

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет Традиционной белорусской культуры и современного искусства
Кафедра хореографии

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой

_____ 20__ г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета

_____ 20__ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

для специальности (направления специальности)
1-17 02 01 Хореографическое искусство (по направлениям)

Составитель: Карчевская Наталья Владимировна

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета университета 23 мая 2017 г.
протокол № 9

Составитель:

Карчевская Наталья Владимировна, декан факультета традиционной белорусской культуры и современного искусства, кандидат искусствоведения, доцент.

Рецензенты:

Корсакова Елена Евгеньевна, декан факультета заочного обучения учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент;

Котовицкий Виталий Владимирович, заведующий кафедрой режиссуры учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», доцент.

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой хореографии

(протокол от 15.02.2017 № 7);

Советом факультета традиционной белорусской культуры и современного искусства

(протокол от 28.03.2017 № 8)

СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1	Конспект лекций.....	6
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	615
3.1	Тематика семинарских занятий.....	615
3.2	Тематика курсовых работ.....	619
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	622
4.1	Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов.....	622
4.2	Перечень вопросов по темам семинарских занятий.....	624
4.3	Вопросы к зачету (экзамену), итоговый тест.....	627
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	683
5.1	Учебная программа.....	683
5.2	Основная литература.....	719
5.3	Дополнительная литература.....	721

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «История и теория хореографического искусства» разработан для учреждений высшего образования Республики Беларусь в соответствии с требованиями образовательного стандарта по специальности специальности 1-17 02 01 «Хореографическое искусство (по направлениям)». Учебно-методический комплекс предназначен для специальности 1-17 02 01 «Хореографическое искусство (по направлениям)» (направлений специальности 1-17 02 01-04 «Хореографическое искусство (народный танец)», 1-17 02 01-05 «Хореографическое искусство (балетный танец)», 1-17 02 01-06 «Хореографическое искусство (эстрадный танец)», 1-17 02 01-10 «Хореографическое искусство (современный танец)»).

Учебно-методический комплекс предусматривает изучение исторических этапов развития и лучших произведений современной хореографии, что является важной составной частью процесса обучения и воспитания будущих хореографов.

Изучение учебной дисциплины «История и теория хореографического искусства» находится во взаимосвязи с учебными дисциплинами «Искусство балетмейстера», «Классический танец», «Народно-сценический танец», «Эстрадный танец», «Спортивный балетный танец» и другие.

Учебно-методический комплекс состоит из нескольких составных частей. В части 2 представлены тексты лекций, изучение которых способствует получению знаний по истории мировой хореографии в разные эпохи, приобретению знаний в области белорусского танцевального фольклора и национального балетного театра. В тексты лекций по темам 7-9, раздела IV включены материалы, полученные при выполнении научного задания в рамках Тематического плана научных

исследований и разработок, направленных на научно-техническое обеспечение деятельности Министерства культуры Республики Беларусь, на 2016 год «Разработать учебные программы и контент пособия по национальному хореопластическому искусству Беларуси начала XXI века для учреждений образования в сфере культуры».

Кроме того, материалы УМК направлены на формирование у студентов умений самостоятельно анализировать художественные результаты творчества хореографов. Изучая материалы УМК студенты приобретают знания по историко-теоретическим основы искусства, образному языку хореографического искусства; изучают видовую и жанровую типологию хореографического искусства; историю хореографии в соответствии с эпохами, стилями, направлениями и школами; основные исторические факты, события, даты, имена деятелей искусства; наиболее значимые достижения мирового и белорусского хореографического искусства.

УМК направлен на формирование у студентов умений анализировать закономерности развития хореографического искусства в разные эпохи; на овладение категориальным аппаратом и специфическим языком хореографического искусства; анализировать хореографическое произведение; определять особенности и достижения отечественного хореографического искусства в мировом контексте; использовать полученные знания в педагогической, исследовательской практике; проявлять оригинальные идеи и образное мышление.

2 ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 КОНСПЕКТЫ ЛЕКЦИЙ

Введение

Хореографическое искусство

Искусство – это форма общественного сознания, отражающая действительность в художественных образах, предназначено для развития человека и для влияния на процесс общественной жизни.

Искусство призвано воспитывать человека, как человека посредством развития в нём добрых и прекрасных начал, формирует и развивает его всесторонне, влияет на его духовный мир в целом, возбуждает фантазию.

