и обязанность защищать интересы правообладателей в случае нарушения авторских прав.^{[4]⁵}

Такого рода нарушения авторских прав встречаются достаточно часто. Наибольшей популярностью у балетных «пиратов» пользуется «Тарантелла» Баланчина, поставленная в далеком 1964 году. Помимо несанкционированных постановок, которые время от времени появляются в малоизвестных театрах, а также во время гастролей и на сборных концертных программах, серьезную долю «пиратского» рынка, составляют видеозаписи, с которых уже в последующем ставятся новые постановки, в которых от техники Баланчина остается одно название. Однако Фонд редко инициирует судебные разбирательства по вопросам нелегальных постановок, предлагая театру-нарушителю при возникновении желания в будущем поставить Баланчина, связаться с Фондом и получить оригинальную постановку, а не подделку с Ютьюба.

Пожалуй, самым злостным нарушителем авторских прав был Советский Союз, который вообще не признавал авторские права как таковые и в восьмидесятые годы ставил Балanchина, не спрашивая разрешения у правообладателя. Вообще в Советском Союзе отношение к Балanchину в обществе и в критике с течением времени менялось. Советский балет пребывал в состоянии высшей степени самоуверенности до 1962 года, пока на сцене Кремлевского Дворца съездов «Нью-Йорк сити балле» не прервал этого спокойного состояния творческого превосходства.⁶

В 60-е годы хореография Балanchина представляла собой новый взгляд на классический танец. Его можно было критиковать, можно было с ним не соглашаться, но с ним нужно было считаться. Балетные профессионалы в 50-е годы старались не высказывать своего мнения о балетных постановках хореографа, поскольку линия партии на всё американское была непреклонна, а взгляды на балет у руководства партии не отличались от взглядов на современную литературу, живопись и другое искусство. Официальная советская критика обрушилась на Балanchина потоком разгромных статей, основными тезисами которых стали отсутствие драматургии и безыдейность постановок. Если же гастроль Парижской оперы и Лондонского Королевского балета время от времени появлялись на сценах лучших советских театров, то Нью-Йоркскому балету путь в страну советов был закрыт вплоть до 1983 года. Лишь в начале девятого десятилетия Грузинский театр оперы и балета имени Палиашвили в год смерти Балanchина получил разрешение на постановку его спектаклей, но даже тогда постановка осталась незамеченной. С 1985 года Балanchина разрешили ставить в провинциальных театрах, а к началу девяностых столица вновь приняла «Нью-Йорк сити балле».

Процедура постановки балетного спектакля Балanchина представляет собой не самый сложный бюрократический процесс, чтобы осуществить постановку на своей сцене, театр должен подать заявление в Фонд с просьбой рассмотреть возможность постановки конкретного спектакля Балanchина. В ответ на заявку Фонд предоставляет театру все необходимые сведения относительно постановки: количество артистов, количество сотрудников Фонда, которые будут работать над постановкой, необходимое музыкальное сопровождение, размер вознаграждения, а также другую необходимую информацию для постановки конкретного балетного спектакля. В случае акцепта театром условий, выставленных

Фондом, театру предоставляется лицензия на право постановки спектакля Балanchина на своей сцене, как правило, такая лицензия выдается на срок от трех до пяти лет. После выдачи такой лицензии главной задачей сотрудников Фонда становится отслеживание соблюдения техники и стиля Балanchина. По требованию театра Фонд присылает своих специалистов (в течение всего срока действия лицензии) с целью обновления постановки, поскольку солирующие артисты достаточно часто покидают театр, а составы труппы постоянно меняются.⁷

Стоит отметить, что за постановку каждого конкретного спектакля (в контексте работы солистами в стиле и техники Балanchина) ответственность перед театром несет Фонд, а ответственность перед Фондом – специально созданная рабочая группа, сформированная для помощи театру в постановке спектакля. Такая рабочая группа состоит, как правило, из трех-пяти человек, профессионально занимающихся работой над конкретным спектаклем. Например, над «Драгоценностями» в Большом работали Сандра Дженингс, Мэррилл Эшли и Пол Боулз, все трое ученики Балanchина, воспитанные в духе его школы. Работу над «Аполлоном Мусagetом» осуществляла команда Виктории Саймон – ученицы Балanchина, которая стала одной из первых, кому Балanchин поручил возобновлять и переносить свои балеты.^[7]⁸

Помимо контроля за постановкой и проведением репетиций, рабочая группа Фонда также проводит классы для артистов театра. Проведение таких классов необходимо, поскольку позволяет солирующим артистам понять, а по сути произвести раскладку будущего сценического движения во время выполнения эзерсисов у станка, техники выполнения прыжков, скорости и стиля исполнения хореографических элементов, да и понять сам танцевальный стиль Балanchина, который весьма отличен от стиля, к которому привыкли артисты, воспитанные в духе Вагановой – Тарасова, и без понимания которого невозможно выстроить технически и стилистически правильную картину будущего спектакля.^[8]

Анализируя работу Фонда, скрытую кулисами лучших театров мира, становится понятно, что Фонд Джорджа Балanchина является не только организацией, деятельностью которой направлена на сохранение американского балетного наследия и его популяризацию во всем мире, но и серьезной коммерческой структурой, раскинувшей франчайзинговые сети балетного искусства по всему миру.

Дмитрий ЖИТЛУХИН

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Высшая награда США для гражданских лиц. Википедия – <http://u.to/yUZAu>.
2. Гершензон П. В России больше не воруют. Интервью с президентом Фонда Джорджа Балanchина Барбарой Хоган // Газета «Коммерсант», №202 (1846), 1999.
3. Там же.
4. Миссия, цели и задачи Фонда Джорджа Балanchина. <http://www.balanchine.org/balanchine/02/index.html>.
5. Там же.
6. Инна Складарская. Петербургский театралный журнал, №6, 1994.
7. Гершензон П. В России больше не воруют. Интервью с президентом Фонда Джорджа Балanchина Барбарой Хоган // Газета «Коммерсант», №202 (1846), 1999.
8. Кузнецова Т. Шедвер не сдал экзамен // Газета «Коммерсант», №188/П (4973), 2012.
9. Губарева М. Танец прагматичных идеалистов // журнал «Вокруг света», №1 (2856), 2012.

Ключевые слова: Джордж Балanchин, Фонд Джорджа Балanchина, «Нью-Йорк сити балле».

Key words: George Balanchine, George Balanchine Trust, George Balanchine Foundation, New-York City Ballet.

Краткая аннотация к статье

Настоящая статья раскрывает историю создания, а также цели и задачи Фонда Джорджа Балanchина при творческой работе с современными балетными театрами.

Summary of article

This article reveals the history of establishing, as well as the mission and tasks of the Balanchine Trust in creative cooperation with a modern ballet theaters.

Коротко об авторе

Д.А.Житлухин – аспирант кафедры хореографии и балетоведения МГАХ. Научный руководитель – кандидат искусствоведения А.А.Меланьин. zhillyhin@yandex.ru.

About the author

D.A.Zhiluhin – post graduate student of the Choreography and Ballet School of the Bolshoi Ballet Academy. The tutor – the candidate of science (Ph.D.) A.A.Melanin. zhillyhin@yandex.ru.

Фестиваль «Сервантино» 2012 года в городе Гуанахуато (Мексика). Dance Open

Главным и наиболее ярким событием в культурной жизни Мексики является Международный фестиваль искусств «Сервантино», который каждую осень проходит в старинном колониальном городке Гуанахуато. Этот фестиваль, невероятно красивый и удивительно насыщенный событиями, проводится под именем Мигеля де Сервантеса, величайшего писателя Испании.

Свою историю Международный фестиваль искусств «Сервантино» ведет с 50-х годов 20-го столетия. Более сорока лет назад профессор университета Гуанахуато Энрике Руэлас – страстный поклонник творчества великого испанца Мигеля де Сервантеса – положил начало традиции чувствовать автора «Дон Кихота» художественными работами, навеянными его творчеством. Так и зародился фестиваль «Сервантино», который официально первый раз был проведен с 11 по 28 октября 1973 года. За сорок лет своего существования «Сервантино» заработал огромное международное признание и, по оценке президента Национального совета по культуре и искусствам Мексики Консуэло Саисар, превратился в олицетворение «радости и познания». Именно благодаря этому фестивалю городок Гуанахуато в 1988 году был занесен ЮНЕСКО в список мирового культурного наследия.

Каждый год фестиваль собирает танцовщиков, музыкантов, артистов драмы, кинематографистов со всего мира. В этом грандиозном мероприятии обычно задействовано около 3 тысяч человек из 25-40 стран. Во время проведения фестиваля город Гуанахуато фактически превращается в сплошную театральную площадку под открытым небом: прямо на площадях артисты дают представления, весь город застраивается трибунами для зрителей, по улицам проходят сотни музыкантов, организовываются фотовыставки и литературные чтения. Участники мероприятий выступают в буквальном смысле повсюду: на площадях и улицах, в театрах, храмах, музеях и даже в университете. В последние годы количество зрителей фестиваля превышает 100 тысяч человек.

