

Владимирский государственный университет

А. Л. МАРЧЕНКОВ А. И. МАРЧЕНКОВА

**ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ
XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Учебное пособие



Владимир 2025

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

А. Л. МАРЧЕНКОВ А. И. МАРЧЕНКОВА

ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Учебное пособие



Владимир 2025

УДК 792.8
ББК 85.32
М30

Рецензенты:

Доктор педагогических наук, доцент
профессор кафедры педагогики
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
С. И. Дорошенко

Заслуженный работник культуры Российской Федерации
директор Детской школы хореографии города Владимира
С. А. Балдин

Издается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Марченков, А. Л. История хореографического искусства и
М30 образования XX – начала XXI века : учеб. пособие / А. Л. Марчен-
ков, А. И. Марченкова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столе-
товых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2025. – 160 с.
ISBN 978-5-9984-1991-1

В пособии рассмотрены основные этапы эволюции хореографического искусства и образования в России в XX – начале XXI в., а также влияние русского искусства на возрождение зарубежного балета (антреприза С. П. Дягилева «Русские сезоны»). Дана краткая характеристика творчества ведущих балетмейстеров, танцовщиков, балерин и представителей отечественного балетного образования, повлиявших на становление и развитие хореографического искусства в России и за рубежом.

Предназначено для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлениям подготовки 44.03.01 «Педагогическое образование» с профилями подготовки в области хореографической деятельности, 52.03.01 «Хореографическое искусство».

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Ил. 214. Библиогр.: 63 назв.

УДК 792.8
ББК 85.32

ISBN 978-5-9984-1991-1

© ВлГУ, 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
РУССКИЙ БАЛЕТ НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЯ	6
Творчество Александра Алексеевича Горского	6
Творчество Михаила Михайловича Фокина	12
«Русский балет» Сергея Павловича Дягилева	16
<i>М. Фокин</i>	16
<i>В. Нижинский</i>	30
<i>Л. Мясин</i>	35
<i>Б. Нижинская</i>	42
<i>Д. Баланчин</i>	46
Влияние «Русских сезонов» на возрождение зарубежного балета	56
СОВЕТСКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР	61
Великая Октябрьская революция и русский балет	61
<i>Ф. В. Лопухов</i>	66
<i>Творческий дуэт В. Д. Тихомирова и Е. В. Гельцер</i>	71
<i>К. Я. Голейзовский</i>	76
Эпоха драмбалета	82
<i>В. И. Вайнонен</i>	82
<i>Р. В. Захаров</i>	85
<i>Л. М. Лавровский</i>	87
<i>В. М. Чабукиани</i>	90
Педагогическая слава русской школы советского балета	93
Советский балетный театр 1960 – 1970-х годов	100
<i>Л. В. Якобсон</i>	100
<i>И. Д. Бельский</i>	103
<i>О. М. Виноградов</i>	105
<i>Д. А. Брянцев</i>	107
<i>И. А. Чернышев</i>	108
<i>Ю. Н. Григорович</i>	109

Великие балерины советской эпохи	113
Великие танцовщики советской эпохи	124
БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР РОССИИ	134
Русский модерн Бориса Эйфмана	134
Исполнительское искусство на рубеже веков.	
Балет начала XXI века.....	136
ПРИМЕРНЫЕ ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ	140
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	152
СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК	153
РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	159

ВВЕДЕНИЕ

Двадцатое столетие – это золотой век советского балета. Советское балетное искусство освоило богатейшее художественное наследие дореволюционного русского балета. После Октябрьской революции 1917 года балет стал развиваться как часть новой культуры, многонациональной и единой по художественным принципам. В первые послереволюционные годы балетному театру пришлось преодолевать серьёзные трудности. Возникли проблемы воспитания новых кадров, так как многие артисты и балетмейстеры оказались за пределами родины. Остро встали вопросы сохранения и обновления репертуара в новых политических и экономических условиях. Сторонники идей Пролеткульта утверждали, что классический танец и балет в том виде, какими они были до революции, уже отжили. Мастера балета отстаивали ценность классического наследия.

Поиски нового содержания вызвали к жизни и новую хореографическую лексику. В многочисленных балетных студиях культивировались «свободный», ритмопластический, физкультурный танцы, были в моде «танцы машин». Балетмейстеры академических театров также стремились выразить в постановках грандиозные события эпохи. В экспериментаторских поисках рождались значительные произведения балетного искусства.

Параллельно формировалась система профессионального хореографического образования, которая сегодня заслуженно считается одной из лучших в мире, так как стабильно демонстрирует высокий уровень подготовки специалистов. Двадцатое столетие выдвинуло на первый план вопрос о необходимости высшего хореографического образования как на уровне педагогического образования в области хореографической деятельности, так и в хореографическом исполнительском искусстве.

Успех «русской школы» обеспечен трехсотлетней историей, бережно сохраняемыми традициями и накопленным опытом педагогики балета. Однако в силу закрытости, кастовости искусства танца, его элитарного статуса, традиций устной передачи мастерства многие аспекты истории хореографического образования и хореографического искусства остаются недостаточно исследованными.

РУССКИЙ БАЛЕТ НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЯ

Творчество Александра Алексеевича Горского (1871 – 1924)

Артист балета, балетмейстер, режиссер, педагог балета, один из крупнейших реформаторов и прогрессивных деятелей мировой хореографии, вдохнувший новую жизнь в московский балет Большого театра, с труппой которого он работал с 1898 по 1924 год.

Выпускник Петербургской балетной школы 1889 года, учился у П. К. Карсавина и М. И. Петипа, танцевальную карьеру начал в кордебалете, утвердившись со временем как первый танцовщик, успешно справлялся с классическими и народно-характерными партиями, и пантомимными ролями. «Маленького роста, худой, юркий, нервный, он на сцене напоминал сатира. Его стихией были игровые характерные партии, в них-то и можно было увидеть и темперамент его, и характер под маской академической выучки», – вспоминал Федор Лопухов.



М. Скорсюк, А. Горский

Разносторонне образованный, он обладал широким кругозором в различных искусствах. «Одновременно с работой в балете он очень много читал, посещал вечерние курсы Академии художеств и совершенствовал свои музыкальные знания. ...научился хорошо владеть кистью и карандашом и в случае надобности мог дирижировать оркестром. Глазунов доверял ему дирижирование оркестром во время репетиции своих балетов. Изучив систему записи танцев Степанова, Горский стал не только убежденным его последователем, но и ближайшим помощником» [9, с. 187].

С 1896 года начинает ассистировать П. А. Гердту, вливаясь в педагогический коллектив Петербургского балетного училища. Балерина

Т. П. Карсавина так напишет о Горском: «Мой учитель был молод и мыслил современно. Владевший им дух оппозиции часто заставлял его атаковать перед нами недвижимые каноны хореографии. Потом, работая в Москве, он много добился в драматизации балета. Нас покорило его пылкое желание исследовать еще не известные возможности танца. С виду он был довольно смешон, и мы сравнивали его с гуттаперчевыми уродцами, каких продавали на базарах в вербную неделю и называли биба-бо. Но он обнаруживал проворство сильфа, показывая нам движения, их скрытый смысл и выразительность» [26, с. 110].



А. Горский

Александр Горский – знаток классического наследия и его решительный реформатор, воплотил свои идеи на московской сцене, предваряя петербургские постановки Михаила Фокина. На творчество А. Горского не могли не оказать влияние работы Л. Иванова и М. Пети́па, чьи спектакли он танцевал, а потом и переставлял на московской сцене («Спящая красавица» на муз. П. И. Чайковского, «Раймонда» на муз А. Глазунова и др.).

Москва захватывала своим быстрым ритмом жизни, смелыми творческими идеями. Стремясь развивать балетное искусство, продвигать его в революционном духе московского драматического и оперного театра, балетмейстер А. Горский начал реставрировать балет М. Пети́па «Дон Кихот» на музыку Л. Минкуса. Балетмейстер значительно переделал либретто «Дон Кихота» и решил полностью изменить оформление и костюмы спектакля. Плодотворное сотрудничество с художниками-декораторами К. Коровиным, К. Вальцем, А. Я. Головиным, Н. А. Клодтом придало спектаклю новое звучание и поистине художественную ценность, на сцену императорского театра пришла настоящая живопись. «В первом акте на синеве моря и неба реяли белые паруса кораблей, по залитой солнцем площади Барселоны сновала пестрая толпа; все костюмы были разные, хотя в общей гамме преобладали желто-красно-черные тона. В кабачке лунный свет смешивался с пламенем факелов, бросая причудливые блики на свисающие с балконов цветы: воздух был полон дыханием южной ночи. В картине сна

Дон Кихота розовые, голубые, желтые тюники кордебалета сочетались с серебристо-пепельными платицами амуров-воспитанниц в общей отливающей перламутром тональности» [26, с. 118].



*К. Коровин. Эскиз
женского костюма
для сегидильи*



*Китри –
В. А. Трефилова*

Работа талантливых художников вдохновляла Горского, он начал переделывать массовые сцены, создавая (в противовес М. Петипа) подобие оживших картин. Симметричные кордебалетные ансамбли, сочиненные М. Петипа, он заменял действенным танцем, заменив некоторые мизансцены в сценах на площади и в таверне. У каждого артиста из массовки были своя жизненная история, характер. Перед зрителем разворачивалась настоящая городская жизнь: гуляющие парочки, уличные сорванцы и зеваки, торговцы цветами, разбитные выпивохи. Танец рождался на сцене как бы из народа, а солисты, появляясь из толпы, так же органично вписывались в общее действо, и вся площадь наблюдала за двумя влюбленными – Китри и Базилем, обрамляя их танец. Горскому мастерски удался этот прием, весь спектакль задышал исторической достоверностью и национальным колоритом.

Балетмейстер А. Горский произвел «изменение канонических форм танца за счет обогащения его народными элементами», он боролся «за реалистическую содержательность спектакля, за его предельную ясность и логичность» [9, с. 189]. Горский первым заговорил о том, что классическое па можно исполнить с разным национальным окрасом.

В спектакле к музыке Л. Минкуса для новых характерных танцев была добавлена музыка А. Дюрана (мавританский танец), А. Симона (танец Мерседес и женская вариация),

Э. Направника («фанданго» в последнем акте). К работе над балетом были привлечены молодой дирижер А. Ф. Арендс и драматический режиссер И. К. Делазари [7, с. 191]. Появился танец уличной танцовщицы на площади. «Восемь тореадоров одновременно вонзали кинжалы в землю. Танцовщица обегала их в сверкающем *pas de bourree* на пальцах или, взметнувшись в *jete entrelace*, падала на колено в центре обозначенного кинжалом прямоугольника, свивая и развивая стремительные *port de bras*» [26, с.120].

В сцену «Сон Дон Кихота» Горский добавил Повелительницу дриад, сочинив ей воздушную вариацию, а танец всего кордебалета поставил, используя как прием ассиметричные переходы.

Вокруг всех этих перемен ходило много слухов, Москва томила в ожидании обновленного балета, труппа театра разделилась на соратников А. Горского и его ярых противников. Молодые исполнители поддерживали нового балетмейстера-режиссёра. «Перед балетной труппой открылся совсем новый мир, каждая репетиция была праздником, но и университетской лекцией, с жадностью ловили мы каждое слово Александра Алексеевича, потому что оно было для нас откровением» [29, с.119].

Первыми исполнителями в 1900 году были: Китри – Л. А. Рославлева, Базиль – В. Д. Тихомиров, Эспада – М. М. Мордкин, Повелительница дриад – М. И. Грачевская. За день до премьеры внезапно заболела балерина Е. Гельцер, которая высказывалась крайне категорично о работе А. Горского, ее



*О. И. Преображенская –
уличная танцовщица*



Эспада. М. М. Мордкин

заменила молодая танцовщица С. В. Федорова, которая на премьере исполнила две партии (уличной танцовщицы и Мерседес), имевшие го-



*С. В. Федорова –
Эсмеральда*

ловокружительный успех. После премьеры пресса обрушилась на А. Горского с жуткой критикой, но такой резонанс привлек в театр новую, не балетную московскую публику, которая с восторгом приняла спектакль. Советское правительство оставило спектакль в репертуаре театров. Версию А. Горского переставляют и до сих пор. На сцене Большого театра он возобновил в своей редакции балеты: «Лебединое озеро», «Жизель», «Конек-Горбунок», «Золотая рыбка», «Коппелия» и др. Среди его собственных сочинений «Любовь быстра!» Э. Грига, «Дочь Гудулы» А. Ю. Симона, по заново разработанной сценической драматургии сюжета романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». «Пятая симфония» А. К. Глазунова – один из первых



Е. Гельцер – Саламбо



Эскиз К. Коровина

примеров обращения балетмейстеров XX века к жанру танцсимфонии (использование симфонической музыки для хореографии). «Саламбо» А. Ф. Арндса, спектакль по одноименному роману Г. Флобера, посвященному историческому событию – восстанию наемников в Карфагене. Это была масштабная и дорого-

стоящая постановка. Эскизы декораций и костюмов создавал К. Коровин, он же придумал форму танцевальной обуви в виде сандалий.

Необходимо отметить педагогическую деятельность А. А. Горского, он вел уроки мимики и пластики в старших классах и классический танец в младших. Оказал большое влияние на формирование творческой индивидуальности, исполнительский стиль и выразительность артистов московской школы. Это Софья Федорова, Михаил Мордкин, Вера Каралли, Александра Балашова, Викторина Кригер, Асаф Мессерер и др. В его подходе к воспитанию молодых кадров было свое видение. Отменил у малышей обязательный экзерсис у станка, начиная его на середине зала, развивал танцевальность и естественность движения. На втором году обучения начинал работу над развитием физической выносливости учащихся. Скрипичный аккомпанемент урока заменил на фортепианный, используя музыку Чайковского, Шопена, Глазунова. «Экзерсис у станка был прост. Его исполняли у Горского как бы для того, чтобы разогреть мышцы, но на середине зала сразу начиналось адажио, затем различные вращения, небольшие вариации, построенные на прыжках, которые могли бы украсить любой балет. ...обладал безукоризненным вкусом» [36, с. 77]. Требовал музыкальности и одухотворенности исполнения каждогодневного урока. «У него вообще в классе не работали, а танцевали, что по тем временам было большой редкостью» [Там же, с. 77]. Возродив балет Большого театра, собрав качественный репертуар, А. А. Горский сформировал его стиль на столетие вперед. В какой-то мере он предвосхищал открытия Фокина, прокладывая дорогу новым открытиям советского балета и хореографической педагогики.



В МХУ. В центре А. А. Горский, слева – артист балета А. М. Мессерер

Творчество Михаила Михайловича Фокина (1880 – 1942)

«Самое спокойное, самое практичное для работы в области искусства – это плыть по течению. Будет ли то в тихую, ясную погоду, по безмятежной глади, когда все просто и понятно до скуки; будет ли то в кошмарную бурную ночь, по пенящимся волнам, когда кругом мрак непроглядный и хаос... – если хочешь, чтобы было проще и легче – плыви по течению. Но если это тебя не соблазняет, и ты хочешь своим путем направиться к своей цели, если готов к борьбе и страданиям и идущая навстречу бессознательная стихия не страшна тебе... – не жди благоприятной погоды, не справляйся о попутном ветре – смело греби против течения!» [45, с. 28]. Эти слова принадлежат М. М. Фокину, именно с этих строк начинается его книга воспоминаний, неоднократно изданная в Советском Союзе и за рубежом, с емким и о многом говорящим названием – «Против течения».

Искусство Михаила Фокина – яркая страница в культурном пространстве рубежа XIX – XX веков, имеющее свою проекцию на балет-



*М. Фокин –
Голубая птица*

ной сцене и в двадцать первом столетии. Один из выдающихся представителей выпускников Санкт-Петербургского театрального училища. В разные годы педагогами М. Фокина были: Платон Константинович Кшесинский, Николай Иванович Волков, Александр Викторович Ширяев, Павел Андреевич Гердт, Николай Густавович Легат.

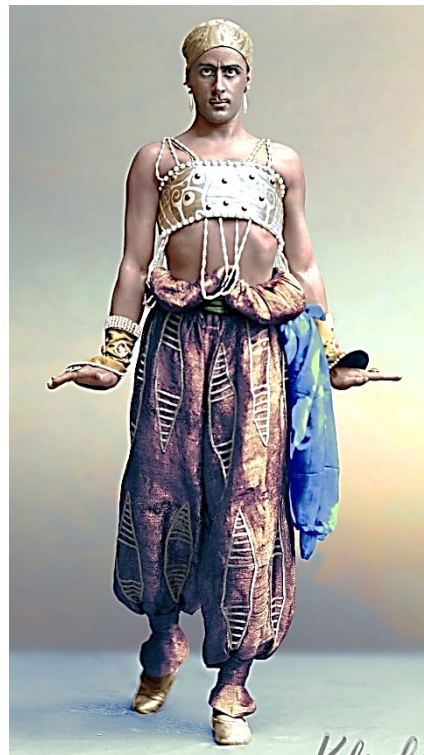
Как танцовщик хорошо выучен, обладал природной элегантностью и грацией, выступал «в амплуа первого любовника» [Там же, с. 9]. «Благородная манера танцев, классическая школа и сценическая наружность делают г. Фокина одним из любимцев публики» [26, с. 161].

Реформатор, создатель новых форм балетного произведения, считавший русский балет своего времени устаревшим и наивным, нуждающимся в новых красках, темпах, духовной наполненности, жизненной правде.

Неординарный балетмейстер, создавший свой пластический язык для воплощения хореографических образов героев из различных эпох и национальностей, поставивший более восьмидесяти одноактных балетов: «Сон в летнюю ночь», «Павильон Армиды», «Египетские ночи», «Шопениана», «Половецкие пляски», «Петрушка», «Жар-птица», «Шехеразада» и др.

Художник-декоратор, мастер сценического костюма, живописец, скульптор, писатель. Исследователь Т. В. Портнова, подчеркивая масштаб личности М. Фокина, пишет: «Недаром многогранный фокинский талант с присущим ему разнообразием идей и жанровых форм, зрелищной пластикой танца вызвал такой глубокий резонанс во всех видах искусства, а изобразительное наследие самого М. Фокина настолько значительно, что заслуживает особого исследования» [40].

Балетные реформы Михаила Фокина отразились на всем, начиная с конструкций декораций и внешнего вида танцовщиков (хитоны, в которых часто танцевали его исполнительницы, оказывали большое влияние на моду того времени) и заканчивая лексикой танца, драматургией и структурой спектакля. Балеты Фокина являли собой захватывающее театральное зрелище, в которых действие «...развивалось стремительно и динамично, сюжет раскрывался последовательно и логично; вариация обернулась монологом, *pas de deux* – дуэтом, выявляющим зачастую достаточно сложные взаимоотношения персонажей» [45, с. 16]. Балетмейстер искал новые выразительные средства, дающие простор творческой фантазии, раскрывающей идейное содержание спектаклей. Например, выстраивая хореографические образы персонажей в балете «Жар-птица», создавая подходящий «танцевальный язык», он соединил, на первый взгляд несоединимое. Партия Жар-птицы решена посредством классического танца, «поганый пляс» в царстве Кощея поставлен на основе гротеска, свободная пластика легла в основу танца царевен, что не нарушило стилистической цельности.



М. Фокин – Раб

Основой танца он считал естественность движений и поз. Фокин восхищался свободным танцем босоногой Айседоры Дункан, «в кото-



Арлекинада



М. Фокин и М. Фокина

его «видение костюмных образов стало основой для создания новой современной балетной лексики» [Там же]. Появился новый образ танцовщиков – колоритные парики и яркий грим, на ногах не атласные балетные туфли, а сандалии.

ром тело танцовщицы освобождено не только от корсета и атласных туфель, но также от балетных па» [45, с. 311]. Для того чтобы обогатить танцевальную лексику, М. Фокин провозгласил правило: «Не составлять комбинаций из готовых и установившихся танцевальных движений, а создавать в каждом случае новую форму, соответствующую сюжету, форму наиболее выразительную, способную изобразить эпоху и характер представляемого народа...» [Там же]. Для полноты воплощения авторского замысла, сочиняя текст балетного спектакля, Фокин часто обращался к национальному колориту, используя элементы народных танцев, мастерски вплетая их в канву классического танца. Он видел дальнейшее развитие балетного театра как синтетического жанра, основанного на равноправном взаимодействии с другими искусствами. Как художник, уделял большое внимание живописному оформлению спектакля. Его художественное видение позволяло «мыслить в пределах и по законам визуального ряда, где каждое движение имеет свое очертание, а рисунок, в свою очередь, становится возбудителем зрительных представлений» [40]. Например, в процессе работы над созданием балета «Египетские ночи» Фокин рисовал костюмы и декорации и

Балетмейстер М. Фокин пересмотрел отношение к балетной пантомиме, которая в тот период выглядела достаточно примитивно, существовала отдельно от танца и носила объяснительный характер посредством жестов рук. Пантомима в балетах Фокина сливалась с хореографией, эмоционально дополняя сценический образ, создаваемый для выражения драматического действия. Фокин писал: «Человек может и должен быть выразительным с головы до ног» [45, с. 313]. В своей хореографии он оживляет кордебалет, группы и танцевальные ансамбли, стремится к выразительности массового танца. Широко используя не балетную, а симфоническую музыку, пытается расширить сферу балетного театра. Он не подстраивает музыку под хореографию, наоборот, от музыки рождаются сюжет и лексика.



М. Фокин. Видение розы

Отношение к творчеству М. Фокина было неоднозначным, кто-то рассматривал его реформы как разрушение классических традиций, но спустя время стало очевидным, что «деятельность Фокина способствовала тому, что балетный театр не просто вышел из состояния начинавшегося было кризиса, а словно взмыл на гребень высокой волны. Развитие его в дальнейшем пошло по двум руслам, которые впоследствии многократно разветвлялись» [Там же]. Один путь – это сочинение спектаклей с многоактной формой, созданной М. Петипа, другой – кристаллизация жанра одноактного балета с ориентиром «...на логически развивающуюся сквозную действенность, утвержденную Фокиным» [Там же, с. 24]. Большинство балетмейстеров XX века сочетают в своем творчестве «...принципы обоих течений, хотя периодически одно из них преобладает», отмечает Г. Добровольская [Там же, с. 25]. Фокин перевернул представление о балетном спектакле, подтолкнув мировое балетное сообщество к новым открытиям. Его триумф как балетмейстера состоялся в Париже 1909 году, когда французская публика впервые рукоплескала «Русским сезонам». Русский балет стал достоянием европейской культуры.

«Русский балет» Сергея Павловича Дягилева (1872 – 1929)

В период с 1909 по 1929 год изначально под названием «Русские сезоны», позднее, с 1911 года, «Русский балет Сергея Дягилева» собирал аншлаги в Париже, Лондоне, Монте-Карло, Женеве, Риме, Нью-Йорке. В первые годы коллектив состоял из русских артистов, гастролирующих в период отпусков, со временем Дягилевым организована передвижная труппа из танцовщиков разных национальностей, в заключительной фазе существования (с 1923 по 1929 год) это «Русский балет» при Оперном театре Монте-Карло [26].

Человек исключительных организаторских способностей, театральный деятель, ранее демонстрировавший Европе художественные выставки и оперные спектакли, хорошо знающий вкусы европейских зрителей, в 1909 году впервые привез в Париж уникальный русский балет – коллектив, равного которому не было в мире.



С. П. Дягилев

Дягилев – масштабная фигура на небосклоне мировой культуры, пропагандировавший Россию как крупнейшую европейскую культурную нацию. Френсис Стейгмюллер писал: «Дягилев сделал три вещи: он открыл Россию русским, открыл Россию миру, кроме того, он показал мир, новый мир, – ему самому» [42, с. 5]. Фактически русские вернули на родину забытый в Европе и сохраненный в России классический балет. «Дягилев не опирался ни на какую постоянную организацию, десять лет не имел головной конторы и постоянных спонсоров. У него не было дома и практически никакого имущества. Он ездил по миру с чемоданами в сопровождении одного слуги, ночевал в дорогих отелях, хотя далеко не всегда был в состоянии за них расплатиться. Импресарио нес персональную ответственность за программу, контракты, рекламу, ангажемент артистов и, самое главное, за творческое решение спектаклей, из которых очень многие были отмечены печатью его индивидуальности» [Там же, с. 10].

Триумфальный успех в Париже в 1909 году, был результатом работы целого коллектива творцов разных жанров. Балетные спектакли оформляли художники Александр Бенуа, Лев Бакст, Николай Рерих, Константин Коровин. Балетмейстером первых четырех сезонов был Михаил Фокин. В первый год были показаны «Павильон Армиды» на музыку Н. Н. Черепнина, «Половецкие пляски» композитора А. Бородина, сборный дивертисмент «Пир», «Шопениана» – спектакль переименовали для парижских гастролей в «Сильфиды», поставленный на фортепианные произведения Ф. Шопена.



*А. Павлова, В. Нежинский.
«Павильон Армиды»*

Балет «Египетские ночи» в афише значился как «Клеопатра» и для «сезонов» Дягилев предложил заменить музыку А. С. Аренского, за счет чего спектакль приобрел новое звучание. «Любопытно, что удалось найти сочинения, – пишет М. Фокин, – совершенно подходящие по ритму, характеру, иногда даже по количеству тактов к тому, что заменялось. Мне почти не приходилось менять танцев» [45, с. 124]. Так в балете появилась музыка Н. А. Римского-Корсакова и М. И. Глинки, и два новых танца были вставлены в балеты «Вакханалия» на музыку А. К. Глазунова и «Финал» композитора М. П. Мусоргского (танец персидок из оперы «Хованщина»). Помощник Дягилева в организации «Русских сезонов» Вальтер Федорович Нувель (1871 – 1949) назвал этот музыкальный микст «посредственным *salade russe*», в переносном смысле – «сборная солянка» [42, с. 218 – 219]. По этому поводу Шенг Схейен писал: «В отношении музыки Нувель был прав, но историческое значение “Клеопатры” заключено не в музыкальной концепции и не в хореографии, а в том, что она создала трамплин для двух будущих звезд дягилевской антрепризы – Льва Бакста и Иды Рубинштейн» [Там же, с. 219]. Талант Бакста засверкал новыми гранями, он разработал экзотические декорации и изящные, подчеркнуто эротичные и богато украшенные балетные костюмы.

Ида Львовна Рубинштейн (1883 –1960) – актриса, танцовщица, антрепренёр, исполняла в спектакле роль Клеопатры.

Когда С. П. Дягилев и Н. К. Рерих предложили М. М. Фокину поставить «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь», он отказался, так как не представлял, какой пластикой нужно наделить исполнителей, ведь не сохранилось исторических источников как же танцевали половцы. Но балетмейстер был восхищен музыкой А. П. Бородина и это стало решающим: «Насколько я колебался до начала работы, настолько я был уверен в себе, когда начал постановку. Никто не мог бы сбить меня. Все рисовалось мне ясно, и я верил, что если половцы танцевали и не так, то под оркестр Бородина они должны танцевать именно так» [45, с. 129].



*Л. Бакст. Костюм
Клеопатры*



*Танец половецких девушек. Слева направо: Л. Шоллар,
Л. Бараш, В. Фокина, Е. Смирнова, О. Федорова.
Мариинский театр. 1909*

Теоретик балета В. М. Красовская приводит описание отрывка из половецких плясок: половцы мчатся, «взвиваясь в воздух с поджатыми в коленях ногами. В их буйном танце возникал сразу бег коней, полет степных орлов, звон стрел». «Тела раскачивались в мощном унисонезаклинанье, как бы вторя хору, славящему хана. Колдовское, шаманское

было в повторах торопливой припрыжки, разрезаемых внезапным приседанием, в одинаковых всплесках рук, в одинаковом безумии пляски. Занавес опускался в момент полного ее разгула» [26, с. 335]. О невероятном успехе балета в своих воспоминаниях Фокин напишет: «После “Половецких танцев” публика, хлынувшая вперед, буквально ломала оркестровый барьер в театре “Шатле”...» [45, с. 128].



*Н. Рерих. Костюм
Овлура*



*М. Фокин –
Половчанин*

Великий Серж Лифарь высоко оценил балет: «Половецкие пляски Фокина в “Князе Игоре” были настоящим откровением: наш балет давно не видел такого красочного зрелища, такого богатства красок, эмоций и динамизма, такого подлинного огня — танцевально-“характерного” пламени и такого выдержанного этнографического, восточного стиля» [31, с. 150].

Отдельно нужно сказать о концертном номере «Умиряющий лебедь», его Фокин поставил на инструментальную пьесу К. Сен-Санса для Анны Павловой (по разным источникам, в 1905 – 1907 годах).



*Костюм воина для М. М. Фокина. 1909.
Куртка, головной убор. Шелк, металл,
аппликация. Дар В. М. Фокина (1941).
С.-Петербургский гос. музей театр.
и музык. искусства*

Эта работа тоже заняла свое достойное место в репертуаре «Русских сезонов» и всего мирового балета, став визитной карточкой для многих балерин и одним из символов русского балета XX века.



Анна Павлова – Лебедь

Балетмейстер выбрал форму пластического монолога, положенного на плавную, льющуюся музыку. Создавая образ плывущей птицы, в качестве танцевального шага Фокин использовал *pas de bourre suivi* – мелкие переступания по v-й позиции ног, превратив руки балерины в крылья посредством волнообразных *port de bras*, пропевающих мелодию. Хрупкая и невероятно пластичная А. Павлова была неотразима. Балерина в белоснежной пачке, украшенной перьями, на лифе которой по центру груди приколата рубиновая брошь (горящий на свету камень символизировал смертельную рану) танцевала грациозно, олицетворяя образ красивой, величественной птицы. Интересно балетмейстерское решение – Фокин расставил основные акценты в партитуре, определил позы, рисунок танца, позволив балерине импровизировать, наполняя номер разными красками, переосмысляя его содержание. «В нарастающей экспрессии пластики все больше снимается тема птицы и все настойчивее звучит тема мятущейся человеческой души» [27, с. 265].

В луче прожектора, стоя на пальцах спиной к зрителю, появлялась балерина, она «плыла» по сцене и луч света сопровождал ее.

«Безмятежность танца она нарушала нервными всплесками рук-крыльев, учащая их взмахи, заостряя сгибы в локтях и кистях» [27, с. 266]. В финале номера «в течение нескольких тактов падали руки, склонялась на грудь голова, подгибались колени...И каждый вечер Павлова, сраженная невидимой стрелой, готовилась, склонив долу бледное чело в пернатом уборе и стройный стан, опустив бессильно скрещенные руки на вынесенную вперед ногу, принять смерть в позе полной такой несказанно скорбной красоты, что самый беспечный, самый буйный зал замирал от горестного восторга» [Там же, с. 266]. В следующих сезонах Павлова не выступала. С ней вместе покинул труппу Михаил Мордкин.



*А. Павлова,
М. Мордкин*

«Русские сезоны» 1909 года стали событием «интеллектуальной жизни Парижа». Пресса взорвалась отзывами, полными восхищения и недоумения от того, как же русским удалось достичь такого высокого уровня мастерства. «Я видел в публике лишь возбужденные лица, блестящие глаза, прикованные к гибким еврейским танцовщицам или прекрасным рабам Клеопатры. Строжайшие меломаны не отрывались от мелодического изгиба ног Иды Рубинштейн, крылатого ритма движений Михаила Фокина и мимолетных гармоний, подготовленных и разрешенных невесомым телом Анны Павловой» [26, с. 337].



Т. Карсавина. Карнавал

Во втором сезоне 1910 года Фокин показывает балет «Карнавал» на музыку одноименного фортепьянного цикла Р. Шумана как прелестную стилизацию комедии дель арте. Нехитрый сюжет во круг любви Арлекина к Коломбине, неудачи Пьеро и Панталона, артисты, вовлеченные в процесс создания балета, охотно импровизировали, и спектакль был поставлен в три репетиции. Костюмы создал Л. Бакст.



Эскизы Л. Бакста

Балеты М. Фокина пронизаны чувственностью и эротизмом, постановка «Шехеразады» вызвала большой резонанс. Спектакль на музыку одноименной симфонической сюиты Н. А. Римского-Корсакова. Либретто в соавторстве: А. Бенуа, С. Дягилев, М. Фокин. Фантастические декорации и костюмы Л. Бакста поражали богатством цвета и фактуры, подчеркивая роскошную экзотику манящего и пряного Востока и были новым словом в балете. На полу широкий кораллово-красный ковер, разбросанные повсюду оранжево-синие подушки и нависающий над гаремом огромный сине-зеленый балдахин. Костюмы танцовщиц неслыханно ярких цветов: малиновых, оранжевых, алых, зеленых, были усыпаны драгоценностями [50].

Действие происходит в гареме шаха Шахриара, который подозревает в неверности своих жен. В его отсутствие обитательницы гарема упрашивают главного евнуха впустить в гарем их любовников-негров. Внезапно вернувшийся Шахриар становится свидетелем измены. По его приказу янычары убивают всех. Зобеида молит супруга оставить ей жизнь, но, получив отказ, убивает себя, шах рыдает в наступившей зловещей тишине [51].

«В постановке [“Шехеразады”] мне впервые полностью удалось осуществить мой принцип изложения действия. ... действия и чувства были выражены позами и движением. Никто не говорил руками» [45, с. 132]. Фокин имеет в виду, что он не использовал старинную систему балетной жестикуляции, его герои говорили телами. Вся труппа, воодушевленная смелостью и неординарностью

балетмейстерских решений спектакля, работала с полной отдачей. Сцену массового убийства Фокин репетировал отдельно с каждой парой. «Один солдат душил одалиску несколько раз, пока она не “научилась умирать”. Другой волочил мертвую альмею по полу, пока кровь не пошла с ее ободранной ноги, третий выносил на плече и бросал к ногам шаха мертвое тело, и, хотя этому мертвому телу было очень больно, артистка охотно повторяла сцену, пока статист-партнер не наострился» [45, с. 133 – 134].

Хореография импрессионизма нуждалась в натуралистических крайностях, критик И. И. Соллертинский так описывает финальную картину: «Сцена наполняется телами, корчащимися в эротических спазмах и конвульсиях, бронзовые индусы, громадные негры в серебряных шароварах сплетаются в объятиях на персидских коврах и шелковых подушках с затворницами султанского гарема; внезапно появляется свирепый падишах с телохранителями – и начинается неистовая резня. Пронзенные кинжалами и мечами, гибнут любовники, еще содрогаясь от последних судорог страсти» [26, с. 343].

Роль Зобеиды предназначалась для Иды Рубинштейн, внешность которой удивительно подходила для воплощения роковых восточных красавиц, она завораживала зрительный зал. Ее партия отличалась минимальными движениями и складывалась из отдельных поз, жестов, поворотов головы. Она не являлась профессиональной танцовщицей, значилась «первой мимисткой» труппы, но по сути была первой «дивой». Она обладала таким магнетизмом, изяще-



М. Фокин, В. Фокина



И. Рубинштейн. Зобеида

ством, что буквально покорила Париж. «Чаровницей, гибель с собой несущей», – называл ее Л. Бакст. «Пластическую характеристику Зобейды дополнял ее костюм с длинными цепкими и страшными шароварами, символизирующими ее жёсткое, как жало пчелы, сладострастие» [26, с. 345].

Роль Золотого раба исполнял Вацлав Нижинский. Прекрасный танцовщик излучал телесную гениальность, природную магию тела, публику изумлял его талант перевоплощения. «Нижинский был великолепен в роле негра, – писал М. Фокин. – Это полуживотное, получеловек, напоминающий то кошку, мягко перепрыгивающую громадное расстояние, то жеребца с раздутыми ноздрями, полного энергии от избытка силы, перебирающего ногами на месте» [45, с.134]. Некоторые высказывания о Нижинском в этой роли: «Полукошка-полузмея, дьявольски проворный и в то же время страшный» (Александр Бенуа); «сначала змея, потом пантера» (Бронислава Нижинская); «он бьется об пол, словно рыба о дно лодки» (Жан Кокто); «он был струящийся и блестящий, как рептилия» (Жан-Луи Водуайе) [50].