Заставляет работать мысль, помогает любить достойное, учить верной эмоциональной реакции на вещи, события, поступки, формирует нравственные принципы (поведение человека в жизни отношении к другим людям, расширяет кругозор, укрепляет идейные позиции).

Искусство, является одним из важнейших источников наших знаний о мире, даёт знание об эпохах, об образе жизни, мыслях, чувствах вкусах и идеалах людей.

Искусство реально существует как система его видов, имеющих выразительные средства, находящихся между собой во взаимосвязи и подчиненных общим задачам художественной деятельности в ту или иную эпоху.

Общепринятой является следующая классификация искусства:

I. Пространственные виды искусства:

1. прикладные (трудовые) - архитектура, декоративно-прикладное искусство.

2. изобразительное искусство – скульптура, живопись, графика, художественная фотография.

Пространственные виды искусства воспринимаются зрением. Они передают статичное состояние явлений, воспроизводят видимую красоту действительности, гармонию пространства, способны надолго приковывать внимание, бессильны передавать изменения жизни, её течение, т.е. это выхваченное мгновение.

II. Временные искусства:

1. искусства слова (литература)
2. искусства звука (музыка)

Эти искусства воспринимаются слухом. Способны передать ход событий или развитие чувств, произведение как -бы течёт безостановочно во времени, мы не сможем «долго рассматривать её», оно движется, вперёд не ждёт нас и это осложняет восприятие произведений этих видов искусства.

III. Пространственно-временные (зрелищные, игровые виды искусства):

1. хореография
2. театр
3. кино
4. телевиденье
5. эстрада
6. цирк

Воспринимается и зрением и слухом, и сочетает в себе черты искусства первых двух видов (например, хореография связь с изобразительным искусством, оно идёт в расположении танцующих в пространстве, которое подчинено графическим законам, также непосредственная связь с музыкой, хореографические образы развиваются во времени.)

Искусство делится на:

- первичные - т.е. – автор - произведение - зритель
- вторичные (исполнительские) автор – произведение – исполнители - зритель.

Таким образом, хореография относится к пространственно - временным и вторичным видом искусства и отражает действительность в хореографического образа.

Дифференциация искусства танца по функциональному признаку имеют два подвида: художественно-профессиональная и народно-бытовая хореография. В свою очередь художественно – профессиональный танец делиться на эстрадный и балет. Коренным отличием между эстрадным танцем и балетом является то, что в балете танец соединяется не только с музыкой, но и с драмой. Иначе говоря, «балет» понимается как сюжетный спектакль со сложным драматургическим развитием образов.

В качестве трех основных родов танцевального искусства М. Каган в своей книге «Мифология искусства», называет сюжетно-изобразительный танец (близкий к пантомиме), неизобразительный ('который «становится динамическим орнаментальным узором») и классический танец (соединяющий возможности «орнаментальные» с «повествовательными»).

Устанавливая основным критерием различий в искусстве хореографии степень приближения и удаления к изобразительной и повествовательной программности.

Представляя собой многозначное понятие, жанр, прежде всего — сложился внутри тех или иных видов и родов искусств для воплощения конкретного жизненного содержания.

Вопрос о хореографических жанрах разработан не достаточно.

Жанр определяется многими факторами: идеей, темой, сюжетом, традициями, приёмами того или иного сценического жанра. Жанрами именуется не только целые произведения, но и отдельные их части. Так, в балете отдельные танцы, сцены, вариации могут быть исполнены в определенном жанре.

Разделение хореографического искусства на жанры было исторически необходимо для максимального развития всех возможностей хореографии. Внутреннее единство хореографических жанров, наличие в каждом из них

элементов другого служит залогом их взаимодействия и взаимовлияния. Оно ведет к частому возникновению «межжанровых» произведений, сочетающих в себе характерные качества разных жанров. Чтобы перевести один танцевальный жанр в другой жанр, необходимо перейти на другую знаковую систему, соответствующую избранному жанру.

Для XX и XXI веков характерна тенденция к смешению сценических жанров, а так же развитие промежуточных, новых жанров. Возникает вопрос, что должно стать критерием жанровой дифференциацией: музыкальные жанры, драматические или литературные?

Прежде всего стоит дать определение жанру.