Программа «Сервантино» очень насыщена. Традиционно общий тон на фестивале задают исполнители из испаноязычных стран – Испании и Латинской Америки. Однако это действо привлекает и множество артистов со всех концов мира – Австрии, Великобритании, Германии, Италии, Эстонии, Польши, Китая, Южной Кореи, США...

Россия также входит в число участников фестиваля. В 2011 году на «Сервантино» приезжали два российских коллектива: Симфонический оркестр Санкт-Петербурга, исполнивший произведения Чайковского, Глинки и Прокофьева, и Малый драматический театр Санкт-Петербурга, представивший спектакль «Дядя Ваня».

В этом году центральным событием фестиваля «Сервантино» стала премьера балета «Эсмеральда», который был поставлен российскими хореографами Юрием Бурлака и Василием Медведевым для Коллектива национального танца Мексики (Сотрапия nacional de danza). Коллектив национального танца Мексики – ведущая балетная труппа страны, которой руководит бывшая прима-балерина Сильвия Рейно. В составе труппы не только мексиканские танцовщицы (Бланка Риос), коллектив объединяет исполнителей из разных стран мира: Агустина Галицци (Аргентина), Аврора Васкес, Гарольд Кинтера и Эрик Родригес (Куба), Хосе Уррутия (Перу), Майюко Нихей (Япония), Антон Хорошанов (Россия) и другие.

Роль Эсмеральды исполнила знаменитая мексиканская балерина Элиса Каррильо, солистка балета Берлинской

государственной оперы. Эта роль ознаменовала её триумфальное возвращение на мексиканскую сцену. В своем интервью накануне премьеры Э.Каррильо отметила, что балет «Эсмеральда» предъявляет очень высокие требования к физической подготовке танцора, а расположение Мехико на высоте более 2000 м над уровнем моря многократно усиливает нагрузку. В главной мужской роли, роли Феба, выступил муж Э.Каррильо, русский танцовщик Михаил Канискин.

Постановка балета «Эсмеральда» в Мексике является незаурядным примером русско-мексиканского культурного сотрудничества. Музыка к «Эсмеральде» исполнил оркестр театра Bellas Artes из Мехико, но под руководством дирижера Государственного академического Большого театра Михаила Грановского. В Большом театре работают и художник-постановщик этого балета Алёна Пикалова, и художник по костюмам Елена Зайцева.

На мексиканскую сцену исследователь хореографии, историк, балетмейстер Юрий Бурлака в содружестве с хореографом Василием Медведевым перенесли новую редакцию «Эсмеральды», созданную ими в Большом театре в 2009 году. Новая версия этого шедевра хореографического искусства XIX века стала результатом длительных исследовательских изысканий.

Безусловно, точная реконструкция спектакля 1899 года в постановке Мариуса Петипа, который и стал основой постановки Бурлаки и Медведева, была невозможна. Юрий Бурлака называет свой спектакль «образом того знаменитого спектакля конца XIX века». В новой постановке «Эсмеральда» сохранена хореография Мариуса Петипа, Жюльетты Перро, Агриппины Вагановой и добавлена, где необходимо, хореография Юрия Бурлаки и Василия Медведева.

Ход действия остался практически тот же, хотя либретто было скорректировано. Имеющиеся хореографические лакуны были «закрыты» заново поставленными танцами. Новые танцы, стилизованные «под имперскую балетную старину», получили и Эсмеральда, и Феба, и даже Квазимодо, ранее не имевший их вовсе.

В новой постановке совершенно эксклюзивным является второй акт, «Флер де Лис», включающий три разных ансамбля, три шедевра разных эпох. Во-первых, большой ансамбль Grand pas des corbeilles – «Танец с корзинками», затем Pas des Diane 1935 года в хореографии Вагановой, и Pas de six 1886 года, поставленный Петипа.

Эксклюзивной является и сцена с ожившим гобеленом, предваряющая Pas des Diane. Это и красивая отсылка к «Павильону Армида» Фокина, и переключка со спектаклем Тихомирова, который также использовал эту идею для той же картины. В первой и последней, демихарактерных, картинах – «Двор чудес» и «Праздник шутов» – зрителя ждут два артефакта от разных эпох: от романтической – La trauandaise – танец Эсмеральды на площади и от имперской – выходная версия Эсмеральды для Матильды Кшесинской.

Но самое главное, что в новой постановке впервые за долгие годы «Эсмеральда» заканчивается, как у Перро и Петипа, не казнью героини, а самым настоящим хэппи-эндом.

В целом современная постановка балета может быть квалифицирована не просто как талантливо созданная реконструкция, а как фактически новый спектакль.

Мексиканская премьера «Эсмеральды» состоялась в Мехико 20 и 23 сентября на главной театральной сцене стра-

ны – во Дворце изящных искусств. В своем интервью после успешной премьеры 20 сентября Юрий Бурлака выразил надежду на продолжение совместной работы мастеров Большого театра с Коллективом национального танца Мексики над новыми хореографическими проектами. Сотрудничество с российскими хореографами, музыкантами, художниками в процессе работы над постановкой «Эсмеральды» оказалось чрезвычайно плодотворным для мексиканского танцевального коллектива и способствовало значительному обогащению его исполнительского и сценического мастерства.

Помимо «Эсмеральды» Коллектив национального танца Мексики показал на «Сервантино» еще два балета хореографа Гильермо Ариага «Сапата» и «Земля» на музыку мексиканского композитора Хуано Пабло Монкайо. Балет «Сапата», поставленный в стилистике танца модерн, посвящен национальному герою Мексики, лидеру мексиканской революции Эмилиано Сапата (1879-1919). В балете отражены социальные противоречия революционной эпохи, проблемы простого человека. Особое впечатление на зрителей фестиваля произвел исполненный силы и внутренней энергии балет «Земля», в котором изображаются универсальные природные циклы земли и человека, на ней работающего, человека земли.

Вообще в этом году хореографическому искусству на «Сервантино» было отведено центральное место. Основным представителем современного танца был коллектив «Mínimo Cuerpo» («Минимальное тело») из города Леоне, который показал на фестивале балет хореографа Эрики Торрес «En boca de lobos» («В пасти волка»), посвященный детским страхам. На сцене воссоздавались различные ситуации, вызывающие фобии у детей, а музыкальное сопровождение заменяло устрашающие звуки, свист ветра, топот. Это интерактивное представление, в ходе которого исполнители динамично взаимодействуют с детской аудиторией, которая воспринимает танец как своеобразную функциональную игру.

Коллектив «Cuerpo Mutable» («Преображение тела»), созданный мексиканским хореографом Лидией Ромео в 1982 году, привез на «Сервантино» балет «Rituales» («Обычаи»). Балет состоит из четырех частей, в которых иронически изображается обыванная жизнь горожан, в том числе и представителей низших слоев общества – бандитов, наркоманов, проституток. Герои и антигерои балета являются воплощением разных аспектов личности современного мексиканца.

Почетным гостем «Сервантино» в 2012 году стал ансамбль «Danza Joven del estado de Sinaloa» («Молодой танец штата Синалоа»), который был основан в 2007 году. Этот молодой коллектив под руководством хореографа Георгина Гутьерреса работает в области современного танца. На площади святого Фердинанда в Гуанахуато «Молодой та-

нец» показал спектакль «Дни поминовения», в котором под традиционную музыку индейского народа йореме танцоры изображают на сцене языческие обряды. А затем молодые солисты коллектива исполнили танец «Бонсай», созданный хореографом Марко Антони Сильвой. Основная тема танца – влияние человека на природу, раскрывается в его центральном образе – образе искусственно выращенного дерева, миниатюрной копии настоящего.

«Фольклорный балет Университета штата Гуанахуато» под руководством Роберто Мартинеса показал на «Сервантино» на огромной уличной сцене перед знаменитым архитектурным памятником Альондига-де-Гранадитас спектакль «Фиеста», включающий наиболее зрелищные танцы из репертуара коллектива, например «Танец быка» и «Мачете». «Танец быка» – это традиционный фольклорный танец штата Гуанахуато. Этот танец отличается нарочитой театральностью, все танцовщики выступают в масках: быка, хозяина фазенды, его дочери, служанки и священника. Под музыку барабана каждый герой по очереди пытается убить быка, но безуспешно. Неудача танцовщиков вызывает активную реакцию зрителей, которые с энтузиазмом включаются в «игру» охоты на быка. «Мачете» изображает сражение на ножах мачете, которые обычно используются в Мексике для уборки урожая. Во время танца музыка постепенно затихает, а звуки ударов мачете становятся всё громче и громче, что создает ощущение нарастающей паники и трагизма.