В. Нижинский



*Группа артистов.
1911 – 1915*

В этом сезоне осуществилась еще одна задумка С. Дягилева, М. Фокин поставил балет на тему русских народных сказок «Жар-птица», музыку для которого написал Игорь Стравинский, декорации и костюмы Александра Головина (костюмы Жар-птицы и Царевны Ненаглядной Красы создал Л. Бакст переосмыслив народное наследие, сочинил

модное платье эпохи модерна а la russe). Как скажет С. Дягилев: «Мне нужен балет и русский – первый русский балет, ибо таковых не существует – есть русская опера, русская симфония, русская песня, русский танец, русский ритм – но нет русского балета» [42, с. 236]. Это был



Л. Бакст. Эскиз
костюма Царевны
Ненаглядной Красы

совершенно новый подход к фольклорной стилизации и воплощению русской темы в балете как в хореографии, так и в музыке. Балет имел исключительный успех и шел в репертуаре до конца последнего сезона 1929 года.

Одинаковое понимание творческой задачи Фокиным и Стравинским привело к поразительному результату – «мир пластических видений и мир звуковых образов» слились в одно целое [45, с. 140]. Два художника творили в унисон, Фокин описывает их работу над сценой, когда Иван-царевич перелезает через забор в волшебный сад: «Я изображал царевича. Забором было мое пианино. Я лез через пианино, прыгал с него, бродил, испуганно оглядываясь, по моему кабинету... Стравинский следил за мною и вторил мне отрывками мелодии царевича на фоне таинственного трепета, изображавшего сад злого царя Кощея. Потом я был царевной, брал боязливо из рук воображаемого царевича золотое яблоко. Потом я был злым Кощеем, его поганой свитой и т. д., и т. д. Все это находило самое живописное отражение в звуках рояля, несущихся из-под пальцев Стравинского, тоже увлеченного этой интересной работой» [Там же].



Л. Бакст. Эскиз
костюма Жар-птицы



А. Головин. Эскиз
костюма Кощея

Художественный критик Генри Геон писал в одной из статей: «"Жар-птица" – плод интимного сотрудничества хореографа, композитора и художника (Фокина, Стравинского и Головина) – представляет собою чудо восхитительного



*М. Фокин – Царевич,
Т. Карсавина – Жар-птица*

равновесия между движениями, звуками и формами. Отливающая темно-золотистым цветом декорация заднего плана как будто сделана тем же способом, как и полная оттенков ткань оркестра. В оркестре поистине слышны голоса волшебника и беснующихся ведьм и гномов. Когда пролетает Птица, кажется, что ее несет музыка.

Стравинский, Фокин, Головин – я вижу в них одного автора. Однако какое все это русское, то, что создают русские, и какое все это в то же время – французское! Какое чувство меры и фантазии, какая серьезная простота, какой вкус!» [52].



В главной партии Жар-птицы выступала Тамара Платоновна Карсавина (1885 – 1978). Именно благодаря «Русским сезонам» ей удалось раскрыть свою яркую индивидуальность. «Кто бы мог сказать еще два-три года тому назад, что робкая и как-то неуверенная в своих силах артистка обнаружит такую гибкость и разносторонность своего притаившегося очаровательного таланта? ... она является художницей, вполне владеющей формами и проникнутой духом как старого, так и нового танца» [45, с. 200]. В костюме, придуманном Бакстом, на восточный манер,

одетая в пурпур и золото, чтобы подчеркнуть образ сказочной птицы, балерина «сделала грим несколько врубелевского стиля, огромные, загадочные "пустые" глаза птицы-феникса – облик чуждого земле сказочного существа» [26, с. 354]. Сочиняя балет, М. Фокин наделит танец царевен мягкими, естественными движениями, с оттенком русской

народной пляски, исполняемый босиком, а вот виртуозную партию Жар-птицы построит на пальцевой технике и прыжках, «конечно, без выворотности и без всяких preparations», – пишет автор [45, с. 143]. Высокий прыжок балерины, темпераментное исполнение пленили зрителя, по словам А. Бенуа, Т. Карсавина походила на «огненного феникса» [43, с. 207]. Пластичные руки танцовщицы, как крылья птицы, «наперекор всем балетным позициям» то раскидывались, то охватывали корпус и голову, в птичьем танце, как и в костюме, «был некоторый элемент Востока» [45, с. 143].

Уродство поганого царства Кощея, наоборот, будет высмеяно автором, его обитатели ползали и прыгали на корточках, катались по полу, высовывая «кисти рук как рыбы плавники, то из-под локтей, то из-под ушей, переплетали руки узлами, переваливались со стороны на сторону» [Там же]. Как скажет М. Фокин, делали все то, что через двадцать лет стало называться танцем модерн.

Балет «Видение розы», или «Призрак розы», был маленьким по формату, но огромным по значению шедевром Михаила Фокина. Балет на концертную пьесу Карла фон Вебера «Приглашение к танцу». Либретто написано французским поэтом Жан-Луи Водуайе, в основу которого легли две строки из стихотворения Теофиля Готье: «Взгляни – я только призрак розы, что приколола ты на бал». Первые исполнители – В. Нижинский и Т. Карсавина.

Вернувшаяся с бала девушка засыпает, сидя в кресле, и ей снится, что роза превращается в прекрасное видение и кружит ее в танце, но с первыми лучами солнца цветок исчезает в окне. «Очень нова и красива тема танца Девушки. С закрытыми глазами ищет она, призывая свое Видение. Spectre ни в одном движении не похож на обычного танцовщика,



В. Фокина – Жар-птица



*В. Нижинский,
Т. Карсавина*

исполняющего для удовольствия публики свои вариации. Это – дух. Это – мечта. Это аромат розы, ласка ее нежных лепестков, многое еще,



*Эскиз к балету
«Нарцисс»*



*В. Нижинский.
Петрушка*

для чего не найти определяющих слов, но это ни в коем случае не “кавалер”, не “партнер балерины”. Техника рук в этом балете совершенно отличная от крепких правильных рук старого балета. Руки живут, поют, а не исполняют “вариацию”» [45, с. 137].

В дальнейшем репертуар труппы С. Дягилева пополнился балетами хореографа М. Фокина: «Подводное царство» на музыку из оперы «Садко» и опера-балет «Золотой петушок» композитора Н. А. Римского-Корсакова, «Нарцисс» на музыку Н. Н. Черепнина, «Петрушка» – сочинение И. Ф. Стравинского, а также «Бабочки» Р. Шумана, «Синий бог» Р. Хана, «Дафнис и Хлоя» М. Равеля, хореографическая драма «Тамара» на музыку симфонической поэмы М. А. Балакирева, «Легенда об Иосифе» Р. Штрауса, мифологическая комедия «Мидас» М. О. Штейнберга.

Новой эстетикой движения поразил балет «Нарцисс», костюмы Л. Бакста. Партия Нарцисса была создана для звезды «Русских сезонов» В. Нижинского. «Эротизм сцены, в которой чувственный юноша впадает в состоянии любовного экстаза, глядя на свое отражение в воде, мог стать весьма рискованным, но Вацлаву удалось станцевать ее так, что она не рождала никаких двусмысленных ассоциаций. Все растворилось в красоте самого танца. Все позы Нижинского, все движения в воздухе были настоящим произведением искусства».

Балет «Петрушка», русские потешные сцены в четырех картинах отличали сложная хореография и яркие актерские образы, большие массовые сцены уличного гулянья, где

многоликую толпу развлекают ожившие куклы. Петрушка (В. Нижинский, боится хозяина Фокусника (Э. Чекетти), любит и страдает от неверности Балерины (Т. Карсавина) и от жестокости своего соперника – воинственного Арапа (А. Орлов). Впервые на балетной сцене появился не принц, не мифологический персонаж, на первый план вышел маленький человек – Петрушка, со своими горестями и радостями, гонимый несправедливостью судьбы. «О балете “Петрушка” можно говорить как о драматическом музыкальном произведении И. Ф. Стравинского, занимающем исключительное место среди новой музыки. О “Петрушке” можно говорить как об одном из самых лучших созданий художника Бенуа. О “Петрушке” же можно говорить как о фокинской постановке, которая является одним из полнейших осуществлений его реформы балета» [45, с. 151].



Синий бог – В. Нижинский

Одноактный балет-фантазия на индийскую тему «Синий бог» («Голубой бог», *Le Dieu bleu*), сценография Л. С. Бакста. Балет поставлен по сценарию Ж. Кокто и Ф. Мадразо, в основе которого древняя сиамская легенда о любви. Юношу вынуждают отказаться от своей любви и принять обряд посвящения в жрецы, но его возлюбленная пытается убедить остаться с ней. Сердце юноши дрогнуло, но жрецы связывают несчастную девушку и оставляют на растерзание чудовищу.



Молодая девушка –
Т. Карсавина

Но раскрывается цветок лотоса и являются богиня и ее сын – Синий бог, волшебным танцем и звуками свирели он завораживает чудовище, любящие сердца воссоединяются.

Фокин поставил групповые танцы баядерок, йогов, факиров, соло и дуэты главных героев. Танец Синего бога длился 150 тактов. «Его движения были то плавны, то стремительны, он то совершал страшные скачки, то скользил между кишасщими демонами. Поднося к губам невидимую флейту, он увлекал покорных чудищ за собой» [54].

Вацлав Нижинский



Фавн

Как пишет С. Лифарь, период 1912 – 1913 годов – переломный для «Русского балета», из труппы ушел М. Фокин и на некоторое время «балетмейстерами стали... Дягилев, Бакст, Стравинский и... Нижинский. Четыре крупнейших, талантливейших имени, но трое из них (балетмейстеры не официальные) не получили никакого танцевального образования, не были танцорами и не обладали танцевальной душой и танцевальной психикой, а четвертый – Нижинский – был гениальным танцором, но обнаружил совершенную скудность творческого воображения» [31, с. 167]. Вацлав Нижинский поставит балеты: «Весна священная», «Игры»,

«Тиль Уленшпигель». Первым опытом будет «Послеполуденный отдых фавна» на симфоническую поэму К. Дебюсси, который забрал у всех участников процесса большое количество времени и сил, но произвел эффект разорвавшейся бомбы. Нижинский был вдохновлен греческой вазописью, где фигуры имели плоское, фронтальное изображение, и, пародируя их невыворотные положения ног, сочиняя текст, «калечил

ноги танцовщицам, уча их ходить не по-балетному» [31, с. 168]. История про Сатира, гонящегося за нимфами, как нельзя лучше подходила для харизматичного, гибкого, обольстительного Нижинского. Откровенно обнаженный, в одном телесном трико, узкую талию артиста обвивает виноградная лоза, золотые рожки и хвостик дополняют образ. Гримом подчеркнули раскосость глаз, утяжелили рот, чтобы показать животное начало фавна. Скандал разразился из-за финала спектакля – вызывающе эротичных движений Фавна, имитирующих любовную сцену. Финал несколько пришлось изменять. «Фавн теперь не прижимал шарф к земле пахом, а оседал на ткань, вставая при этом на колени» [42, с. 307]. Заграничная публика приняла спектакль на бис. Как выскажется сам С. Дягилев об этом балете: «Покажи мы его в Петербурге, поди отправились бы в качестве помешанных к “Николаю-чудотворцу”, а то за хулиганство – вовсе куда Макар телят не гонял» [Там же]. Начался новый период в истории «сезонов», который в очередной раз подтвердил репутацию С. Дягилева и его команды в качестве рупора экспериментальных идей в искусстве.



«Весна священная» на музыку Игоря Стравинского была принята публикой в штыки. Автором декораций, костюмов и либретто выступил Николай Рерих. Балет состоял из двух частей: Поцелуй земли и Великая жертва. Языческие танцы, холщовые рубахи и лапти на ногах танцовщиков после изящных балетов «Русских сезонов» казались дикостью. Нижинский в очередной раз отказался от благородного языка классического танца, заменив его совершенно другой эстетикой движения. Изломанные, некрасивые позы, нелепые прыжки, развернутые внутрь стопы, неподвижные лица – все ради правдивости священного ритуала жертвоприношения.





Н. Перих. Эскизы костюмов

Сложное музыкальное полотно Стравинского с неоднозначным ритмом тяжело поддавалось балетмейстеру и исполнителям, Нижинский постоянно считал артистам. Стравинский вспоминал: «До самого конца спектакля я стоял в кулисе позади Нижинского, держа его за фалды фрака; он стоял на стуле и, подобно рулевому, выкрикивал танцовщикам цифры» [56].



Костюмы к балету «Весна священная», музей Виктории и Альберта в Лондоне

Сочиняя балет, Нижинский predetermined его будущее на много лет вперед, интуитивно понимая, что произведет на обыкновенного зрителя «потрясающее впечатление, а для некоторых откроет новые горизонты. Большие горизонты, залитые другими лучами солнца. Значит,

увидят другие краски, другие жизни. Все другое – новое, прекрасное!», писал он И. Стравинскому [56]. Нижинскому удалось создать революционную хореографию, соответствующую новаторской музыке, максимально выражающую чувство. Самый скандальный русский балет «Весна священная» будет притягивать балетмейстеров во всем мире в течение следующего столетия, перешагнув границу в XXI век.



Сцена из балета «Весна священная». 1913

Но премьеру 1913 года еле доиграли до конца, зал, разделившись на противников и восхищавшихся, неистовствовал. «Люди свистели, поносили артистов и композитора, кричали, смеялись» [53]. Дягилев приказал включать и выключать свет в концертном зале, чтобы как-то навести порядок. Рерих так комментировал зрительскую реакцию на балет: «...люди находились в состоянии внутренней экзальтации и выражали свои чувства как самые примитивные из племен. Но я должен сказать, что этот дикий примитивизм не имел ничего общего с утонченным примитивизмом наших предков, для которых ритм, священный символ и утонченность жеста были великими и святыми понятиями» [55].

Привыкшие к роскоши и экзотике балетного действия, парижские аристократы увидели спектакль не развлекательного характера. Музыка И. Стравинского, пластический язык танца, рожденный В. Нижинским в сочетании с костюмом, созданным Н. Рерихом (непрозрачные платья закрывавшие все тело), были лишены эротизма и претендовали на серьезное искусство. О новинке весеннего сезона А. В. Луначарский

напишет: «Почти неумолкаемый свист и стук сопровождал курьезную музыку г. Стравинского. Некоторые дамы и их ... утонченно офращенные кавалеры положительно выходили из себя, словно то, что происходило на сцене, являлось для них личным оскорблением» [56].

Композитор Клод Дебюсси назовет «Весну священную» вещь «необыкновенно свирепую», но в то же время напишет И. Стравинскому: «Мне ... доставляет особое удовольствие сказать Вам, насколько Вы увеличили границы возможного» [Там же]. Французский поэт и художник Жан Кокто (1889 – 1963) скажет о спектакле «это самое волнующее театральное зрелище» [Там же]. Покровитель современного искусства Гарри Кесслер (1868 – 1937) назовет балет «грандиозным и абсолютно новым искусством группового ритмического движения». Будучи очевидцем происходящего, он напишет: «Внезапно возникло совершенно новое зрелище, нечто абсолютно доселе невиданное, захватывающее и убедительное. Новый вид первобытности в анти-искусстве и искусстве одновременно: все [старые] формы разрушены, и внезапно из хаоса возникли новые» [42, с. 330 – 331].

Сергей Дягилев считал «Весну священную» настоящей победой, одним из лучших балетов, опередивших время, который найдет свою публику, и в этом великий экспериментатор окажется прав.



Балет «Игры»

Балет Нижинского «Игры» на сочинение К. Дебюсси был оформлен Л. Бакстом, костюмы впервые выполнены не сценическим художником, а законодательницей парижской моды фирмой «Пакен». Балет для трех человек (юноши и двух девушек) с участием В. Нижинского, Т. Карсавиной, Л. Шоллар.

Есть разные мнения по поводу его ценности для искусства, одни считают «Игры» выдающимся достижением своего времени, предвосхитившим стиль танца и моды 1920-х годов, другие видят лишь неумелую и примитивную претензию на новаторство любой ценой, третьи воспринимают как ультрасовременную работу, в которой прослеживается попытка синтезировать хореогра-

фию XX века. Построив хореографический текст на элементах, свойственных гимнастике Далькроза, академическому танцу, и включив набор движений, вдохновленных теннисом, гольфом, – балетмейстер создал футуристический балет, где его герои танцевали на полупальцах, что было в новинку, и, что совсем не видано, – в костюмах, напоминавших бытовую одежду.

Наполненный любовным флиртом балет был определен как «пластическое стихотворение для человека 1913 года» [57]. История простая: вечером в парке, рядом с кортом для игры в теннис две девушки и юноша ищут укатившийся теннисный мяч. Между ними возникает симпатия, но чары разрушаются еще одним теннисным мячом, брошенным чьей-то озорной рукой, и испугавшаяся троица исчезает в глубине ночного парка [57].

Спектакль не был принят публикой, недовольство балетмейстерской работой высказывал и композитор Дебюсси, и участницы балета, но С. Дягилев считал, что работа эта очень прогрессивная. После ухода Нижинского из труппы балет будет снят из репертуара.

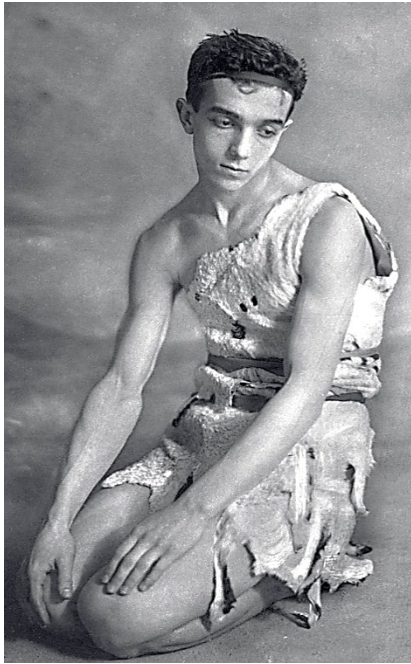
Балет «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса Нижинский поставил в США в 1916 году, уже не работая у Дягилева. Премьеру танцевала часть труппы «Русский балет» под личным руководством Нижинского. Дягилев согласился на этот шаг только потому, что шла Первая мировая война, в Европе он не мог обеспечить весь коллектив работой. Премьера провалилась, бросив тень на репутацию труппы.

Леонид Мясин

Несмотря на болезненный уход из дягилевской труппы Вацлава Нижинского, на изломе 1913/1914 театрального сезона, работа продолжалась. Маэстро привез из Москвы двух выдающихся художников, лидеров русского авангарда Наталью Гончарову (1881 – 1962) и Михаила Ларионова (1881 – 1964) и начал возвращать новую звезду – танцовщика и одного из величайших балетмейстеров XX века – Леонида Мясина (1896 – 1979), автора 82 балетов, не включая дивертисменты, новые версии собственных сочинений и новые редакции балетов других хореографов.



*Л. Бакст. Портрет
Л. Мясина*



«Икар»

Его исполнительским дебютом в «Русском балете» стала партия Иосифа в балете «Легенда об Иосифе» Михаила Фокина, покорившая парижскую публику. Привлекательной внешности, но низкорослый, с кривоватыми ногами, молодой человек с «проницательным взором и византийскими чертами лица» обладал «высоким для своего юного возраста интеллектуальным развитием», разбирался в живописи и литературе, писал стихи [42, с. 353].

Выпускник московского Императорского балетного училища демонстрировал на сцене московский исполнительский стиль, отличавшийся праздничной театральностью и безудержным темпераментом.

«Мясин – это действительно нечто необыкновенное. В любом случае, абсолютная противоположность Нижинскому. В Мясине нет никакого показного блеска и сладострастия, он – сама искренность и таинственность», – писал Г. Кесслер [Там же, с. 362].

Настоящим триумфом 1914 года стала опера-балет «Золотой петушок». Музыка Н. А. Римского-Корсакова, хореография М. М. Фокина, либретто В. И. Бельского, оформление спектакля Н. С. Гончаровой.

В работе Н. С. Гончаровой славянская экзотика, представленная в аутентичной форме, соединилась с абстрактным подходом, свойственным наиболее прогрессивным художественным течениям Европы. «Своим декоративным великолепием оформление гармонично вписывалось в особый стиль «Русских балетов», и в определенном смысле оно заявляло о совершенно новой эстетике, обозначив не только ее высшее достижение, но и конец старой эпохи» [Там же, с. 365]. К большому сожалению, спектакль не остался в репертуаре по причине заявленных авторских прав на музыку Римского-Корсакова его вдовой.



Эскиз костюма
Шемаханской
царицы

Уже в 1915 году Л. Мясин выступил как балетмейстер с балетом «Полуночное солнце» на музыку Римского-Корсакова к опере «Снегурочка», оформление спектакля М. Ф. Ларионова. Балет по мотивам одноимённой сказки Александра Островского – языческий праздник проводов зимы и приветствие Ярилы-Солнца. Спектакль имел большой успех, и С. Дягилев больше не пользовался услугами приглашенных хореографов. До 1921 года Л. Мясин будет единственным балетмейстером труппы «Русский балет».



Л. Мясин, Т. Карсавина. «Полуночное солнце»



Сцена из балета «Полуночное солнце». «Русский балет Сергея Дягилева»

Костюмы, придуманные Ларионовым, были очень интересными, но неимоверно тяжёлыми, с громоздкими головными уборами, что не позволяло артистам в полной мере танцевать.

Ярким, необычным спектаклем с фантастическими декорациями и костюмами на тему русского фольклора стал балет «Русские сказки» на музыку Анатолия Лядова, впервые показанный в Париже в сезоне 1917 года.



Сцена из балета «Русские сказки»: Л. Чернышева в роли Царевны-Лебеди



*Л. Мясин в роли
Бова-Королевича.
«Русские сказки»*

Балет состоял из пролога, эпилога и четырех хореографических картин: «Кикимора», «Царевна-Лебедь и Бова-Королевич», «Баба-Яга», «Коляда». На сцене в современной версии показана Древняя Русь и противостояние христианства и язычества. Оформляли спектакль Н. Гончарова и М. Ларионов, последний был знатоком русского фольклора и участвовал при создании спектакля не только как художник-декоратор, но и как автор концепции спектакля и даже в качестве помощника хореографа Л. Мясина. Один из первых балетов, в котором декорации двигались: оживали кулисы, раскачивались люлька Кикиморы и подвешенные цветы,

танцевала изба Бабы-Яги, которая передвигалась благодаря двум артистам [58]. В 1918 году балетмейстер добавил две сцены: «Плач Царевны-Лебеди», «Похороны дракона» и интермедии и танцы, соединяющие части спектакля.

Гвоздём программы 1917 года стал балет в духе комической пантомимы комедии дель арте «Женщины в хорошем настроении» композитора Д. Скарлатти (первая дягилевская работа на музыку XVIII века) в декорациях и роскошных костюмах Л. Бакста, созданных по моде рококо, которая объединяла всю Европу. Есть воспоминания, что балет назывался «Прокказницы» [7, с. 361] или «Шутницы». Литературной основой послужила пьеса К. Гольдони. Действие происходит в Венеции во время карнавала, главная героиня Констанция с подругами разыгрывают графа Ринальдо, чтобы проверить его верность. Дягилев был очень доволен этой работой:

«Мне трудно судить в качестве ближайшего сотрудника, но мне кажется, что это маленький шедевр. Веселье и оживление с начала до конца» [42, с. 405]. Темпераментный спектакль нравился публике и исполнителям. Это была одна из немногих постановок того периода, на которых не оставил отпечатка модернизм. Женские партии Мясин поставил на пальцах, нужно отметить, что благодаря некоторым его работам танец на пуантах вернулся в «Русский балет». Но, анализируя балетмейстерскую деятельность Мясина, С. Лифарь отметит и тот факт, что в «русско-ларионовских» балетах он заменил танцевальные туфли на сапоги с каблуком, и «баллоны, прыжки исчезли из его балетов», танец отличался «тяжелой terre-a-terr-ностью» [31, с. 173].



*Т. Карсавина и Л. Мясин.
«Женщины в хорошем
настроении»*



*Л. Мясин –
китайский маг*

В этом же сезоне состоялась премьера еще одного балета хореографа Л. Мясина, по градусу скандала не уступавшая «Весне священной», – балет «Парад» на музыку Э. Сати, либретто Ж. Кокто. Впервые балетный спектакль оформит Пабло Пикассо. С. Лифарь, давая оценку «Параду», скажет, что «в балетном отношении он ничего собой не представляет», а Пикассо и Кокто едва ли не большие хореавторы, чем Мясин [31]. Ж. Кокто задумывал кубистический балет, пронизанный эстетикой коллажа в драматургии, музыке, хореографии, сценическом оформлении, намереваясь выразить в нем романтическую идею отчужденности художника от публики. Как пишут исследователи, идея не совсем воплотилась, но балет принес широкую известность Пикассо, распространив его влияние на живопись. С «Русским балетом» стали сотрудничать художники: Матисс, Дерен, Брак, Гри, Эрнст, де Кирико. Приходится признать, балетный театр того времени творили художники.



*«Французский менеджер»,
работа Пикассо, 1917*



«Парад»

Были еще два менажера в костюмах из кубических картонных конструкций, изображавших небоскребы с окнами, балконами,

лестницами, но не лишённые каких-то человеческих форм» [59]. Пикассо сохранил традиционные для танцовщиков-гимнастов обтягивающие трико, но разрисовал их крупными узорами. Мясин поставил дуэт, исполняемый в стремительном темпе, создававшем иллюзию взлетающих над землей эквилибристов.

Музыка представляла собой «эклектическое смешение регтайма, мелодий варьете, фуги и вальса и поражала своей искусственной антиэстетикой и изящным легкомыслием». По просьбе Ж. Кокто для того, чтобы создать ощущение реальности, музыку дополнили различными звуками. Гроыхали выстрелы, были серены, стрекотали печатные машинки и т. п. [42, с. 405].

Илья Эренбург, присутствовавший в зале, писал, что люди, сидевшие в партере, бросились к сцене, в ярости крича: «Занавес!» В это время на сцену вышла лошадь с кубистической мордой и начала исполнять цирковые номера – становилась на колени, танцевала, раскланивалась. Зрители, видимо, решили, что актеры издеваются над их протестами, и совсем потеряли голову, вопили: «Смерть русским!», «Пикассо – бош!», «Русские – боши!» [Там же, с. 406].



«Кубистическая лошадь»

«Парад» послужил прорывом авангарда в элитную европейскую культуру. Модернизм завоевал важное место на большой классической сцене, что стало огромным событием. Всё было новым – музыка, декорации, хореография. Балет задавал другую эстетику, которая требовалась новому веку, в том числе касаясь и темы американизации, предвосхитив будущую моду на все американское.

Молодой Л. Мясин будет формироваться как танцовщик под влиянием Энрико Чекетти – педагога-репетитора, работавшего в труппе «Русский балет». Под покровительством С. Дягилева – как балетмейстер и сделает ещё много работ: «Треуголка», «Волшебная лавка», «Песнь соловья», «Шут», «Пульчинелла», «Сады Аранхуэнца», «Трикорн», «Зефир и Флора» и др. С. Лифарь, характеризуя творчество Л. Мясина, подчеркивал его способность и стремление обогащать танцевальный язык: «Он оказался в высшей степени изобретательным на

всякие новые па и танцевальные новинки». Например, в балете «Зефир и Флора» Мясин нашел для балерины «прекрасное поступательное па, где танцовщица становилась на пятку и, не сгибая колена и не подпрыгивая, переходила на пальцы...». Балетмейстер ввел усложненную координацию рук и ног: «ноги исполняли движения одного ритма, руки исполняли фигуры другого ритма» [31, с. 173]. Его длительное пребывание в «Русском балете» в качестве единственного балетмейстера оказало значительное влияние на его преемников – Брониславу Нижинскую и Джорджа Баланчина. После ухода Л. Мясина из труппы С. Дягилеву срочно требовался хореограф и он пригласит Нижинскую.

Бронислава Нижинская

Младшая сестра В. Нижинского, балерина Б. Ф. Нижинская (1891 – 1972), ранее уже принимавшая участие в спектаклях «Русского балета», как балетмейстер будет работать сезоны 1922 – 1924 годов. Она поставит: два балета на музыку И. Стравинского «Свадебка» и «Байка про лису»; «Искушение пастушки, или Любовь-победительница» М. Монтеклера; «Лани» Ф. Пуленка; «Докучные» по сценарию Б. Кохно на основе комедии-балета Ж.-Б. Мольера, музыка Ж. Орика; «Голубой экспресс» композитора Д. Мийо. Последней ее работой для труппы Дягилева станет «Ромео и Джульетта» К. Ламберта, которую она сделает в 1926 году.



Б. Нижинская

Балет-ритуал «Свадебка» стал переломной точкой в стилистическом переходе к новому неоклассическому балету. Стравинский написал четыре музыкальные картины: «В доме невесты», «В доме жениха», «Отъезд невесты из родительского дома» и «Свадебный пир» в исполнении хора, четырех солистов, четырех фортепиано и ансамбля духовых инструментов. Подготовка к этому балету велась давно, Стравинский работал над партитурой, а художник Н. Гончарова

за 8 лет написала более 80 эскизов, волшебных по цвету, очень театральных, выполненных в роскошно русском стиле. И музыка, и костюмы произвели на Нижинскую большое впечатление, но совсем не подходили друг другу. Бронислава отчаянно спорила с Дягилевым, которому нравились эскизы, доказывая, что видит спектакль в другой художественной эстетике. На сцене должно говорить тело танцовщика, а костюмы и декорации, дополняя танец, помогать создавать целостный образ спектакля – единую картину. Было решено начать постановку, чтобы стало понятно, каким получится пластический язык танца.



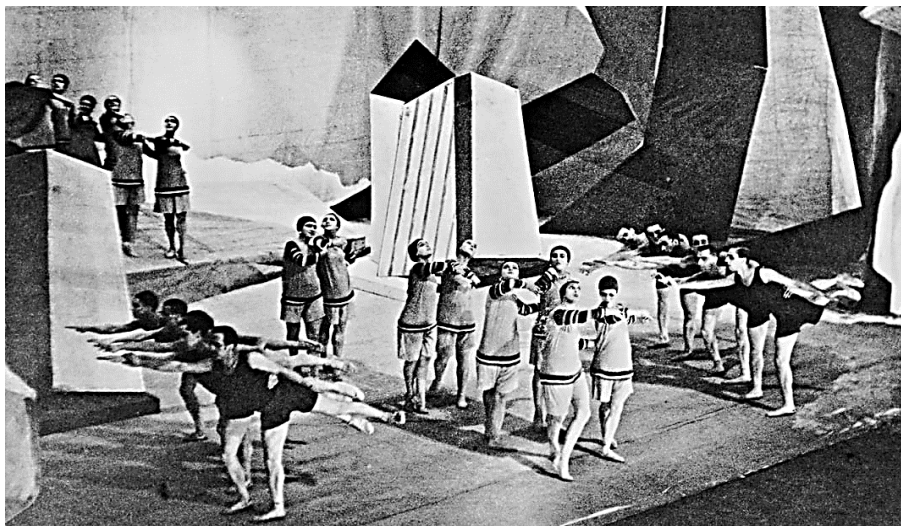
«Свадебка»

Балетмейстер стремилась уйти от повествовательности, реалистичности и натурализма на сцене. Ее крестьянская свадьба решена средством абстрактной хореографии, насыщенной энергией танца. «В балете много эффектных, сложных по своей структуре групповых сцен, они и сегодня кажутся необычными и подчеркивают ритуальную и примитивную природу танца» [42, с. 473]. Хореография, исполняемая в балетных туфлях-пуантах, «плоскостные» жесты и параллельные позы как бы в двухмерном пространстве подчеркивали метафоричность всего происходящего. Это «красивые фрески – барельефы русского Боттичелли, ранний итальянский Ренессанс в русском преломлении», – скажет об этой работе С. Лифарь [31, с. 177].



Сцена из балета «Свадебка»

Художник Н. Гончарова создала радикально новую сценографию в стиле крестьянского быта, использовав всего два цвета: коричневый и белый. Девушки в белых рубашках и коричневых сарафанах, мужчины, одетые в такой же гамме. Действие разворачивается на фоне скупого сценического оформления: лавка, дверь в комнату молодожёнов, а по бокам четыре рояля, на которых исполнялось произведение. Публика приняла спектакль, музыка и танец которого и сегодня питают фантазию композиторов и хореографов.



«Голубой экспресс»

Балет «Голубой экспресс». Либретто драматурга Ж. Кокто, костюмы модельера К. Шанель полностью дублировали ее последнюю коллекцию, декорация А. Лоран представляла кубистскую интерпретацию пляжа. При создании занавеса использовали картину П. Пикассо «Женщины, бегущие по пляжу», она стала одним из символов неоклассического поиска эпохи и очень соответствовала духу постановки. Модный по тем временам поезд увозил «золотую молодежь» из Парижа на побережье Средиземного моря. В компании – известные спортсмены. Париж принимал Олимпийские игры 1924 года, и спортивная тема была на пике моды, впрочем, все в этом балете являлось данью моде.



Б. Нижинская – в партии чемпионки по теннису



Занавес к «Голубому экспрессу»



Спортивный дуэт

Главные персонажи балета: пловчиха, теннисистка, гольфист и британский аристократ. Артисты, изображавшие отдыхающих на пляже, имитировали пляжные спортивные развлечения – игру в теннис, гимнастику и т. д. Балет-бурлеск был очень экстравагантно одет, впервые бытовая одежда и аксессуары – бижутерия, наручные часы,

солнечные очки – появились на балетной сцене. На общий образ спектакля эта новинка сработала положительно, но танцевальные партии, насыщенные акробатическими трюками, артистам непросто было выполнять. Спектакль имел большой успех и ознаменовал новую эпоху современного неореализма в танцевальном искусстве. Позднее С. Дягилев откажется от услуг Б. Нижинской, поручив дальнейшую работу с труппой иммигранту из России Георгию Баланчивадзе.

Джордж Баланчин



Баланчин на репетиции



С. Лифарь

Следующий период «Русского балета» – с 1924 по 1929 год – будет посвящен двум «русским» артистам, бежавшим из СССР, которые своим талантом, своей театральной деятельностью покорили мир. Под руководством С. Дягилева началась грандиозная карьера балетмейстера и будущего основателя американского балета Джорджа Баланчина (1904 – 1983) и уникальный творческий путь танцовщика, балетмейстера, открывшего путь мировому балету XX века, возглавлявшего французский балет более четверти века, крупнейшей фигуры в области хореографического образования – Сержа Лифаря (1905 – 1986).

Киевлянин Серж Лифарь начинал свое обучение в «Школе движения» Б. Нижинской и прибыл в труппу в 1923 году, не имея балетного образования. Его обучение С. Дягилев доверил Николаю Легату и Энрико Чекетти. Молодой танцовщик поразил всех своим высоким прыжком, красивыми линиями тела и утонченными чертами лица. Последние годы жизни Дягилев посвятит С. Лифарю, открывая ему мир искусств и знакомя с выдающимися личностями. Общение с Мисей Серт, Жаном Кокто, Тристаном Бернаром, Пабло Пикассо, Коко Шанель и другими

талантливыми художниками отразится на его дальнейшем творчестве, а многие из них станут его друзьями. Предрекая головокружительную карьеру, С. Дягилев скажет: «Лифарь ждёт собственного подходящего часа, чтобы стать новой легендой, самой прекрасной из легенд балета» [60].

Став премьером «Русского балета», Лифарь в 1929 году поставит в «Русских сезонах» свой первый балет – «Сказ про Лису, Петуха, Кота да Барана» на музыку И. Стравинского. О своем первом опыте С. Лифарь напишет: «Моя “Лисица” входит, конечно, в цикл модернистических дягилевских балетов и создана под влиянием балетной идеологии Нижинской, Мясина и Баланчина, но отличается от них большей элевацией» [31, с. 181].

Европа была наполнена беженцами из России, пытавшимися как-то устроить свою жизнь. Дягилев, узнав о бедственном положении группы артистов, в 1924 году приглашает в свою труппу талантливого танцовщика выпускника Петербургской школы Д. Баланчина и его спутников А. Данилову, Т. Жевержееву и Н. Ефимова.

В книге «Дягилев “Русские сезоны” навсегда» автор Шенг Схейен пишет о Д. Баланчине. «В свои двадцать лет он проявлял интерес и, можно сказать, призвание к хореографии. <...> был поклонником Касьяна Голейзовского, хореографа-модерниста <...> стремившегося к созданию скульптурных эффектов...» [42, с. 485]. Это увлечение не пройдет бесследно. Графичность, скульптурность поз танцовщиков будут прослеживается в стилистике хореографического почерка Д. Баланчина.