В этом году мексиканский «Сервантино» стал важной составной частью известного ежегодного Международного фестиваля Dance open, основанного в 2001 году. В фестивале Dance open принимают участие солисты ведущих балетных трупп мира – Большого театра, Мариинского театра, Национальной оперы Украины, Гранд-Опера, Stuttgart Ballet, New York City Ballet, San-Francisco Ballet и других. Традиционно фестиваль завершается гала-концертом мировых звезд балета и церемонией вручения премии Dance open, которая отмечает профессиональные достижения артистов вне зависимости от стилей, жанров и направлений исполняемых номеров. Дополнительная программа фестиваля включает кинопрезентации, научно-практические конференции, фотовыставки и многое другое. В этом году местом проведения Dance open стал финский город Саволина.

Участие Коллектива национального театра Мексики с постановкой «Эсмеральды», несомненно, украсило фестиваль и обогатило его национальную составляющую. Помимо этого постановка Бурлаки и Медведева продемонстрировала обоюдный интерес российской и мексиканской хореографии и заложила основы для будущих совместных работ.

Норма Алисия ДЕ ЛА ТОРРЕ

Примечания

1. Сильвия Рейно родилась в Мехико в 1950 году. Училась в Академии Мексики, была солисткой Лондонского фестивального балета. В 1975 году стала солисткой балета Пражской оперы. Для неё были созданы балеты «Игры в карты» и «Оперный бал». В 1979 году стала прима-балериной Коллектива национального танца Мексики, в составе которого исполнила партии Одетты и Жизели. В 2008 году Рейно возглавила этот коллектив.

2. Элиса Карильо родилась в 1981 году в городке Текскоко, предместье Мехико. Училась в Национальной школе классического танца в Мехико, а также в Лондонской национальной балетной школе. В 1999 году Карильо стала выступать в труппе Штутгартской оперы. В 2007 году стала солисткой балета Берлинской государственной оперы, где исполнила главные партии в «Щелкунчике», «Лебедином озере», «Спящей красавице», «Сильфиде». В 2012 году в Мехико была учреждена стипендия имени Элисы Карильо для молодых талантливых танцовщиков.

Ключевые слова: хореография, искусство, фестиваль, балет, постановки.
Key words: choreography, arts, festival, ballet, productions.

Краткая аннотация на статью

Настоящая статья посвящена известнейшему событию в культурной жизни Мексики – фестивалю искусства «Сервантино», который в течение 40 лет проходит в мексиканском городе Гуанахуато. Изначально фестиваль был основан

в честь великого испанского писателя Сервантеса. В статье делается акцент на российско-мексиканских связях, в частности рассматривается постановка балета «Эсмеральда» русскими балетмейстерами с участием мексиканских артистов. Дается характеристика мексиканских хореографов молодого поколения. Также характеризуется общая панорама искусств фестиваля.

Summary of article «Festival «Cervantino» year 2012 at Guanajuato city Mexico. Dance Open»

The article is devoted to the famous Mexican art festival event «Cervantino», which has been part of the cultural life of Guanajuato city, Mexico for a period of forty years. Since the beginning the festival was named after the well known Spanish writer M.Cervantes. The article gives emphasis on Russian Mexican cultural links, with particular consideration on Russian choreographers and Mexican artists in the production of the ballet Esmeralda. A description on Mexican choreographer's new generation is given. It is also given a general panorama on arts festivals.

Коротко об авторе

Аспирантка кафедры хореографии ГИТИСа Норма Алисия де ла Торре (Мехико). E-mail: norma.delatorre37@gmail.com

About the author

Postgraduate student at the faculty of choreography GITIS Norma Alicia de la Torre (Mexico). Email: norma.delatorre37@gmail.com

Кавказские ритмы захватили Кремль



Выступление легендарного ансамбля из Грузии «Эрисони» в Кремлёвском дворце стало событием в культурной жизни столицы. Его программа «Сокровище Грузии» – грандиозное представление, в котором переплетены сюжеты национальной истории, воплощенные в танцах, музыке и в традиционном мужском многоголосии, дополненные великолепными костюмами и кавказским темпераментом исполнителей.

«Эрисони» в переводе с грузинского означает «возвышенный». Это слово произносят, когда солнце освещает горные вершины перед тем как их окутает ночная мгла. Основанный в 1885 году Ансамбль народной песни и танца Грузии и сегодня является полпредом кавказской культуры на мировой сцене.

Музыка и танец – это душа народа. Грузин, который не сможет станцевать на собственной свадьбе, – не грузин.

За два часа артисты представили зрителям всю палитру песенно-танцевального фольклора разных регионов Грузии.

Открыли программу городские танцы старого Тбилиси: аристократичный «Давлури» и веселый, полный юмора и лукавства «Кинтоури». А продолжили -

праздничный гурийский хоровод, ритмический танец воинов «Лашкрули», грациозный, напоминающий кружение дивных птиц танец грузинских женщин «Нарнари», языческий хоровод горцев-сванов, которые пели и танцевали, продвигаясь вслед за солнцем по кругу, аджарский шуточный танец «Гандаган»...

Женщины двигались грациозно, маленькими шажками. Мужчины демонстрировали благородство и боевой дух, которые выразились в быстрых движениях, высоких прыжках и смелых пируэтах.

Танцы сопровождался оркестровыми мелодиями и мужским многоголосием, которые создавали атмосферу то лирического настроения, то задорного веселья во время отдыха, то коллектив-

ного труда, то праздничного застолья, то боевого духа бесстрашных воинов.

Украшением программы стало выступление трех юных барабанщиков, их зажигательные ритмы буквально слились с громом аплодисментов восхищенных зрителей.

Закончил программу танец с саблями «Хевсурули», который вобрал в себя любовь, отвагу, уважение к женщине, боевой дух и взрывной характер горцев, затевающих порой нешуточные сабельные дуэли. Но стоило женщине бросить платок между не на шутку разошедшимися «драчунами», как бой тут же прекращался.

Валерий МОДЕСТОВ
Фото Бориса МЕДВЕДЕВСКОГО

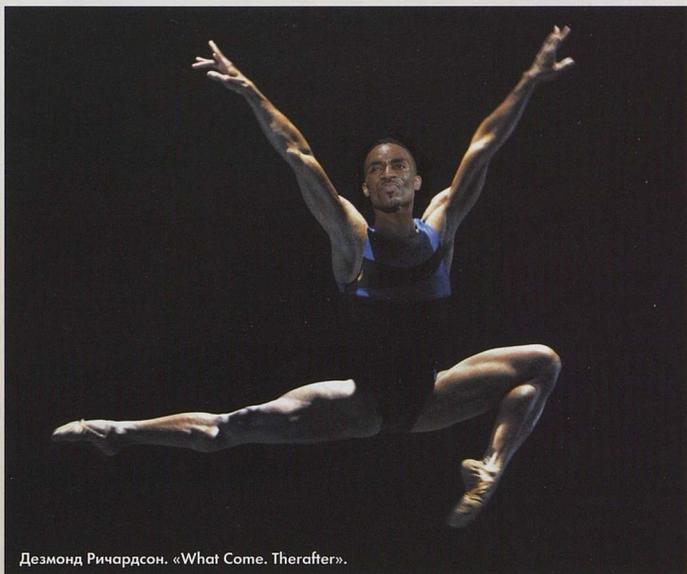
Прощальное турне Дезмонда Ричардсона

В Москве состоялись выступления одной из ведущих американских трупп современного танца «Complexions». Это были не просто гастроли, но и прощание основателя компании «Complexions», легендарного танцовщика Дезмонда Ричардсона со сценической карьерой. В последний раз выходил танцовщик на сцену, и в последний раз его встречали и провожали громом аплодисментов восторженные зрители, заполнившие театр имени Моссовета, где проходили гастроли труппы.

Дезмонд Ричардсон танцевал в труппах Элвина Эйли, Американского театра балета, Франкфуртского балета. Его выступления проходили на знаменитых сценах мира – Метрополитен-Опера, театра Ла Скала, Парижской оперы, Большого и Мариинского театров.

В 1998 году Ричардсон стал одним из главных исполнителей в мюзикле «Фосси» (Премия «Тони»). Кроме того, он принял участие в бродвейском мюзикле «Облик любви» и был особенно отмечен прессой за роль в мюзикле «Moving out» в постановке Твайлы Тарп.

Ричардсон работал на телевидении и в кино. Жанровое разнообразие творчества Ричардсона позволило ему выступать с такими исполнителями как Майкл Джексон, Принц, Арета Франклин и Мадонна. Он принимал участие в фильме Патрика Суэйзи и Лили Нилин «Последний танец» и в фильме «Чикаго». В 2005 Ричардсон впервые выступил как певец в фильме Чарльза Рэндалфа-Райта «Preaching to the Chair», исполнил глав-



Дезмонд Ричардсон. «What Come. Thereafter».

ную роль Беовульфа в балете «Грендель» в постановке Джулии Тэймор в Оперном театре Лос-Анджелеса и недавно снялся в фильме «Пересекая вселенную».

Дезмонд Ричардсон ведёт насыщенную педагогическую деятельность, регулярно давая мастер-классы в Нью-Йорке и других городах мира. С момента своего создания в 1994 году «Complexions» отвергает условности балетного искусства и ломает привычные сценические стереотипы. В гастрольную программу вошла новая ра-

бота хореографа Джея Ман Джун и сочинения художественного руководителя труппы Дуайта Родена.

Именно в композиции Дуайта Родена «What Come Thereafter» и заворочил своими фантастическими прыжками и феерическим темпераментом Дезмонд Ричардсон. Впрочем, и весь этот прощальный вечер стоит наградить восторженными эпитетами – насыщенный, яркий, незабываемый.

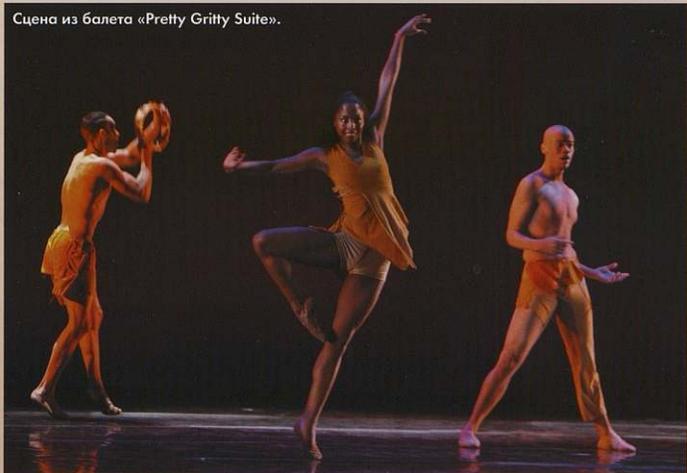
(Соб. инф.)

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

Соло из балета
«Луна над Юпитером».



Сцена из балета «Pretty Gritty Suite».





27-30 МАЯ

ИСТОКИ. ВЕТЕР ПЕРЕМЕН

ФЕСТИВАЛЬ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

В ПРОГРАММЕ ФЕСТИВАЛЯ:
КОНЦЕРТЫ
СМОТР-КОНКУРС
БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ-ПОСТАНОВЩИКОВ
ВЫСТАВКА ДЕТСКОГО РИСУНКА
АРТ-МОБ
ДИСКУССИОННЫЙ КЛУБ



красноярская
краевая
филармония

При поддержке журнала «Балет»

творческая мастерская СВЯТ-ОЗЕРО



Главной особенностью фирмы при создании ювелирных коллекций является использование полудрагоценных камней фантастической огранки и поиск решений, позволяющих с максимальным эффектом подчеркнуть красоту и эксклюзивность камня в изделии.

Основные направления деятельности фирмы – разработка индивидуального дизайна, изготовление эксклюзивных ювелирных изделий, а также корпоративных наград и призов ежегодных премий в различных областях бизнеса и культуры. Разработка модельного ряда ювелирных изделий. Работа основана на принципах русской классической ювелирной школы, применении новейших технологий и учете модных мировых тенденций.



МАСТЕР

балетмейстерских наук

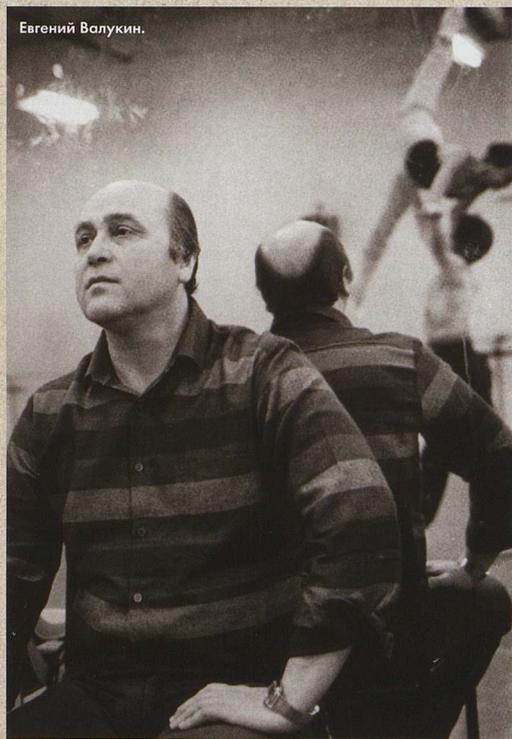
Кабинет заведующего кафедрой хореографии ГИТИСа Евгения Валукина всегда открыт. Это стало своего рода доброй приметой для сотрудников, преподавателей кафедры и для студентов. Хозяин кабинета к каждому своему гостю относится с вниманием, стремясь понять человека. Он не терпит фальши, как в жизни, так и в искусстве, не признает дилетантизма в профессии. Учиться у него трудно: слишком высокая планка, преодолеть которую могут далеко не все. Однако счастливики, попавшие на его курс, становятся настоящими педагогами мужского классического танца. Студенты Валукина – это особая каста, которая начинает формироваться с первых дней учебы. Здесь важен и собственный жизненный и творческий опыт педагога. Первый урок начинается в кабинете, хотя Валукин глубоко убежден, что будущий выпускник должен всё пропустить через свое тело. Показ педагога должен быть не просто безупречным, но и красивым.

Когда заходишь к нему в кабинет, тебя встречает красавица Клио – муза истории. И ты словно погружаешься в прошлое советского балета. Целая эпоха, и на каждой фотографии – легенда! Но память хранит незабываемое: все они занимают определенное место в творческой биографии Евгения Валукина. Это Михаил Габович, показ которого заворачивал юного Евгения, Николай Тарасов, заставлявший трепетать весь класс, Юрий Бахрушин, открывший мир балетной истории, Татьяна Устинова, чей самобытный русский талант помог ощутить национальные корни классической хореографии. Особые воспоминания связаны с Леонидом Лавровским. Маститый хореограф, он в двадцатилетнем юнше сумел разглядеть задатки будущего педагога. Гастроли в США балета Большого театра. Ночь. Резкий телефонный звонок заставляет взять трубку. «Евгений, завтра вы даёте класс перед спектаклем», – усталый голос Лавровского пожелал спокойной ночи. Но разве можно было после этого спокойно спать. В труппе одни звезды. Как они воспримут и воспримут ли его в новой ипостаси? Он словно бросился с головой в омут. Никто не пропустил ни одного его урока. «Слушай, а ты – ничего», – мимоходом бросила Майя Плисецкая. Именно тогда молодой Валукин понял, что его призвание – педагогика, но осознал и другое – ему не хватало знаний.

1958 год – знаковая дата. В ГИТИСе объявлен набор по специальности «педагог-балетмейстер». Курс набирали Николай Тарасов и Марина Семёнова. Сесть за парту действующему артисту балета – надо иметь не только решимость, но и характер, а вот характер-то у Валукина был, да еще какой! Выдержав конкурс, он стал студентом.

Начался новый жизненный этап. Погрузившись в изучение классического танца с азав, вникая в тончайшие нюансы, он с головой окунулся в «раскладки движений», музыкальные размеры и темпы, ему открывался удивительный мир развития балетного театра. Он учился логически мыслить и выстраивать собственную концепцию преподавания. Его приглашают в хореографическое училище. Бывшие его ученики вспоминали, как утром к училищу подъезжал грузовик, из ко-

торого на ходу выпрыгивал молодой педагог, стремительно взлетавший по ступенькам с огромной банкой компота и бутылочками для мальчишек. Его любили и боялись одновременно. Ветров, Деревянко с особой благодарностью и теплотой вспоминают эти годы.



Евгений Валукин.

Класс Валукина вызывал неподдельный интерес, в педагоге просыпался художник. Его восприятие классического танца рождало индивидуальные методы преподавания. Результат: приглашение в Канаду для формирования балетной школы. Как за «табачного капитана», Канада заплатила за него Министерству культуры, которое возглавляла Екатерина Фурцева, зерном.

Усилиями воли и способностью всё доводить до конца Валукин сделал невероятное. Он создал школу, в основе которой была заложена русская методика преподавания. И уже через три года подготовленная им Бетти Олифант получила первое место по младшей группе на Московском международном конкурсе артистов балета. Для Канады это стало национальным праздником, и представитель СССР становится первым почетным гражданином города Торонто.

Дальше были приглашения из Чили, Мексики, Кубы, Австралии, Англии, Японии. Встречи с Алисией Алонсо и Альберто Алонсо, Ольгой Преображенской, Нинет де Валуа, Тамарой Карсавиной, Сержем Лифарём... Каждое имя – не написанный роман.