Благодаря Дягилеву возникнет творческий союз Баланчина и Стравинского, продлившийся много лет, за которые Баланчин создаст тридцать девять работ на музыку Стравинского. Всю хореографию Баланчина отличает предельная музыкальность, и это не случайно, помимо балетного образования, он получил и музыкальное образование, обучаясь в консерватории на композиторском отделении.



С. Лифарь



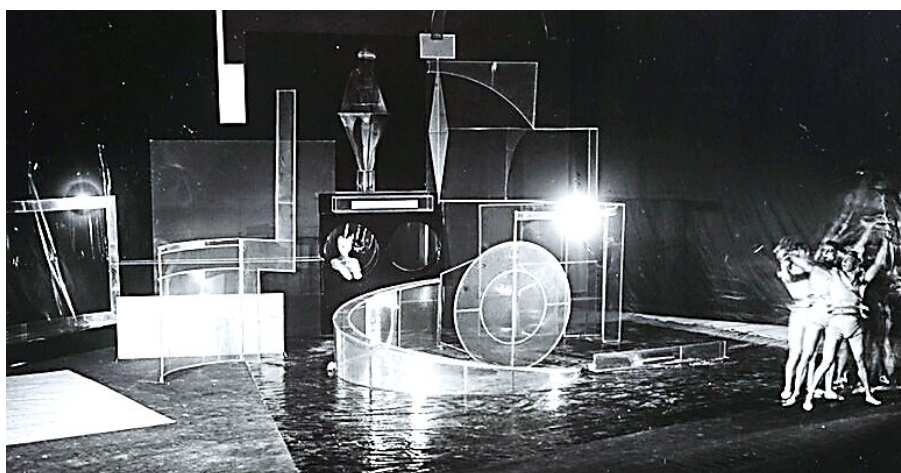
*Д. Баланчин,
И. Стравинский*

Из-за полученной профессиональной травмы Баланчин прекратит артистическую карьеру и посвятит жизнь созданию нового современного языка танца – неоклассического балета.

В России впервые увидят балеты Баланчина в 1962 году, восторженное впечатление опишет Г. Д. Алексидзе: «Фигуры мужчин и женщин парили в пространстве, создавая нескончаемую цепь комбинаций, рассыпались по принципу калейдоскопа в бисерных узорах. Сольные выходы чередовались с кордебалетными ансамблями. Хореография, следуя за музыкой, взаимодействуя с ней, рождала собственное пластическое произведение, адекватную версию симфонической музыки» [3, с. 19].

Нужно отметить, что европейская художественная эстетика времен урбанизации, всеобщего увлечения спортом, расцвета эстрадного искусства, популярности мюзик-холла и цирка, становления и развития кинематографа, признания джазовой музыки повлияла на балет и его создателей, жаждущих новых открытий. Менялось отношение к телесности и обнажённому телу, в частности к эстетике балетных форм танцовщиков, что отражалось на сценическом костюме и хореографии. Активно начала развиваться форма дуэтного танца. Баланчин учился работать в разных жанрах, осваивал стилистику современной танцевальной и бытовой пластики, но во главе его хореографии всегда был классический танец, где женские партии строились на основе пальцевой техники.

За время работы в «Русском балете» Баланчин поставил десять балетов: «Песнь соловья» и «Аполлон Мусагет» И. Стравинского, «Барабау» и «Бал» на музыку В. Рieti, «Пастораль» сочинения Ж. Орика, «Чертик из табакерки» композитора Э. Сати, а также «Триумф Нептуна» (Л. Бернерс), «Кошка» (А. Соге), «Боги-Нищие» (Г. Гендель), «Блудный сын» (С. Прокофьев).



Декорации к балету «Кошка»

Балет «Кошка» по сценарию Б. Кохно, литературной основой послужило произведение Эзопа «Венера и кошка». Молодой человек, очарованный изяществом кошки, просит богиню превратить ее в девушку, она исполняет его просьбу. В какой-то момент природный инстинкт девушки-кошки побеждает, и она бросается за мышкой, вернувшись в свое прежнее обличье, юноша умирает от горя.

Художественное оформление (скульптуры, архитектурные элементы и костюмы) выполнили скульпторы-конструктивисты Наум Габо (1890 – 1977) и Антуан Певзнер (1886 – 1962). Стилистика балета, его язык формировались в тесной связи с идеями авангардного искусства. Артисты танцевали на фоне чёрного задника, посреди прозрачных проволочных конструкций, покрытых целлулоидом, одна из которых олицетворяла богиню Афродиту. На голове балерины было что-то наподобие полиэтиленового пакета, углы которого превращались в ушки кошки.

Партию Кошки исполняла Ольга Спесивцева (1895 – 1991), Юношу танцевал Серж Лифарь. В балете участвовало ещё шесть молодых танцовщиков, изображавших друзей главного героя. Реакция на балет была разной – от восхищения новыми современными формами балетного спектакля до высказываний, что это занятие физкультурой в странной обстановке. Успех спектакля сделал имя молодому композитору Анри Сеге. Критики отмечали умелую оркестровку, простоту, наивную грацию и прелесть музыки.



О. Спесивцева



Балет «Кошка»

Балет «Аполлон Мусагет» композитора И. Стравинского и Д. Баланчина, как скажет С. Дягилев, «обозначил водораздел» для Балан-



*С. Лифарь, Л. Чернышева,
Ф. Дубровская*

чина и для будущего искусства танца. «Благодаря своему русскому наследию и вопреки ему Баланчин вместе со Стравинским решительно повернул с Востока – от «Жар-птицы» и «Весны священной», от «Свадебки» – назад к гуманистическим корням западной цивилизации» [61].

«Аполлон Мусагет» (Мусагет в переводе с греческого языка – предводитель муз) состоит из двух картин: рождение невоспитанного и неискушенного Аполлона, его обучение музами различным искусствам и его восхождение на Парнас. Баланчин объяснял, «что его Аполлон не был олимпийским “монументом”. Он хотел видеть “маленького Аполлона, мальчика с

длинными волосами” и создавал движения, держа в уме игроков в футбол. Музы с Терпсихорой во главе облагораживают и цивилизуют ребяческие, грубые проявления активности Аполлона и учат его вести себя так, как подобает богам – богам и танцовщикам» [61].



«Аполлон Мусагет»

Поражает широта диапазона, в котором Баланчин искал подходы к созданию хореографического образа, формируя свой балетмейстерский почерк. Баланчин сочинил роль Аполлона, исходя из природы Лифаря, – молодой танцовщик только набирал силу, был сложен как бог и обладал полетным прыжком. Новый хореографический язык рождался посредством сплава элементов классического танца (*jete*, *jete entrelace*, *entrechat six*) и гимнастических махов. Движения футболиста, ловко управляющегося с мячом, переплетались со сложными по форме вращениями, дуэтными поддержками и обводками.



С. Лифарь, А. Данилова

«Выходом муз начинался *pas d'action*. Музы “шагали” из трёх углов сцены, попеременно бросая ноги вперёд в *grands battements*, притом не сходя с пальцев» [62]. Роли муз исполнили три лучшие танцовщицы труппы. Терпсихора – А. Данилова, Каллиопа – Л. Чернышева, Полигимния – Ф. Дубровская.

«С одной стороны, это классический образец порядка и строгой дисциплины формы. С другой – это искусное сочетание динамичного атлетизма и своевольного искажения традиционных форм. Причём всё воспринимается так, как будто хореограф задался целью испытать себя, как далеко он может удалиться от основ классического танца, но так, чтобы всё-таки в любой момент можно было успеть вернуться на родную ему территорию» [62]. Уже почти сто лет спектакль, претерпевший определенные изменения, с успехом танцуют во всем мире.



Хореография Баланчина



С. Лифарь



«Блудный сын»



Сцена из балета

Знаковым в творчестве Баланчина можно назвать балет «Блудный сын» С. Прокофьева. С момента его создания он продолжает волновать и удивлять публику, входя в репертуар многих театров. Дягилев был в восторге от спокойной и светлой музыки, отличавшейся от всех его предыдущих балетных сочинений Прокофьева, композитор посвятил этот балет маэстро. «Блудный сын» стал эмоциональной исповедью. Автор сценария Б. Кохно использовал притчу из Евангелия от Луки, изложив события в трех картинах: уход Блудного сына из отчего дома; его приключения на чужбине; возвращение домой.

Центральная картина изумляла фантазией – главный герой вместе со своими товарищами попадают в мистический мир. По задумке французского сценографа Жоржа Руо, на заднике нарисована таверна, на сцене за пустым столом компания страшных лысых мужчин, похожих на монстров, они вовлекают молодых людей в фантастический разгул, в разгар которого появляется экстравагантно одетая мистическая незнакомка – Красавица. Адажио холодной и безразличной Красавицы и неискушённого Блудного сына поставлено балетмейстером откровенно эротично. Вакханалия заканчивается тем, что монстры, насмеявшись над юношей, грабят его.

«Баланчин построил всю движущуюся массу лысых вокруг неподвижного тела юноши, заставив их перемещаться в каком-то нечеловеческом танце. Так, обобрав юношу, монстры попарно, стоя друг к другу спиной, сцепляются локтями и, присев до пола, начинают крутиться по сцене... Затем, перевернув стол и превратив

его в корабль, незнакомцы отплывают неизвестно куда, трубя в золотые трубы, которые они отобрали у Сына. На носу корабля – изогнувшаяся, застывшая фигура Сирены...» [63].



Сиена из балета «Блудный сын»

Униженный, истерзанный, разочарованный, в обносках, Сын возвращается к отцу, который его принимает. «Последняя сцена, когда отец обнимает своего блудного сына и уносит его за кулисы, будто маленького мальчика, обладает редчайшей изобразительной силой и может достойно соперничать со знаменитой картиной Рембрандта...» [Там же, с. 534]. Позже С. Лифарь напишет, что публика в зале плакала, но не догадывалась «что я играл себя, свою жизнь». Премьера прошла с большим успехом, пресса восхищалась Прокофьевым и критиковала Баланчина, «назвав его хореографию бесстрастной и нарочито современной» [42, с. 533]. Первыми исполнителями были: Блудный сын – С. Лифарь, Отец – М. Федоров, друзья Сына – А. Долин и Л. Войцеховский, Красавица – Ф. Дубровская. К сожалению, формат пособия не позволяет рассказать о всех балетах, которые были в репертуаре «Русского балета», и о всех выдающихся мастерах – художниках, композиторах, представителях литературы и различных модных течений, которых привлек С. Дягилев к созданию и продвижению своего детища.



С. Лифарь и М. Федоров

Команда «Русских сезонов» – цвет российского артистического и художественного сообщества – была блистательна, и все, что она делала, как нельзя лучше отвечало духу времени. Такое соединение в одном проекте талантливых и самобытных личностей, творчество которых поддерживал С. Дягилев, невозможно себе представить. Работы балетмейстеров, музыкантов, художников, сделанные для «Русского балета», вошли в сокровищницу русской и мировой культуры.



С. Дягилев

Однажды король Испании Альфонс III спросил Сергея Павловича: «Господин Дягилев, вы не актер, не балетмейстер, не танцовщик, не музыкант, не художник. Что вы делаете в вашей балетной труппе?» На это Дягилев ответил: «Ваше Величество, я, как Вы, ничего не делаю, но без меня нельзя». Представитель высокой художественной культуры, Дягилев был прекрасно образован, обладал потрясающей интуицией и «большой, талантливой, подчиняющей себе личностью, такой личностью, которая позволяла ему лепить людей как мягкий воск» [31, с. 154].

Предвосхищая время, пропагандируя достижения русского искусства, Дягилев хотел «растворить русский балет в общеевропейском, сделать его не только европейским достоянием, внося в него русский вклад, но и сделать его европейским, создать новый европейский балет, своим значением далеко превосходявший всякие местные, национальные балеты, как бы велики они ни были – гордая мечта, громадная задача!» [Там же]. Смотри сегодня на карту мирового балета, можно сказать, что в определенной степени идея Дягилева воплотилась, наверное, нет ни одной зарубежной балетной труппы, в которой бы не работали русские артисты и балетмейстеры, утверждая школу русского балета.

«Русский балет» прекратил существование в связи со смертью своего создателя, часть артистов остались танцевать во вновь созданной труппе «Русский балет Монте-Карло» под руководством Л. Мясина.

После смерти Дягилева все хореографы «Русских сезонов» остались работать за пределами России, воспитав учеников и последователей во многих уголках планеты.

В России по инициативе А. М. Лиепы и фонда имени Мариса Лиепы был осуществлен проект «Русские сезоны XXI века». Организаторы проделали огромную скрупулёзную работу по восстановлению спектаклей дягилевской антрепризы в оригинальной хореографии с вкраплением современных элементов.

Начиная с 2005 года реконструировали постановки: «Жар-птица», «Петрушка», «Шехеразада», «Синий бог», «Тамар», «Болеро», «Видение розы», «Послеполуденный отдых Фавна», «Павильон Армиды», «Шопениана», «Половецкие пляски», «Клеопатра – Ида Рубинштейн», опера-балет «Золотой петушок».

В проекте приняли участие звезды международной балетной сцены, солисты Большого и Мариинского театров, театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.



«Жар-птица»

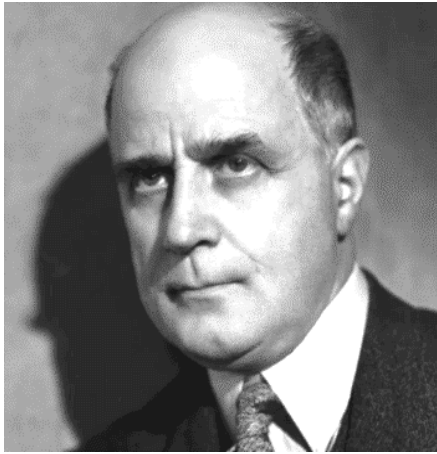


«Видение розы»



«Синий бог»

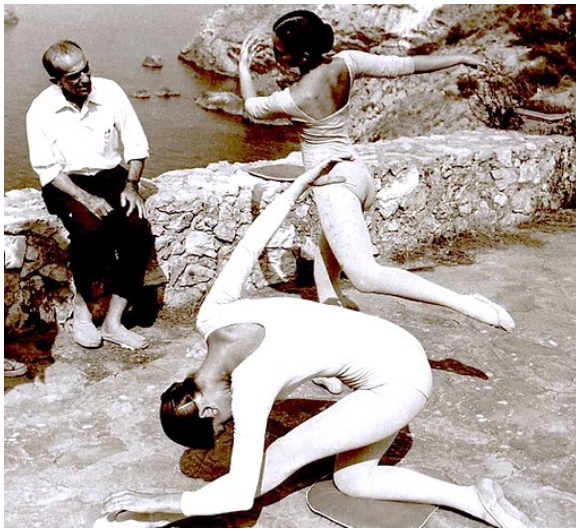
Влияние «Русских сезонов» на возрождение зарубежного балета



М. Фокин в США

Балетмейстер Михаил Фокин основал первую балетную школу в США и занимался возрождением классической хореографии. Оставил после себя семьдесят балетов и славу основателя романтического балета. Поднял академическую школу до совершенства, фокинский стиль получил распространение во многих театрах мира благодаря танцовщикам — эмигрантам из России и, в частности, артистам и балетмейстерам «Русского балета».

Как уже отмечалось, Леонид Мясин возглавил «Русский балет Монте-Карло», сохраняя репертуар С. Дягилева. Работая в разных странах в ведущих театрах оперы и балета, за свою творческую карьеру сочинил более семидесяти балетов. Его спектакли стали образцом для зарождавшегося в тридцатые годы английского национального балета. В сложное послевоенное время он поднял из руин итальянский балет. Несколько лет работал в Национальном театре балета в Нью-Йорке, где его



Л. Мясин в Италии

считают одним из самых авторитетных иностранных балетмейстеров. Много работал в кино, его балет «Красные башмачки», запечатленный на пленку, для нескольких поколений детей стал первой ступенькой к профессии артиста балета. В России балеты «Треуголка», «Парижское веселье», «Предзнаменование» поставил в 2005 году на сцене Большого театра его сын Лорка Мясин.

Недалеко от Амальфитанского побережья Мясин купил архипелаг Ли Галли, который стал его домом и источником вдохновения. Он мечтал создать там художественный центр, где продолжалась бы балетная традиция Дягилева, собирались талантли-

вые люди и рождались новые проекты. Такие же планы были и у следующего хозяина острова – русской легенды мирового балета Рудольфа Нуриева. Идея воплотилась в 2014 году, на островах прошли первые концерты.

Джордж Баланчин – автор около 300 балетов, которые и сейчас идут в театрах разных стран, в том числе и в России. Балетмейстер нескольких бродвейских мюзиклов, цирковых программ. Основатель Школы американского балета и труппы «Нью-Йорк Сити балет», которой он руководил без малого сорок лет. Человек много сделавший для мирового балета, говорил о себе: «По крови я грузин, по культуре русский, а по национальности петербуржец». «Тем, что я сегодня собой представляю, я обязан Дягилеву». Один из основателей стиля неоклассического балета, почерк Баланчина отличается высокой скоростью и техникой исполнения, виртуозным владением пальцевой техникой и школой классического танца.

При поддержке Фонда Джорджа Баланчина, основанного в США после его смерти, в России XXI века поставлены балеты «Драгоценности», «Вальпургиева ночь» и др. Его ученики переносят спектакли в различные театры мира, соблюдая оригинальность стиля и техники Баланчина.

Утверждал на чужой земле достижения русской культуры и искусства Серж Лифарь, который четверть века возглавлял парижский театр «Гранд-Опера». Станцевал порядка восьмидесяти сольных партий, поставил более двухсот балетов. Основал Институт хореографии



Дж. Баланчин



С. Лифарь

при Опере, преподавал курс хореологии в Сорбонне, в 1958 году открыл Университет танца, являлся членом Академии изящных искусств. Автор и издатель большого количества трудов, посвященных русской культуре и балету. Во время Второй мировой войны французы обвинили его в сотрудничестве с фашистами, он покинул Францию и создал «Балет Монте-Карло», сделав прима-балериной Иветт Шовире. После войны Лифарь был оправдан и вернулся в Гранд-Опера.



Т. Карсавина с М. Фонтейн



Б. Нижинская

За вклад в развитие французского балета получил самую престижную награду – «Золотую балетную туфельку» и звание кавалера ордена Почетного легиона. Оценивая его вклад в мировую культуру, Жан Кокто писал: «Новерр – первый в беспорядочной, запутанной, полной неясности истории танца. Вестрис поднимает хореографическое искусство к его пластическому апогею. Фокин на сцене подобен маршалу, властителю гармонии сил и форм. Лифарь тревожит эти великие тени в той мере, в которой они вновь воплощаются в нем одним» [31, с. 7]. Но, как скажет А. А. Борзов, Франция не считала его французом, «а Россия не признала русским» [Там же, с. 8].

Тамара Карсавина признана одной из основательниц современного британского балета. С 1930 по 1950 год была вице-президентом Королевской академии танца. Она создала новую методику записи танца, перевела на английский язык «Письма о танце» Ж. Ж. Новерра, восстанавливала балеты Фокина «Призрак розы» и «Карнавал». Написала книгу воспоминаний о русском балете «Театральная улица».

Бронислава Нижинская в разные годы являлась приглашенным балетмейстером в Парижской опере и театре «Колон» (Буэнос-Айрес, Аргентина). Была хореографом и педаго-

гом труппы Иды Рубинштейн, одна из знаковых ее работ «Болеро» композитора М. Равеля, можно сказать, предсказание знаменитого спектакля – «Болеро» балетмейстера М. Бежара. Сотрудничала с парижской труппой «Польский балет». Владела собственной балетной компанией «Театр танца Нижинской» («Балет Брониславы Нижинской»). Открыла студию балета в Голливуде и руководила школой «Ballet Theater» в Нью-Йорке.

Руководителем Королевского балета Великобритании в пятидесятые годы стал ученик Брониславы Нижинской – Фредерик Аштон, по его приглашению Нижинская возобновит балеты «Лани» и «Свадебка» для английской труппы [49]. Нижинская оставила после себя около 60 балетов, спектакли, которые знает и танцует мировой балет, а также мемуары «Ранние воспоминания».

Еще один балетмейстер, работавший в труппе Дягилева, – Борис Георгиевич Романов, основал и возглавил Русский романтический театр в Берлине. В дальнейшем работал с труппами Буэнос-Айреса, Парижа, Милана, был главным балетмейстером Метрополитен-оперы в Нью-Йорке, служил в Чикагской опере и Миланском театре Ла Скала и др. Вместе со своей женой Е. А. Смирновой основал балетные академии в Южной Америке.

Супружеская пара Любовь Чернышева и Сергей Григорьев пропагандировали русское балетное искусство как неотъемлемую часть европейской и мировой культуры. После смерти Дягилева работали в труппе «Русский балет Монте-Карло», преобразованной далее в «Оригинальный балет полковника де Базиля» (В. Г. Воскресенского). Репертуар насчитывал более двухсот постановок, труппа успешно гастролировала, дала более трех тысяч спектаклей в 600 городах 70 разных стран.

«По рекомендации Э. Чекетти в 1926 году Любовь Павловна стала педагогом в балете Дягилева, а уже по рекомендации самого Дягилева давала уроки принцессе Монако. С 1955 года Чернышева работала педагогом лондонской труппы “Сэдлерс Уэллс балле” (“Sadler’s Wells Ballet”), организованной в 1931 году и преобразованной затем в школу Королевского балета Ковент-Гарден...” [64, с. 55]. Среди ее учеников Альберт Алонсо – один из основателей балета на Кубе.



*Л. Чернышева.
«Русские сказки»*

На протяжении всей истории «Русского балета» Дягилева С. Григорьев был правой рукой импресарио и режиссером труппы, многие события он зафиксировал в книге воспоминаний «The Diaghilev Ballet. 1909 – 1929», изданной в Лондоне, Германии, США и других странах.



Михаил Мордкин

Михаил Мордкин, обосновавшись в США, открыл школу русского балета и собрал собственную труппу «Mordkin Ballet», которая успешно проработала пятнадцать лет и была преобразована в крупную профессиональную труппу – Американский театр балета.

Оставшись за границей, Вера Каралли в 1928 году основала свою студию в Литве. С 1930 по 1935 годы была балетмейстером Румынской оперы и руководителем Бухарестской студии танца. В 1938 – 1941 годах преподавала в Париже, далее работала в Вене [48]. Матильда Кшесинская открывала в Париже свою балетную школу. Анна Павлова создала балетную труппу, с которой объездила весь мир, знакомя с искусством



Анна Павлова

русского балета. Танцовщик Адольф Больм поставил в Metropolitan Opera фокинские «Жар-птицу» и «Петрушку». С 1922 года возглавлял балетную труппу в Chicago Opera. В 1933 году создал San Francisco Opera Ballet и при нем балетную школу. Работая в Голливуде, сочинял хореографию для кино. Ольга Спесивцева работала в Буэнос-Айресе, выступала в Парижской опере, гастролировала с труппой «Классический балет», организованной Виктором Дандре после смерти Анны Павловой.

Вот только некоторые примеры, как русское балетное искусство буквально покорило мир, каким мощным прорывом, двигателем современности оказались «Русские сезоны» С. Дягилева.

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР

Великая Октябрьская революция и русский балет

Русский балетный театр накануне Октябрьской революции – это явление мирового масштаба, объединяющее выдающихся представителей музыкального, оперного, театрального и балетного искусства, а также художников, работающих в разных жанрах. Заканчивался блистательный период рождения и развития русского балетного театра. Страна стояла перед величайшим переворотом, который потряс весь мир. Балет как достижение придворного театра продолжит свое развитие в советском строе, сохраняя все лучшее, что было создано. Национальная основа русского классического танца, русская школа обучения танцовщиков войдет в период активного дальнейшего развития.

Новое содержание жизни привело к поискам других форм спектаклей, созданию выразительных средств на стыке академизма и фольклора. Первые десятилетия Советского государства – время реорганизации социальной и культурной жизни, когда в театр пришел новый зритель, и советское правительство ставило новые задачи. Нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский напишет: «Революция сказала театру: „Театр, ты мне нужен. Ты мне нужен не для того, чтобы после моих трудов и боёв я, революция, могла отдохнуть на удобных креслах в красивом зале и развлечься спектаклем... Ты мне нужен как помощник, как прожектор, как советник. Я на твоей сцене хочу видеть моих друзей и врагов“» [65].

Во время революции 1917 года, сразу после взятия Зимнего дворца, спектакли в Мариинском и Большом театрах на какое-то время прекратились. Пришедшие к власти большевики взяли театры под жесткий контроль. В конце концов в Большом театре признали власть Наркомпроса и возобновили спектакли, сопротивление Мариинского театра продолжалось. Танцовщики во главе с Т. П. Карсавиной заявили о непризнании ими советского правительства. Рабоче-крестьянская власть действовала угрозами и силой, что вызывало негодование артистов бывших императорских театров. Представители новой власти перешли к физическому захвату театральных зданий и увольнению недобровольных. В начале января 1918 года отряд красноармейцев штурмовал Управление государственными театрами, устроив погром, разогнав

канцелярию и дирекцию, А. В. Луначарский упразднил должности управляющих труппами, передав полномочия «автономным комитетам». В Мариинском театре началась забастовка музыкантов, которая закончилась арестами, в балетной труппе произошел раскол. «Не скоро государств[енные] театры оправятся от погрома, если им суждено вообще оправиться, и все-таки это будет не то. Гибели обречен главным образом балет: того, что было, не воссоздать», – писал бывший управляющий театрами Ф. Д. Батюшков [66]. Опасаясь репрессий и перспективы остаться без работы, балетные артисты были вынуждены идти на переговоры с наркомом А. В. Луначарским. «Это был финал пути, пройденного балетной труппой: от осуждения “насильников” до переговоров с ними о повышении жалованья. Эпоха “саботажа”, по крайней мере, применительно к балету, подошла к концу» [Там же, с. 14].

Первые революционные годы были для балета тяжелыми. Общий хаос, отсутствие должного руководства и финансирования, голодные времена, наступившие в стране, не могли не отражаться на творческом процессе. Чтобы как-то наладить дело, был сформирован комитет балетной труппы, его председатель П. Н. Петров сообщал старшему врачу петроградских государственных театров о ежедневно поступающих жалобах «на антисанитарное состояние репетиционного зала и прилегающих к нему помещений, обслуживающих артистов и артисток во время репетиций, а также на невозможную <...> температуру зала и помещений, колеблющуюся от 4° до 10° выше 0» [67, с. 28 – 29]. Постоянное недоедание и холод сделали травмы на сцене частым явлением. Пытаясь решить проблему полуголодной жизни артистов балета, комитет балетной труппы обращается на кондитерскую фабрику «Жорж Борман», попросив «предоставить нашему коллективу (180 чел.), ввиду чисто физического усиленного труда и теперешнего плохого питания, 5 пуд. какао, 5 пуд. шоколада в плитках и 5 пуд. печения или карамели по фабричной цене» [Там же, с. 29].

Возникли дефицит и дороговизна балетной обуви, цена которой возросла в три раза, одна пара стала стоить пятнадцать рублей, а по нормам балеринам полагалось по одной паре пуантов на каждый балетный акт. Комитет балетной труппы обратился в районный комитет по кожевенным делам Народного комиссариата торговли и промышленности с просьбой обеспечить театр танцевальной обувью и в Канцелярию государственных театров с просьбой о компенсации расходов

на изготовление индивидуальных балетных туфель для солисток, так как «балерины г-жа Карсавина и г-жа Смирнова не могут носить казенную обувь, как неудобную для ноги, пользуясь своей» [67, с. 30].

Спектакли шли, но по причине эмиграции количество талантливых артистов сокращалось. Люди бежали от голода и нищеты, не приняв условий новой жизни. Вместе с супругой покинул страну балетмейстер М. Фокин, пока еще работал Б. Г. Романов, но театр лишился своего лидера. Несмотря на периодически просачивавшиеся в прессу идеи «“призвать” наш государственный балет на служение народным массам», с выступлениями танцовщиков «в манежах, на особых праздниках, организуемых для солдат петроградского гарнизона» [Там же, с. 20], ситуация несколько нормализовалась.

Постреволюционному театру нужно было новое звучание. В 1918 году в Петрограде состоялась премьера оперы «Руслан и Людмила» Михаила Глинки, в Москве балетмейстер Большого театра Александр Горский ставит балет «Стенька Разин» на музыку одноимённой симфонической поэмы Александра Глазунова. В Большом театре откликом на революционные события станет детский балет с пением и словесным текстом «Вечно живые цветы» на музыку Бориса Асафьева (1922 г.). Утренник предназначался для детей-беспризорников. Вечно живые цветы – это дети пролетариата, текст детского гимна написал А. В. Луначарский. «В этом последнем опыте А. Горского парадоксальным образом сочетались элементы старой балетной феерии и зрелищ в стиле “Пролеткульта” с пением Интернационала, с декламацией публицистических стихов. Спектакль “Вечно живые цветы” стал живым символом эпохи» [10, с. 24].

Внезапно вспыхнул бурный интерес публики к балету. Залы были переполнены на каждом спектакле, независимо от репертуара. Цена билетов снижена (до революции продавали дорогостоящий абонемент на год) и новая публика в кирзовых сапогах и шинелях начала постигать недостижимую до революции культуру театральной жизни. Петроградская газета «Вечерние огни» писала о новых зрителях: «Битком набившая театр внеабонементная публика хлопала и выла с таким ожесточением, что старые театральные крысы в ужасе забились в самые укромные норы...» [68].

В 1922 году у правительства возникает идея закрыть Большой и Мариинский театры за нецелесообразностью и больших расходов на

содержание, а высвободившиеся средства направить на ликвидацию безграмотности и развитие библиотек. Вождь революции В. И. Ленин принимает по этому вопросу положительное решение, но поднимается волна протестующей интеллигенции, которую поддерживают и отдельные государственные деятели, среди которых А. В. Луначарский, М. И. Калинин, А. С. Енукидзе, С. М. Киров и другие, в результате решение отменяется.

Мариинский театр получил новое название – Государственный академический театр оперы и балета (ГАТОБ), а после убийства С. М. Кирова стал имени Кирова, который сокращенно называли «Кировский театр».

После революции столицей становится Москва, и Большой театр занимает приоритетное положение, получая поддержку государства в части творческих инициатив и финансовых вливаний. Прилегающие к Большому театру здания передавались в его ведение, расширялись производственные мастерские, росло количество рабочих. В СССР производство костюмов, декораций и реквизита было принято на особое государственное плановое снабжение, при закупке театром музыкальных инструментов за рубежом таможенную пошлину оплачивал ЦИК. Партия заботилась о здоровье трудового коллектива – медицинскую консультацию театра включили в состав Лечебно-санитарного управления Кремля. Значительные средства были предусмотрены на организацию летнего отдыха учащихся хореографического техникума при театре. На центральной площадке страны получают возможность работать лучшие художники, балетмейстеры, артисты балета [68].

Центрами творческого поиска в 1920-х годах становятся хореографические студии, объединения, мастерские, кружки. Хореографы экспериментировали с разными стилистическими решениями, соединяя в танце свободную пластику и акробатику, эстрадный танец и классику. На какое-то время страну буквально захватит такое явление, как «дунканизм» – свободный танец американки Айседоры Дункан (1878 – 1927).

Босоногая танцовщица, одетая в красную тюнику на античный манер, поддерживающая революционные идеи Советской России, была проповедницей новой морали и социального переустройства человечества. В период 1905 – 1924 годов выступала на русских сценах по всей стране. Единственная законная жена поэта серебряного века Сергея Есенина.

Желая продвигать свои идеи по воспитанию детского тела и души, в 1921 году открыла в Москве «Госшколу Айседоры Дункан» в предоставленном ей государством разграбленном дворце фабриканта Ушакова. Желавших учиться было множество, но приняли пятьдесят девочек с предоставлением полного пансиона. Дух свободы в танце очень соответствовал времени, после выступления на праздновании четвертой годовщины революции в газете «Известия» писали: «...Давно уже подмостки Академического Большого театра не видали такого доподлинного праздника искусства. Это был праздник гармонии освобожденного тела. Айседора Дункан – танцовщица, но здесь не было танца в его обычном техническом смысле. Это было полное красоты пластическое и мимическое толкование музыкальных шедевров, притом толкование революционное» [10, с. 18].

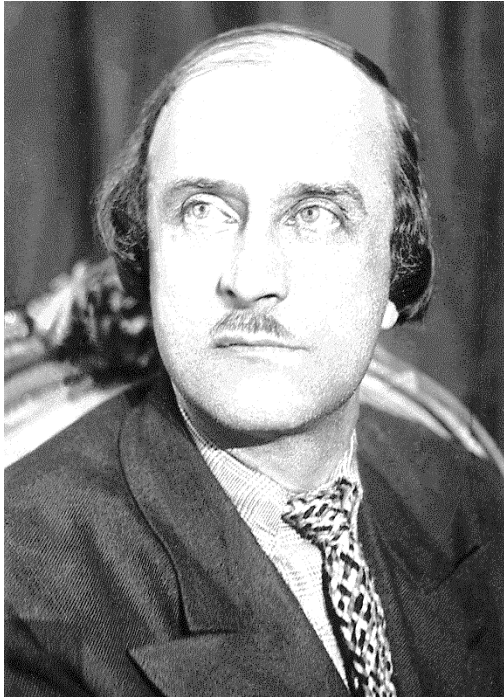
В 1927 году Дункан трагически погибнет, задушенная своим шарфом, край которого случайно попадет под колесо автомобиля. Её студия в Москве, поддерживаемая разными деятелями искусства, просуществует вплоть до 1949 года.

В первое послереволюционное десятилетие ярко заявят о себе ведущие хореографы-новаторы советского балета. Не оставят никого равнодушным пластические эксперименты К. Я. Голейзовского и начинающего хореографа Г. М. Баланчина. Прорывом станет первый «симфобалет» «Красный вихрь» Ф. В. Лопухова. Настоящий фурор произведёт грандиозное балетное полотно «Красный мак», осуществлённое авторским коллективом: В. Д. Тихомиров, Л. Лащилин, Е. В. Гельцер.

На московской сцене выдвиженцами из молодежи будут танцовщики А. М. Мессерер, И. А. Моисеев, балерины Н. Б. Подгорецкая, В. В. Кудрявцева, А. И. Абрамова, Л. М. Банк и др. В Петрограде О. П. Мунгалова и П. А. Гусев проявят себя как новаторы в области освоения новой акробатической техники дуэтного танца. Послереволюционное интенсивное развитие танцевальной эстрады связано с именами разносторонне талантливых людей – Н. М. Фореггера, Н. А. Глан, В. И. Вайнонена, Л. И. Лукина, К. Я. Голейзовского и др.

Федор Васильевич Лопухов
(1886 – 1973)

Советский артист балета, балетмейстер, педагог, народный артист РСФСР. Выпускник Императорского театрального училища, учился в классе у педагога Н. Г. Легата. Масштабная личность в балетном мире, является одним из основателей бессюжетного балета. Экспериментировал в области хореографической выразительности и танцевального симфонизма.



Ф. Лопухов

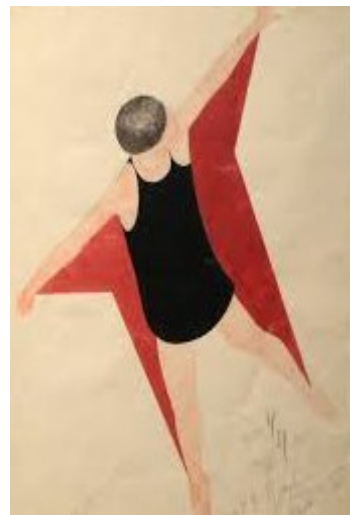
Как скажет Ю. Слонимский, «Лопухов был (а быть может, и остался) единственным советским балетмейстером, который мог говорить с композитором “на его языке”, то есть читая партитуру» [41, с. 238]. Балетмейстер и педагог балета Г. Д. Алексидзе, оценивая вклад своего учителя в искусство, напишет, что «творчество Лопухова – часть фундамента, на котором стоит балет России <...> от Лопухова произошел Джордж Баланчин, на котором основан весь американский балет». Европейский модерн и авангард «так или иначе имеют отношение к мощной фигуре Лопухова» [3, с. 29].