Особую страницу в творческой биографии Валукина занимает Япония. Четверть века отданных сил, эмоций, терпения дали свои плоды. Он стоял у истоков Мацуяма-балета, воспитал и сформировал несколько поколений артистов, познакомил японского зрителя с шедеврами русского классического репертуара. Единственный из иностранцев является почетным гражданином нескольких японских городов, обладателем четырех золотых медалей, врученных принцем за выдающийся вклад в развитие искусства Страны восходящего солнца.

А в Москве жизнь шла своим чередом. Ростислав Захаров оставляет Валукина на кафедре и дает ему курс. Пытливый педагог с кипучей энергией становится правой рукой Ростислава Владимировича и помогает ему во всех текущих делах

кафедры. Работа рутинная, неблагодарная, но необходимая для полнокровного учебного процесса, при этом он целиком и полностью отдается своему призванию. Учеников, прошедших через его руки, перечислить невозможно. Назовем лишь некоторых: А.Богатырёв, В.Тедеев, А.Петров, В.Лагунов, Б.Акимов, А.Бондаренко, К.Иванов, А.Смолянинов. Поразительно, он лепит студентов, словно скульптор.

Педагог-ученый, доктор наук, он убежден, что танец – это не только развлечение и формирование тела и духа. Это нечто большее. Недаром у всех народов мира танцу приписывается Божественное происхождение.

Как хотелось бы Евгению Валукину поделиться своими мыслями с дорогими его сердцу людьми: Еленой Георгиевной Чикваидзе, смотрящей своими черными глазами на него с фотографии. Время несется, первый выход с Ермолаевым в «Ромео» – всё как во сне, к нему подбегает Елена Георгиевна и целует, а он стоит и не понимает за что. Раиса Стручкова и Александр Лапури были ангелами хранителями Евгения Петровича. Они и сейчас рядом. Он продолжает их дело.

Для Е.Валукина балетмейстерский факультет – его жизнь. Здесь он писал кандидатскую и докторскую диссертации, апробируя их в зале, черпая вдохновение от музыки, которой отдает первенство в балетной педагогике. Он не просто руководитель кафедры, он – мастер педагогических курсов, хореограф, тонкий психолог, остро чувствующий и понимающий состояние окружающих. «Он весь огонь, а огонь обжигает». Здесь можно довить и слова М.Фокина: «...и воспламеняет». Атмосфера, которую он создал на кафедре, уникальна. Добро, творчество, понимание здесь не просто пустые слова – это образ мыслей и сама жизнь.

Елена ПРЕСНЯКОВА

Фото из личного архива Евгения ВАЛУКИНА

На репетиции.



Женевский апофеоз

Стравинского



«Свадебка».

В Женевском Большом театре (Grand Théâtre de Genève) состоялась премьера юбилейной программы балетов Стравинского: «Свадебка» (90 лет) в новой постановке Диди Вельдман и «Весна священная» (100 лет) в хореографии Андониса Фониадакиса.

Объединив в одну программу два шедевра Стравинского, Филипп Коэн – директор Балета Женевского Большого театра (БЖБТ), хотел не только воздать должное гениальным произведениям композитора, но и показать разные грани мастерства танцевальной труппы. «Свадебка» и «Весна священная» – балеты совершенно разные: первый рассказывает о брачном единении молодых людей, второй – о жертвенной смерти Избранницы. Но оба балета воссоздают ритуальный обряд старой Руси: в «Свадебке» – праздничный деревенский, в «Весне священной» – жестокий языческий. Для «Свадебки» Стравинский сам написал либретто, а народные тексты для пения взял из сборника П.В.Киреевского. В их исполнении участвуют жених и невеста, их родители и друзья. Для «Весны священной» композитор сочинил либретто вместе с художником Николаем Рерихом, который стал автором сценографии и костюмов в постановке Нижинского.

«Свадебка» и «Весна священная» – балеты чрезвычайно популярные как среди публики, так и среди хореографов. Практически каждый год появляются новые версии этих балетов, а «Весна священная», по неофициальной статистике, была поставлена уже более 450 раз.

«Свадебка»

На сцене Женевского Большого театра юбилейная программа балетов Стравинского началась с мировой премьеры «Свадебки» в хореографии голландки Диди Вельдман. Освоив разную танцевальную технику в Амстердамской академии Scarino, Диди была принята в труппу Scarino Ballet, затем – в Rambert Danse Company и БЖБТ. Она работала со многими известными хореографами и в 1987 году начала сама ставить танцевальные пьесы. В 1992 году Д.Вельдман вместе с Г.Ботельхо основала собственную труппу Alias, но через два года вернулась в Rambert Danse Company, а в 2000 году ее покинула, чтобы сконцентрироваться на карьере хореографа. Диди ставит свои пьесы в разных труппах и преподает в Новом колледже Гарлема. Франко-немецкий телеканал ARTE посвятил творчеству Вельдман документальный фильм. Для БЖБТ Диди поставила пьесу «Close» (1989-90). Теперь в репертуаре женевской труппы появилась ее «Свадебка» – хореографические сцены в четырех частях с музыкой и пением.

В новой версии знаменитый балет обрел современную звучание, необычайную широту и свободу. Танцевальное действие разворачивается на пустой сумрачной сцене, над которой нависает ажурная конструкция в форме крыши. Под потоком падающего сквозь крышу света возникает графическая композиция теней. Задуманное сценическое пространство обретает визуальную динамику и разные объемные формы благодаря богатству живописного освещения в постановке Бена Ормерода – британского мастера, оформившего уже четыре пьесы Вельдман.

В исполнении балета участвуют одиннадцать танцовщиков в белых праздничных костюмах с черными галстуками и столько же танцовщиц в черных вечерних платьях. Их длинные юбки по ходу представления неожиданно становятся короткими и рельефными. Автор декорации и костюмов – немецкий сценограф Мириам Бустер, оформившая ряд драматических, балетных и оперных спектаклей, лауреат многих престижных призов.

Представление начинается с предсвадебной встречи всех участников танцевального праздника. Но вот появляются свет, музыка, и все артисты выстраиваются в группы – женскую и мужскую. Спектакль искусно соткан из динамичных и экспрессивных ансамблей. Органичное пересечение, слияние и превращение танцевальных групп придумано с отменным вкусом и богатой фантазией. Все происходит в хорошем темпе и на высоком исполнительском уровне. Потоки ансамблевых танцев иногда прерывают шумные стычки, азартная беготня с восторженными криками, мгновенное замирание всех артистов, собравшихся вместе как бы в момент дружеской фотосъемки. Эффектно выглядит соло жениха: вначале, согласно традиции, он посыпает себя зернами риса, а затем многозначительно и мужественно стоит под непрерывным потоком риса, который, словно водопад, непрерывно льется с колосников на голову артиста. Постановка пленяет хореографической новацией, одна из них – круговорот рукопожатий всех женихов и невест.

Современная лексика танца, инкрустированная изящной акробатикой и легкой жестюкляцией, получила превосходное развитие в эффектной череде хореографических сцен, выстроенных осмысленно и оригинально. Следуя вокальному тексту, представление идет под замечательную фонограмму с записью «Свадебки» в исполнении RIAS Kammerchor, MusikFabrik под управлением Даниэля Реусса (harmonia mundi, 2006). Однако хореограф не акцентирует сценическое действие на конкретных персонажах. Все участники свадебного праздника, в равной мере олицетворяя жениха и невесту, находятся в непрерывном и напряженном танцевальном потоке, который завершает впечатляющий финал: элегантные женихи и обаятельные невесты все вместе выбегают на авансцену, тогда как настоящие новобрачные медленно раздеваются и уже полуобнаженные сливаются в любовных объятиях; другая пара почему-то меняется одедами; остальные пары постепенно расходятся, и всё исчезает в темноте.



«Весна священная»

Легендарный балет предстал в постановке греческого хореографа Андониса Фониадакиса. Получив танцевальное образование в Греции, затем в Школе Рудра в Лозанне, он был артистом в труппе «Бежар Балет Лозанны» (1994-96), затем - в балетной труппе Лионской оперы (1996-2002). Андонис танцевал произведение ряда выдающихся хореографов, затем начал ставить собственные пьесы. В 2003 году в Лионе он создал свою труппу «Apostosoma». За истекшие годы, став независимым хореографом, Андонис поставил ряд пьес для многих известных трупп, а также создал хореографические сцены для двух оперных спектаклей. На базе собственной лексики танца он проводит семинары в Греции, Берлине и Лионе. В репертуар БЖБТ вошли три его пьесы: «Согласно желанию» (2003-2004), «Весна священная» (2007-2008) и «Слава» (2011-2012).

«Весна священная» в постановке Фониадакиса идет под впечатляющую фонограмму с записью сочинения Стравинского в исполнении Кливлендского оркестра под управлением знаменитого французского дирижера Пьера Булеза (Deutsche Grammophon, 1992). Гениальная музыка в хореографии Фониадакиса воплощается в зримые образы, согласно центральной идее композитора – жертвоприношения в танце. Хореографическое действие разворачивается на пустой задымленной сцене. Сумрачное сценическое пространство прорезают с разных сторон монохромные лучи тройных рядов софитов, формируя эффектную световую инсталляцию. Порой возникают яркие и мощные вспышки верхнего света, нагнетая атмосферу тревоги и страха. Автор великолепной световой партитуры – финн Микки Кунтту, работавший со многими известными хореографами, а также с оперными и

телевизионными режиссерами, авторами концертных программ. «Весна священная» – это третья его работа для БЖБТ.

Представление открывает соло героини, которую блистательно исполняет изящная и техничная Моделин Вонг. Пять лет тому назад именно она, тогда 19-летняя танцовщица, получила привилегию сценически воплотить этот сложный центральный образ. Героиня балета не просто жертва ритуала – на ней лежит большая ответственность: это центральный персонаж в группе, который несет ей жизнь. Группа не только празднует жертвоприношение, но и участвует в нем.

Представление идет как хореографический дивертисмент, эффектно поставленный на базе современной лексики: соло героини и ее дуэты искусно переплетаются с танцевальными номерами разных групп ансамбля, чаще всего женскими тройками и мужскими шестерками. Танцевальную лексику составляет органичная кантилена стремительных движений и экспрессивных жестов, включая пластические вибрации и прогибы тела, полетные прыжки и легкие кувырки, исполняемые с чарующей музыкальностью и редким изяществом.

Важным достоинством спектакля являются сценические костюмы дизайнера Тассоса Софрониу. Это одаренный греческий фотограф и стилист, который в 2010 году создал свою марку мужской одежды «Conquistador». Софрониу придумал костюмы в виде мини-купальников, оригинально выполненных из красных и черных нитей. Эти одеяния производят экзотическое впечатление и позволяют артистам демонстрировать красивые, натренированные тела. Наиболее таинственно они выглядят в танцевальной сцене, когда мощные слепящие вспышки сценического света создают фотографический эффект. При этом как бы возникают отдельные стоп-кадры,





формирующие «рваные» движения в непрерывном потоке танца. Этот эффект, часто используемый в кабаре, в балете получил достойное воплощение. В постановке Фонидакиса есть и пластические находки, в частности в финале промежуточного соло героини ее разом обхватывают шесть парней и в сладострастной позе замирают.

В финале балета героиня делает свое последнее предсмертное соло, исполняя изнурительные прыжки с «увядаю-

щими» жестами. Затем идет женское трио с интересными графическими линиями, далее танцует мужская шестерка и вновь солистка. Балет завершается весьма своеобразно: все четырнадцать исполнителей, окружив героиню, с криком выбрасывают над головами свои цветные амулеты, выражая всеобщее ликование.

Виктор ИГНАТОВ
Фото : Gregory Batardon





Женское — МУЖСКОЕ

В течение зимних месяцев в Нью-Йорке выступали — одна за другой — две труппы, связанные с творчеством Марты Грэхем: «Театр танца Буглизи» и «Театр танца Марты Грэхем».

Двадцать лет назад артисты труппы Грэхем, Жаклин Буглизи и Донлин Фореман, а также две лучшие танцовщицы — Кристина Дакин и Тереза Капучилли создали свой театр. Разойдясь с Буглизи, Фореман покинул коллектив, который продолжает успешную творческую жизнь под женским триумvirатом.

Буглизи не только ставит хореографию, основанную на школе Марты Грэхем, но стремится её развивать, внося свои хореографические идеи. Грэхем большое значение придавала застывшим позам, используя их и в соло, и в дуэтах. Танец Буглизи напоминает стремительный поток, изредка заканчивающийся внезапными остановками — застывшими позами, чаще всего групповыми. Костюм и свет в её сочинениях также играют важную смысловую и эстетическую роль. И так же, как и Грэхем, Буглизи особое внимание уделяет женским образам.

Но отношение к ним у двух хореографов разное. Героини балетов Буглизи — это не отдельные личности, а женское содружество. Это прекрасные женщины в длинных платьях, изысканные и утонченные, стремящиеся заявить о своей индивидуальности. В балетах Буглизи женщины стремятся к свободе и гармонии, мужчины — к разрушению и насилию.

Программы, показанные в Нью-Йорке, включали несколько балетов Буглизи на эту тему. Наиболее интересный из

них — «Отстранённые женщины» (Suspended women) — поставлен хореографом в 2000 году на музыку Мориса Равеля. Костюмы созданы самой Буглизи и Кристиной Джиганини. На сцене почти весь женский состав труппы, прелестные женщины в фантастических туалетах (все юбки до пола) танцуют босыми. Воздушные скольжения или бег, соединение в небольшие ансамбли или в общий круг — всё поставлено с одной целью: создать образ гармоничной красоты женского общества. Они отстранены от мира, изгнаны из него, как мексиканская поэтесса XVII века Сор Хуана Инес де ла Круз, ушедшая в монастырь, чтобы в уединении посвятить себя искусству и наукам. Её памяти Буглизи посвятила свой балет. И вдруг в этот мир свободы и красоты вторгаются мужчины. Брюки, пиджаки на голое тело, шляпы, походка «хозяев жизни» — весь облик танцовщиков противопоставлен воздушной красоте женщин. Эти brutальные мужчины, попадая в женский «цветник», ведут себя соответственно своему облику. Они грубо хватают, заставляют танцевать, насилуют красавиц, а затем такой же слегка развинченной походкой покидают сцену, оставив прелестных дев в смятении и горе.

В конце балета мужчины появляются снова, проходя мимо застывших женщин. Один из них одевает свой пиджак на плечи красавице в центре сцены. Словно извиняясь, или жалая...

Новый балет Буглизи на ту же тему «Бабочки и демоны» не поднимается до образности и красоты. В отличие от «Отстранённых женщин» на сцене много беготни и суеты и отчетливо заметна некоторая ограниченность хореографической фантазии Буглизи. Одна из последних фантазий Буглизи – применение проекции на сцену. Так, весь балет «Дождь» (композитор Энди Тайрстен) идет за занавесом, на который проецируется дождь, идущий в тропическом лесу. Что делают танцовщицы за этим занавесом – не видно. Лишь иногда удается разглядеть между качающимися ветками и падающими каплями дождя (величиной с голову) какие-то фигуры. Когда после окончания номера занавес поднимается и мокрые от пота артисты выходят на поклон, их становится жаль: зачем они так старались, если мы их все равно не видели?!

Были представлены и небольшие балеты других хореографов: Форемана, Начо Дуато и Катаржины Скарпетовски.

Одна из программ заканчивалась балетом «Реквием» (2001 г.) на музыку Габриэля Форе. Заупокойная месса Форе полна не страха перед Страшным судом, но веры в любовь и более счастливый мир, который наступит после смерти. Буглизи поставила этот балет для пяти танцовщиц. На сцене стоят пять табуретов, на которые садятся или поднимаются во весь рост женщины в длинных свободных одеждах, напоминающие скульптуры в стиле барокко. Буглизи и задумывала этот балет, вдохновляясь картинами Артемизии Джентилески, первой женщины-художницы, получившей признание во времена расцвета итальянского барокко. Реквием Буглизи можно понимать не только как оплакивание покойных, но и как готовность самих плакальщиц перейти в другой мир. В «Реквиеме» каждой из танцовщиц поставлен свой жест, свой танец рук, каждая женщина по-своему прощается с жизнью, с землей, которую она покидает. Иногда, как подхваченные ветром, они бегут по сцене, заполняя всё пространство разноцветными шелками летящих юбок – летит душа в смятении и сиянии еще земной красоты. Умение использовать, обыгрывать длинные юбки в танце Буглизи также заимствовала у Марты Грэхем. В конце балета женщины возвращаются к своим табуретам, поднимаются на них, заворачиваются в юбки и застывают с поднятой вверх рукой, обращенной к Богу. Возможно – как скульптурные памятники прекрасным женщинам прошлого.

В театре много интересных танцовщиц, но в «Реквиеме» участвовали и первые исполнительницы – Дакин и Капучилли, что усилило эмоциональное впечатление от балета Буглизи.

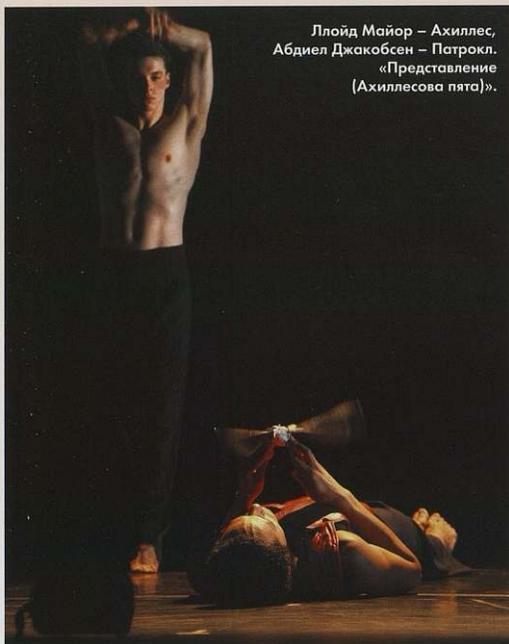
Кэтрин Данем. «Реквием».