Для тех, кто хотел работать в послереволюционной России и стремился к творческому поиску, предоставлялись широкие возможности. В 1922 году Федор Лопухов назначен художественным руководителем балетной труппы ГАТОБ. В это сложное время он много работал, стараясь сохранить образцы классического наследия («Спящая красавица», «Раймонда», «Лебединое озеро» и др.). При реставрации старых балетов восстанавливает утраченные фрагменты, не нарушая первоначального стиля. Но вместе с тем неутомимая жажда нового, «неустанная работа беспокойной мысли» [41, с. 238] рождали совершенно новую по стилистике хореографию в его авторских постановках. «Лопухов стал связующим звеном с театром Пети́па. В то же время он был фокинистом. Заядлый, всесторонний фокинист, он воспринимал реформу Фокина целиком, всесторонне: в музыке, режиссуре, хореографии, сценографии.

Идеи Наверра перешли к Фокину, а от Фокина — к Федору Васильевичу. Лопухов был фокинистом, понимающим, что такое прогресс и что такое ценности Петипа» [3, с. 30]. Благодаря Ф. Лопухову были восстановлены балеты М. Фокина: «Павильон Армиды», «Египетские ночи», «Карнавал», «Шопениана», «Половецкие пляски».

По-настоящему новаторский балет был поставлен Фёдором Лопуховым в 1924 году: «синтетическая поэма в двух процессах (так именовались акты) с прологом и эпилогом» «Красный вихрь» на музыку симфонической поэмы «Большевики» композитора В. М. Дешевова. Эскизы костюмов — Л. Т. Чупятов.

Сюжет заключался в борьбе революционных сил (исполнял кордебалет театра) и контрреволюционных сил в исполнении учеников хореографического училища. «Силы революции возглавлял дуэт Елизаветы Гердт и Виктора Семёнова. Дерзкий танец солиста символизировал большевизм, а пластичные движения солистки — компромисс в развитии социализма» [65].



Эскизы Л. Чупятова



Балет «Красный вихрь»

Лопухов активно развивал лексику классического танца, искал средства для выражения бессюжетного балета. Насыщал дуэтный танец акробатическими, силовыми поддержками,



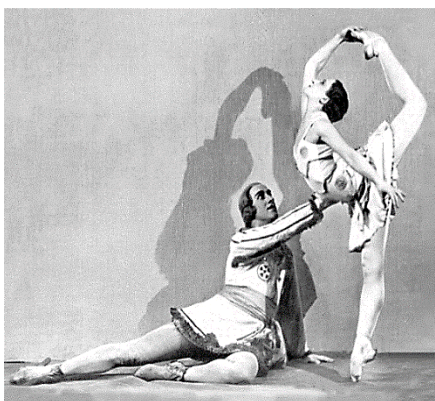
«Ледяная дева»

которые были новинкой и у нас, и за рубежом. В дальнейшем советский балет возведет дуэтный танец с головокружительными верхними поддержками в исполнительский культ, но пока критика упрекала балетмейстера в излишнем увлечении акробатикой и демонстрации величины танцевального шага балерины.

Уникальный спектакль «Величие мироздания» на музыку четвертой симфонии Л. Бетховина пройдет в театре только один раз, но окажет большое влияние на дальнейшее развитие балета. Классический танец стал основой в совершенно новой форме спектакля – танцсимфонии. Создание танца «в чистом виде», свободного от сценических условностей – вот к чему стремился Ф. Лопухов. В премьерном спектакле

танцевал Г. Баланчивадзе, который впоследствии назовет Федора Васильевича Лопухова «своим учителем в области инструментальной хореографии».

Откликаясь на требования времени, Лопухов сочинял сюжетные балеты на основе классического танца, но «как синтетические спек-



П. Гусев, О. Мунгалова

такли, вводил пение, слово, эксцентрику, буффонаду, элементы цирка, театра кукол и др.» [7, с. 322]. Таким примером может служить спектакль, поставленный Лопуховым на музыку И. Стравинского «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана».

Один из лучших балетов Ф. Лопухова, за который он будет отмечен званием «Заслуженный балетмейстер РСФСР», – «Ледяная дева» на музыку Э. Грига в обработке

Б. Асафьева. Лопуховым была предпринята попытка создания драматургической линии балета. В основе сюжета лежит норвежская сага о Ледяной деве и юноше Асаке, который, увлекшись ею, готов идти в

царство вечных льдов. Весной он встречает в лесу девушку Сольвейг, похожую на Ледяную деву. Они празднуют свадьбу, по обычаю прыгают через зажженную бочку, и Сольвейг над огнем превращается в белое облачко. С наступлением зимы Асак вновь идет в лес на поиски возлюбленной и не возвращается оттуда.

Спектакль имел успех, оформлял балет А. Головин. Сказочный сюжет на народную тему не вызывал протеста со стороны классово настроенной критики. Молодые артисты Петр Гусев (Асак) и Ольга Мунгалова (Ледяная дева) идеально подходили и великолепно исполняли сложные дуэтные партии. Многие элементы классического и дуэтно-классического танца были апробированы именно в этом балете.

Скандалный балет «Болт» на музыку Д. Д. Шостаковича – трехактный спектакль об истории промышленного саботажа. Уволенный рабочий из мести заводу подговаривает мальчишку подложить в заводской станок болт, чтобы сломать машину и свалить вину на другого. Эскизы художников Т. Бруни и Г. Коршикова, изобретательная хореография



Мальчик



Балет «Болт»

Ф. Лопухова, показывающая работу станков и скачку буденовцев на стульях, воспринимались как издевательство над новой властью и представляли угрозу для советской власти. Хотя публика приняла балет, его запретили.



«Светлый ручей»

Первый балет на современную тему того времени – это комедийный балет «Светлый ручей» на музыку Д. Шостаковича, декорации и костюмы художника М. Бобышова. Главные герои из мира обыкновенных людей, современных и близких простому зрителю. Работники колхоза «Светлый ручей» закончили сбор урожая, на праздник по этому поводу приехали молодые столич-

ные артисты. Спектакль наполнен юмором, шутками, любовными историями. Хореографию молодёжи социалистической деревни Лопухов построил на характерном танце, заезжие артисты пользовались языком классического танца. Спектакль понравился зрителю, был перенесен в Большой театр, но газетчики разгромили композитора, «Светлый ручей» был назван «балетной фальшью».

Последний балет «Картинки с выставки» М. Мусоргского Лопухов создаст в 1963 году. После смерти художника В. А. Гартмана была организована выставка его работ, впечатлённый рисунками композитор создает серию музыкальных картин («Прогулка», «Гном», «Избушка на курьих ножках (Баба-Яга)»). Спектакль имел успех и положительные отзывы в прессе. «Картинки с выставки» – «квинтэссенция высочайшего профессионализма. Такие номера, как “Быдло”, “Старый замок”, – шедевры» [3, с. 37].

За свою карьеру балетмейстер поставит больше двух десятков балетных спектаклей и множество концертных номеров, оставит поколениям в наследство несколько фундаментальных трудов, среди которых: «Пути балетмейстера», «Хореографические откровения», «Шестьдесят лет в балете» и др. По его инициативе было открыто балетмейстерское отделение при Ленинградской консерватории, которым он успешно руководил.

Творческий дуэт
Василия Дмитриевича Тихомирова (1876 – 1956)
и Екатерины Васильевны Гельцер (1876 – 1962)

Екатерина Васильевна Гельцер — дочь известного танцовщика Василия Гельцера, выпускница Московской школы, была блистательной прима-балериной (педагоги Х. Мендес, В. Тихомиров, в Петербурге Х. Иогансон). На сцене ее легкость и виртуозность танца сочетались с русской широтой и плавностью движений. Обладала удивительным актерским дарованием, ее игру сравнивали с игрой Сары Бернар и других актрис современности. После Октябрьской революции 1917 года многие звезды русского балета эмигрировали в Европу, но Гельцер осталась в России, хотя, гастролируя с труппой С. Дягилева, за границей имела большой успех и к тому же владела несколькими европейскими языками.

Находясь, как вся страна, в сложной ситуации, она продолжала танцевать для пролетариата, приближая балет к реальной жизни. Балерина находила взаимопонимание с залом, увлекая темпераментом и искренностью своего танца неискушенную рабоче-крестьянскую публику. Даже в период всеобщей разрухи артистка пропагандировала искусство балета, утверждая академические позиции московской балетной сцены. Критик А. Вольтер о танце Е. Гельцер писал: «Танцует классический танец, а вместе с ней и в ней приобщается к этому танцу вся исконная Россия» [47, с. 20]. Страна Советов оценит вклад Е. Гельцер, она будет первой в балетном цехе, кто получит звание «Народная артистка Республики» (1925 г.).

Творчество Е. Гельцер связано с тремя важными эпохами в балете — хореографией М. Петипа, балетными реформами А. Горского и «с началом исканий советской хореографии, завершившемся для Гельцер работой над балетом Р. Глиэра “Красный мак”» [47, с. 17].

Василий Дмитриевич Тихомиров — танцовщик-премьер Большого театра, балетмейстер, педагог балета, в разные годы возглавлял труппу Большого театра и руководил Московским хореографическим



Е. Гельцер

училищем. Представитель типично московской манеры мужского танца, которую отличало благородство, сила и мужественность и вер-



В. Тихомиров



Дуэт

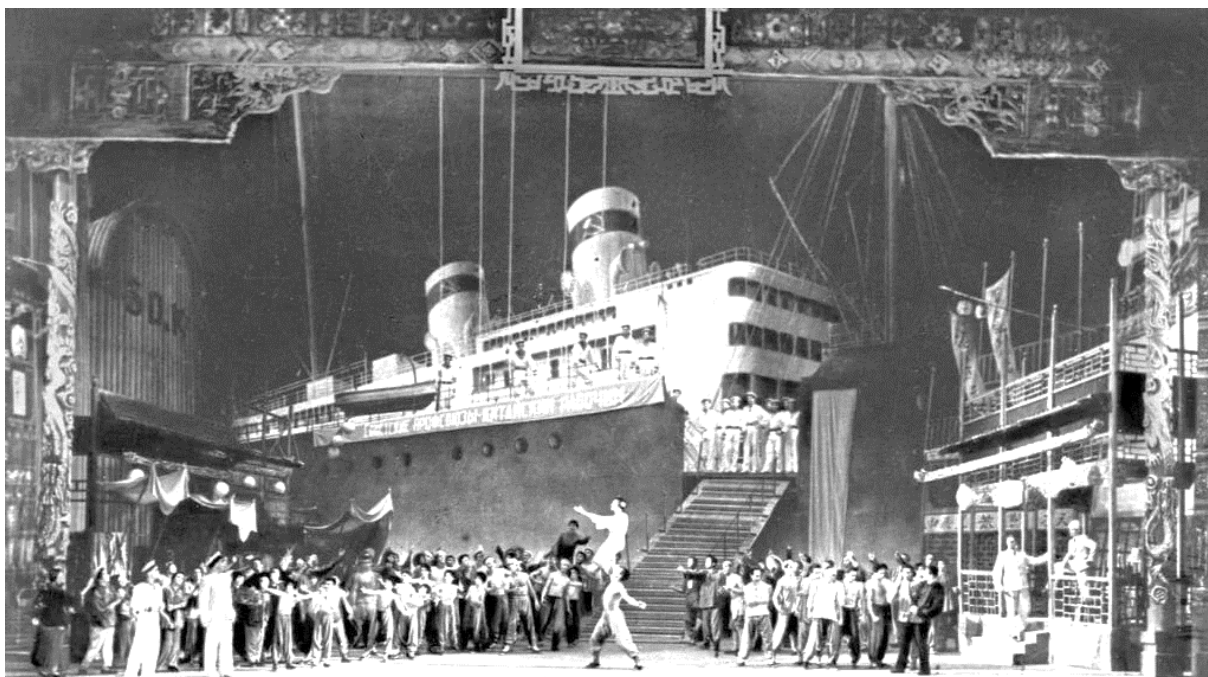
ность классическим традициям (педагог И. Ермолаев). Стажировался в Петербурге (педагоги П. Гердт, П. Карсавин, А. Ширяев).

Получил прекрасное образование, говорил на четырех иностранных языках, разбирался в литературе и живописи, владел фортепиано, изучал анатомию и физиологию, что сыграло большую роль в его педагогической карьере.

Тихомиров являлся обладателем красивой сценической внешности и атлетического сложения. «Как повелитель выходил он из замков и шатров на сцене Большого театра, поражая своим благородным спокойствием и изысканностью» [47, с. 31]. Танцовщик, с «львиным» прыжком, строгостью и чистотой танца, техника которого «была по тем временам фантастической». «В партнерстве с Гельцер он разработал приемы виртуозных поддержек и показал пример подлинного пластического дуэта с балериной» [10, с. 28].

В 1920-е годы занимался восстановлением спектаклей классического наследия («Спящая красавица», отдельные сцены из «Баядерки» и «Сильфиды»). В своей трактовке поставил балет «Эсмеральда».

В 1927 году в Большом театре состоится знаковая премьера первого советского балета «Красный мак». Музыка Р. Глиэра, хореография В. Д. Тихомирова и Л. А. Лацелина, оформление М. Курилко, в главной партии Тао Хоа – Е. В. Гельцер.



«Красный мак»

Этот спектакль – первое воплощение на советской сцене современного «политического» сюжета средствами традиционного классического балета. В китайский порт пришел советский теплоход с гуманитарным грузом для дружественного китайского народа. Команда подвергается различным провокациям врагов революции. Танцовщица Тао Хоа (именем которой назван балет) влюбляется в русского капитана, когда враги попытаются его убить, не пожалеет ради него своей жизни. Ее гибель – сигнал к восстанию китайских революционеров.

Большое балетное полотно, в котором задействована вся труппа, состояло из трех актов и восьми картин с апофеозом. Авторству Л. Лапилина принадлежали первый и третий акты, В. Тихомиров поставил второй акт.

Композитор Глиэр проделал огромную работу, изучая китайскую музыку и песенный фольклор. «Утвержденного плана-сценария не было, новые номера придумывались на ходу. И я, и Екатерина Васильевна делали ему заказы, изображали “в лицах” мизансцены. Он терпеливо выслушивал и на завтра приносил музыку» [69].

В первом акте происходит прибытие парохода в порт, заявка главных действующих лиц, капитан преподносит Тао Хоа в дар красный цветок. Интернациональный танец матросов танцевали: М. Габович (англичанин), И. Моисеев (негр), А. Мессерер (японец). Советские

моряки исполняют залихватский танец «Яблочко», построенный на размашистых движениях народного танца, демонстрировавших удаль,



А. Мессерер



Г. Уланова

силу и свободу. Но что было поистине революционным шагом – это музыка. Глиэр после долгих уговоров аранжировал известную песенку «Яблочко», оркестр отказывался ее играть, протестовало старшее поколение артистов: «чтобы в Большом театре звучали частушки!» [36, с. 121]. Но во время представления «зал вставал и ревел от восторга» [Там же]. Зрители видели на сцене не принцев и принцесс, а своих современников, их борьбу против классового неравенства.

Во втором акте главной героине в сказочном сне является капитан, происходят различные чудеса, оживают цветы, волшебные птицы и т. д. Многие будут проводить параллель этой сцены с балетами М. Пети-па, когда героиня засыпала и оказывалась в нереальном мире – «фееричные сцены с фантастикой, снами, полетами и превращениями, виртуозные балеринские вариации, злодеи, которых неизбежно побеждали герои...» [10, с. 51].

В третьем акте действие проходило на балу у китайского банкира, балетмейстер Л. Лащилин представил разнообразные красочные танцы. Китайский фокусник танцевал с лентой, восточная красавица в прозрачных одеждах услаждала взор, танцуя на блюде, танец с зонтиком исполняла главная героиня и др. Кульминация действия – танец Тао Хоа с чашей

отравленного напитка. Монументальный финал спектакля, мощные заключительные музыкально-пластические аккорды – это слава народу, завоевавшему свою свободу и независимость.

О том, как создавала на сцене образ своей героини Е. Гельцер: «Она надевала на руки длинные “пальцы”, стилизуя китайские гра-
вюры... Жесты, грим, по-
ходка – все это от старинных
статуй, от живописи по фар-
фору, от вышивок, изделий из
несравненного китайского
лака. В совершенном согла-
сии с законами китайской
пластики <...> артистка обра-
тила главнейшее свое внима-
ние на работу рук. За основу
взят мелкий связанный жест,
руки не раскрываются ши-
роко, но недостаток ширины
в движении возмещается иг-
рой кисти, грациозной акро-
батикой пальцев, бесчислен-
ным количеством их отдель-
ных позиций. Огромная за-
слуга Гельцер в том, что она
сумела передать сложнейшие
драматические нюансы, оста-
ваясь в пределах требуемой
сюжетом пластической ско-
ванности» [36, с. 122 – 123].
Яркими, трагичными и неза-
бываемыми будут образы Тао
Хоа в исполнении Г. Улано-
вой, О. Лепешинской и др.



О. Лепешинская



Финал балета «Красный мак»

Создание «подлинно со-
ветского балета» было вопро-
сом выживания для балетного искусства в целом. Спектакль ждали
успех и долгая сценическая жизнь. Суметь показать на сцене идеологию
страны средствами бессловесного классического танца – переломный
момент и со стороны художественной, и со стороны содержания спек-
такля.

Касьян Ярославич Голейзовский **(1892 – 1970)**

Артист балета, балетмейстер-новатор, театральный художник Касьян Ярославич Голейзовский, рожденный в семье артистов Большого



театра, получил разностороннее гуманитарное и художественное образование. Балетному искусству учился в Московском хореографическом училище в течение шести лет (педагог по классике В. Д. Тихомиров), после перевода в Санкт-Петербург обучался у М. К. Обухова, А. В. Ширяева, А. Ф. Бекефи, М. М. Фокина и др. Знал четыре иностранных языка, играл на скрипке и рояле, профессионально

занимался живописью (учеба я в Строгановском училище, школе живописи М. В. Лемблана), увлеченно занимался спортом. Можно с уверенностью сказать, что живопись и скульптура практически оживали на сцене в балетмейстерских работах мастера малых форм, постановщика балетных спектаклей, выдумщика незабываемых мюзик-холльных представлений, автора масштабных физкультурных парадов.

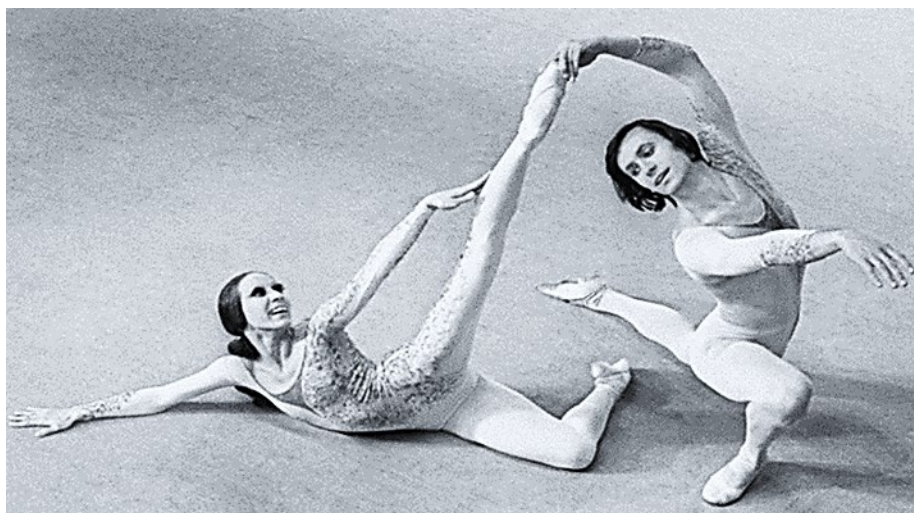


*Эскиз, работа
К. Голейзовского*



*К. Голейзовский
в балете «Арлекинада»*

Как истинный художник он подчеркивал красоту линий танцовщиков, умело и очень необычно переплетая их тела как живой скульптурный материал. Создавая каждую свою работу, подбирая пластический хореографический язык, шел исключительно от индивидуальности танцовщика, его творческого потенциала.



Дуэт в постановке К. Голейзовского

Голейзовский «искал свои формы раскрепощения пластики, предлагал неизвестные балету пространственные решения, используя в новых ракурсах пластику человеческого тела» [70]. Его критиковали, обвиняли в разрушении балетных традиций, излишнем эротизме, конфронтации с академическим балетом, но Голейзовский ставил свои работы только на академически выученные тела, сформированные школой классического танца.

В 1916 году К. Я. Голейзовский организовал балетную студию, название и местонахождение ее несколько раз менялось. «Оригинальностью своей творческой натуры Голейзовский притягивал молодежь как магнит. И не только ту, что занималась танцем за пределами академического балета. Когда в 1918 году он встал во главе студии, которая существовала при училище Большого театра, в нее вошли и некоторые товарищи Голейзовского по Большому театру: Е. Адамович, М. Кандаурова, Н. Тарасов, В. Ефимов, которым, по выражению Голейзовского, надоело “прозябать в позапрошлогодных радостях” балетного искусства» [46, с. 78]. При содействии наркома просвещения



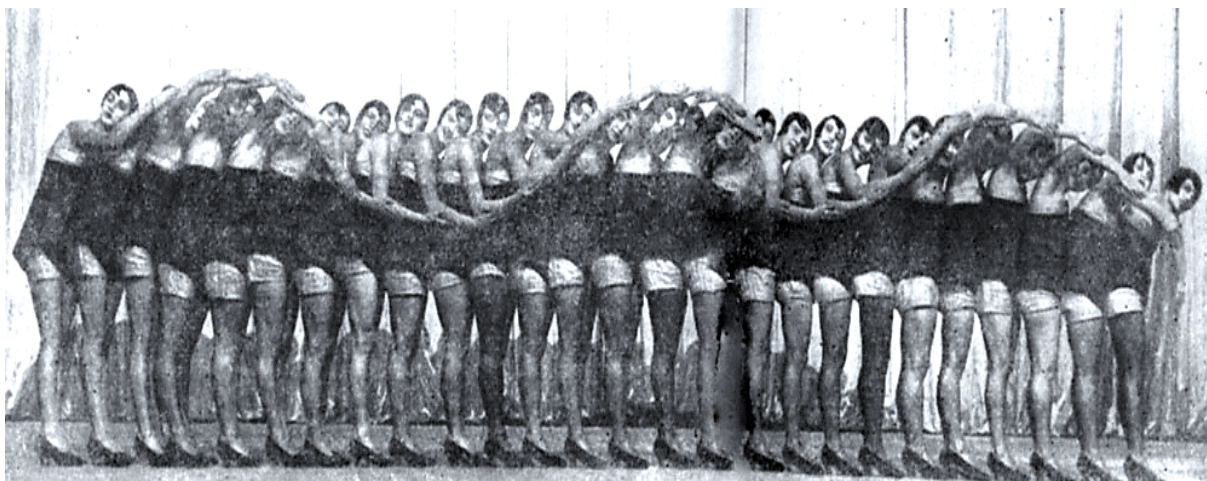
В. Малахов «Нарцисс»

А. В. Луначарского в 1922 году студия реорганизовалась в коллектив Московского Камерного балета, который займёт одно из центральных мест в художественной жизни Москвы начала 1920-х годов.

Голейзовский придумывал неожиданные, порой изломанные позы, активно развивал дуэтный танец, вводя в него акробатические трюки. «Стараясь ввести свои поиски в русло современности, Голейзовский придумывает термин “эксцентрическая эротика”. Под этим названием он создает целую концертную программу» [46, с. 85]. Критика положительно отметит оригинальный авторский хореографический текст.

Большую роль в становлении К. Я. Голейзовского сыграют знакомство и совместная работа с театральным режиссером Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом (1874 – 1940), балетмейстер сочинит хореографию в спектакле «Даешь Европу». «Глава левого театра» пригласил «главу танцевального модернизма» поставить в ГосТИМе (Государственном театре имени Мейерхольда) танцы «разлагающегося капиталистического мира» [Там же, с. 93] под живую музыку джазового оркестра. В этом сотворчестве спектакль превратился в музыкально-танцевальное ревю и, можно сказать, положил начало жанру советский мюзик-холл.

Полученный опыт создания синтетического спектакля, объединяющего разные жанры искусства, Голейзовский применит в работе над новой программой в московском Показательном эстрадном театре Мюзик-холл. Балетмейстеру предстоит осуществить новый подход к формированию целостного музыкального спектакля, используя все имеющиеся у театра возможности, объединив содержательные и развлекательные задачи. Решено создать труппу на постоянной основе. Балет был набран из учеников последнего курса хореографического отделения Театрального техникума имени А. В. Луначарского, среди мужского состава В. П. Бурмейстер, Н. С. Холфин, И. И. Слуцкер, Я. Д. Ицхоки-Тен, Ю. В. Михалев, Н. А. Болотов и др. Sensацией стал номер «Тридцать английских герлс» – девушки в купальниках, на высоких каблуках своими телами создавали рисунок танца, вызывая восторг зрительного зала. Один из критиков писал: «Чрезвычайно богатая постановка, роскошные световые эффекты и превосходно задуманные ритмические движения его 30 герлс, по существу, являются единственным, от чего у зрителя мюзик-холла остается запоминающееся впечатление» [Там же, с. 98 – 99].



30 герлс исполняют фигуру «волна»

За пять лет Голейзовский поставит пять танцевальных программ, будет содействовать открытию Ленинградского Мюзик-холла, создаст программу сольного вечера китайской танцовщицы Сильвии Чен и программу для Театра художественного балета под руководством Викторины Кригер. Мастер сольных и дуэтных эстрадных номеров: «Испанский танец с папиросами» для А. Фин и В. Бурмейстера, «Акробатический этюд» для Л. Ивер и А. Нельсон и многие другие.

В один из периодов творческой деятельности являлся балетмейстером ансамбля песни и пляски НКВД, постановщиком танцев в фильмах «Аэлита» и «Марионетки» режиссера Я. А. Протазанова, «Цирк» и «Весна» режиссера Г. В. Александрова.

Балетмейстер много и плодотворно работал, только в Большом театре он поставил балеты: «Иосиф Прекрасный» композитора С. Н. Василенко, «Теолинда» на музыку Ф. Шуберта, «Смерч» и «Чарда» сочинения Б. Б. Бера, «Шопен» (Ф. Шопена), «Дионис» А. А. Шеншина, «Половецкие пляски» в опере А. П. Бородина «Князь Игорь», «Скрябиняна» (А. Скрябина), отдельные танцы и сцены в балете «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Мимолетности» (С. С. Прокофьева) и др.



*Л. Ивер
и А. Нельсон*

Сотрудничал с хореографическими училищами Москвы и Ленинграда и различными театрами СССР. Отдавая дань традициям большого спектакля классического балета, поставил балет «Спящая красавица» П. И. Чайковского в Харькове, в жанре балета-пьесы создал «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева в Минске.

Оставил после себя огромное количество хореографических миниатюр. На слуху у всех «Нарцисс» (Н. Н. Черепнин), «Русская» (П. И. Чайковский) или пальцевая версия «Русский танец», «Цыганский танец» (В. В. Желобинский), «Мазурка» (А. Н. Скрябин).



Е. Максимова «Мазурка»



У. Лопаткина «Русский танец»



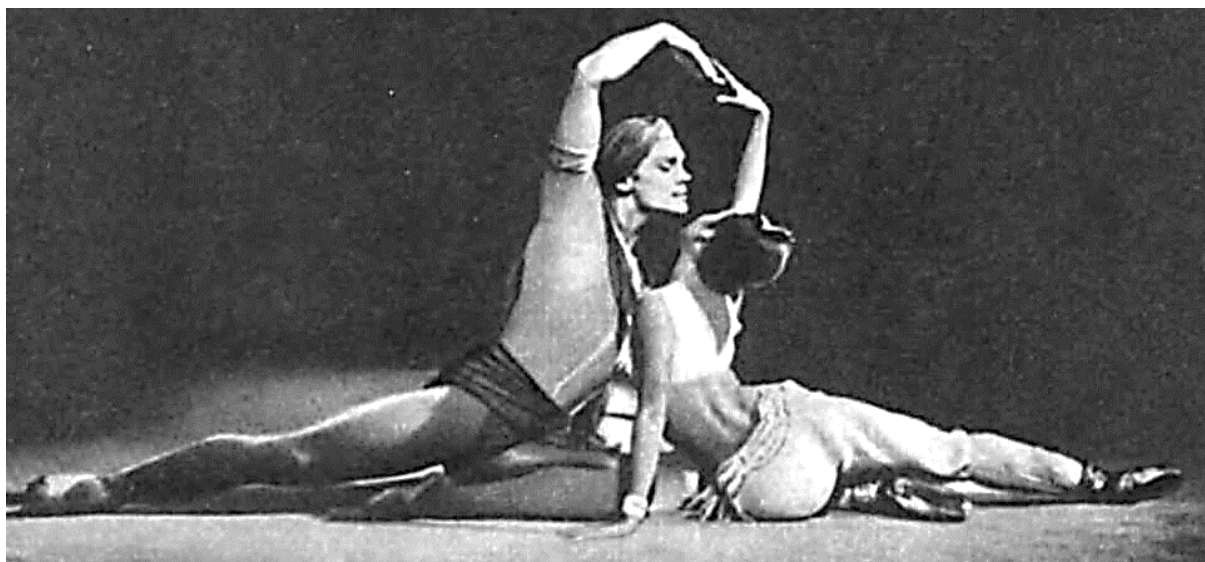
*У. Марченкова
«Цыганский танец»*

Балетмейстер провел большую работу по изучению и переосмыслению танцевального фольклора, в первую очередь русского и народов Востока. Результаты его исследований войдут в книгу «Образы русской народной хореографии» и проявятся в сценических версиях «Танцы народностей», «Картина плясок народов СССР».

Первый в истории Большого театра балет, основанный на таджикском материале, и последняя

крупная работа мастера – «Лейли и Меджнун» на музыку С. А. Баласаняна, где классика органично соединялась со свободной пластикой и фольклорными мотивами.

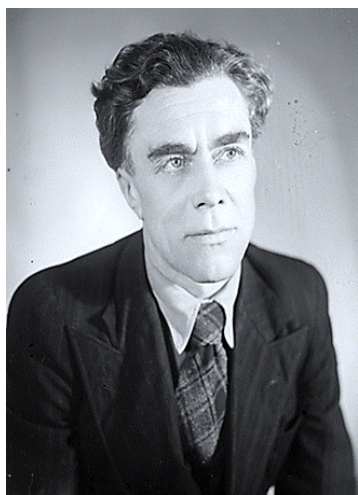
Сегодня хореографию мастера танцуют артисты балета на престижных профессиональных конкурсах. Авторские балетные тексты оберегает Фонд «Сохранение наследия Касьяна Голейзовского».



В. Васильев и Н. Бессмертнова «Лейли и Меджнун»

Эпоха драмбалета

«„Драмбалет“, или, по-другому, советская хореодрама, – главенствующее, поддержанное государством, основанное на принципах социалистического реализма направление в искусстве балета. Его расцвет пришёлся на начало 1930-х – конец 1950-х годов. По форме и содержанию спектакли советской хореодрамы представляли собой многоактные балеты-пьесы, где главным выразительным средством были танец и пантомима. Названия «драмбалет» и «хореодрама» объясняют принадлежность этого направления к драме и сближение балета с драматическим театром» [18, с. 243]. Спектакли ставились по сюжетам большой литературы А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, У. Шекспира и др. Работа артистов балета в актерском плане базировалась на системе К. С. Станиславского, в которой были важны «нюансы – полуарабески, характерные позировки и другие тонкости» [10, с. 59], производившие на зрителя сильное впечатление. Блистательны и неповторимы в своих ролях Галина Уланова – Джульетта, Татьяна Вечеслова – Зарема, Вахтанг Чабукиани – Фрондосо, Наталия Дудинская – Лауренсия и др. Для мирового художественного пространства, бесценны балеты, созданные балетмейстерами В. И. Вайноненом, Л. М. Лавровским, Р. В. Захаровым и В. М. Чабукиани, оказавшие воздействие на балетный театр 1960-х гг. и последующих десятилетий. Их поиск новой формы балетного спектакля, но уже в другом контексте продолжится в творчестве Ю. Н. Григоровича, О. М. Виноградова, Н. Боярчикова, В. В. Васильева и др.



Василий Иванович Вайнонен
(1901 – 1964)

Василий Иванович Вайнонен – артист балета, балетмейстер, заслуженный артист РСФСР, закончил Петроградское хореографическое училище (педагоги Л. С. Леонтьев, А. В. Ширяев, В. И. Пономарев). Первые свои работы начал ставить на эстраде, это были хореографические миниатюры. «Для танцевальной эстрады творчество Вайнонена сыграло огромную

роль, дав ей множество превосходных номеров, решенных танцевальными средствами и достигавших плакатной броскости» [46, с. 124 – 125]. Танцевальные миниатюры «Полишинель и куколки», «Негритянское куклы», «Музыкальная табакерка» и др. Особенную популярность получил «Вальс» композитора М. Мошковского, восхищавший сложными воздушными поддержками, головокружительным темпом, олицетворявший победоносный социалистический строй. В. Вайнонен поставил семь оригинальных балетов и четыре редакции классических произведений.

Первый балет «Золотой век» на музыку Д. Шостаковича, В. Вайнонен создал вместе с хореографами Л. Якобсоном и В. Чесноковым. По сюжету советские спортсмены, оказавшиеся за границей, противостоят соблазнам «загнивающего Запада». Вайнонену принадлежали сцены: «Советский пляс», «Футбол», «Фашист и Дива», чечетка «Гуталин» и др. Критика ругала балет за «мюзикхолльность», но Вайнонен был отмечен как талантливый балетмейстер, обладающий ярким почерком [10, с. 63].



*«Золотой век». О. Иордан,
Р. Славянинов, Л. Лавровский*

Балет на тему французской революции «Пламя Парижа» оказался знаковым в творчестве В. Вайнонена и всего советского балета.



«Пламя Парижа». Н. Осипова, И. Васильев

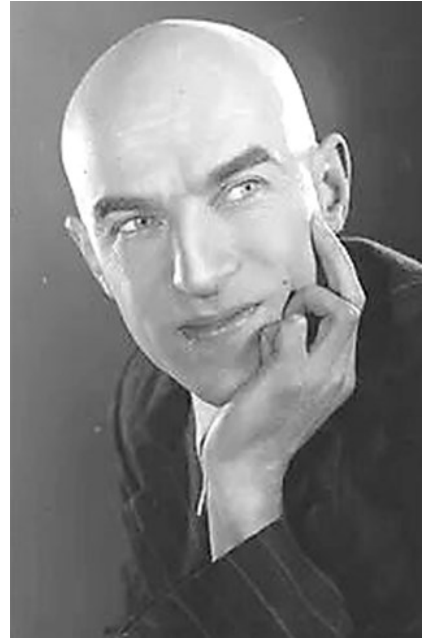
Литературной основой послужил роман Ф. Гросса, (сценарий Н. Волкова). Стараясь достоверно отразить события, композитор Б. В. Асафьев написал музыку, используя мотивы революционных песен, а художник В. Дмитриев оформил спектакль в цветах французского флага. Непосредственное участие в постановке спектакля принял выдающийся режиссер С. Э. Рыдлов. Большое полотно состояло из четырех действий, шести картин. Впервые «коллективным героем был восставший революционный народ» [10, с. 63], поэтому возросла роль кордебалета. Вайнонену удалось реалистически раскрыть революционный сюжет средствами массовых сцен и народно-характерного танца (французские танцы: фарандола, карманьола, овернский, танец басков). Спектакль стал первым успешным опытом в жанре героического балета, который занял одно из центральных мест в советском театре. «“Пламя Парижа” – это школа освоения новой постановочной методики эпохи советской хореодрамы» [Там же, с. 65].

Балет «Щелкунчик» Вайнонена – это произведение, на котором воспитывались поколения молодых исполнителей. В нем заложен прекрасный и разнообразный хореографический текст. В историю балета вошли «Вальс снежных хлопьев» и «Розовый вальс», «Pas de deux» главных героев Маши и Принца, «Танец пастушков», решенный в форме «Pas de trois», и «Вариация феи Драже» – классическое наследие, исполняемое на конкурсах артистов балета. Через партии оживших игрушек прошли все учащиеся хореографических училищ. Спектакль, поставленный в 1934 году, не сходит со сцены девяносто лет.