А теперь обратимся к театру Марты Грэхем, где свято верны творческим традициям выдающейся танцовщицы и хореографа. Балеты Грэхем, бережно восстановленные, появляются в репертуаре. Время от времени в труппу приглашают современных хореографов, чье творчество близко

«Реквием». На переднем плане Вирджиния Мекене.





Ллойд Майор – Ахиллес,
Абдиел Джакобсен – Патрокл.
«Представление
(Ахиллесова пята)».

традициям Грэхем. В этом году восстановили еще один балет Грэхем – «Федру». Но неожиданно в эту же программу было включено произведение подчеркнуто «анти-женское» – «Представление (Ахиллесова пята)» (концепция и постановка Ричарда Мове).

Ричард Мове – хореограф с именем и опытом. «Ахиллесова пята» – это театрализованное танцевальное представление. Мове сочинил его в 1962 году, а в 2006-м создал новую редакцию для Михаила Барышникова, убедив танцовщика включить спектакль в репертуар своей труппы «White Oak Dance Project» и исполнить роль Ахиллеса. Эта версия постановки исполняется и в театре Марты Грэхем. В спектакле есть рассказчик, и почти все исполнители разговаривают по ходу спектакля (голоса, естественно, записаны, так, Ахиллес «говорит» голосом Барышникова). Музыка Арто Линдсей и Мельвин Гиббс, использованы песни Деборы Харри и Блонди. Хореография включает различные стили современного танца – от Грэхем до хип-хопа.

Из сюжета «Илиады» Гомера и греческих мифов выбран решающий момент Троянской войны, когда герой Ахиллес, поссорившись с микенским царем Агамемноном, покинул поле битвы и отсиживался со своим другом Патроком в шатре. Как рассказывает Гомер, Патрокл не смог вынести того, что троянцы стали побеждать греков, ринулся в битву и погиб. Ахиллес вернулся на поле боя, помог грекам выиграть сражение, но был убит.

Пренебрежительное отношение к женщине заявлено с самого начала, когда рассказчик издевательским тоном говорит, что война греков и тро-

янцев началась из-за Елены. «Война из-за женщины?!» И все участники спектакля начинают хохотать.

Некоторые герои имеют «двойников» в современной жизни. Прежде всего в этом варианте пострадала Афина, мудрая богиня-воительница, которая предстает в спектакле вульгарной и развязной ведущей телешоу «Как заработать миллион». Образ Елены создан тоже с известной долей пренебрежения. И только благодаря таланту Кэтрин Крокетт, исполнительницы трагических образов в балетах Грэхем, Елена становится едва ли не главным персонажем. Мове дал ей довольно много танцевального текста. Статная, гибкая, пластичная Крокетт создала образ трагически одинокой женщины в мире мужчин, которые её презирают.

Мове сделал любовные отношения Ахиллеса и Патрокла центром спектакля (только Барышников, исполняя роль Ахиллеса, сумел вывести на передний план мужественного воина). Не очень выстроена хореографом и гибель Патрокла.

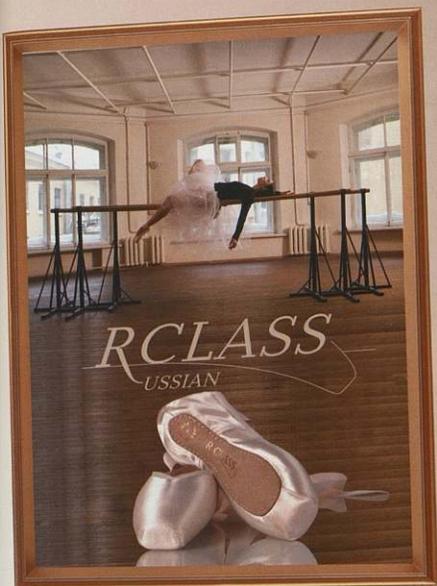
Патрокл лежит головой к зрительному залу, а в руках у него трепещет механическая птица – душа? Улетающая жизнь? Это очень выразительный символ, который использован и в сцене Аида – в стране мертвых, самой эмоциональной и драматичной сцене «Представления». Здесь такая же птица трепещет в руках обитательниц Аида, неподвижно сидящих вдоль рампы. Птица трепещет и в руках сошедшей в Аид Елены, которой хореограф дал яркий пластически-танцевальный эпизод в Аиде, где она прощается с жизнью. Как сомнамбула бродит Патрокл, воспроизводя моменты из пластического дуэта с Ахиллесом. И только сошедший в Аид Ахиллес больше не помнит о своей земной жизни. Стоя неподвижно в световом круге, он «чертит» над головой какой-то рисунок, как будто совершает заклинания. А сверху начинает падать золотой дождь.

Мове поставил спектакль со многими символами, в принципе, не ответив ни на один поставленный вопрос. В целом о чем спектакль? Что же является «ахиллесовой пятой» героя? Любовь к Патроклу? Или вообще весь окружающий мир, который и приводит его к смерти?

Нина АЛОВЕРТ
Фото Нины АЛОВЕРТ

«Представление (Ахиллесова пята)». Слева направо: Тадей Бордник – Рассказчик, Кэтрин Крокетт – Елена, Наташа Даймонд-Вокер – Афина.





Возвращение на Родину

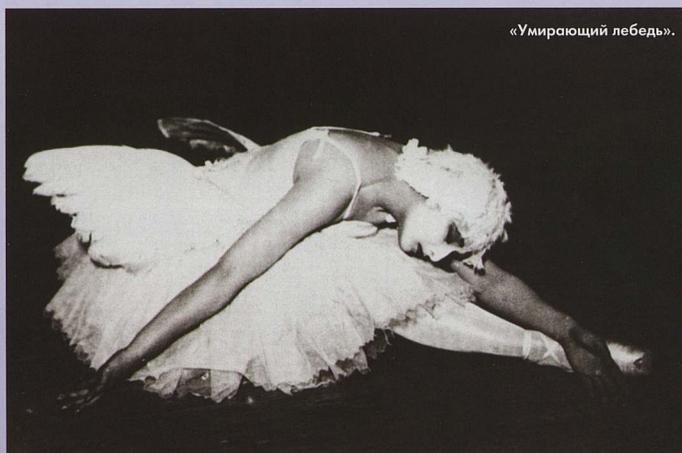
В Доме русского зарубежья имени А.Солженицына прошла выставка, посвященная основательнице русского балета в Японии **Елене Павловой-Туманской**. Впервые в России представлены документы и фотографии, хранившиеся в личных архивах учеников балерины, а также в архивах балетной школы Павловой в Камакюре.

Елена Николаевна Павлова-Туманская родилась в Санкт-Петербурге. С детства она брала частные уроки танца, пройдя полный курс балетной школы. В 1920 году семья Павловых переезжает в Японию, где остается навсегда. К этому времени японцы уже по-

та, а на фасаде здания, где находилась её школа, сегодня висит памятная доска с надписью «Место рождения балета Японии».

Олеся АЛЕКСА

Фото предоставлены Мемориальным обществом Елены Павловой (Япония)



знакомились с труппой Мариинского театра, творчеством знаменитой Анны Павловой. Начался настоящий балетный бум, все хотели учиться русскому балету. Но в Японии не было никого, кто мог преподавать балет.

В 1925 году Елена Павлова организовывает в Японии балетную труппу. А в 1927 году балерина открывает первую балетную школу в городе Камакура. Эта школа положила начало японскому балетному искусству.

В 1933 году Елена Павлова получает японское гражданство и новое имя – Эрико Кирисима. После смерти балерины её дело по мере сил продолжала сестра. Балетная школа в Камакюре действовала до 1992 года.

В Японии Елену Павлову по праву называют «матерью японского балета».

Слева направо: директор ДРЗ Виктор Москвин, профессор университета Васеда Киоко Кавашима, переводчик, куратор выставки Наталия Клевалина. На открытии выставки Киоко зачитывает обращение мэра г.Камакура к Дому Русского Зарубежья имени А.Солженицына.



Свои в Лондоне

В Лондоне завершились гастроли балета Михайловского театра. На сцене театра «Коллизей» были показаны «Жизель», «Дон Кихот», «Лауренсия». А также постановки Начо Дуато: спектакль «Многогранность. Формы тишины и пустоты» и вечер из трех одноактных балетов: «Без слов» на музыку Шуберта и два сочинения «петербургского периода» – Nunc Dimittis и «Прелюдия», созданные Начо Дуато специально для Михайловского театра.