На материале народно-сценического танца В. Вайнонен поставил два балета на музыку Б. В. Асафьева: «Партизанские дни» (посвящен гражданской войне на Кубани) и «Милица» (отражает события борьбы югославского народа во время Второй мировой войны). Пользовался большим успехом спектакль на современную тему «Берег счастья» композитора А. Спадавеккиа (история о любви, зародившейся в пионерском лагере, которую главные действующие лица, повзрослев, сохранили, пройдя через тяжелые годы войны). Комедийный спектакль «Мирандолина» (С. Василенко). Очаровательная хозяйка гостиницы кружила голову своим постояльцам. Балет был любим публикой, в нем «покоряли искрящийся юмор, яркие партии классических и характерных персонажей, незамысловатый веселый сюжет» [Там же, с. 66]. Среди его редакций балеты «Раймонда», «Арлекинада», «Спящая красавица», «Гаянэ» [7, с. 103].

Ростислав Владимирович Захаров
(1907 – 1984)

Народный артист СССР, балетное образование получил в ЛХУ (выпуск В. И. Пономарева). Первый советский балетмейстер-режиссер с высшим специальным образованием, окончил режиссерский факультет Ленинградского театрального института (класс Б. В. Зона). Профессор, доктор искусствоведения, педагог, заведовал кафедрой хореографии балетмейстерского факультета ГИТИСа. Автор публикаций, посвященных искусству балета и книг «Искусство балетмейстера», «Беседы о танце», «Сочинение танца. Страницы педагогического опыта», «Слово о танце», «Советский балет» и др.



Постановщик танцев в операх: «Хованщина» М. П. Мусорского, «Иван Сусанин» М. И. Глинки, «Три апельсина» С. С. Прокофьева, «Травиата» Дж. Верди, «Евгений Онегин» П. И. Чайковского и др. Работал в кино режиссером-балетмейстером у С. М. Эйзенштейна – в фильме «Иван Грозный» поставил пляску опричников, совместно с А. А. Роу снял фильм-балет «Хрустальный башмачок».

Создатель балетных спектаклей «Медный всадник» композитора Р. М. Глиэра по роману А. С. Пушкина, «Золушка» на музыку С. С. Прокофьева по сказке Ш. Перро, «Тарас Бульба» В. П. Соловьева-Седого по мотивам одноименной повести Н. В. Гоголя. Благодаря творческому союзу Р. В. Захарова и композитора Б. В. Асафьева (который, по сути, был музыкальным идеологом жанра хореодрамы) поставлены «Утраченные иллюзии» по роману О. де Бальзака, «Кавказский пленник» и «Барышня-крестьянка» по произведениям А. С. Пушкина.

Отдельное место занимает балет «Бахчисарайский фонтан» – дебют балетмейстера в большой балетной форме. Спектакль, ознаменовавший начало советской хореографической «Пушкинианы» и балетной драмы. Хореографическая поэма в четырех действиях с прологом и эпилогом на музыку Б. В. Асафьева. Либретто Н. Д. Волкова составлено на основе одноименной поэмы А. С. Пушкина. Декорации и костюмы – В. Ходасевич. «Бахчисарайский фонтан» – это история о

любви. Крымский хан Гирей похищает дочь польского князя Марию и безответно влюбляется в свою пленницу. Его любимая жена Зарема в



Уланова – Мария

порыве ревности убивает Марию. Образ Марии в гениальной интерпретации Г. С. Улановой вошел в золотой фонд советской хореографии. Танец в образе стал новой ступенью балетного исполнительства, которое во многом зависело не от изощренной техники танца, а от актерского мастерства и таланта. Основоположник нового подхода в режиссёрской работе над балетным спектаклем, Захаров стремился к созданию целостного произведения. Отказавшись от принципа хореографического дивертисмента, выстраивал каждую сцену и та-

нец в соответствии с развитием драматургии балета. Понятия «сверхзадача», «сквозное действие», «зерно роли», «работа с актером за столом» с приходом Р. Захарова в хореографию прочно вошли в ее обиход [23, с. 53]. Большой художник, он ставил свои спектакли в роскошных



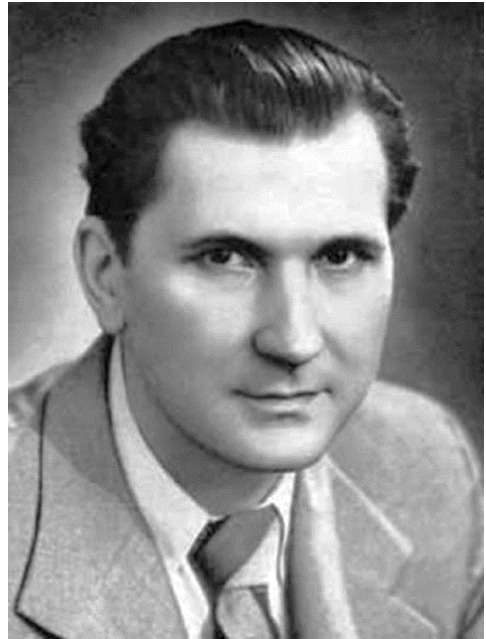
«Бахчисарайский фонтан»

декорациях и придумывал различные сценические эффекты. Например, в «Медном всаднике» на сцене происходило настоящее наводнение, в «Золушке» – сказочные превращения и др. Многие критики упрекают Р. В. Захарова за бедность хореографического языка и явный перекося в сторону художественных принципов драматического театра. «Его концепции – приоритет драматургии и режиссуры в балетном спектакле, выбор идейно-значительных сюжетов, принцип реализма, отрицание собственной выразительности танца...»

[2, с. 86]. Балет «Бахчисарайский фонтан» признают самой большой удачей хореографа, он и сейчас идет на сценах нашей страны.

Леонид Михайлович Лавровский (Иванов)
(1905 – 1967)

Народный артист СССР, окончил ЛХУ (ученик В. И. Пономарева). Профессор ГИТИСа, вел курс «Искусство балетмейстера». Двадцать лет был главным балетмейстером Большого театра. Этот период называют самым стабильным и безоблачным для труппы, «которая задавала тон всему хореографическому процессу в Советском Союзе» [10, с. 74]. Лавровский выдвигал блистательных молодых танцовщиков, на сцене царили: М. Кондратьева, Н. Тимофеева, Е. Максимова, В. Васильев, Н. Сорокина, Ю. Владимиров, Н. Бессмертнова, М. Лавровский, М. Лиipa



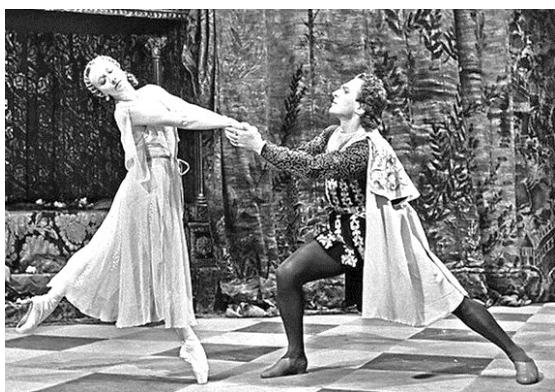
и др. Не опасаясь конкуренции, Лавровский заботился об обогащении репертуара, шли балеты И. А. Моисеева, Р. В. Захарова, В. И. Вайнонена, В. М. Чабукиани, Л. В. Якобсона, Ю. Н. Григоровича, других постановщиков.

«Лавровский принадлежит к поколению советских балетмейстеров, приверженных жанру драмбалета, который считался выражением социалистического реализма в балете. Большинство его постановок – повествовательные балеты-пьесы на сюжеты известных литературных произведений. Действие в них основывалось на развитии сюжета в большей степени, чем на музыке, важнейшая роль уделялась пантомиме» [2, с. 87 – 88]. Среди его работ: «Жизель» (А. Адан), «Вальпургиева ночь» (Ш. Гуно), «Сказ о каменном цветке» (С. С. Прокофьев), «Паганини» (С. В. Рахманинов), «Ночной город» (Б. Барток) и многие другие. Но главный его балет – «Ромео и Джульетта» на музыку С. С. Прокофьева (режиссер С. Радлов, художник П. Вильямс) сделает имя автора бессмертным, став первым монументальным балетным произведением в жанре хореографической трагедии, оказавшим влияние «на зарубежную балетную шекспириану: в частности, спектакли К. Макмиллана и Дж. Кранко несут следы хореографии Лавровского» [2, с. 89]. Эта работа Лавровского – итог и вершина поисков советского

балета тех лет, отличалась единством танца и пантомимы, предельно музыкально поставленными балетными сценами, являя собой синтез



Ромео и Джульетта



Уланова в роли Джульетты

своей героини. Ее партия «читалась как шекспировский текст, выраженный во взгляде, позе, повороте, трепетности стремительного вздрагива-



Вальс-дуэт

всех выразительных средств балетного спектакля.

Перед зрителем возникала итальянская Верона эпохи Возрождения, переданная оформителями спектакля с доподлинной точностью. На сцене чувствовался дух шекспировской трагедии. В уличных боях звенели шпаги, в площадных танцах кипели страсти. Каждый участник имел свою историю роли, был поставлен «живой индивидуализированный кордебалет». Знаменитая сцена обручения двух влюбленных «до сих пор является непревзойденным образцом режиссерского решения, а адажио расставания Ромео и Джульетты – образцом хореографического диалога» [2, с. 88]. О звездной роли Г. С. Улановой в партии Джульетты написано много, все поражались ее виртуозной актерской игрой, подлинностью передачи психологического состояния

своей героини. Ее партия «читалась как шекспировский текст, выраженный во взгляде, позе, повороте, трепетности стремительного вздрагивающего бега, дуэтных полировках любви и благодарения судьбе... И только в последнюю очередь замечался танец как таковой» [10, с. 77].

В 1959 году Л. М. Лавровский поставил программу для первого в СССР «Балета на льду», и Валерий Генде-Роте снимал премьеру первой постановки Лавровского «Зимняя фантазия».



«Вальс на катке»



«Дрессированные лошадки»



«Русская молодёжная»



«Веснянки»

Вахтанг Михайлович Чабукиани
(1910 – 1992)



Народный артист СССР. «Критики называли его неистовым Вахтангом, а его танец – полетом орла» [10, с. 90]. Более тридцати лет руководил труппой Тбилисского театра оперы и балета им. З. Палиашвили, был директором Тбилисского хореографического училища, которое сейчас носит его имя. Профессор, возглавлял балетмейстерское отделение Театрального института им. Ш. Руставели.

Приехал в Ленинград в 1926 году. В хореографическое училище Чабукиани не приняли – ему было уже семнадцать лет. Поступил на вечерние курсы при училище, через два года его перевели на днев-

ное отделение. Обладал безупречной «балетной» фактурой – стройным и крепким телом с удлинненными пропорциями, мягкими, пластичными руками и необыкновенными способностями к вращению. Про него го-



В. Чабукиани

ворили, что он родился «с большим пируэтом в крови» [2, с. 89]. За три года Чабукиани полностью прошел всю девятилетнюю программу. В 1929 году он окончил училище (педагоги В. А. Семенов, В. И. Пономарев и др.) и вошел в состав балетной труппы театра имени Кирова.

Его дебют в театре состоялся в балете «Щелкунчик», второй партией была зимняя птица в балете «Снегурочка». Танцевал партию Зигфрида в «Лебедином озере» с Одеттой – Галиной Улановой, она писала: «Такой партнер, как Сергеев, придавал Одетте лиризма, а Чабукиани –

энергии и темперамента». Базиля в «Дон Кихоте». К 1933 году в репертуаре Вахтанга Чабукиани было уже около двадцати балетных партий.

Его постоянной партнершей стала молодая талантливая балерина Татьяна Вечеслова. В 1933 году они гастролировали в США, посетив практически все крупнейшие города. Это были первые послереволюционные гастролы в Америке, в газетах писали: «Вечеслова и Чабукиани штурмом взяли Нью-Йорк!» Т. М. Вечеслова писала: «Он был рожден и создан для танца. Ни в одном спектакле он не был вне танца: то, как стальная пружина, набирал вращение, то замедлял его, повинаясь внутреннему приказу. Казалось, ему подвластно все. Иногда создавалось ощущение, что на сцене не один, а два Вахтанга, до того стремительно мелькала его фигура в поворотах» [20, с. 80]. Блестяще проявил себя В. Чабукиани и как хореограф. Поставил балеты с национальным грузинским колоритом: «Сердце гор» на музыку композитора А. Баланчивадзе, «Синатле» (Г. Киладзе), «Горда» (Д. Торадзе) и др. Знаковым в его творчестве и всего советского балета станет балет «Лауренсия» (1939 год) на музыку А. Крейна, который «намечал путь выхода из неизбежного кризиса хореодрамы, превращавшейся в «драмбалет» [10, с. 92]. Для балетмейстера Чабукиани важен сюжет, он берет за основу пьесу драматурга Лопе де Вега «Фуэнте овехуна» («Овечий источник»), в которой свободолюбивые испанцы восстают против власти Командора, в чем принимают активное участие главные герои Лауренсия и Фрондосо.

Танцевальные партии во всех трех действиях спектакля были технически работаны и очень сложны. Например, во втором акте солировали три дуэта одновременно (Лауренсия и Фрондосо, две подруги и двое друзей), множа композицию движений. Это



Солор, «Баядерка»



В. Чабукиани, Т. Вечеслова

гранд па вполне может поспорить с шедеврами Петипа по своей завершенности и красоте комбинаций [10, с. 92].



Отелло – В. Чабукиани

Один из лучших его балетов – «Отелло» (А. Мачавариани). Он сам сочинил либретто, сам исполнил партию Отелло, в которой преобладала тема героической борьбы. Чабукиани еще раз блестяще воплотил свою мысль о том, что именно содержание балетного спектакля должно определять формы его выражения. В «Отелло» танец используется в меньшей степени, чем в предыдущих балетах Вахтанга Чабукиани, уступая место пластике жеста и позы. Танец Отелло – «монолог радости победы и любви, танец экстаза и страсти, построенный на экзотических кружениях, напоминающих древний ритуал. В заключительных трагических мизансценах его Отелло поражал силой актерских эмоций» [Там же, с. 93].



«Отелло»

Редакция «Баядерки» в постановке Вахтанга Чабукиани стала канонической, фрагменты балета именно в таком варианте входят в обязательную программу многих балетных конкурсов. Для Тбилисского театра им были поставлены «Жизель», «Шопениана», «Вальпургиева ночь», «Дон Кихот», «Эсмеральда», «Лебединое озеро» и др.

Один из лучших его балетов – «Отелло» (А. Мачавариани). Он сам сочинил либретто, сам исполнил партию Отелло, в которой преобладала тема героической борьбы. Чабукиани еще раз блестяще воплотил свою мысль о том, что именно содержание балетного спектакля должно определять формы его выражения. В «Отелло» танец используется в мень-

Как педагог обладал прекрасным показом, несмотря на то что в танце был невероятно мужественным, умел прекрасно показать и женскую партию. Развлекая коллег, мог надеть женские балетные туфли и исполнить восемь пируэтов на пальцах [20, с. 81]. В эпоху драмбалета утверждал права на виртуозный танец. «Оставаясь эластичным и изящным, он нес бешеный заряд силы, энергии, темперамента и мужского начала» [3, с. 28].

Педагогическая слава русской школы советского балета

Русская школа советского балета до сих пор славится на весь мир. В различных уголках света танцуют и преподают, работают балетмейстерами, репетиторами, руководителями собственных балетных компаний хореографы, получившие балетное образование в СССР. Советская школа дала начало формированию национальных хореографических школ и балетных трупп во всех четырнадцати союзных республиках (Украина, Молдавия, Белоруссия, Латвия, Литва, Эстония, Азербайджан, Армения, Грузия, Киргизия, Таджикистан, Узбекистан, Казахстан, Туркменистан), участвовала в становлении хореографического искусства и образования в странах Европы и Азии.

Получить профессию «артист балета» можно было в Хореографическом училище – образовательном учреждении для особо одарённых детей, интегрированно реализующем программы основного общего, среднего общего образования и среднего профессионального образования. Обучение строилось в двух основных направлениях – классического балета и исполнительского искусства народно-характерного танца.

Оценивая государственную политику Советского Союза в части развития культуры и искусства, воспитания высококвалифицированных балетных кадров, стоит отметить, что до революции балету учили в двух школах, организованных при Мариинском театре (Санкт-Петербург) и Большом театре в Москве. Гуманитарному циклу предметов уделялось мало внимания, и такие артисты, как «Фокин, Горский, Тихомиров, Гельцер и другие, занимались самообразованием, то в советское время было введено общее среднее образование. ...В 1928 году впервые был утвержден учебный план Ленинградского хореографического училища, а далее начался планомерный процесс создания учебников и методических пособий» [10, с. 125].

Популяризация балета на всей территории Союза подтолкнула к созданию специализированных учебных заведений в каждой республике и нескольких единиц на территории РФ, самыми сильными центрами стали Москва, Ленинград, Пермь, Киев, Минск. Уверенно заявляли о себе Новосибирск, Красноярск, Воронеж и др. «Накануне распада СССР в стране действовало двадцать одно государственное хореографическое училище с серьезной подконтрольной единой системой образования» [Там же, с. 123].

В целях оказания помощи союзным республикам училища и театры Москвы и Ленинграда принимают на стажировку молодые национальные кадры, а в 1934 году в ЛХУ открылось «национальное отделение», которое занималось целенаправленным возвращением кадров для различных балетных трупп. В послевоенные годы начнется традиция полноценного обучения и стажировки в классах усовершенствования студентов из-за рубежа, которая продолжается и сейчас.

В начале тридцатых годов приходит осознание, что хореографическая наука требует дальнейшего развития – необходимо готовить не только артистов балета, но и учить педагогике балета и искусству балетмейстера. По инициативе и под руководством А. Я. Вагановой в 1934 году в ЛХУ создается педагогическое отделение, где получили путевку в жизнь педагоги: Н. Камкова, В. Костровицкая, Л. Тюнтина, Н. Базарова, Е. Гейденрейх и др. «В 1937 году в училище было создано и балетмейстерское отделение, во главе которого встал Ф. Лопухов. Это отделение закончили такие известные балетмейстеры, как В. Варковицкий, Б. Фенстер, К. Боярский» [8, с. 365].

В Московском училище тоже можно было продолжить образование и после окончания артистической карьеры получить профессию педагога или хореографа. Для обобщения огромного опыта, накопленного хореографическим образованием, в МХУ создается научно-методический кабинет, начинается сотрудничество московской и ленинградской школ по выработке единой методики преподавания. В образовательном процессе появляются такие дисциплины, как дуэтный танец, ритмика, физкультура, игра на фортепиано, актерское мастерство, исторический танец, история театра и балета и др.

Именно в этот период наметились черты будущих вузовских специальностей: педагогики балета, искусства хореографа, истории и теории хореографического искусства. В процессе развития Ленинградское училище в 1991 году получило статус Академии русского балета (АРБ) им. А. Я. Вагановой с предоставлением целого спектра образовательных услуг (среднее специальное, бакалавриат, магистратура, аспирантура, дополнительное профессиональное образование на факультете повышения квалификации). Московское училище пошло тем же путем и с 1995 года оно стало Московской государственной академией хореографии. Работа по созданию высшей школы началась еще ранее, в Москве Р. Захаров организовал кафедру при ГИТИСе, а в Ленинграде

Ф. Лопухов возглавил кафедру при Ленинградской консерватории. «Таким образом, в СССР была сформирована высшая школа балета, аналогов которой не было в мире, готовившая педагогов и балетмейстеров с базовым теоретическим и практическим образованием» [10, с. 127].

Бесценный вклад в развитие классической школы танца и воспитания исполнительской личности танцовщиков внесли педагоги московской и ленинградской школ: Н. Г. Легат, В. И. Пономарев, А. И. Черыгин, А. А. Горский, В. Д. Тихомиров, А. Я. Ваганова, А. И. Пушкин, В. А. Семенов, М. А. Кожухова, Н. М. Дудинская, Н. И. Тарасов, А. М. Мессерер, А. Н. Ермолаев, П. А. Пестов, С. Н. Головкина, Л. П. Сахарова, Е. П. Снеткова-Вечеслова и многие другие.

Николай Густавович Легат (1869 – 1937) был преемником П. А. Гердта и Х. П. Иогансона. Педагог-новатор, проделал тонкую «селекционную» работу с разными методами, изучал анатомию, биомеханику, у его учеников не наблюдалось травматизма [10, с. 124]. Уделял большое внимание развитию индивидуальности ученика. У него занимались: А. Ваганова, М. Кшесинская, О. Преображенская, В. Трефилова, Т. Карсавина, О. Спесивцева, А. Павлова, Ф. Лопухов, В. Нижинский, С. Лифарь.

Владимир Иванович Пономарев (1892 – 1951) – создатель знаменитой на весь мир петербургской школы мужского классического танца. Сорок лет он посвятил училищу на улице Зодчего Росси и Кировскому театру. Среди его учеников звезды мирового масштаба: Л. Лавровский, Л. Якобсон, В. Вайнонен, А. Ермолаев, В. Чабукиани, А. Пушкин, К. Сергеев, П. Гусев, Ю. Григорович и др. Его называли «совестью академизма» [Там же, с. 126]. Добрейший, неконфликтный человек, всегда отстаивающий чистоту классического танца, построенного на академическом стиле исполнения и высочайшей танцевальной образности. Его ученики напишут о нем так: «...балет после революции покоился на трех китах: Ф. В. Лопухове, А. Я. Вагановой и В. И. Пономареве. Ф. В. Лопухов – Дон Кихот, А. Я. Ваганова – Дульсинея, В. И. Пономарев – Санчо Панса, антипод Дон Кихота, твердо стоящий на земле балетный “крестьянин”, – вечный скромный работник, знающий и любящий природу, охраняющий ее всю жизнь, выращивающий в своем “балетном саду” как обычные растения, так и необыкновенные плоды» [21, с. 11].

Елизавета Павловна Гердт (1891 – 1975) начала преподавать в Москве в середине 1930-х годов. Среди ее учениц эпохальные балерины: М. Плисецкая, Р. Стручкова, Е. Максимова, Е. Рябинкина, В. Бофт и др. Работая в классе, она настаивала на том, что «...ноги должны говорить, тогда они станут выразительны и красивы» [35, с. 42 – 43]. Она утверждала: «Когда кажется, что вся душа поет и каждый пальчик хочет что-то сказать, когда мы больше не различаем, что “важно”, а что “неважно”, – только тогда мы имеем ту целостность, которую называем танцем» [Там же, с. 43].

Агриппина Яковлевна Ваганова (1879 – 1951) без малого за сорок лет выпустила из ЛХУ, наверное, несколько сот танцовщиц. Это были балерины и с выдающимися способностями, и не слишком способные к танцу, но все хорошо выучены и технически оснащены. Её выдающиеся ученицы: М. Семенова, Г. Уланова, А. Осипенко, А. Шелест, Н. Кургапкина, И. Колпакова, Н. Дудинская и другие – утверждали на сцене «вагановскую» школу. Сама невероятно техничная танцовщица, прекрасно понимала структуру движения и секрет его успешного выполнения, основанного на трезвом деловом подходе к движению, «...построенному на игре мускулов и сознательно приводимых в новый порядок рычагов. ...Компактность, “трёхмерность” лежат в основе техники её учениц. ...Все продуманно, все целесообразно, твердо, надежно и закономерно» [11, с. 443]. Требовательная, порой жесткая, ироничная, невероятно трудолюбивая, искренне отдававшая себя делу развития отечественного хореографического образования. Вела классы в школе и театре, заходя в зал, садилась в кресло «...в том самом месте, где когда-то сиживал Петипа. Прямая спина, нога, решительно перекинута через ногу, чуть вздернутый подбородок, цепкий взгляд излучали энергию – требовательную, властную, умную. Энергия прорывалась в каждом слове, сдергивала с места, заставляла подбежать, показать правильный прием, а то и гротескно передразнить ошибку» [28, с. 141].

Её педагогическая деятельность обеспечила преемственность исполнительских и педагогических традиций. Совместными трудами А. Я. Вагановой и Л. Д. Блок в 1934 году вышла в свет книга «Основы классического танца». В своем учебнике автор критически переосмыслила и систематизировала художественно-исполнительский опыт предшествующих поколений, выстроив стройную систему балетной педагогики.

Мария Алексеевна Кожухова (1897 – 1959) четверть века отдала московской балетной педагогике, прививая на московской сцене петербургский аристократизм. Среди её учениц знаменитые И. Зубковская, Л. Сахарова, Б. Кариева, Н. Бессмертнова, Н. Сорокина и др.

Александр Иванович Пушкин (1907 – 1970), «пушкинская школа дала мировому балету легендарных танцовщиков Р. Нуреева, Ю. Соловьева, В. Семенова и, может быть, самого дорогого для учителя – М. Барышникова. Тридцать восемь лет педагогической деятельности. Всегда подчёркнуто вежлив, спокоен. «Атмосфера урока в классе Пушкина удивительным образом напоминала и спокойную, без нервозности атмосферу занятий Пономарева, и приподнятую, оживленную – занятий Легата. Если вспомнить уроки Пушкина, будь то в училище или в классе солистов театра, всегда в памяти встают азарт состязания в выполнении сложных рас, шутки, смех» [4, с. 73].

Николай Иванович Тарасов (1902 – 1975) – выдающийся педагог и теоретик балетного искусства, автор педагогического шедевра, фундаментального труда – книги «Классический танец. Школа мужского исполнительства». Воспитал не одно поколение танцовщиков-премьеров. Из его класса вышли легенды советского балета: В. Блинов, Ю. Жданов, А. Лапаури, М. Либа, М. Лавровский, П. Пестов и многие другие. «При его непосредственном участии формировалась московская школа исполнительского искусства, удивившая театральный мир искренностью сценического чувства и образной глубиной, а не только виртуозной техникой» [8, с. 381]. Тарасов все время двигался вперед, выдвигая новые идеи, обогащая теорию и практику отечественной исполнительской школы, подчеркивая необходимость развития музыкальности на всех ступенях обучения. «Методика воспитания артиста современного балетного театра заключается в том, чтобы углубить внутреннюю связь музыки и танца на всех хореографических дисциплинах. Этого требует современная сцена» [Там же, с. 379].

Софья Николаевна Головкина (1915 – 2004) возглавляла Московское академическое хореографическое училище с 1960 по 2001 год. По инициативе Головкиной училищу было передано новое здание, рассчитанное на 600 учащихся и располагающее 20 репетиционными залами и собственным учебным театром, интернатом. С конца 1970-х годов во многом благодаря ее активной позиции училищу позволили стать ведущим методическим центром хореографического образования в России.

Ей принадлежит заслуга в реорганизации МАХУ и создании хореографического института, в дальнейшем ставшего Московской государственной академией хореографии (МГАХ). Среди ее выпускниц: Н. Бессмертнова, А. Михальченко, М. Леонова, Н. Грачева, Г. Степаненко, М. Александрова и др.

Пётр Антонович Пестов (1929 – 2011) крупнейший педагог-методист, более 30 лет преподавал в старших классах МАХУ. За время работы подготовил десятки профессиональных артистов балета, среди которых цвет советского балета: А. Богатырев, В. Гордеев, А. Ветров, Ю. Посохов, Ю. Бурлака, А. Ратманский, В. Малахов, Н. Цискаридзе. С 1996 года преподавал в балетной школе имени Д. Кранко при Штутгартском балете. Его ученикам свойственно виртуозное владение классическим танцем, музыкальность, артистичность, чувство стиля. Профессионал высокого класса, разработавший свои приемы преподавания, направленные на выработку у танцовщиков выносливости, правильного формирования мышечного аппарата, красоты и кантилены пластики рук, пластической завершенности и силы стопы.

Людмила Павловна Сахарова (1926 – 2012) – педагог, в 1973 – 2004 годах художественный руководитель Пермского хореографического училища. «С именем Сахаровой связаны громкие успехи уральской школы, которая по интенсивности выпуска видных балерин опередила центральные хореографические училища» [10, с. 127]. Это прославившие советский балет Н. Павлова, О. Ченчикова, Л. Кунакова, С. Смирнова, Г. Рагозина, Е. Кулагина, Н. Балахничева. Творчеству Л. П. Сахаровой посвящён телефильм-концерт «Поклон учителю», нашумевшие премьеры «Пленники Терпсихоры» и «Урок танца».

За период XX и начала XXI века издается учебная литература, переведенная в дальнейшем на многие языки для использования в различных национальных балетных школах. По методике преподавания классического танца основными методическими трудами, как мы уже упоминали выше, являются: «Основы классического танца» (А. Я. Ваганова); «Классический танец. Школа мужского исполнительства» (Н. И. Тарасов), в помощь педагогам – «Азбука классического танца» (Н. П. Базарова, В. П. Мей); «Классический танец» (Н. П. Базарова); «Методика классического тренажа» (Н. И. Тарасов, А. И. Чекрыгин, В. Э. Морич). Большая работа проделана В. С. Костровицкой: «Школа классического танца» совместно с А. А. Писаревым, «100 уроков классического танца», «Классический танец. Слитные движения. Руки». Интересны

подходы в подаче материала Л. Н. Сафроновой «Уроки классического танца», С. Н. Головкиной «Уроки классического танца в старших классах», А. М. Мессерера «Уроки классического танца», П. А. Пестова «Уроки классического танца. 1-й курс» и др.

По народно-сценическому танцу: «Основы характерного танца» (А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров); «Народный танец» (Т. С. Ткаченко); «Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца» (Н. М. Стуколкина); «Народно-сценический танец» (К. С. Зацепина, А. А. Климов, К. Б. Рихтер, Н. М. Толстая, Е. К. Фарманянц); «Народно-сценический танец» (А. А. Борзов); «Танцы народов мира» (А. А. Борзов); «Избранные русские народные танцы» (Т. А. Устинова) и др.

Несколько теоретических трудов о специфике профессии балетмейстера написал Ф. В. Лопухов – «Хореографические откровения» и «Пути балетмейстера». Богатое литературное наследие оставил Р. В. Захаров: «Искусство балетмейстера», «Беседы о танце», «Работа балетмейстера с исполнителями», «Слово о танце», «Жизнь в танце», «Вопросы воспитания балетмейстеров в театральном вузе». Учебник для студентов ссузов и вузов «Искусство балетмейстера» написал И. В. Смирнов. «Школа балетмейстера» и «Балет в меняющемся мире» – произведения Г. Д. Алексидзе.

Учебная литература по современной хореографии, которая бы находилась в широком доступе и была написана на русском языке, практически отсутствует. Первопроходцем является В. Ю. Никитин и его книги «Модерн-джаз танец» и «Мастерство хореографа в современном танце».

Оценивая вклад в изучение истории балетного искусства, лидерами можно назвать множественные работы: В. М. Красовской, Ю. А. Бахрушина, С. Н. Худекова, Н. В. Шереметьевской, Н. И. Эльяш, Е. Я. Суриц, Б. А. Львова-Анохина, Г. Д. Кремшевой, Г. Б. Беляевой-Челомбитко, В. В. Ванслова, Ю. И. Слонимского, В. М. Гаевского, Г. Н. Добровольской, Н. Н. Алловерт и др. Отдельную нишу занимают авторские монографии, посвящённые творческому и жизненному пути выдающихся хореографов и артистов балета.

Большой вклад в развитие учебно-методической базы хореографической педагогики внесли периодические издания: журнал «Балет» издаётся с 1981 года, «Вестник Академии русского балета имени А. Я. Вагановой» – с 1992 года, журнал Московской государственной академии хореографии «ACADEMIA: Танец. Музыка. Театр. Образование» основан в 2004 году.

Советский балетный театр 1960 – 1970-х годов

Леонид Вениаминович Якобсон (1904 – 1975)



ректора Кишиневской филармонии сотрудничал с ансамблем «Жок», для которого поставил много танцевальных номеров. Судьбоносным



*Н. Кургапкина
и Б. Брегвадзе,
миниатюра
«Венский вальс» из
оперы Р. Штрауса
«Кавалер розы»*

Заслуженный деятель искусств РСФСР. Выпускник ЛХУ (класс В. И. Пономарева). Последователь М. М. Фокина, мастер хореографической миниатюры, интереснейший хореограф XX века, «занимает в истории советского балета роль творческого оппозиционера, нонкомформиста, шедшего “против течения” официального процесса развития хореографии» [10, с. 80]. Его фантазии были тесны рамки классического танца. Имея бескомпромиссный характер в творческом плане, был вынужден работать в разных театрах СССР, по приглашению директора Кишиневской филармонии сотрудничал с ансамблем «Жок», для которого поставил много танцевальных номеров. Судьбоносным моментом в 1940 году стало создание в Казани балета «Шурале» на музыку татарского композитора Ф. З. Яруллина, по мотивам поэмы татарского классика Г. Тукая. «Девушка-птица Сюимбике полюбила молодого охотника Алибатыра. Но леший Шурале, похитивший ее крылья, заставляет Сюимбике вернуться в его лесное логово» [7, с. 596]. Юноша спасает свою возлюбленную, и они возвращаются в родную деревню.

В «Шурале» все было необычным, говорящая пластика тела развивалась вместе с музыкой. Якобсон с большим мастерством соединил классическую основу с национальным татарским танцем. Балет стал новым словом в хореографии, обозначенным жанром – хореографический симфонизм. Для татарского лешего

Шурале Л. Якобсон придумал «крючковатую пластику фантастического существа: словно сучок дерева, он обвивает своим танцем, его походка горизонтально скользящая» [10, с. 81]. Премьера балета «Шурале» состоялась 28 мая 1950 года в Кировском театре. Успех спектакля у публики был огромным. Балет причислен к советской классике.

Балет «Спартак» (1956 г.) на музыку А. Хачатуряна Якобсон построил на основе свободной пластики, которая исполнялась в мягкой обуви и на полупальцах, а не в пуантах. Спектакль, поставленный в роскошных декорациях и откровенных костюмах (В. Ходасевич), всколыхнул театральную общественность. Балетмейстер показал бесчеловечный, жестокий и развратный Рим. «Впечатляли картины “Лагерь Красса”, “Битва со Спартаком”, “Пир Красса” и особенно вакханалия “Танец гадитанских дев” – неистовый, экстатический танец, в ходе которого с извивающихся женских тел спадали покрывала, оставляя танцовщиц в откровенных костюмах» [Там же, с. 82]. Отзывы были разными, но «Спартак» принес Якобсону ошеломляющий успех.

За ним последовали новые спектакли: «Двенадцать» (Б. И. Тищенко), «Страна чудес» (И. И. Шварц) и «Клоп» (Ф. Отказов, Г. И. Фиртич). Он утверждал, что каждый спектакль должен иметь индивидуальное лицо, считая «классический танец только одним (а не главным) выразительным средством в балете» [2, с. 130]. В 1969 году Леонид Якобсон создал в Ленинграде труппу «Хореографические миниатюры», одноименный спектакль получил «Золотую нимфу» в Монте-Карло, за что Якобсону вручили диплом Парижского университета танца. За год он подготовил три отделения – маленькие жанровые балеты («Бродячий цирк», «Свадебный кортеж» и «Негритянский концерт»), миниатюры по скульптурам Родена и классическое отделение под названием «Классицизм-Романтизм». В это время родился его знаменитый «Экзерсис XX века» на музыку И. С. Баха. В репертуаре театра Якобсона было 28 одноактных балетов и 60 миниатюр различной тематики.



*«Конькобежцы».
Г. Селюцкий, Л. Войшнис,
И. Чернышев*



*«Подхалим», исполняет
К. Рассадин*



«Баба-Яга»



«Минотавр и Нимфа»



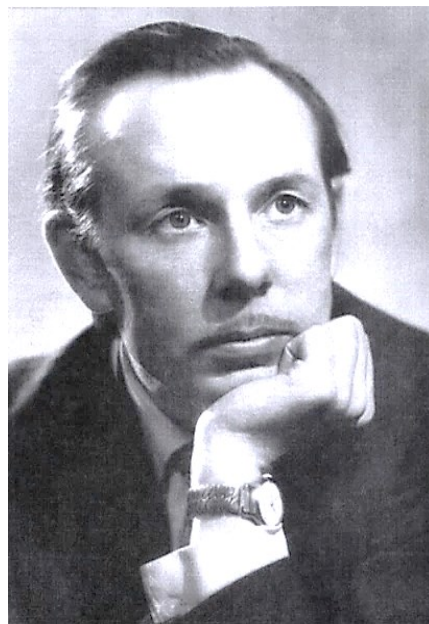
«Блестящий дивертисмент»

Он создавал театр солистов, которые выступают в различных жанрах. Всегда делал ставку на индивидуальность, выразительность танца и пластики артиста. Коллектив получился «самодостаточным по форме и содержанию». «Творения Якобсона весьма непросты в исполнении, поскольку в них слишком много значат нюансы, ощущения души произведения. При жизни мастера этого удавалось достичь. После его ухода исполнение его сочинений все дальше отходило от уровня шедевров» [10, с. 84]. Он работал над книгой «Письма Новерру» (издана в России в 2001 г.). Имя мастера увековечено в его рабо-

тах, которые изучаются поколениями как хореографические образцы, исполняются на балетных конкурсах. Дело продолжается в стенах Санкт-Петербургского государственного академического театра балета имени Леонида Якобсона», с 2011 года им руководит А. Фадеев.