Балетная труппа выступала на сцене театра «Коллизей» уже в третий раз. В гастрольях приняли участие Наталья Осипова, Полина Семионова, Олеся Новикова, Екатерина Борченко, Иван Васильев, Леонид Сарафанов, Денис Матвиенко, что дало повод британским балетным критикам назвать состав солистов «блистательным».

Внимание к этому гастрольному сезону со стороны прессы было беспрецедентно высоким. Балетные критики Великобритании высоко оценили качество постановок, уровень труппы и мастерство солистов.

Общая тональность публикаций была задана материалом «Таймс». «Михайловский балет становится почти своим в Лондоне, – написала Дебора Крейн после открытия гастролей. – Это третий визит за последние пять лет, так что лондонская публика начинает хорошо узнавать петербургскую труппу». Отношение к труппе – как к добрым друзьям, которые готовы удивить новыми сюрпризами, поддержал восхищенной публикацией в «Файнэншл таймс» старейшина балетных критиков Великобритании Клемент Крисп. «Мы вновь видим «Жизель», отдавая должное постановке Никиты Долгушина, которую в Лондоне оценили еще в 2008 году, он подчеркивал, что её «массовые сцены были исполнены труппой в чистом, нежном стиле».

Поскольку в двух первых спектаклях главные партии исполняли Наталья Осипова и Иван Васильев, к ним было приковано основное внимание критиков – и вылилось в неудержимый поток восторгов. В то же время Дженни Гилберт в «Индепендент» настаивала: «Но не стоит думать, что бывшие солисты Большого – единственная причина увидеть Михайловский балет, другой состав выглядел не менее привлекательно». По её оценке, Полина Семионова и Денис Матвиенко – «солнечная инженерия и подменный соблазнитель» – идеально вписываются в формат трагедии. Самые лестные отзывы получил дуэт

Сцена из балета Начо Дуато «Многогранность. Формы тишины и пустоты». Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Олеся Новикова – Леонид Сарафанов: впечатления от танца Сарафанова лондонские балетоманы ставили в один ряд с воспоминаниями о молодом Рудольфе Нуреве.

Высочайшие оценки получил «Дон Кихот». Этот балет в Лондоне прекрасно знают, но спектакль в редакции Михаила Мессерера, оформленный Вячеславом Оксуневым, здесь видели впервые. «Невероятно свежая и живая чувственная романтическая комедия, – писала «Таймс».

«Лауренсия» подхватила эстафету и заслужила не меньшее одобрение. Джеффри Тейлор писал в «Санди экспресс»: «Безо всякого обесценивания Осиповой и Васильева, привносящих искру во всё, что они делают (а финальные прыжки Васильева с тройными поворотами просто захватывают дух), надо сказать, что «Лауренсия» Мессерера не полагается только на звездные аттракционы. Он уловил яркость танца, поставил его холодной рукой профессионала и наполнил её тем импульсом, который так неотразим!»

Балеты Начо Дуато завершали гастрольную программу. Джерард Дэвис в «Дансинг ревью» отметил: «Сцена, когда Бах дирижирует танцовщиками, как будто это камерный оркестр, великолепно. Финальная сцена балета, что-то вроде знаменитого Акта теней из «Баядерки» наоборот, когда танцоры восходят к небесам, также является запоминающимся оммажем музыкальному наследию Баха. Костюмы Дуато – сложная смесь современного дизайна и моды XVIII века – выглядят потрясающе и создают настоящую атмосферу спектакля». Для Полины Семионовой выступление в «Многогранности» в Лондоне было дебютом. «У Семионовой не так много сценического

времени, но ей удается использовать его на полную мощь, – отмечал рецензент. – Она настолько податлива, что при легчайшем движении диафрагмы отдает лирический импульс, откликающийся во всем теле. Это редкая танцовщица, способная сделать каждое движение скользким».

Публика и критики единодушно восхищались Натальей Осиповой. Обозреватель «Обсервер» Люк Дженнингс написал: «Лондон видел Наталью Осипову и раньше: в «Дон Кихоте», «Корсаре» и других зажигательных постановках Большого, но её выступления на этих двухнедельных гастрольях с петербургским Михайловским балетом вместе с Иваном Васильевым – явление совершенно другого порядка. В «Жизели» её огромные прыжки и воздушная лёгкость были поразительны. В очаровательной и абсолютно фантастической версии «Дон Кихота» Михаила Мессерера она и Васильев продемонстрировали другую истину: невероятная техническая виртуозность может отстранить нас от реальности до той степени, когда мы поверим и эмоционально откликнемся практически на что угодно. А в «Лауренсии», советской истории о деревенском восстании, спасенной от забвения Мессерером, Осипова настолько упивалась своим танцем, что, казалось, заново определила понятие «балерина».

По окончании гастролей стало известно, что Наталья Осипова получила предложение стать прима-балериной Королевского балета Великобритании. При этом она продолжает оставаться и прима-балериной Михайловского театра.

По материалам пресс-службы Михайловского театра



О любимом с горечью

Авторитет человека, коллектива, организации создается не сразу, а целым комплексом его жизненных поступков и родом деятельности. Сейчас чаще используются иностранные термины. И наше волнение о репутации театра, в частности нашего любимого Большого театра.

Имидж нашего главного (по рангу) театра страны создавался не сегодня и даже не вчера. И служило этому не одно поколение артистов (певцов, музыкантов, танцовщиков), организаторов-администраторов-руководителей. И даже само историческое здание служило этому положению – легенде.

Немалое значение в отношении общества к театру играло и понимание, оценка его роли властными структурами. Так или иначе, репутация сложилась, и нынешнее поколение творческого и административного состава получили его готовым. Попробуем охарактеризовать. Высокопрофессиональный коллектив специалистов, уникальных исполнителей, богатые творческие традиции, многообразный репертуар, стремление к его обновлению путем поиска новых репертуарных названий. Отсюда интерес и оценка зрителей, общества, коллег по профессии, то есть, как принято теперь называть, всего социума.

Театр стремился поддерживать свой имидж и внутри страны, и за рубежом. Но известно, что заслуживается успех, авторитет годами. А «рухнуть» может в одночасье.

Приведу один пример. Для многих выдающихся деятелей балета поставить свой спектакль в Большом осталось несостоявшейся мечтой (не будем обсуждать причины). Ныне же хореографы предлагают нашему театру-флагману не создать свою новую работу специально для театра, а перенести давно и для другого типа и статуса коллектива созданную композицию. Разве это не потеря авторитета? А кто-то (по разным причинам) отказывается от ранее обещанной совместной работы.

Стоит включить телевизор, а тем более Интернет, как на многочисленного зрителя обрушиваются все новые «кухонные» информации о жизни коллектива. В результате... криминал. И вновь, и вновь смакуются подробности на страницах наших и зарубежных СМИ.

Не может людей, заинтересованных в искусстве, его роли, не волновать та нездоровая ситуация, которая создается вокруг театра в большой степени, видимо, по политике самого театра, его внутренним проблемам, влияющим как на атмосферу, так и на рушащих долгой практикой гордое репутацию – Большой театр, Большой балет.

Театр – это, безусловно, коллективное творчество, но известно, сколь велика роль лидеров в нем. И хотим мы или не хотим, выбор репертуара, вкусовые пристрастия, понимание самости данного театра, его традиций и профессионального статуса – создает театр сегодняшнего дня. И поддерживает или ставит под сомнение его репутацию, ведет к потере авторитета. Говорю это с большой горечью. Вряд ли биде на авансцене перед началом первого действия спектакля и душ на ней в конце второго могут создать имидж и сохранить репутацию главного и любимого театра страны.

Валерия УРАЛЬСКАЯ



Арлекин Либерти

выбор танцовщиков

Гранд Опера



Балетный пол **Арлекин Либерти** - выбор ведущих театров во всём мире. Значительно снижает риск травм и обеспечивает танцовщикам максимальный комфорт во время выступления. Прост и удобен в сборке, применяется как на сцене, так и в репетиционных залах, обеспечивая равномерную амортизацию без образования твёрдых участков на стыках.

- ✓ Быстрая и эффективная сборка
- ✓ Уникальная система стыковки
- ✓ Сертификат соответствия



Замки для
стыковки щитов



Интегрированные
амортизаторы

HARLEQUIN

The world dances on Harlequin floors®



Harlequin Europe SA
29 rue Notre-Dame
L-2240 Luxembourg
Tel: +352 46 44 22
Fax: +352 46 44 40
Freephone: 00 800 90 69 1000
www.harlequinfloors.com
info@harlequinfloors.com

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

www.harlequinfloors.com

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, +380(44) 248-71-58/57, grishko7@i.ua



www.grishko.ru