Игорь Дмитриевич Бельский
(1925 – 1999)

Народный артист СССР, профессор. Окончил ЛХУ в 1943 году (ученик А. И. Бочарова, А. В. Лопухова), актерский факультет ГИТИСа (1957), главный балетмейстер МАЛЕГОТа. Художественный руководитель Академии русского балета, профессор Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Выдающийся характерный и гротесковый танцовщик. Отличался огромным сценическим темпераментом, незаурядными актерскими данными, индивидуальной манерой исполнения, широтой танца. Прославился исполнением партий Нурали («Бахчисарайский фонтан»), Шурале, Северьяна («Каменный цветок»), Абдерахмана («Раймонда»), Тибальда («Ромео и Джульетта»), Мако («Тропою грома»), Ротбарта («Лебединое озеро»).



Эпоха драмбалета постепенно отходила в прошлое. Бельский стал одним из первых хореографов, вернувших в балетную палитру главную краску – танец. Новатор, не признающий границ между классическим и характерным танцем, видящий в их слиянии будущее хореографии. Последователь Федора Лопухова, совместно с композитором Д. Шестаковичем возобновил на сцене балет-симфонию. Балеты И. Бельского имели принципиальное значение, «потому что они подарили советскому балету жанр танцсимфонии» [10, с. 129].

В 1949 году Бельский дебютировал в Малом оперном театре танцами в опере П. И. Чайковского «Черевички». Далее в опере «Демон» поставил женский танец с кувшинами и мужскую лезгинку с женщиной-солисткой, являлся автором хореографии в опере «Мазепа», был ассистентом Леонида Якобсона при постановке балета «Спартак». Свой первый балет на музыку Андрея Петрова «Берег надежды» он создаст в 1959 году. По сюжету буря выбрасывает советского рыбака на чужой берег (условно считалось, что это оккупированная американцами Окинава), где его пытаются склонить к измене, но любимая, «обернувшись чайкой, звала за собой, герой преодолевал все преграды:

и тюремные стены, и океан» [2, с. 140]. Бельский-хореограф тяготел к минимализму, он создал хореографическую поэму на основе музыкальной драматургии символического содержания без реквизита, без определенного места действия. Все в этом балете было лаконично – пустая сцена, костюмы, напоминающие репетиционную форму, отсутствие имен действующих лиц. На сцене были Рыбак, его Любимая, Одинокая, девушки-чайки, рыбаки, патруль, а также Мольба, Отчаяние, Надежда, соблазны. Кордебалет изображал чувства героев – любовь, надежду, мужество, тоску по дому. Ему была отдана одна из главных тем – тема свободы. «Отбросив иллюстративность, Бельский говорил исключительно на языке танца» [Там же, с. 141]. Условно-символическая образность получит развитие в большинстве его следующих работ. Балет «Ленинградская симфония» на музыку Д. Д. Шостаковича посвящен памяти жертв блокады Ленинграда. Балетмейстер создал картину жестокой войны, возвышающего страдания и победы над врагом ценой человеческой жизни. «Патриотизм темы, масштабность музыки, замысла получили в этом спектакле убедительное воплощение в пластике, обеспечили ему длительный успех и признание как одного из лучших произведений на современную тему в балете» [7, с. 67 – 68]. Еще одна работа на музыку Д. Д. Шостаковича – «Одиннадцатая симфония» о событиях русской революции 1905 года. В балете «Конек-Горбунок» на музыку Р. Щедрина по сказке Ершова хореограф в тесном союзе с музыкой создал пластические характеристики и романтических персонажей, и гротесковых, и реальных, и фантастических. Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик» в хореографии Бельского – это спектакль о любви как о единственном смысле жизни, «ибо без нее человек – кукла» [2, с. 142]. В спектакле нет границ между сном и явью,



Балет «Ленинградская симфония»

действительностью и фантастикой, оба мира причудливо сливались.

Как всякий большой художник, Бельский знал взлеты и падения, но он доказал и показал творческую жизнеспособность жанра танцсимфонии на российской сценической почве.

Олег Михайлович Виноградов
(род. в 1937 г.)

Народный артист СССР, балетмейстер, педагог и сценограф. Окончил ЛХУ в 1958 году (ученик А. Пушкина), балетмейстерский факультет ГИТИСа. Крупнейший «советский хореограф новой волны, по иерархии второй после Юрия Григоровича» [10, с. 145]. Был художественным руководителем и главным балетмейстером Мариинского театра в течение двадцати лет (с 1977 г.). Основал Кировскую Академию в Вашингтоне, помогал в создании национальной школы «Универсальный балет» (Южная Корея, Сеул), которой руководил 20 лет. И это далеко не полный перечень того, что сделал для развития хореографического искусства Олег Виноградов. «В среде профессионалов считается, что хореографический язык Виноградова довольно сложный, изощренный, порой неудобный для исполнителей, но эстетичный и многозначительный» [Там же]. Балетмейстер многогранен в выборе сюжетов и способов их выражения, его работы поражают современным звучанием: «Золушка», «Ромео и Джульетта» (С. Прокофьев), «Зачарованный принц» (Б. Бриттен), «Гусарская баллада» (1979, совместно с Д. Брянцевым; новая редакция для ГАБТа 1980); «Фея Рондских гор» (Э. Григ), «Витязь в тигровой шкуре» (А. Мачавариани), «Броненосец “Потемкин”» (А. Чайковский). Интересно авторское прочтение классического репертуара – «Тщетная предосторожность» Л. Герольда, «Коппелия» (Л. Делиб) и др. Сценограф и художник многих своих постановок. Виноградов тяготеет к сочинениям крупномасштабным, с большим задействованием кордебалета. Наряду с чисто классическими балетами у Виноградова есть и экспериментальные постановки, раздвигающие границы современной хореографии: «Ярославна» (Б. Тищенко), «Педагогическая поэма» (В. Лебедев), «Ревизор» (А. Чайковский). Балетмейстер – убежденный «сторонник возможности успешного решения в балете моральных и нравственных проблем на материале сегодняшнего дня...» [71, с. 62].

Например, балет «Асель» на музыку В. Власова по мотивам повести Ч. Айтматова «Тополек мой в красной косынке» о судьбе киргизской девушки в революционное и военное время был создан как соцказ для московской труппы. На этапе разработки либретто «балета о

шоферах» некоторые высказывали мнение об откровенной конъюнктуре, но талант художника, нестандартное хореографическое мышле-



«Асель»

ние победили. В первом акте Виноградов придумал двенадцать вариаций-портретов, раскрывавших образы героев, а кульминацией второго акта стало драматическое адажио Асель с двенадцатью юношами, решенное виртуозными поддержками и краси-

выми позами, в котором на протяжении восьми минут девушка не касается пола [17, с. 131, 141]. В соло блистала Н. Тимофеева, балет имел грандиозный успех и много лет не сходил со сцены Большого театра.

Еще одна постановка на национальную тему – балет «Горянка» (М. Кажлаев) по произведению Р. Гамзатова о непростой жизни девушки Асият из Дагестана. Хореограф создал новую структуру спектакля, акцентировав действенную роль кордебалета, в которой кордебалет – это «основное действующее лицо – среда, в которой происходят события» [Там же, с. 152]. Взаимодействия героев показаны посредством «хореографических диалогов», пластику спектакля Виноградов решал «в стиле монументальной эпической фрески, порой насыщая хореографию виртуознейшими танцами...» [Там же, с. 152].

Вершиной своего творчества в СССР Виноградов считает балет



«Ярославна»

на русскую тему «Ярославна» Б. Тищенко по мотивам «Слова о полку Игореве», либреттистом и художником которого выступил сам. Режиссером спектакля работал Ю. П. Любимов, консультантом-историком Д. С. Лихачев. Впервые со сцены зазвучала версия того, что князь Игорь

не герой, а преступник, погубивший свой народ, подтвердив «неспособность русских князей к объединению против опасности» [Там же, с. 202]. Ярославна олицетворяла собой собирательный женский образ,

символизирующий Родину. Революционная постановка с трудом пробилась к зрителю и имела большой успех.

Последняя работа советского периода – балет «Петрушка» И. Стравинского, актуальная во все времена история о маленьком человеке с большой душой, стоящем на пути у толпы, власти. Виноградов спроецировал события в настоящее время. Спектакль был необычно оформлен (В. Окунев, И. Пресс): на сцене город-государство, в котором все заклеено газетами, костюмы тоже из газетных полос, «четырех правителей – Сталина, Хрущева, Брежнева, Горбачева... одели в мундиры и костюмы, завешанные разноцветными, блестящими наградами, эполетами и другой мишурой» [17, с. 282]. Изгоняемый правителями Герой, гибнет жестоко избиваемый толпой. Его тело бездыханно, но вдруг зов трубы – и над сценой снова взлетает Герой.

При О. М. Виноградове в театре была самая молодая труппа и обширный репертуар, включавший классические шедевры и современные эксперименты Д. Брянцева, Б. Эйфмана, И. Чернышева и др.

Дмитрий Александрович Брянцев (1947 – 2004)

Народный артист РСФСР, балетмейстер, выпускник ЛХУ (класс Н. Зубковского). Артистическую карьеру начал в «Молодом балете» под руководством Игоря Моисеева, позже этот коллектив станет называться «Классический балет», а его руководителями долгие годы будут Наталия Касаткина и Владимир Василев. Хореограф комедийного плана, создающий яркие пластические портреты персонажей и тонко чувствующий жанр и стилистику, создал фильмы-балеты для примы Большого театра Е. Максимовой: «Галатей» по пьесе Бернарда Шоу «Пигмалион» и «Старое танго», более 20 телевизионных экранизаций своих театральных постановок.



«Конек-Горбунок»

Азартная, яркая, независимая, дерзкая, фонтанирующая идеями личность и хореограф, наделенный ни на кого не похожим авторским почерком, создал много произведений. Своими главными учителями считал Касьяна Голейзовского и Леонида Якобсона. Достаточно посмотреть хореографические миниатюры, сочиненные Дмитрием Брянцевым, чтобы понять преемственность.

Его балеты «Конек-Горбунок» (Р. Щедрин) и «Браво, Фигаро!» (Д. Россини), «Девять танго и... Бах» (А. Пьяццолло, И. Бах) и «Оптимистическая трагедия» (М. Броннер), «Корсар» (А. Адан), «Одинокий голос человека» (Н. Паганини, А. Вивальди, О. Китаро), «Отелло» (А. Мачавариани), «Ковбои» (Дж. Гершвин), «Лебединая песня» (Э. Шоссен), «Укрощение строптивой» (М. Бронер), «Призрачный бал» (Ф. Шопен) и др. Балетмейстер Д. Брянцев отличался самостоятельностью художественного мышления. Его богатая хореографическая фантазия позволяла создавать работы в широком жанровом диапазоне: от трагедии до комедии, от балетной миниатюры до многоактного спектакля, от стилизации старинного классического танца до остросовременной пластики.

Игорь Александрович Чернышев
(1937 – 2007)

Народный артист РСФСР, выпускник ЛХУ (класс Ф. Балабиной), был солистом Кировского театра. В качестве балетмейстера двадцать шесть лет проработал в крупнейших театрах СССР. Сделанное им в театре опередило свое время, вышло за рамки тех официальных направлений, которые выбрал для себя советский балет.

Дебютная работа – балет «Антоний и Клеопатра» (Э. Лазарева) по мотивам одноименной трагедии У. Шекспира, стала культурным событием Ленинграда. Критика отмечала необычный пластический язык, широту хореографической эрудиции, режиссерские находки. Спектакль был насыщен и массовыми сценами, и сольными танцами с динамичными вращениями и темповым аллегро. Балет «Ромео и Юлия» (Г. Берлиоз) Чернышев сочинял для идеальных танцовщиков с говорящими пластичными телами Н. Макаровой и Ю. Соловьева. Балетмейстера обвинили в излишнем эротизме и запретили. Балет спасла прима-

балерина И. Колпакова, поставив его в программу своего вечера и исполнив главную партию. В его трактовке спектакля «Щелкунчик» (П. Чайковский), сделанного как философская притча для взрослых, светлый детский мир противопоставлен миру взрослых отношений, что подчеркивает характер музыки с ее тревожными нотками. Чернышев прекрасно справлялся с большими формами спектаклей, предложив свое видение балетов «Дон-Кихот», «Спящая красавица», «Баядерка», он сохранил оригинальность постановок, устранив длинноты в пантомимных сценах.

За время служения театру И. Чернышев создал много произведений, которые отличают индивидуальность его хореографического мышления и стилистическая самобытность танцевального языка.

Юрий Николаевич Григорович
(род. 1927 г.)

Народный артист СССР, окончил ЛХУ (педагоги Б. Шавров, А. Писарев), Государственный институт театрального искусства им. А. В. Луначарского. Профессор, член Академии гуманитарных наук. Более тридцати лет был главным балетмейстером Большого театра. «Творчество мастера с полным правом можно рассматривать как национальное достояние. XX век дал трех художников танца такого масштаба – Баланчина, Бежара, Григоровича...» [10, с. 136]. Автор восьми оригинальных балетов, созданных в сотрудничестве с художником Симоном Багратовичем Вирсаладзе (1909 – 1989), а также редакций практически всех классических балетов, составляющих основу репертуара Большого театра.



Театр Григоровича – масштабный, красочный, сюжетный, это сложнейшая хореография в совокупности с гениальными актерскими ролями, где главным является танец. Ему свойственны философская глубина, психологическая сложность, танцевальное богатство и хореографическое новаторство. Его спектакли – это «отражение трагедийного

бурного XX века с его войнами, революциями, переосмыслением эстетических и этических идеалов. У Григоровича нет пустых развлекательных произведений, он далек от каких бы то ни было проявлений масскультуры» [Там же].

В поисках новых выразительных средств для достижения правдивости сценических образов он формирует свой язык. Его хореография построена на виртуозном классическом танце, обогащенном элементами других танцевальных систем, в том числе народного танца, техник модерна и акробатической поддержки, бытовой пластики. «Творчество Ю. Н. Григоровича вобрало в себя и синтезировало достижения всех предшествующих периодов развития балетного театра, благодаря чему оно стало кульминацией его эволюции в XX веке» [15, с. 354].

Первый настоящий успех пришел после постановки балетов «Каменный цветок» (С. С. Прокофьев) по мотивам сказа П. Бажова и «Легенда о любви» (А. Меликова) по пьесе Н. Хикмета, которые были созданы для Кировского театра, а впоследствии перенесены на сцену Большого театра. Эти балеты положили начало дискуссии о путях развития отечественного балета, в том числе и театрально-декорационного искусства.

Успех спектаклей определялся не только исключительным дарованием балетмейстера. Его работы обрамлял художник изысканного, тонкого вкуса – С. Б. Вирсаладзе, а на сцене царили великолепные артисты балета, обладающие масштабным актерским дарованием, А. Е. Осипенко, И. А. Колпакова, В. В. Васильев, Е. С. Максимова, М. Л. Лавровский, Н. И. Бессмертнова, Н. В. Тимофеева, М. Э. Лиєпа, М. М. Плисецкая, Ю. К. Владимиров и многие другие, определившие достижения советского балета в последующие десятилетия. Соавтор в воплощении замысла произведений Ю. Н. Григоровича С. Б. Вирсаладзе досконально знал хореографическое искусство. Созданные им костюмы «как бы развивают “живописную тему” декорации, оживляя ее в движении и претворяясь в своеобразную “симфоническую живопись”, соответствующую духу и течению музыки. ...Он одевает не столько персонажей спектакля, сколько сам танец» [Там же, с. 355 – 356].

Балет «Щелкунчик» Григорович создал на основе полной партитуры П. И. Чайковского, используя весь музыкальный материал. Получился большой спектакль, наполненный серьезным содержанием. Философско-хореографическая поэма, отражающая взгляд взрослого человека на детство, чарующая своей сказочно-фееричной красотой. Впервые детские партии танцевали не учащиеся хореографического училища, а артисты театра, что позволило значительно усложнить партии. Маша, мечтая о своем принце, путешествовала по рождественской елке. Ёлочные игрушки оживали, для них Григорович поставил сюиту стилизованных национальных танцев: испанский, восточный, индийский, китайский, русский танец трепак и французские пастушки. Фантастично сделана сцена боя Щелкунчика с Мышиным королем, где они вместе проваливаются в люк, оттуда выходит пар, означающий, что мышь убита, и оттуда уже заново появляется Щелкунчик с короной. Красивая и грустная сцена «Розовый вальс», в которую Григорович ввел мужской танец с канделябрами, выстроив рисунок так, что в какой-то момент они напоминают алтарь, перед которым стоят главные герои, но наступает утро, и Маша понимает, что это все ей приснилось. Премьеру танцевали Е. Максимова и В. Васильев.



«Щелкунчик»



*В. Васильев
и Е. Максимова.
«Спартак»*

Шедевр мирового балета – балет «Спартак» о непобедимости человеческого духа, «героико-трагедийное произведение о счастье борьбы за свободу» [15, с. 356]. Григорович написал свой сценарий, Хачатурян создал новую музыкальную редакцию, соответствующую композиции спектакля, которая решалась за счет крупных хореографических сцен и танцевальных монологов главных героев. Получилось захватывающее зрелище, изобилующее битвами с мечами и щитами в руках, эротичными танцами на пирах, помпезными шествиями, колесницами. Для истории балета эталонными стали первые исполнители: Спартак – В. Васильев, Красс – М. Лиєпа, нежная преданная Фригия – Е. Максимова, безудержная куртизанка – Н. Тимофеева [10, с. 140]. Танец противоборствующих Красса и Спартака строился на сложнейших прыжках, в женском танце соединились античная пластика с остросовременной техникой. В дуэтные сцены Григорович ввел множество сложных поддержек и почти акробатических элементов. Спектакль обладал огромной силой воздействия на зрителя.

С огромным успехом шли его оригинальные балеты «Иван Грозный» (С. С. Прокофьев), «Ангара» (А. Эшпай), «Ромео и Джульетта» (С. С. Прокофьев), «Золотой век» (Д. Д. Шостакович). Высоко оценены критиками редакции «Лебединого озера» и «Спящей красавицы» (П. Чайковский), «Раймонды» (А. Глазунов) и др. В постсоветскую эпоху балеты Григоровича продолжают звучать современно, представляя собой высшее достижение классического балета. На спектаклях великого мастера выросло не одно поколение артистов, и сейчас его хореографию продолжают танцевать во всем мире.

Великие балерины советской эпохи

Марина Тимофеевна Семенова (1908 – 2010). Первая советская балерина, с которой началась «новая исполнительская традиция советского балета» [20, с. 26]. «Балерина ассолюта советской эпохи», народная артистка СССР, непревзойденный педагог-репетитор Большого театра, профессор ГИТИСа, окончила ЛХУ (педагоги М. Ф. Романова, А. Я. Ваганова). «Семенову любовно выпестовала Ваганова, передав ей силу, замечательную культуру и прекрасные традиции русского балета» [Там же, с. 25]. На сцену Кировского театра вышла в семнадцать лет в трудный послереволюционный период, танцевала ведущие партии. С 1930 до 1952 год прима Большого театра. Семенова вела весь классический репертуар, блистала в «Лебедином озере», «Раймонде», «Баядерке», «Дон Кихоте» и других, покоряя качеством исполнения, размахом и смыслом жеста, апломбом, большим стилем. В середине тридцатых Семенова первой из советских балерин с оглушительным успехом танцует на сцене Парижской оперы «Жизель», где ее партнером был Серж Лифарь. [2, с. 93]. «Тальони двадцатого века», царственная балерина, утверждала на сцене виртуозность классического танца. Ее стихия – крупная балетная форма. Родоначальница новой героической манеры классического танца с огромным исполнительским диапазоном. Великолепный прыжок, искрометный бег на пальцах, незыблемый апломб, способность сочетать адажийные темпы с максимальным аллегро. «Семеновский полк» – так называют себя ученицы прославленной балерины» [43, с. 307]. Среди них Н. Бессмертнова, М. Плисецкая, Н. Тимофеева, Н. Павлова и др.



Ольга Генриховна Иордан (1907 – 1971). Заслуженная артистка РСФСР, педагог и балетмейстер, представительница ленинградской школы, ученица А. Я. Вагановой. Ее танец – виртуозный, бравурный. Неприступность и заразительность актерской игры, элегантная манера

держаться на сцене покоряли зрителя. «Ее танец отличался эффектно-стью, широтой и смелостью. Лучшие партии: Одилия, Раймонда, Китри» [7, с. 223]. Первая исполнительница партий Дивы и Жанны в балетах В. Вайнонена «Золотой век» и «Пламя Парижа».

Балерина обладала ярким актерским дарованием, глубоко продумывала свои партии, подчиняя себе ритм и динамику развития роли. У Иордан «особенностью ее манеры стало неожиданное сочетание простонародного и изысканно-изощренного» [47, с. 117]. Во время Великой Отечественной войны она возглавила группу артистов, выступавших в тяжелых условиях блокады. В качестве балетмейстера поставила в Малом театре «Итальянское каприччио» П. И. Чайковского, свои редакции балетов «Конек-Горбунок», «Эсмеральда», «Шопениана». В разные годы преподавала Ленинградском и Московском хореографических училищах, являлась репетитором Большого театра.

Галина Сергеевна Уланова (1910 – 1998). Народная артистка



СССР, легендарная балерина-актриса XX века. «Русская Терпсихора», «обыкновенная богиня», «гений русского балета» [10, с. 106]. Педагог-репетитор Большого театра, выпускница ЛХУ (педагоги М. Ф. Романова, А. Я. Ваганова). Благодаря невероятному трудолюбию и глубине своей личности художника превзошла многих современниц. «После Анны Павловой не было в мире балета имени более благородного и почитаемого на Земле, чем Галина Уланова. ...Нельзя жить без идеалов. Уланова была идиолом, и идеолом» [19, с. 372].

Балерина лирико-романтического склада, обладающая внутренней силой, актерской выразительностью, органикой. Ее искусство базировалось на психологической разработке роли, ее «язык пластических реплик неотразим». «Дар полудвижением, даже не жестом, а намеком на жест выразить смысл происходящего сделал Уланову непревзойденной исполнительницей

хореограм. В их небогатом танцевальном рисунке балерина чувствовала себя свободно, потому что любому движению могла сообщить бесконечное разнообразие оттенков» [47, с. 178]. Магия ее таланта заключалась в поразительной одухотворенности танца, его строгой выразительности и редчайшем совпадении со вкусами эпохи.

Репертуар Улановой многообразен: Одетта-Одиллия, Жизель, Мария из балета «Бахчисарайский фонтан», доверчивая и впечатлительная Золушка, поэтичная китаянка Тао Хоа и др. Легендарная, прославившая балерину на весь мир Джульетта. «Ей было сорок шесть лет, когда Большой театр впервые после страшных сталинских лет приехал в 1956 году на гастроли на Запад – в Лондон, и ее сразу назвали первой балериной мира, божественной Улановой. ...Когда после первого акта “Ромео и Джульетты” опустился занавес, в зале несколько мгновений стояла гробовая тишина» [19, с. 373]. Пораженный высоким искусством зритель аплодировал стоя.

Как-то ее спросили, почему она перестала танцевать «Лебединое озеро», она ответила просто: «Я не могу танцевать хуже, чем Уланова». [43, с. 311]. Галина Сергеевна продолжила свою деятельность в качестве педагога-репетитора Большого театра. С ней готовили партии Н. Тимофеева, Е. Максимова, Л. Семеняка и др. Репетировала с юным Н. Цискаридзе «Нарцисса» К. Я. Голейзовского. «Иногда мне кажется: у меня две жизни. Одна – когда сама танцевала. Другая – сейчас, как педагога. И обе профессии пришли ко мне случайно», пишет в книге «Галина Уланова: Я не хотела танцевать» самая загадочная и недоступная великая балерина XX века [44].



Наталья Михайловна Дудинская (1912 – 2003). Народная артистка СССР, педагог. Выпускница ЛХУ, ученица А. Я. Вагановой, бо-



лее тридцати лет посвятила сцене. «Королева быстрых темпов», ее танец – «гимн сверкающей виртуозности, отстраненной самооценности технического мастерства» [10, с. 109]. «Балерина Дудинская славилась широким танцем, охватывающим все пространство сцены» [1, с. 92]. Манера танца напористая, темпераментная, захватывающая, «ураганные вращения» по кругу в «Лебедином озере» поражали и объясняли, почему Принц не устоял перед искрометным Черным лебедем. Прекрасные балетные и внешние сценические данные в сочетании с выучкой и трудоспособностью позволили Дудинской блистать в классическом и современном репертуаре,

ее партии в спектаклях наследия считались эталоном. Исполнительский актерский талант полностью раскрылся в партии Лауренсии хореографа Вахтанга Чабукиани, где она исполнила феноменальный прыжок, «когда носком ноги танцовщица касалась затылка (гранд паде-ша с полным раскрытием ног в шпагат)»



[10, с. 110]. Искусствовед Л. Д. Блок даст свою оценку: «Распластанные в воздухе паде-ша Н. М. Дудинской бесподобны и совершенно индивидуальны...» [11, с. 494].

В военное время в эвакуации состоялась премьера балета А. Хачатуряна «Гаянэ», Н. Дудинская танцевала ведущую партию. Для балерины Константин Сергеев ставит «Золушку» С. Прокофьева, которая соединит этот дуэт на всю жизнь.

Полвека Наталья Михайловна отдаст Ленинградскому хореографическому училищу (Академии русского балета им. А. Я. Вагановой). Профессор, заведующая кафедрой классического танца осуществила пятнадцать выпусков. Среди ее воспитанниц необыкновенная, «совершенно особенная: Ульяна Лопаткина» [1, с. 101].

Татьяна Михайловна Вечеслова (1910 – 1991). Заслуженная артистка РСФСР. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Прима-балерина Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова, педагог. Окончила ЛХУ (ученица М. Романовой, А. Вагановой).

Красивая, яркая внешность, незаурядные профессиональные способности, безукоризненное владение интонациями танца. «Врожденное чувство правды сценического поведения, выразительная, острая мимика и необыкновенно глубокие, живые глаза предопределили ее способность к драматической игре» [20, с. 254 – 255]. На советской сцене расцветает балетная драма, и Вечеслова играет Зарему в «Бахчисарайском фонтане», Парашу в «Медном всаднике», коронной ролью балерины будет Эсмеральда, поражающая зрителя реалистическим отражением жизни героини на балетной сцене. Один из критиков скажет: «Татьяна Вечеслова – это поистине Комиссаржевская балетного спектакля!» [Там же, с. 254]. Требовательный к себе, глубоко принципиальный художник, Вечеслова ушла со сцены в расцвете творческих сил.

Как репетитор балетной труппы она поддерживала все новые эксперименты и начинания, помогая молодому поколению в постижении премудростей сценического искусства и оттачивании граней уже сложившимся мастерам. С ней любили репетировать большие балерины. Владела красивым педагогическим показом, который «отличался невероятной женственностью с вакханической окраской. Она была представительницей дионистического балета, но начала Аполлона тоже присутствовали» [3, с. 50]. В 1952 – 1954 годах она художественный руководитель ЛХУ. Написала воспоминания: «Я – балерина», «О том, что дорого».



Ольга Васильевна Лепешинская (1916 – 2008). Прима-балерина Большого театра, педагог, общественный деятель, народная артистка СССР. Окончила МХУ при Большом театре (педагоги А. И. Чекрыгин, В. А. Семенов и др.)



Балерина олицетворяла большой московский стиль, отличавшийся актерским темпераментом, стремительностью и головокружительными поддержками в дуэтом танце. «Лепешинская славилась неподражаемыми по темпу и искрометности фуэте, число которых доходило до пятидесяти с одного приема. Она легко исполняла по три-четыре пируэта без партнера» [10, с. 106].

Прекрасно владела прыжковой техникой, имела взрывной высокий прыжок. О своей сценической партнерше А. М. Мессерер писал: «В сверхсложные вариации, прыжки и вращения она вливала свое упование жизнью, радость, молодость и красоту. ...Фуэте были ее естественной речью, выражавшей наивысшее чувство, почти экстаз! ...Она была именно моей партнёршей – поразительно техничной, виртуозной, легкой, смелой, самостоятельной. Сама крутилась, сама прыгала, сама почти без поддержки стояла в любых позах. Единственно, где нужно было ее поддержать, это в стремительных “рыбках”, чтобы она “не ускользнула”» [36, с. 218].

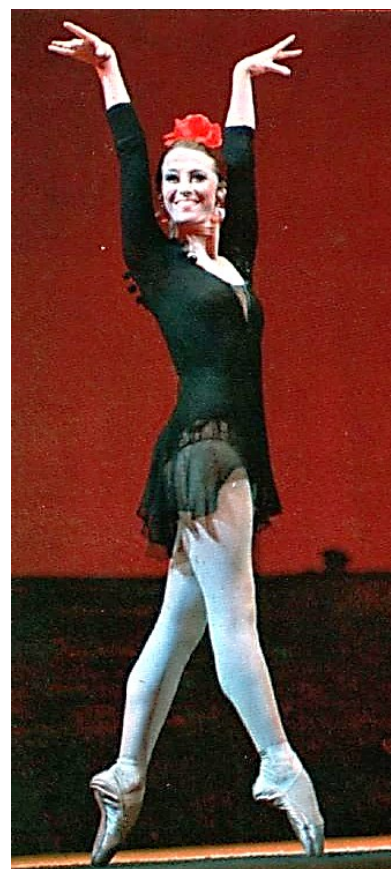
Яркая представительница балета советской эпохи. Балерина амплуа «инженю-комик». Она станцевала весь классический репертуар, не прекращала выступать и во время войны. Любимыми ее партиями станут Китри (Дон Кихот), Жанна («Пламя Парижа»), Тао Хоа («Красный мак») и др. Помимо театра, много гастролировала и выступала на концертной эстраде. Зрители с восторгом принимали ее дуэт с П. Гусевым – жизнеутверждающий, бравурный «Вальс» М. Мошковского, построенный на очень сложных поддержках (подбросами в воздух с одновременным поворотом в несколько оборотов, прыжки в рыбку и т. п.)

Закончив танцевать, Ольга Васильевна занималась педагогической деятельностью преимущественно за рубежом в академиях танца и театрах Рима, Берлина, Дрездена, Штутгарта, Будапешта, Нью-Йорка, Токио и других городов.

Майя Михайловна Плисецкая (1925 – 2015). Народная артистка СССР, великая советская балерина второй половины XX века. Выпускница МХУ (педагог Е. П. Гердт). «Феномен Плисецкой заключается в двух аспектах ее искусства: в новом подходе к воплощению классического танца и факторе необыкновенного долголетия исполнительского творчества» [10, с. 131].

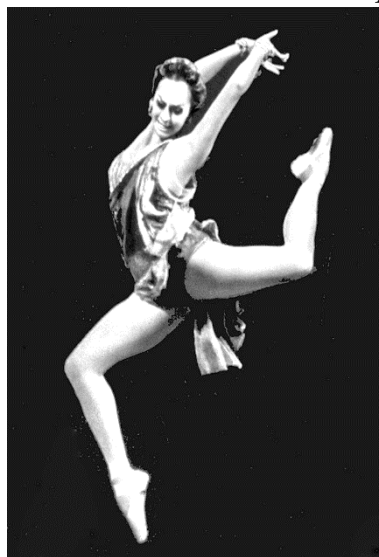
Непостижимая харизма, удивительная одаренность и индивидуальность исполнительского почерка, творческая смелость, бунтарство и эротизм. Балерина уже совсем новой внешней стилистики. Красивая внешность (большие глаза, ослепительная улыбка), пропорциональное телосложение с явно удлинненными линиями (длинные красивой формы ноги и руки, лебединая шея). Ни у одной балерины в то время не было таких удивительно пластичных и изящных рук, «руки-крылья» в ее исполнении «Умиряющего лебедя» завораживали зрителя. Плисецкая демонстрировала на сцене большой шаг (что ранее было не принято) и феноменальный с «зависом» прыжок. Ее актерское дарование блистало палитрой разных образов. «Танец Плисецкой – это благословенная агрессия, бешеная атака красоты, ее победоносное наступление, радостно яростный штурм» [33, с. 65]. «Редкое сочетание чистоты, красоты, лирической линии с властной экспрессией» [Там же, с. 57]. За сорок два года на сцене Большого театра она станцует весь ведущий классический репертуар (Одетта-Одиллия, Лауренсия, Китри, Раймонда, Аврора и др.).

Творческий союз композитора Р. К. Щедрина и балерины М. М. Плисецкой подарил миру балеты «Конёк-Горбунок», «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой». Щедрин также сделал транскрипцию оперы «Кармен» Ж. Бизе, и появилась нашумевшая, перевернувшая представления о возможностях классического балета «Кармен-сюита». Костюмы для некоторых ее ролей шил кутюрье Пьер Карден, что было новым словом в театральной эстетике, а М. Плисецкая стала законодательницей балетной моды.



Жажда новых свершений в искусстве балета подтолкнула к сотрудничеству с хореографом Морисом Бежаром, он поставил для Плисецкой балеты «Айседора», «Леда», «Болеро».

В разные годы Мая Михайловна была художественным руководителем балета Римской оперы, возглавляла мадридскую балетную труппу Испанского национального балета. Плисецкая успела сделать на сцене очень много, в своей книге «Я, Майя Плисецкая», переведённой на 11 языков, жалеет об одном, что не откликнулась на предложение А. Я. Вагановой приготовить с ней «Лебединое озеро». «Приезжай, мы сделаем “Лебединое” так, что чертям тошно станет». «Марина Семенова... твердила с укоризною: “Поезжай, ведь она умрет, и ты себе никогда этого не простишь”. Так я себе этого и не простила по сей день» [39, с. 84].



Нина Васильевна Тимофеева (1935 – 2014). Народная артистка СССР. Окончила ЛХУ (ученица Н. Камковой). Начинала творческий путь в Театре им. Кирова. Более тридцати лет отдала сцене Большого театра, первая исполнительница партий: Хозяйка Медной горы («Каменный цветок»), Мехменэ Бану («Легенда о любви»), Эгина («Спартак») и др. Она сыграла около шестидесяти главных ролей.

Красивая сценическая внешность и незаурядное артистическое дарование, в котором прослеживалось современное преломление актерской традиции Г. С. Улановой, позволяли балерине справиться с любой ролью. Она владела академическим, строгим стилем танца и потрясающей многогранной техникой, о которой слагались легенды. О ней говорили: «...она может все, ей подвластны все темпы, все движения, все трудности», «Её *develope* при всей строгости рисунка буквально ошеломляет невероятной высотой», «В области вращательных движений для нее не существует пределов в их количестве, темпе и сочетаниях», «Сила ее прыжка позволяет ей нарисовать в воздухе любой рисунок, точно и четко зафиксировать его в самом стремительном полете» [33, с. 96].

Нина Тимофеева снялась в почти тридцати телефильмах о балете. После окончания сценической карьеры окончила педагогическое отделение ГИТИСа по курсу М. Т. Семеновой, была педагогом-репетитором Большого театра. Последние годы работала в Израиле в созданной ей балетной школе «Нина».

Екатерина Сергеевна Максимова (1939 – 2009). Народная артистка СССР. Выпускница МХУ (педагог Е. П. Гердт). Небольшого роста, идеально сложенная и удивительно пластичная балерина, с одинаковым блеском исполняла и классические, и современные партии.

Максимова обладала особенным легким прыжком, она как будто летала в воздухе, отличным вращением (первая исполнила 32 *fouette* без форса руками, руки находились на бедрах). Она так безупречно владела пальцевой техникой, что балетоманы говорили: «у нее говорящие ноги». «Виртуозность и живая теплота танца – это соединение редкое, но в творчестве Максимовой оно существует очень ясно» [33, с. 123]. Максимова – талантливый художник, тонко чувствующий стиль танца, предельно музыкальное исполнение – ее отличительная черта, ее тело пропевает каждую ноту, буквально танцует музыку. «После ее выступления в “Шопениане” зарубежные критики писали, что она танцевала с чутким пониманием стиля Фокина и была похожа на изображение молодой Карсавиной» [Там же].

Творческий союз с Владимиром Васильевым принес советскому театру много сценических побед. Ее искусство танца и актерское дарование запечатлено в фильма-балетах: «Золушка», в роли Жизели в фильме «СССР с открытым сердцем», «Галатей», «Анюта», «Старое танго», «Жиголо и Жиголетта» и др.

Морис Бежар поставил в СССР «Ромео и Юлию» (Берлиоза), доверив Максимова главную партию, которую она с блеском исполнила. Репетируя с М. Бежаром, она старалась уловить технику постановки рук бежаровских артистов, более «угловатые и



жесткие» линии, по сравнению с классической школой. Встречу с М. Бежаром балерина называла подарком судьбы [35, с. 215]. Екатерина Сергеевна закончила Институт театрального искусства по специальности педагог-балетмейстер, работала педагогом на кафедре хореографии ГИТИСа, педагогом-репетитором балета Кремлевского Дворца съездов, балетмейстером-репетитором Большого театра.



**Наталья Игоревна Бес-
смертнова (1941 – 2008).** Народ-
ная артистка СССР, окончила
МХУ (педагоги М. А. Кожухова,
С. Н. Головкина), начинала как ли-
рическая героиня, чему способ-
ствовали ее внешние данные
(изящные, утонченные линии тела,
огромные выразительные глаза,
аристократическая бледность).
Раскрылась как романтическая
танцовщица и артистка, тонко вос-
принимающая малейшие нюансы
хореографического стиля разных
эпох и направлений. «...она ка-
жется ирреальной, не женщиной,
не девушкой, а самым духом ро-
мантического балета, фантастиче-
ским существом, словно самой
природой сделанным по всем

“меркам” и образцам ундин, сильфид и виллис» [33, с. 180]. Свою первую «Жизель» она подготовит с Л. Лавровским, знаковый спектакль, с которого началась ее слава, она станцует без малого двести раз.

За двадцать семь лет сценической жизни она исполнила все ведущие партии классического и современного репертуара. Была первой исполнительницей в балетах своего мужа, главного балетмейстера Большого театра Юрия Григоровича. Анастасия («Иван Грозный», Ширин («Легенда о любви»), Валентина («Ангара»), Рита («Золотой век») и др. Со временем стала ассистентом хореографа-постановщика и педагогом-репетитором.

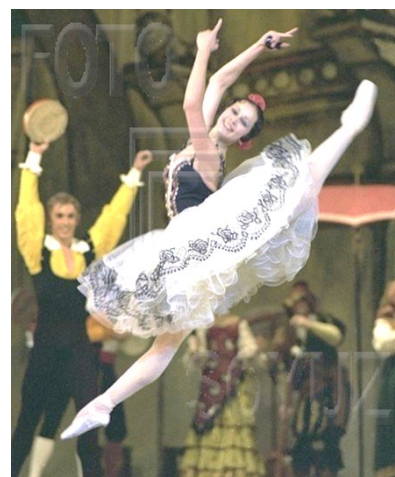
Надежда Сергеевна Павлова (род. 1956 г.). Народная артистка СССР, прима Большого театра. Окончила Пермское хореографическое училище (педагог Л. П. Сахарова) и балетмейстерский факультет ГИТИСа.

Уникальная балерина, безгранично талантливая, обладающая стопроцентными физическими данными, сценической внешностью и виртуозной техникой.

В возрасте пятнадцати лет она получила первую премию Всероссийского конкурса балетмейстеров и артистов балета в Москве, а через год – Гран-при II Международного конкурса артистов балета в Москве. «Всем видевшим запомнился ее огромный шаг, легкий полетный прыжок, четкий прочерк идеального “шпагата”, как бы зависавшего в воздухе», – отмечала критик Галина Данилова в журнале «Советский балет». Постоянным сценическим партнером балерины был Вячеслав Гордеев.

Изящная балетная пластика была подчинена раскрытию внутреннего мира героини, чем отличались все сценические работы Надежды Павловой.

По окончании танцевальной карьеры – педагог ГИТИСа, профессор, балетмейстер-репетитор труппы Большого театра.



Великие танцовщики советской эпохи

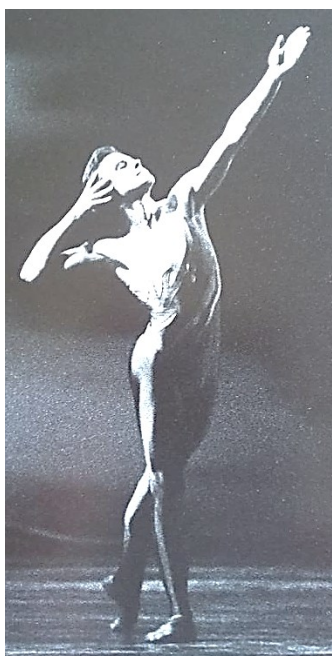
Асаф Михайлович Мессерер (1903 – 1993). Народный артист СССР, балетмейстер, публицист, премьер Большого театра. Окончил



МХУ, класс А. А. Горского. Представитель московской школы, посвятил свою жизнь развитию и совершенствованию техники классического танца и методике его преподавания. В своих сценических работах «Футболист», «Танец с лентой», «танец Китайского божка», партии Японского матроса, «Весенние воды», «Мелодия» и других широко использовал различные трюки. Его способности позволяли исполнить прыжок, прогнувшись назад – «в кольцо», или полностью

положить корпус на ноги вперед – «щучка». Много работая над индивидуальной техникой, разучивал двойные *saut de basque*, двойные *assemblé*, двойные *jeté entrelacé*, *jeté entrelacé* с окончанием *fouetté* и др.

Одно из его знаменитых сочинений – «Класс-концерт», придуманный Асафом Мессерером как сценический вариант урока в испол-



нении звезд советского балета на публику. Зритель мог увидеть ежедневную работу артистов над собой, представленную в концертной форме. Очень феерично смотрится финал урока, когда все артисты наперебой демонстрируют индивидуальную технику, основанную на сложных прыжках и вращениях.

Будучи педагогом труппы Большого театра и Московского хореографического училища, по заданию правительства участвовал в организации хореографического училища в Бельгии. Автор книг «Уроки классического танца», «Танец. Мысль. Время».

Алексей Николаевич Ермолаев (1910 – 1975). Народный артист СССР, педагог, балетмейстер, блестящий мастер дуэтного танца, виртуоз классического танца, основоположник

нового эстетического начала мужского танца, мастер пантомимных ролей. Выпускник ЛХУ (педагог В. Пономарев).

«Бог ветра» – так назовут его современники. В его исполнении танец обрел волевое и жизнеутверждающее начало. Обладатель феноменального полета-прыжка, буквально парил над сценой, утверждая героический танец. В. Гаевский называл А. Ермолаева «архитектором собственного танца», считая его прыжок «коротким балетом», «мини-атюрным гран-па», он мог пересечь сцену двумя-тремя движениями [13, с. 17].

Первый исполнитель «тройных *saut de basque*», «*jeté en tournant* по кругу в темпе *allegro vivace*, доводя до *presto*», создавая образ вихря. Исполнял по 10 – 12 *pirouettes*, меняя позы, что производило сильное впечатление [Там же]. Перейдя на исполнение пантомимных ролей, совершил очередную балетную революцию, сделав пантомиму разновидностью танца. Партия Гирея в балете «Бахчисарайский фонтан», роль Тибальда в «Ромео и Джульетте», Северьян в балете «Каменный цветок» и другие актерские работы войдут в золотую коллекцию советского балета.

Выступил как балетмейстер балетов «Соловей», «Пламенные сердца», «Мир победит войну». Класс Ермолаева-педагога стал лабораторией для М. Лиепы, В. Васильева, М. Лавровского, Ю. Владимирова и др. Как педагог-репетитор воспитал поколение блистательных звезд мужского танца 1960 – 1970-х годов. Как художественный руководитель и педагог Московского хореографического училища много сделал для формирования советской исполнительской школы.

Константин Михайлович Сергеев (1910 – 1992). Народный артист СССР, педагог, балетмейстер, блистательный премьер. Сергеев – «Ромео отечественной сцены». Окончил ЛХУ (педагоги В. Пономарев, В. Семенов).



«Сергеев был великолепным танцовщиком-премьером. Он имел для этого все необходимые данные: прыжок, верчение, силу, замечательное сложение, обаяние, красоту. Но плюс к этому он придерживался границ амплуа» [3, с. 43]. Академическая чистота танца, благородство линий, горделивая осанка, энергия мужского начала, индивидуальный артистический дар – черты его исполнительского стиля.

В должности главного балетмейстера Кировского театра собрал ансамбль солистов, технически оснащенный, владеющий стилистическими особенностями танца кордебалет. Поддержал эксперименты Ф. Лопухова, Ю. Григоровича, И. Бельского. Его редакции балетов классического наследия («Раймонда», «Спящая красавица», «Корсар») отличались тонким чувством стиля и бережным отношением к первоисточнику. В собственных постановках Сергеев стремился языком классики создать балет, созвучный современности («Гамлет» Червинского, «Тропой грома» Кара-Караева, «Далекая планета» Майзеля и др.). В определенный период был художественным руководителем Ленинградского хореографического училища, вел курс «Классическое наследие».



Михаил Маркович Габович (1905 – 1965). Народный артист СССР, педагог, премьер. Окончил МХУ при Большом театре (педагоги А. Горский, В. Тихомиров).

Его соратник по школе И. Моисеев впоследствии вспоминал: «Для Миши было характерным то, что он отнюдь не ограничивался узкопрофессиональными интересами... Кроме освоения балетной специальности, игры на музыкальном инструменте, изучения учебных предметов мы играли в шахматы, посвящая этому занятию целые ночи; цитировали огромными кусками многие стихотворные произведения различных авторов, интересовались спорами, дискуссиями...» [43, с. 340 – 341].

Богатые природные данные начинающего танцовщика, настоящий талант и выразительная актерская внешность не могли не привлечь внимания, он прекрасно подходил на амплуа героя-любовника.

Великолепный дуэт Уланова – Габович приковывал внимание зрителей удивительной гармонией чувств, мыслей и движений. Этот дуэт вошел в историю балета как одно из великих явлений искусства, как одна из высших ступеней творчества обоих партнеров.

Великолепный исполнитель партий классического репертуара (Солор, Дезире, Базиль, Зигфрид, Жан де Бриен, Альберт). Прекрасный прыжок, легкий шаг способствовали его успеху.

Преподавал классический танец в Московском хореографическом училище. С 1954 по 1958 год был его художественным руководителем. Среди учеников Михаила Габовича – известный танцовщик Владимир Васильев.

Игорь Александрович Моисеев (1906 – 2007). Народный артист СССР, танцовщик, балетмейстер, хореограф, педагог, общественный деятель. Окончил МХУ (педагоги А. А. Горский, И. В. Смольцев).

Величайший хореограф XX века, изменивший ход развития мирового хореографического искусства, сделавший народный танец достоянием мировой культуры, основатель 1937 году Государственного ансамбля народного танца. «Именно с этого момента... стал создаваться особый жанр сценического хореографического искусства, названный потом критиками жанром ансамбля народного танца» [12, с. 24]. Талантливый постановщик, получивший хорошее образование. В двадцать четыре года начал ставить в Большом театре танцы в операх: «Турандот», «Демон», «Любовь к трем апельсинам», «Кармен» и др. Балеты «Саламбо» (А. Арендса), «Три толстяка» (В. Оранского), «Футболист» на музыку В. Оранского (совместно с Л. Жуковым и Л. Лацилиным).



«Пик новой балетной эстетики в середине 1930-х годов пришелся на “Трех толстяков”». Это была не только сказочная феерия, но и цирк, народные танцы, эстрадная пантомима – все вместе взятое» [37, с. 94]. Балетный дирижёр Ю. Ф. Файер считал эту работу лучшей из всех остановок Моисеева в Большом театре. В ожившей на сцене сказке все танцевальные образы получились яркими: «...смельчаки – очень смелые, злодеи – очень злые, страхи – очень страшные, а веселье – очень

веселое» [25, с. 79]. В военное время в 1943 году Моисеев организовал Школу-студию при ГАНТ, а в 1966 государственный концертный коллектив «Молодой балет». Привнес в народно-сценический танец академическую манеру исполнения и новые сценические формы в народный танец (картина, одноактный балет, хореографический цикл, класс-концерт и др.).



Одной из лучших и вызывающих восхищение и восторг признана роль римского полководца Красса в балете «Спартак» (А. Хачатурян). «Танец – это триумф Красса. Его прыжки подобны острым ударам клинка, которые разрезают воздух, посвистывая и играя на солнце» [30,



Марис Эдуардович Лиена (1936 – 1989). Народный артист СССР, педагог и киноактёр. Окончил Рижское хореографическое училище (педагог В. Блинов), продолжил обучение в МХУ (класс Н. И. Тарасова). Танцовщик благородного стиля, обладал красивой внешностью, высоким ростом, сильным пропорциональным телом, «он демонстрировал танец инструментальной чистоты, не перенасыщая его техническими эскападами» [10, с. 165]. Прекрасный сценический партнер, наделенный актерским талантом. М. Лиена – большой и вдумчивый художник, создавая сценический образ, продумывал каждую мелочь и даже отказался от париков, считая, что причёска тоже танцует. Человек разносторонних талантов, «как никто из его современников сумел почувствовать дыхание новой современной хореографии» [10, с. 165]. Исполнил роль Рогожина в спектакле Б. Эйфмана «Идиот».

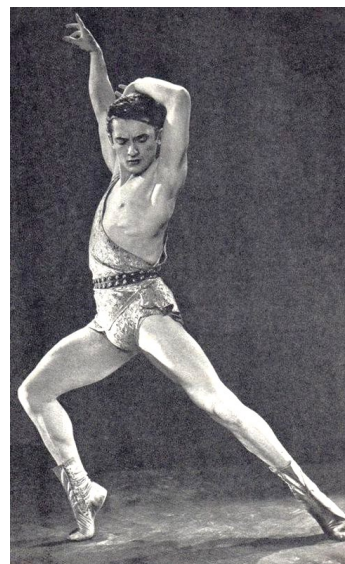
Владимир Викторович Васильев (род. 1940 г.). Народный артист СССР – балетмейстер, хореограф, театральный и телевизионный режиссёр, актёр, художник, поэт, педагог. Васильев – «Бог танца». Окончил МХУ по классу М. М. Габовича. «Совершенная классическая школа, отточенное мастерство»,

«...высокий прыжок с бесшумным точным приземлением в нужную позицию, удивительный баллон, мягкое плие, стремительное вращение, великолепная фиксация поз, безупречная устойчивость» [14, с. 233]. Артист всеохватного амплуа. «Идеальный классический танцовщик, наделенный неидеальными физическими данными». Крепкая «кряжистая» мужская фигура с сильными мышцами, крупным абрисом кистей рук, гордой неsgiбаемой осанкой и славянским лицом...» [10, с. 151]. Экспрессия, внутренняя динамика, мужская статья проявляются во всех его ролях. Актер, обладающий заразительностью и необъяснимым экстрасенсорным воздействием актерской энергетики. «Эмоции артиста становились материальной силой, и зрительный зал подчинялся ей» [Там же]. Он активно развивал мужскую технику танца, много придумывал новых движений, например, *jeté en tournant* по кругу в сочетании с *grand fouetté* в позу *attitude* – получит неофициальное название «васильевский круг» [Там же, с.152].

«Икар» стал балетмейстерским дебютом Владимира Васильева. Партию Эолы он создавал фактически в соавторстве с Максимовой. Великолепен спектакль композитора Гаврилина «Анюта» по мотивам произведения А. П. Чехова «Анна на шее». В 1986 году, увидев «Анюту», М. С. Горбачев скажет, что наконец-то увидел Чехова на сцене: «Поздравляю! “Анюта” – первая удача среди того, что идет у вас в театрах» [35, с. 211].

Михаил Леонидович Лавровский (род. 1941 г.) (настоящая фамилия Иванов). Народный артист СССР, балетмейстер, хореограф, балетный педагог, актёр. Окончил МХУ (педагоги Н. И. Тарасов, Г. М. Евдокимов) и балетмейстерский факультет ГИТИСа (Р. В. Захаров), художественный руководитель Московского государственного хореографического училища им. Л. М. Лавровского.

Танцовщик экстра-класса, продолжил традицию героического танцевального стиля в советском балете. Обладатель яркой харизмы и безудержного темперамента. Он создавал на сцене мужественные характеры, окрашенные «тонами романтической трагедийности» [10, с. 167]. Умело раскрывал противоречивые и неодно-



значные характеры своих героев, наделяя их неповторяющимися индивидуальными чертами. Убедительны и правдивы его актерские работы: Альберт, Спартак, Иван Грозный, Щелкунчик, Ромео, Базиль и др. В арсенале его техники палитра больших прыжков и вращений. Станцевавший весь классический репертуар, Лавровский – безусловный лидер своего артистического поколения, повлиявший на формирование мужского исполнительского стиля. В кино и на телевидении в разных качествах реализовал 34 работы в 29 проектах. М. Л. Лавровский – один из балетмейстеров, воплощавших идеи космизма в отечественном балете. Среди новаторских произведений мастера «Порги и Бесс» – джаз-балет на музыку Дж. Гершвина, телебалет «Мцыри» Д. Торадзе, «Прометей – поэма огня» на музыку А. Скрябина [13, с.173].

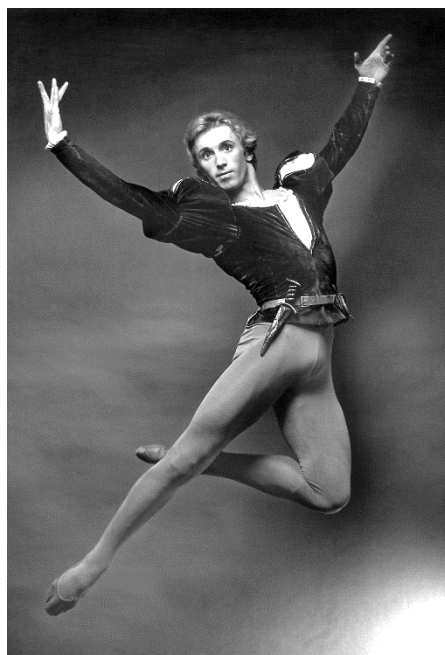
Юрий Кузьмич Владимиров (род. 1942 г.). Народный артист



СССР, педагог. Окончил МХУ по классу А. Н. Ермолаева. Сильный, мощный, темпераментный танцовщик, с пропорциями тела, не совсем отвечающими параметрам классического премьера. Невысокого роста «с крепкой спортивной фигурой, рельефными мышцами ног, он обладал уникальными данными. Такого прыжка, как у Владимирова, ба-

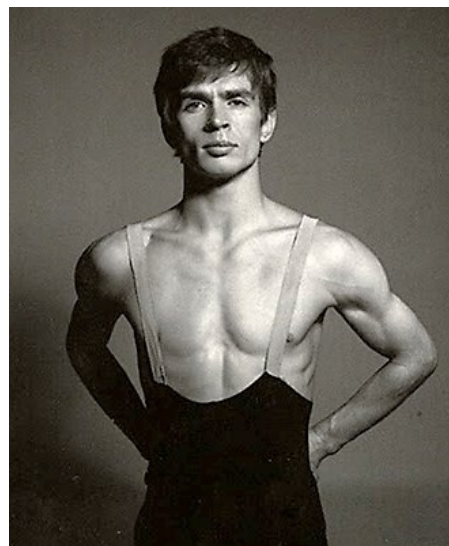
летная сцена еще не знала» [Там же, с. 166]. Одновременно со спортивным, трюковым стилем танца отличался ярким драматическим талантом. Среди его творческих работ: Юноша в балете «Геологи», Филипп в «Пламени Парижа», Пастух в «Весне священной», Голубая птица в «Спящей красавице», Спартак в одноименном балете и др. Для Ю. Владимирова Ю. Григорович сочинил партию Ивана Грозного, которая поражала мощью психологической достоверности. «Артист сумел раскрыть трагедию личности царя Ивана, его одиночество и огромную силу воли великого объединителя Руси» [Там же, с. 167]. С успехом занимался педагогической деятельностью в Большом театре, его ученики – народный артист РФ Д. К. Гуданов и заслуженный артист РФ И. В. Васильев.

Вячеслав Михайлович Гордеев (род. 1948 г.). Народный артист СССР, балетмейстер, педагог, профессор. Выпускник МХУ (класс П. А. Пестова), балетмейстерский факультет ГИТИСа. Руководитель Московского областного государственного академического театра «Русский балет». Классический премьер, с хорошей сценической внешностью и изящной, элегантной манерой танца. С юных лет любимец публики, называвшей его «золотым мальчиком». Обладал сенсационной техникой и электризирующей виртуозностью, имел репутацию «серьезного, вдумчивого артиста... Его мужественный высокотехнический танец развивал исполнительскую традицию выдающихся московских мастеров» [10, с. 194]. В



дуэте с Н. Павловой В. Гордеев воплотил на сцене весь классический репертуар, демонстрируя яркую индивидуальность, не похожую ни на предшественников, ни на последователей. Возглавляемый им «Русский балет» получил статус одного из лучших балетов в Европе, с высокой исполнительской планкой и разнообразным репертуаром. Афиша театра состоит из балетов советской и европейской классики, а также работ современных авторов: Б. Эйфмана, В. Елизарьева и др. «Сам Гордеев раскрылся как одаренный самобытный художник танца, сочинив более тридцати миниатюр и небольших балетов разных стилей, жанров на музыку разных эпох» [Там же].

Рудольф Хаметович Нуреев (1938 – 1993). Советский, британский и французский артист балета и балетмейстер, солист Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова. Окончил ЛХУ (класс А. И. Пушкина), пройдя за три года девятилетний срок обучения. В 1961 году на гастролях в Париже попросил политического убежища, став одним из самых известных «невозвращенцев» в СССР. Неистовый, гениальный, прекрасно технически оснащенный.



Его стремление к безупречной школе позволяло демонстрировать на сцене чистый танец. Русская школа дала парящий стиль с высокими

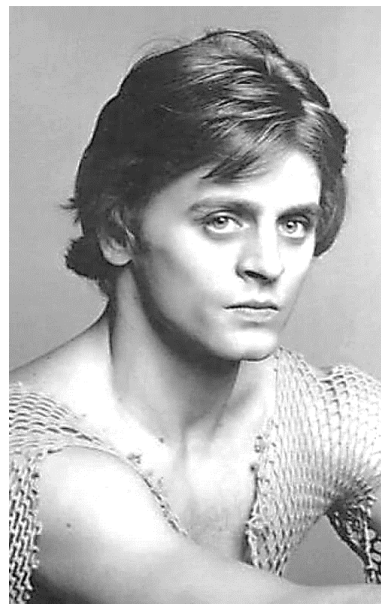


прыжками и широким жестом. На Западе он до совершенства довел мелкую технику исполнения, особенно заносок, на что большое влияние оказал танцовщик датской балетной школы Эрик Брун. Целеустремленный, фанатичный, поставивший перед собой цель «...выразить свою собственную артистическую индивидуальность как танцовщик, а потом и как хореограф и педагог, даже если для этого придется создать свою труппу» [24, с. 160]. Несмотря на невысокий рост, коротковатые ноги, удлиненный торс, он покорял элегантностью, линиями своего несовершенного для балета тела. Чтобы скрыть недостатки, укоротил колет, оконча-

тельно утвердив откровенно мужской костюм. Вращения поднял на высокие полупальцы, исполняя пируэты на невиданном высоком пасе. «Его отличала удивительная эстетическая интуиция: он умел находить тонкие нюансы в исполнении, делавшие его персонажей возвышенными, красивыми и притягательными» [10, с. 172]. Нуреев сделал головокружительную карьеру своим титаническим трудом, танцуя по три-четыре балета за вечер, «а если есть утренний спектакль, то это означает шесть балетов в день». Подбадривая вымотанную труппу говорил: «Это конец балета, финал, вы поймите: надо быть аллегро! Улыбайтесь, будьте счастливы» [22, с. 148]. Танцевал не только классическое наследие, постигал хореографию Р. Пети, К. Макмиллана, Х. Лимона, М. Грэм и др.

Редактировал балеты «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Раймонда», «Дон Кихот», «Баядерка». Поставил сам «Щелкунчика», «Ромео и Джульетту», «Золушку» и др. Оказал на зарубежный балет влияние в части освоения актерского мастерства, основанного на системе К. С. Станиславского, значительно обогатив лексику классического танца. Жизнь Р. Нуреева «...не была триумфальным шествием по сценам всего мира, это был каторжный труд, борьба за выживание в статусе суперзвезды, стертые в кровь ноги, деформированные ступни, множество людей вокруг и одновременно одиночество» [Там же, с. 5 – 6].

Михаил Николаевич Барышников (род. 1948 г.). Советский и американский артист балета, балетмейстер, актёр, продюсер. Начинал обучение в Рижском хореографическом училище (педагоги Ю. Капралис, В. Блинов), окончил ЛХУ (класс А. И. Пушкина). Бежал из СССР в 1974 году во время гастролей в Канаде. «Отчаянно шагнув в новую жизнь – без языка, друзей, без политических заявлений, он смог добиться всего своим танцем» [2, с. 192]. Одной из главных причин этого поступка было стремление Барышникова работать с самыми интересными хореографами Запада. Миша, как называют его за рубежом, уникальное явление, танцовщик высочайшего класса, гордость русской школы, мировая легенда и абсолютный идол в Америке. «Его танец – увлекательная, напряженная погоня за неуловимой красотой искусства» [5, с. 47]. Артист невысокого роста, атлетического пропорционального телосложения, яркой внешности. Virtuoz в исполнении больших, сложных по структуре прыжков, разных по форме вращений, наделенный актерским талантом и музыкальной выразительностью, постоянно совершенствовал мастерство. Оценивая свое искусство, говорил: «Я не хочу танцевать лучше других, я хочу танцевать лучше самого себя» [2, с. 194]. Вел весь классический репертуар в «Американском балетном театре», работал в «Нью-Йорк Сити балет» у Дж. Баланчина. Станцевал балеты Ролана Пети «Юноша и Смерть», «Кармен». «Пиковую даму» по повести А. С. Пушкина на музыку П. И. Чайковского хореограф поставил специально для Барышникова, сказав, что, когда увидел Мишу в классе, «сразу понял, что перед ним гений» [5, с. 118]. В возрасте сорока трех лет начал новую карьеру в другой танцевальной эстетике, посвятив себя стилю модерн. Создал труппу «Белый дуб», с которой успешно выступал. «К началу XXI века он стал одной из самых популярных и уважаемых персон в мире балета, руководителем и владельцем Международного культурного центра в Нью-Йорке» [10, с. 175].



БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР РОССИИ

Русский модерн Бориса Эйфмана

Борис Яковлевич Эйфман (род. 1946 г.), народный артист РФ, руководитель Санкт-Петербургского Государственного академического



театра балета Бориса Эйфмана (1977), президент Академии танца Бориса Эйфмана (Санкт-Петербургское государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение, 2013). Окончил хореографическое отделение Кишинёвского музыкального училища, балетмейстерское отделение Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (класс Г. Д. Алексидзе). «Теперь нет никаких сомнений в том, что хореограф Борис Эйфман – удивительный театральный волшебник... Пожалуй, един-

ственное, в чем можно еще сомневаться, это является ли он последним ведущим хореографом XX века или первым хореографом века XXI» (Clive Barnes, New York Post) [72].

В театре Б. Эйфмана идут только авторские произведения, хореограф не занимается редакцией чужих балетов. На основе виртуозного классического танца создал необыкновенный театральный язык, который являет собой «глубокий синтез многих выразительных средств и танцевальных систем» [10, с. 185].



Сцена из спектакля «Анна Каренина»

Его хореографию отличают не только вариации движений, но и внутреннее сквозное действие, та или иная сверхзадача спектакля. «Я создаю другой балет, где самовыражение становится содержанием, в котором есть драматизм, философия, характеры, идея» [72].

Спектакли Б. Эйфмана, как пра-

вило, сюжетны, имеют литературную основу, на сцене оживают герои Ф. М. Достоевского, У. Шекспира, А. И. Куприна, М. А. Булгакова или отражаются исторические события, судьбы известных людей.



Сцены из балета «По ту сторону греха»

Театр Эйфмана часто называют психологическим, философским, где действие происходит на грани эмоционального срыва, а герои с оголенными нервами и растерзанными душами воплощают аллегории добра и зла. «Стиль Эйфмана – атакующий. У него нет полутонов, господствует сочная, щедрая театральность» [10, с. 184]. Он мастер режиссуры, умеющий выстраивать многоплановые сцены, открывать новые смыслы уже известных произведений. «Высокопрофессиональная труппа позволяет Эйфману демонстрировать в спектаклях сильнейшую сторону своего таланта – умение пластически мыслить в пространстве с помощью больших масс танцовщиков» [2, с. 198]. Он ювелир дуэтной формы танца. Поражает изобретательность поддержек, положений в паре и группе танцовщиков, которых до него не существовало на балетной сцене. Его спектакли – сплав искусств: хореографии, режиссуры, музыки, света, художественного оформления. С огромным успехом Театр Эйфмана гастролирует по всему миру. Наиболее яркие произведения автора: «Братья Карамазовы», «Красная Жизель», «Чайковский», «Мой Иерусалим», «Русский Гамлет», «Анна Каренина», «Эффект Пигмалиона», «Евгений Онегин» и др.



Сцена из балета «Красная Жизель»

Исполнительское искусство на рубеже веков. Балет начала XXI века

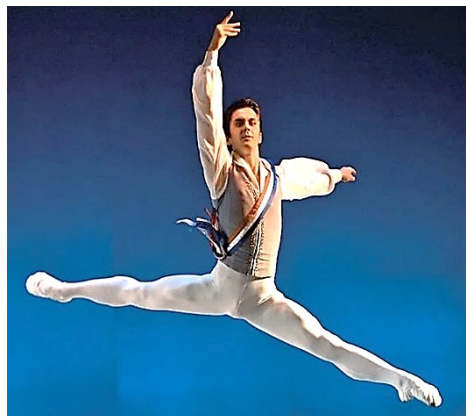


Ирек Джавдатович Мухамедов (род. 1960 г.). Заслуженный артист РФ, премьер Большого театра и Лондонского Королевского балета. Окончил МХУ (класс А. А. Прокофьева). Мужественный, физически сильный танцовщик, обладающий яркой сценической внешностью. В его техническом арсенале высокий прыжок, темповые вращения, прекрасное владение дуэтным танцем. Актёр героического склада, утверждающий на сцене торжество жизни, свободного открытого полета, создал незабываемые роли в масштабных балетах Ю. Григоровича «Спартак», «Иван Грозный», «Золотой век», «Легенда о любви» и др.

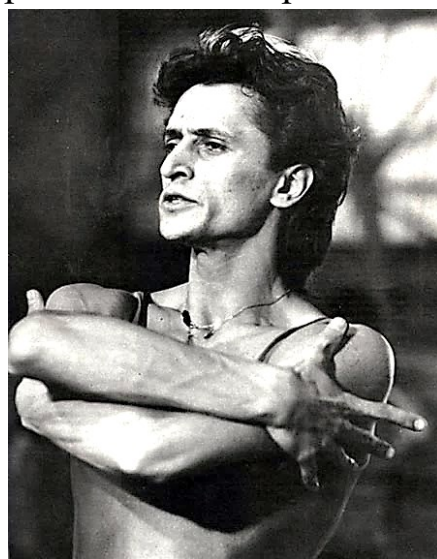


Александр Николаевич Ветров (род. 1961 г.). Народный артист России, балетмейстер, педагог. Премьер Большого театра и нескольких балетных компаний США. Выпускник МХУ (класс П. А. Пестова), с 2011 года балетмейстер-репетитор балетной труппы Большого театра. Вел весь классический репертуар. Пропорциональное телосложение, большой шаг и мощный прыжок, мужественность исполнительской манеры и внешность романтического героя позволили воплотить яркие и противоположные по характеру образы: Тибальд в «Ромео и Джульетте» и Красс в балете «Спартак», Абдерахман в «Раймонде» и Зигфрид в «Лебедином озере». Актёрский талант и склонность к гротеску принесли успех партии Базиля в «Дон Кихоте».

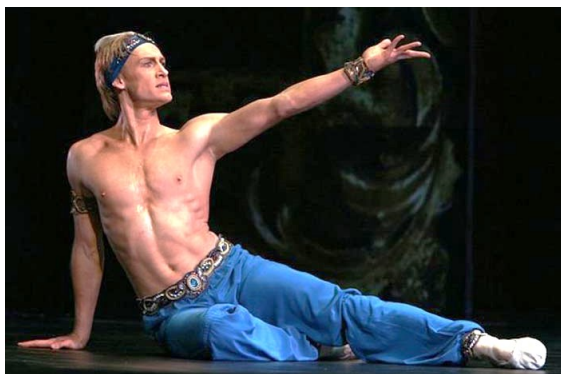
Вадим Яковлевич Писарев (род. 1965 г.). Народный артист Украинской ССР, премьер Донецкого театра, ведущий солист балетной труппы «Немецкой оперы на Рейне», художественный руководитель Донецкого национального академического театра оперы и балета им. А. Б. Соловьяненко. Выпускник Киевского хореографического училища. Танцовщик-виртуоз, исполнявший редкие трюки: «двойное ассамбле в арабеск (параллельно полу), подряд дважды двойное фуэте в аттитюд с переходом в содебаск ан деор на колено, ан де дан содебаск с разрывом в алезгон и переходом в ан деор...» [10, с. 266]. Ему покорялись двойные и тройные кабриоли, антраша с восьмикратной переменной ног, свободно вертел «шестнадцать двойных пируэтов в разных ракурсах и темпах... Гибкость, летучесть танца Писарева сочетается с мужественной грацией и силой» [Там же].



Фарух Садуллаевич Рузиматов (род. 1963 г.). Народный артист России, премьер Мариинского театра и Американского театра балета (Нью-Йорк), в разные годы художественный руководитель балета Михайловского театра, Большого театра Узбекистана, Новосибирского театра оперы и балета, Академического театра оперы и балета Таджикистана. Доцент кафедры классического и дуэтно-классического танца АРБ, окончил ЛХУ (класс Г. Н. Селюцкого). В репертуаре Ф. Рузиматова ведущие партии практически во всех балетах академического репертуара, но артисту подвластна техника и эстетика современного танца. «Рузиматов – танцовщик темпераментный, эмоционально щедрый. Красивая внешность – черные кудри, пламенный взгляд – добавляет ему романтический шарм. Редкая харизма, которой обладает Рузиматов, придает созданным им образам особую магию» [2, с. 256]. Пластичный и резкий, его танец подчеркнуто элитарный и одновременно по-восточному дикий, свободолюбивый. Необыкновенно мужественный, буквально растворялся в танце, завораживая своими вращениями и прыжками.



Игорь Анатольевич Зеленский (род. 1969 г.). Народный артист России, премьер Мариинского театра, труппы «Нью-Йорк Сити балет»,



Лондонского Королевского балета, театра «Ла Скала». В разные годы художественный руководитель балета Новосибирского театра оперы и балета, Музыкального академического театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, Баварского государственного балета. Окончил Тбилисское хореографическое

училище, класс В. М. Чабукиани, от которого получил в наследство «стремление делать сильной стороной образов не психологизм, а блестящую технику, умение импровизировать» [2, с. 260]. Красивая мужественная внешность, благородная и мощная манера исполнения, широкие технические возможности (безупречные прыжки и вращения) позволяют танцовщику показать настоящий героический мужской танец.

Николай Максимович Цискаридзе (род. 1973 г.). Народный артист РФ, премьер Большого театра, педагог, ректор Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. Окончил



МХУ (класс П. А. Пестова), педагогический факультет Московской государственной академии хореографии, Московскую юридическую академию. Видный общественный деятель, «имеет твердую гражданскую позицию, публично и последовательно защищает свои взгляды на состояние хореографического обра-

зования в стране, на развитие отечественного искусства» [Там же, с. 263]. Член Совета при Президенте Российской Федерации по культуре и искусству.

Артист с уникальными профессиональными данными, красивой благородной внешностью, актерским талантом и прекрасным разносторонним образованием. Станцевал весь классический репертуар, в котором особое место уделено хореографии Ю. Н. Григоровича. В качестве приглашенного премьера танцевал в различных театрах мира. Творческий союз с французским хореографом Р. Пети подарил Н. Цискаридзе два уникальных балета – «Пиковая дама» и «Собор Парижской Богоматери».

Ульяна Вячеславовна Лопаткина (род. 1973 г.). Народная артистка РФ, прима-балерина Мариинского театра, репетитор Театра балета имени Леонида Якобсона. Окончила ЛХУ (класс Н. М. Дудинской). Изящная, утонченная, красивая балерина. «Суетное время отражается даже в балете, где в моде скорость, прыжки, вращения. На этом фоне еще рельефнее смотрятся достоинства Лопаткиной: торжественная певучесть движений, патетика страстей, владение масштабным танцем, парадной манерой. Балерина имеет особый шарм: не боится быть величественной, явить шик примы» [2, с. 248].



Диана Викторовна Вишнёва (род. 1976 г.). Народная артистка РФ, прима-балерина Мариинского театра и Американского театра балета. Окончила ЛХУ (класс Л. В. Ковалевой). «Вишнёва — одна из самых крупных личностей балетного театра, с равным талантом реализовавшая себя в разной хореографии. ...Современность Вишнёвой в творческой и личной свободе, раскрепощенности — свойствах немыслимых прежде» [Там же, с. 252].



Светлана Юрьевна Захарова (род. 1979 г.). Народная артистка РФ, прима-балерина Большого театра и миланского театра «Ла Скала», исполняющая обязанности ректора Московской академии хореографии. Окончила ЛХУ (класс Е. В. Евтеевой). «Захарова обладает исключительными данными: у неё красивые линии тела, огромный шаг, сверхрастяжка» [Там же, с. 252]. Танцевала в «Метрополитен-опера», в вашингтонском Кеннеди-центре, в парижском театре «Шатле», в афинском театре «Мегарон», в Аргентине, Австрии и Бразилии, в итальянском «Ла Скала» и др.



ПРИМЕРНЫЕ ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ

Тест 1

1. Творческие принципы балетмейстера Михаила Фокина раскрыты в его книге _____.
2. Кто балетмейстер балетов «Павильон Армиды» и «Египетские ночи»? _____
3. Легендарная исполнительница концертных номеров «Стрекоза», «Бабочка», «Умирающий лебедь» – _____
4. Русская балерина начала XX века, активнейшая пропагандистка классического балета во всех уголках земного шара _____.
5. Характеристика искусства Айседоры Дункан:
 - а) танец босоножки и ограниченность пластических средств;
 - б) античный костюм и стилизация под античность;
 - в) использование музыки, не предназначенной для танца;
 - г) все ответы верны.
6. Русский поэт, муж Айседоры Дункан – _____.
7. Русская балерина наряду с Анной Павловой выразительница русского балетного исполнительства в начале XX века – _____.
8. Какая русская балерина покинула сцену в 1931 году, сотрудничала с известным английским хореографом Фредериком Аштоном и была избрана вице-президентом Английской Королевской академии танца:
 - а) Анна Павлова;
 - б) Тамара Карсавина;
 - в) Ольга Преображенская.
9. Какая балерина являлась: царицей вариаций в Петербургской труппе, обладательницей высокой техники танца во всех ее разделах, первой исполнительницей партии Авроры в балете «Спящая красавица», автором первой книги по классическому танцу:
 - а) Екатерина Вазем;
 - б) Агриппина Ваганова;
 - в) Ольга Преображенская.
10. Как называется учебник по классическому танцу, написанный Л. Д. Блок и А. Я. Вагановой, _____.

11. Автором какого балета *не* является Михаил Фокин:

- а) «Петрушка»;
- б) «Золушка»;
- в) «Жар-птица»?

12. Артист балета, балетмейстер, режиссер, педагог, балетный реформатор, вдохнувший новую жизнь в московский балет Большого театра (1898 – 1924):

- а) Лев Иванов;
- б) Александр Горский;
- в) Михаил Фокин.

13. Балетмейстер, изменивший канонические формы танца за счет обогащения его народными элементами, «оживил» массовые сцены, сделав кордебалет самостоятельной действенной единицей – _____.

14. Один из первых примеров обращения балетмейстеров XX века к жанру танцсимфонии в постановке А. Горского на музыку А. Глазунова – _____.

15. Какие балеты являются собственным сочинением А. Горского:

- а) «Любовь быстра!»;
- б) «Дочь Гудулы»;
- в) «Саламбо»?

16. Кто поставил балет «Египетские ночи»

17. В сцену «Сон Дон Кихота» Александр Горский добавил нового персонажа, сочинив для него воздушную вариацию:

- а) Амурчик;
- б) Купидон;
- в) Повелительница дриад.

18. Для какой балерины Михаил Фокин поставил «Умиряющего лебедя»:

- а) Агриппина Ваганова;
- б) Тамара Карсавина;
- в) Анна Павлова?

19. Какие нововведения привнес А. Горский в своей педагогической деятельности:

- а) отмена обязательного экзерсиса у станка для малышей;
- б) замена скрипичного аккомпанемента урока на фортепианный;
- в) обязательная одухотворенность исполнения каждого урока?

20. Кто из реформаторов русского балета, стремившийся преодолеть условности академического балета XIX века, оснастить его логикой развития, исторической достоверностью и национальным колоритом, работал с художником Константином Коровиным:

- а) Ф. Тальони;
- б) А. Сен-Леон;
- в) М. Петипа;
- г) А. Горский;
- д) М. Фокин?

Тест 2

1. Театральный деятель, который в 1909 году впервые привез в Париж уникальный русский балет – _____.

2. Как называлась должность предпринимателя-антрепренёра или агента-устроителя концертов зрелищ?

3. Исполнительница роли Клеопатры в балете «Клеопатра» («Египетские ночи») – _____.

4. Первое название антрепризы Дягилева в Париже – _____.

5. В первый год «Русских сезонов» были показаны:

а) «Павильон Армиды», «Половецкие пляски», дивертисмент «Пир», «Сильфиды»;

б) «Шехеразада», «Жар-птица», «Видение розы»;

в) «Нарцисс», «Петрушка», «Весна священная».

6. Автор музыки к балету «Петрушка» – _____.

7. Первая исполнительница Жар-птицы в одноименном балете – _____.

8. Какой из нижеперечисленных балетов *не* принадлежит композитору И. Стравинскому:

а) «Петрушка»;

б) «Весна священная»;

в) «Нарцисс»;

г) «Жар-птица».

9. Кто автор костюма Жар-птицы к балету «Жар-птица»:

а) Александр Бенуа;

- б) Лев Бакст;
 - в) Николай Рерих;
 - г) Константин Коровин;
 - д) Александр Головин?
10. Автор костюмов к «Половецким пляскам» в постановке М. Фокина – _____.
11. Балетмейстером какого балета *не* является Вацлав Нижинский:
- а) «Петрушка»;
 - б) «Весна священная»;
 - в) «Игры»?
12. Художник костюмов к балету «Нарцисс»:
- а) Александр Бенуа;
 - б) Лев Бакст;
 - в) Николай Рерих;
 - г) Константин Коровин;
 - д) Александр Головин.
13. Исполнитель и постановщик балета «Послеполуденный отдых фавна» – _____.
14. Композитор оперы-балета «Золотой петушок» – _____.
15. Балетмейстерами антрепризы Дягилева были:
- а) М. Фокин;
 - б) В. Нижинский;
 - в) Л. Мясин;
 - г) Б. Нижинская;
 - д) Д. Баланчин.
16. Балет «Русские сказки» на музыку А. Лядова, поставил _____.
17. Балетмейстер балета-ритуала «Свадебка»:
- а) Л. Мясин;
 - б) В. Нижинский;
 - в) Б. Нижинская.
18. Кто художник костюмов балета-ритуал «Свадебка»:
- а) Александр Головин;
 - б) Наталья Гончарова;
 - в) Александр Бенуа?

19. Какой балетный спектакль впервые оформил Пабло Пикассо:
- а) «Женщина в хорошем настроении»;
 - б) «Парад»;
 - в) «Тиль Уленшпигель»?
20. Балетмейстер антрепризы Дягилева с 1924 по 1929 год, впоследствии ставший основателем американского балета:
- а) М. Мордкин;
 - б) С. Лифарь;
 - в) Д. Баланчин;
 - г) А. Горский;
 - д) М. Фокин.

Тест 3

1. Кто основал первую балетную школу в США и занимался возрождением классической хореографии в этой стране?
2. Основатель Школы американского балета и труппы «Нью-Йорк Сити балет» – _____.
3. Балетмейстер, живший в Америке, один из основателей стиля неоклассического балета – _____.
4. Русский балетмейстер, четверть века возглавлявший парижский театр «Гранд-Опера», основал Институт хореографии при Парижской опере – _____.
5. Русская балерина, которая (1930 – 1950) была вице-президентом Королевской академии танца, написала книгу воспоминаний о русском балете «Театральная улица»:
- а) Анна Павлова;
 - б) Тамара Карсавина;
 - в) Ида Рубинштейн.
6. Первый постановщик «Болеро» композитора М. Равеля – _____.
7. По рекомендации Э. Чекетти в 1926 году она стала педагогом в балете Дягилева – _____.
8. В каком театре *не* работала Бронислава Нижинская:
- а) Парижская опера;
 - б) театр «Колон» (Буэнос-Айрес, Аргентина);
 - в) Большой театр?

9. Один из основоположников американского классического балета, прозванный «Гераклом балетной сцены»:

- а) Джордж Баланчин;
- б) Серж Лифарь;
- в) Михаил Мордкин.

10. Руководителем Королевского балета Великобритании в пятидесятые годы стал ученик Брониславы Нижинской – _____.

11. С 1930 по 1935 год была балетмейстером Румынской оперы и руководителем Бухарестской студии танца:

- а) Вера Каралли;
- б) Матильда Кшесинская;
- в) Анна Павлова.

12. Автор термина «неоклассицизм»:

- а) Серж Лифарь;
- б) Джордж Баланчин;
- в) Федор Лопухов.

13. Русская балерина, создавшая балетную труппу, с которой объездила весь мир, знакомя с искусством русского балета, – _____.

14. Русский танцовщик, создавший San Francisco Opera Ballet, – _____.

15. Русская балерина, работала в Буэнос-Айресе, выступала в Парижской опере, гастролировала с труппой «Классический балет», организованной Виктором Дандре после смерти Анны Павловой:

- а) Ольга Спесивцева;
- б) Александра Данилова;
- в) Любовь Чернышева.

16. Основатель и руководитель Русского романтического театра в Берлине – _____.

17. Одна из основательниц современного британского балета:

- а) Ида Рубинштейн;
- б) Тамара Карсавина;
- в) Анна Павлова.

18. За вклад в развитие французского балета он получил самую престижную награду – «Золотую балетную туфельку» и звание кавалера ордена Почетного легиона:

- а) Серж Лифарь;
- б) Михаил Фокин;
- в) Александр Бенуа.

19. Автор книги «The Diaghilev Ballet. 1909 – 1929»:

- а) Михаил Мордкин;
- б) Сергей Григорьев;
- в) Леонид Мясин.

20. Он создал «Балет Монте-Карло», сделав прима-балериной Иветт Шовире:

- а) Михаил Мордкин;
- б) Джордж Баланчин;
- в) Леонид Мясин.

Тест 4

1. Какой балет поставил Александр Горский в 1918 году на музыку одноимённой симфонической поэмы Александра Глазунова?

2. Первый «симфобалет», поставленный Ф. В. Лопуховым, – _____.

3. Грандиозное балетное полотно, осуществлённое авторским коллективом В. Д. Тихомировым, Л. Лапилиным при участии Е. В. Гельцер, – _____.

4. Один из основателей бессюжетного балета, экспериментировавший в области хореографической выразительности и танцевального симфонизма, – _____.

5. Уникальный спектакль Фёдора Лопухова на музыку четвертой симфонии Л. Бетховина, который прошёл в театре только один раз:

- а) «Величие мироздания»;
- б) «Красный вихрь»;
- в) «Болт».

6. Первый балет Советского Союза на современную тему – это комедийный балет на музыку Д. Шостаковича _____.

7. Дочь известного танцовщика, выпускница Московской школы, была блистательной прима-балериной – Екатерина Васильевна _____.

8. Первое воплощение на советской сцене современного «политического» сюжета средствами традиции классического балета:

- а) балет «Болт»;
- б) балет «Красный мак»;
- в) балет «Светлый ручей».

9. Первая исполнительница партии танцовщицы Тао Хоа:

- а) Екатерина Гельцер;
- б) Ольга Лепешинская;
- в) Галина Уланова.

10. Композитор балета «Красный мак» – _____.

11. Кто поставил балет «Красный мак»:

- а) Фёдор Лопухов;
- б) Владимир Тихомиров и Лев Лащилин;
- в) Касьян Голейзовский?

12. Автор термина «эксцентрическая эротика»:

- а) Касьян Голейзовский;
- б) Всеволод Мейерхольд;
- в) Федор Лопухов.

13. Мастер малых форм, постановщик балетных спектаклей, мюзик-холльных представлений, физкультурных парадов – _____.

14. Большую роль в становлении К. Я. Голейзовского сыграло знакомство и совместная работа с театральным режиссером _____.

15. Какой из нижеперечисленных концертных номеров *не* ставил К. Я. Голейзовский:

- а) «Испанский танец с папиросами»;
- б) «Акробатический этюд»;
- в) «Умиравший лебедь»?

16. Балет в одном действии хореографа Касьяна Голейзовского на музыку Сергея Прокофьева – _____.

17. С какими видами деятельности балетмейстера сталкивала судьба К. Я. Голейзовского:

- а) балетмейстер мюзик-холла;
- б) балетмейстер военного ансамбля песни и пляски НКВД;
- в) постановщик танцев в кинофильмах?

18. Особенно талантливо у Голейзовского получалось:

- а) сочинение больших балетов;

б) сочинение хореографических миниатюр;

в) сочинение танцевальных сцен в опере.

19. Какая из перечисленных миниатюр К. Я. Голейзовского поставлена и исполняется с босыми ногами:

а) «Русский танец»;

б) «Цыганский танец»;

в) «Русская»?

20. К. Я. Голейзовский написал книгу:

а) «Образы русской народной хореографии»;

б) «Образы народной хореографии»;

в) «Образы русской хореографии».

Тест 5

1. Композитор балета «Пламя Парижа» – _____.

2. Хореограф балета «Пламя Парижа» – _____.

3. В 1927 году этот хореограф поставил танец, который вошел в историю как матросское «Яблочко», – _____.

4. Второй балет В. Вайнонена на музыку Бориса Асафьева – _____.

5. Балет-первенец балетной драмы на советской сцене:

а) «Пламя Парижа»;

б) «Бахчисарайский фонтан»;

в) «Красный мак».

6. Главными творческими методами Р. В. Захарова являлись:

а) целостность всего спектакля;

б) сюжетность танца;

в) попытка создать новый жанр «хореографического романа».

7. Р. В. Захаров – автор книг:

а) «Искусство балетмейстера»;

б) «Беседы о танце»;

в) «Сочинение танца. Страницы педагогического опыта».

8. Композитор балета «Бахчисарайский фонтан» – _____.

9. В 1959 году главный балетмейстер Большого театра Л. М. Лавровский организовал первую в СССР труппу:

а) ледового балета;

- б) балета на льду;
 - в) балета на коньках.
10. Настоящая фамилия Леонида Михайловича Лавровского:
- а) Сидоров;
 - б) Петров;
 - в) Иванов.
11. С 1944 по 1964 г. главный балетмейстер Большого театра СССР – _____.
12. Балет на музыку С. С. Прокофьева, вершина творчества Л. Лавровского – _____.
13. Роль Джульетты в балете Л. Лавровского исполняла:
- а) Майя Плисецкая;
 - б) Галина Уланова;
 - в) Марина Семёнова.
14. В исполнительской деятельности В. Чабукиани его партнёршей чаще всего была _____.
15. За сколько лет В. Чабукиани полностью освоил девятилетнюю программу Ленинградского хореографического училища:
- а) за пять лет;
 - б) за четыре года;
 - в) за три года?
16. В Тбилиси В. Чабукиани поставил один из лучших балетов:
- а) «Сердце гор»;
 - б) «Горда»;
 - в) «Отелло».
17. В какие годы В. Чабукиани был руководителем Тбилисского хореографического училища, где преподавал классический танец:
- а) с 1951 по 1971 год;
 - б) с 1951 по 1972 год;
 - в) с 1951 по 1973 год?
18. Балет В. Чабукиани на музыку Александра Крейна:
- а) «Сердце гор»;
 - б) «Отелло»;
 - в) «Лауренсия».

Тест 6

1. Советский артист балета, балетмейстер, руководитель труппы «Хореографические миниатюры» – _____.

2. Название балета Леонида Якобсона, поставленного по сатирической комедии Маяковского, – _____.

3. Название балета Леонида Якобсона, поставленного на основе одноименной философской поэмы Блока, – _____.

4. Национальный татарский балет, поставленный Якобсоном в Казани в 1940 году, – _____.

5. Какую миниатюру *не* ставил Л. Якобсон:

а) «Венский вальс»;

б) «Конькобежцы»;

в) «Баба Яга»;

г) «Бабочка»?

6. Советский балетмейстер, поставивший балет «Берег надежды» на музыку Андрея Петрова, – _____.

7. Спектакль И. Бельского на музыку Д. Шостаковича балетмейстер посвятил памяти жертв блокады Ленинграда – _____.

8. На какую симфонию Шостаковича И. Бельский поставил балет, посвященный событиям 1905 года:

а) девятую;

б) десятую;

в) одиннадцатую?

9. Балет И. Бельского, потерпевший балетмейстерскую неудачу:

а) «Берег надежды»;

б) «Овод»;

в) «Щелкунчик».

10. Композитор балета «Конек-Горбунок» в хореографии И. Бельского – _____.

11. Олег Михайлович Виноградов:

а) танцовщик;

б) балетмейстер;

в) педагог;

г) сценограф.

12. К созданию чего был причастен О. М. Виноградов:

а) балетной школы в Вашингтоне;

- б) национальной труппы «Токио-балет»;
- в) труппы «Универсальный балет» (Южная Корея)?

13. Какой балет на музыку Т. Хренникова поставил О. Виноградов совместно с Д. Брянцевым?

14. Какой балет О. Виноградова основан на фольклорном материале Дагестана?

15. В 1957 году в репертуар Кировского театра решено было ввести экспериментальный спектакль, чтобы дать молодежи возможность проявить себя. Это была постановка балета «Каменный цветок». Кто автор?

- а) Константин Сергеев;
- б) Олег Виноградов;
- в) Юрий Григорович?

16. Балет Ю. Григоровича, поставленный на музыку А. Меликова, –

17. Балетмейстер Ю. Григорович – автор героических балетов:

- а) «Ромео и Джульетта»;
- б) «Спартак»;
- в) «Иван Грозный».

18. Редакции каких балетов наиболее удались Ю. Григоровичу:

- а) «Щелкунчик»;
- б) «Лебединое озеро»;
- в) «Раймонда»?

19. Композитор балета «Спартак» – _____.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

XX век в истории мирового балета – самый яркий и продуктивный период в контексте новых значимых этапов развития хореографического искусства и образования. За прошедшее столетие русский, а затем советский балет стал целой эпохой новых открытий и свершений в мире танца. Начиная с новаторских постановок М. Фокина и нового взгляда на балетный спектакль А. Горского, пережив первые годы революции, балетное искусство стало бурно шагать вперед. В 1920 – 1930-е годы на сцене экспериментировали Ф. Лопухов и К. Голейзовский, в 1940 – 1950-е годы, в эпоху драмбалета, русское искусство развивали В. Вайнонен, В. Чабукиани, Р. Захаров и Л. Лавровский, в 1960-е – Л. Якобсон, а затем Ю. Григорович, который открыл миру новый симфонический балетный спектакль и новый героический мужской образ в хореографическом искусстве. В последней четверти столетия нельзя не отметить творчество И. Бельского, О. Виноградова, Д. Боярчикова, И. Чернышева, и особенным столпом в этой плеяде мастеров стоит личность Б. Эйфмана.

Стоит отметить, что все перечисленные этапы развития русского балетного театра в советскую эпоху связаны не только с именами постановщиков-новаторов, но и с целой плеядой выдающихся исполнителей. В это время блистали такие мастера сцены, как Е. Гельцер, В. Тихомиров, В. Чабукиани, Р. Стручкова, К. Сергеев, П. Гусев, М. Семёнова, Г. Уланова, М. Плисецкая, М. Лиєпа, Е. Максимова, В. Васильев, Н. Бессмертнова, Н. Тимофеева, В. Гордеев, Н. Павлова, Г. Мезенцева, Л. Семеняка, А. Асылмуратова, Н. Ананиашвили, Ж. Аюпова и др. На рубеже XX – XXI века театры разных стран рукоплескали Ф. Рузиматову, И. Зеленскому, В. Малахову, Н. Цискаридзе, У. Лопаткиной, Д. Вишнёвой, С. Захаровой и др.

На протяжении XX века хореографическое образование претерпело целый ряд изменений. Открывались хореографические училища во всех союзных республиках, формировалась единая база учебных программ, расширялся набор дисциплин гуманитарного и профессионального цикла, издавались учебные пособия. Была создана первая в мире система высшего хореографического образования.

СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК

1. *Абызова Л. И.* Балеринский класс Наталии Михайловны Дудинской. Особенности педагогической методики Н. М. Дудинской в Ленинградском хореографическом училище /Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой // Вестник Академии Русского балета. 2013. № 29 (1). С. 89 – 102.

2. *Абызова Л. И.* История хореографического искусства: Отечественный балет XX – начала XXI века : учеб. пособие. СПб. : Композитор, 2012. 304 с.

3. *Алексидзе Г. Д.* О коллегах (Баланчин, Бельский, Нуреев, Чабукяни, Лопухов, Сергеев, Вечеслова, Ростропович) // Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета : сб. ст. Ч. 1. СПб. : Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2009. С. 19 – 53.

4. *Альберт Г. Г.* Александр Пушкин. Школа классического танца : учеб. пособие. 2-е изд., стер. СПб. : Лань : Планета музыки, 2013. 176 с.

5. *Аловерт Н. Н.* Михаил Барышников: я выбрал свою судьбу. М. : АСТ-Пресс Книга, 2005. 216 с. (Звезды балета)

6. *Амиргазиева О. А., Усова Ю. В.* Самые знаменитые мастера балета России. М. : Вече, 2003. 202 с.

7. Балет : энцикл. / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М. : Советская энциклопедия, 1981. 623 с.

8. Балет XX век: страницы истории хореографического искусства России XX века по материалам журнала «Балет» : сборник / сост. : В. И. Уральская , Р. С. Стручкова. М. : Ред. журн. «Балет» ; Студия «Мохин Дизайн», 2011. 440 с.

9. *Бахрушин Ю. А.* История Русского балета [Электронный ресурс]. URL: https://krispen.ru/knigi/bahrushin_yu_01.pdf (дата обращения 15.01.2023).

10. *Беляева-Челомбитько Г. Б.* Балет эпоха sovietica (1917 – 1991 гг.) : учеб. пособие. М. : Университет Натальи Нестеровой, 2005. 298 с.

11. *Блок Л. Д.* Классический танец. История и современность. Л. : Искусство, 1987. 560 с.

12. *Борзов А. А.* Игорь Моисеев и его творческий метод // Хореография: история, теория, практика : сб. ст. – М. : Моск. акад. образования Натальи Нестеровой, 2008. Вып. 3. С. 20 – 29.

13. *Валукин В. М.* Эволюция движений в мужском классическом танце. М. : ГИТИС, 2007. 104 с.
14. *Ванслов В. В.* Живая память : мемуары. М. : Памятники исторической мысли, 2012. 271 с.
15. *Ванслов В. В.* Искусств прекрасный мир. М. : Памятники исторической мысли, 2011. 558 с.
16. *Виноградов О. М.* Моя система балетного образования (Вашингтонская балетная академия). Избранные лекции университета. Вып. 108. СПб. : СПбГУП, 2010. 32 с.
17. *Виноградов О. М.* Исповедь балетмейстера. М. : АСТ-Пресс Книга, 2007. 336 с. (Звезды балета).
18. *Володченков Р. Г.* Творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы (на примере спектаклей хореографов поколения 1960 – 1980-х годов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Самара, 2015. №1 (т. 17). С. 243 – 249.
19. *Вульф В. Я.* Серебряный шар. М. : АСТ, 2007. 461 с.
20. *Вечеслова Т. М.* Я – балерина. Л. : Искусство, 1964. 272 с.
21. *Громов Ю. И., Звёздочкин В. А., Каплан С. С.* Мужской танец в Петербургской балетной школе: Педагогическое наследие В. И. Пономарёва. СПб. : СПбГУП, 2004. 124 с.
22. *Данциг Руди ван.* Воспоминая Нуреева. След кометы / пер. с нидерланд. И. Михайловой. СПб. : Геликон Плюс, 2011. 386 с.
23. *Ивашев В., Ильина К.* Ростислав Захаров. Жизнь в танце. М. : Советская Россия, 1982. 240 с.
24. *Катышева Д. Н.* Рудольф Нуреев – балетмейстер. СПб. : СПбГУП, 2011. 168 с.
25. *Коптелова Е. Д.* Игорь Моисеев – академик и философ танца. СПб. : Лань : Планета музыки, 2012. 416 с.
26. *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. В 2 т. Т. 1. Хореографы. М. : Искусство, 1971. 526 с.
27. *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. В 2 т. Т. 2. Танцовщики. М. : Искусство, 1972. 456 с.
28. *Красовская В. М.* Агриппина Яковлевна Ваганова. Л. : Искусство, 1989. 223 с. (Серия «Жизнь в искусстве»).
29. *Красовская В. М.* История русского балета : учеб. пособие [Электронный ресурс]. URL: [http://library.lgaki.info:404/85.33 %20%20](http://library.lgaki.info:404/85.33%20%20)

%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20Театр/Красовская_История%20русского%20балетаFR.pdf (дата обращения: 10. 01. 2023).

30. *Лиена М. Э.* Я хочу танцевать сто лет. М. : АСТ-Пресс Книга, 2005. 344 с. 144 с.

31. *Лифарь С.* Танец: Основные течения академического танца. М. : Российский ун-т театр. искусства – ГИТИС, 2014. 232 с.

32. *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровения. М. : Искусство, 1972. 216 с.

33. *Львов-Анохин Б. А.* Мастера большого балета. М. : Искусство, 1976. 240 с.

34. *Львов-Анохин Б. А.* Владимир Васильев. М. : Центр-полиграф, 1998. 430 с.

35. *Максимова Е. С.* Мадам «Нет». М. : АСТ-Пресс Книга, 2006. 344 с.

36. *Мессерер А. М.* Танец. Мысль. Время. М. : Искусство, 1990. 265 с.

37. *Мессерер С.* Суламифь. Фрагменты воспоминаний. М. : Олимпия Пресс, 2005. 344 с.

38. *Обоймина Е., Татькова О.* Полёты любви. Балерины русской сцены. М. : ЭКСМО, 2007. 480 с.

39. *Плисецкая М. М.* Я, Майя Плисецкая... М. : Новости, 1994. 496 с.

40. *Портнова Т. В.* Особенности творческого метода М. Фокина в контексте художественного наследия рубежа XIX – XX вв. [Электронный ресурс]. URL: [https://expeducation.ru/ru/article /view?id=5701](https://expeducation.ru/ru/article/view?id=5701) (дата обращения: 10.06.2023).

41. *Слонимский Ю. И.* Чудесное было рядом с нами : Заметки о петроградском балете 20-х годов. Л. : Советский композитор, 1984. 264 с.

42. *Схейен Шенг.* Дягилев. «Русские сезоны» навсегда / пер. с нидерланд. Н. Возненко и С. Князькова. М. : КоЛибри, 2012. 604 с.

43. *Трускиновская Д. М.* 100 великих мастеров балета. М. : Вече, 2010. 432 с.

44. *Уланова Г. С.* Я не хотела танцевать. М. : АСТ-пресс СКД, 2005. 280 с.

45. *Фокин М. М.* Против течения : Воспоминания балетмейстера : статьи, письма / ред.-сост. Ю. И. Слонимский. Л. ; М. : Искусство, 1962. 640 с.

46. *Шереметьевская Н. В.* Танец на эстраде. М. : Искусство, 1985. 416 с.

47. *Чернова Н. Ю.* От Гельцер до Улановой. М. : Искусство, 1979. 191 с.

48. *Варновская В.* Артисты Дягилева [Электронный ресурс] // Балет. Печатный журнал, 2022. URL: <https://balletmagazine.ru/post/dancers-diaghilev-part-1> (дата обращения: 05.05.2023).

49. *Варновская В.* Артисты Дягилева [Электронный ресурс] // Балет. Печатный журнал, 2022. URL: <https://balletmagazine.ru/post/dancers-diaghilev-part-2> (дата обращения: 05.05.2023).

50. Театр Марселя Пруста [Электронный ресурс]. URL: <https://screenstage.ru/?p=13311> (дата обращения: 05.05.2023).

51. Балет «Шехеразада» на музыку Римского-Корсакова [Электронный ресурс]. URL: <https://www.belcanto.ru/ballet/scheherazade.html> (дата обращения: 05.05.2022).

52. Художественное богатство образов в эскизах Александра Головина для балета «Жар-птица» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.livemaster.ru/topic/2433989-hudozhestvennoe-bogatstvo-obrazov-v-eskizah-aleksandra-golovina-dlya-baleta-zhar-ptitsa?&inside=0&wf=https://www.livemaster.ru/topic/2433989-hudozhestvennoe-bogatstvo-obrazov-v-eskizah-aleksandra-golovina-dlya-baleta-zhar-ptitsa?&inside=0&wf=> (дата обращения: 05.05.2023).

53. Скандальные балеты Русских сезонов [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/materials/257658/skandalnye-balety-russkikh-sezonov> (дата обращения: 05.05.2023).

54. *Беспалова Е.* «Синий бог» – балет антрепризы Дягилева [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/siniy-bog-balet-antreprizy-dyagileva/viewer> (дата обращения: 05.05.2023).

55. Весна священная [Электронный ресурс]. URL: <https://myllirina.wordpress.com/2013/06/27/%D0%B2%D0%B5%D1%81%D0%BD%D0%B0%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%89%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F/> (дата обращения: 10.05.2023).

56. *Слюсарева Н.* В защиту антрепренёра. Блестящий цилиндр [Электронный ресурс]. URL: <https://7i.7iskusstv.com/y2021/nomer5/nslusareva/> (дата обращения: 10.05.2023).

57. Спорт на сцене: об истории балета «Игры» Вацлава Нижинского [Электронный ресурс]. URL: <https://www.diaghilev-ps.ru/education/sport-na-scene-ob-istorii-baleta-igry-vaclava-nizhinskogo/> (дата обращения: 10.05. 2023).

58. Грани творчества. Пять балетов Михаила Ларионова [Электронный ресурс]. URL: <https://lavirus.tretyakov.ru/publications/5-baletov-larionova/> (дата обращения: 10.05. 2023).

59. *Гаевский В.* Балет-пародия в дягилевском репертуаре. [Электронный ресурс]. URL: <https://screenstage.ru/?p=18170> (дата обращения: 10. 05. 2023).

60. *Лифарь Серж* [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D1%84%D0%B0%D1%80%D1%8C,%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B6> (дата обращения: 10.05.2023).

61. Экскурс в историю создания балета «Аполлон Мусaget» [Электронный ресурс]. URL: <https://2011.bolshoi.ru/performances /571/details/> (дата обращения: 10.05.2023).

62. *Левенков О.* Баланчинский бал. Рождение Аполлона. Глава из книги о Джордже Баланчине [Электронный ресурс] // «Большой театр», 2004. URL: <https://www.bol-theatre.su/repertuar/baleti-balanchina/119/> (дата обращения: 10.05.2023).

63. *Аловерт Н.* «Блудный сын». Хореография Дж. Баланчина [Электронный ресурс]. URL: <https://dem-2011.livejournal.com/501633.html> (дата обращения: 10.05.2023).

64. Сергей Григорьев, Любовь Чернышева. Двойной портрет. [Электронный ресурс]. URL: https://www.russianlaw.net/files/art/2x_portrait/2x_portrait_web.pdf (дата обращения: 11.06.2023).

65. *Кудрявцева Е.* Проектор Революции. Историко-революционные оперы и балеты [Электронный ресурс]. URL: https://vatnikstan.ru/culture/prozhektor_revolucii/ (дата обращения: 11.06.2023).

66. *Гордеев П. Н.* Терпсихора против Совнаркома: балетная труппа Мариинского театра в ноябре 1917 – январе 1918 года [Электронный ресурс] // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2022. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/terpsihora-protiv-sovnarkoma-baletnaya-truppa-mariinskogo-teatra-v-noyabre-1917-yanvare-1918-goda> (дата обращения: 11.06.2023).

67. *Гордеев П. Н.* На заре советского балета: балетная труппа Мариинского театра в первой половине 1918 года. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/na-zare-sovetskogo-baleta-baletnaya-truppa-mariinskogo-teatra-v-pervoy-polovine-1918-goda/viewer> (дата обращения: 11.06.2023).

68. *Жиров Е.* Большой театр – паразитический нарост, не имеющий художественной ценности [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/351356> (дата обращения: 12.06.2023).

69. *Королёк Б.* Квартетный скачок: изобретение советского балета и «Красный мак» [Электронный ресурс]. URL: <https://mus.academy/articles/the-quart-leap-the-invention-of-soviet-ballet-and-glieres-the-red-poppy> (дата обращения: 12.04.2023).

70. Голейзовский Касьян Ярославич [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,%D0%9A%D0%B0%D1%81%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D0%AF%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D1%87> (дата обращения: 12.04.2023).

71. Ленинградский балет 1917 – 1987 : слов.-справ. [Электронный ресурс]. URL: <http://library.lgaki.info:404/85.33%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80/%D0%9B%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%20%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82.PDF> (дата обращения: 12.04.2023).

РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Абызова, Л. И.* История хореографического искусства: Отечественный балет XX – начала XXI века : учеб. пособие / Л. И. Абызова. – СПб. : Композитор, 2012. – ISBN 978-5-7379-0501-9.

2. *Балет* : энцикл. / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. энцикл., 1981. – 623 с.

3. Балет XX век: страницы истории хореографического искусства России XX века по материалам журнала «Балет» : сборник / сост.: В. И. Уральская (общ. ред.), Р. С. Стручкова. – М. : Ред. журн. «Балет» ; Студия «Мохин Дизайн», 2011. – 439 с. – ISBN 978-5-901818-17-6.

4. *Беляева-Челомбитько, Г. Б.* Балет эпохи sovietica (1917 – 1991 гг.) : учеб. пособие / Г. Б. Беляева-Челомбитько. – М. : Университет Натальи Нестеровой, 2005. – 298 с. – ISBN 5-901617-51-7.

5. *Блок, Л. Д.* Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок. – Л. : Искусство, 1987. – 560 с.

6. *Бахрушин, Ю. А.* История русского балета : учеб. пособие / Ю. А. Бахрушин. – 3-е изд. – М. : Просвещение, 1977. – 285 с.

7. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр : Очерки истории : Эпоха Новерра / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1981. – 286 с.

8. *Красовская, В. М.* История русского балета : учеб. пособие / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1978. – 231 с.

9. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр : Очерки истории : Преромантизм / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1983. – 431 с.

Учебное издание

МАРЧЕНКОВ Андрей Леонидович
МАРЧЕНКОВА Анна Ивановна

ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ
XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Учебное пособие

Редактор О. В. Балашова
Технический редактор Ш. Ш. Амирсейидов
Компьютерная верстка П. А. Некрасова
Корректор О. В. Балашова
Выпускающий редактор А. А. Амирсейидова

Подписано в печать 30.01.25.
Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 9,30. Тираж 30 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.