Жанр – это внутренняя разновидность вида. Жанры способствуют более глубокому отражению действительности в искусстве. Деление на жанры существует во всех видах искусства. Например, в изобразительном искусстве жанры различаются, прежде всего, по предмету изображения:

- Изображение природы – Пейзаж
- Изображение вещей – Натюрморт
- Изображение человека – Портрет
- Изображение боевых сцен – Батальный жанр
- Изображение животных - Анималистический жанр
- Изображение мифов – Мифологический жанр

В сценических произведениях искусства различают три жанра: эпический, лирический, драматический.

Дифференциация жанров, жанровые определения носят порой метафорический характер и сочетают несовместимые понятия. В систему хореографических жанров включаются определения, характерные для других искусств (поэма, симфония, плакат, эпопея, новелла, драма, сюита, трагедия, миниатюра, сказка и другие); их объединяют вместе или в различных сочетаниях без пояснений и доказательств правомерности такого заимствования. Причина этого во многом обусловлена отсутствием единого принципа жанровой классификации и его применения в различных областях

творчества, в частности в «балете» и «балетном театре». Множественность природ хореографического искусства, в котором прямое использование выразительных средств других искусств сочетается со своеобразным преломлением жанровых разновидностей, форм, стилевых особенностей, идущих, в частности, из драматического театра, литературы, музыки, живописи. Синтез драмы (то есть театра, литературы) и музыки в хореографии постоянно порождает центробежные силы и по отношению к музыке, и по отношению к драме. При изучении хореографического спектакля возникает стремление, с одной стороны, включить балетную музыку в ряд музыкальных жанров и анализировать исходя из музыкальной формы, драматургии, выразительных средств, с другой стороны — рассматривать постановку как чисто театральное (обычно узко хореографическое произведение).

В последнее время наметился новый аспект анализа — лишь с точки зрения взаимосвязи музыки и хореографии, отрицая наличие общих черт с драматическим театром.

Литературные жанры определяют жанры хореографии

Известный советский балетмейстер и педагог Р.Захаров, обращаясь к жанровой стороне хореографических постановок, считал, что в балетах, создающихся на сюжеты из классической литературы, литературные жанры определяют форму их художественного воплощения в музыке и хореографии. Жанры поставленных им спектаклей, балетмейстер называет романтической поэмой («Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева), социально-романтической повестью («Кавказский пленник» Б. Асафьева), сказочным балетом-феерией («Золушка» С. Прокофьева), лирико-комедийным балетом («Барышня-крестьянка» Б. Асафьева), исторической повестью («Медный всадник» Р. Глиэра), героической повестью («Тарас Бульба» В. Соловьева-Седого), героической поэмой («Дочь народа» А. Крейна), комедией («Мирандолина» С. Василенко) и трагедией («Ромео и Джульетта» С. Прокофьева).

Как видим, Захаров опирается на литературные, жанры, но при этом смешивает жанровые определения, относящиеся к различным литературным родам. Предлагая при определении жанра спектакля с оригинальным сюжетом исходить из идеи, содержания предложенной программы, при анализе каждого конкретного хореографического произведения.

Характер пластики определяет жанр хореографии

Характер пластики лежит в основе классификации балетных жанров, предложенной П. Карпом. Три основных жанра — эпический, лирический, драматический — он различает «по преобладанию в хореографии ее соответствующей стороны — изобразительно-пластической, музыкальной или действенной».

Балет эпического жанра (эпос) близок к изобразительному началу и преобладает в нём изобразительно – пластическая сторона.

В литературе эпос предполагает развернутое повествование о жизни человеческой, ее многостороннее изображение в развитии. Эпический балет, прежде всего, должен изобразить объективную картину происходящего. Речь идет не столько о прямом воспроизведении какого-либо сюжетного происшествия, сколько о том, чтобы использовать все многообразие отразившей его пластики.

Один из самых значительных советских эпических балетов — «Пламя Парижа» В. Вайнонена, по сценарию Н. Волкова и В. Дмитриева (музыка Б. Асафьева). Это вереница ярких картин. Первый акт слабее других именно потому, что здесь всего больше места отдано дробным драматическим эпизодам. Состояние правящего класса, его смятение, ощущение неминуемой гибели, его искусственный и далекий от реальной жизни мир обрисованы во втором акте. Состояние революционного подъема прекрасно воплощено в танцах третьего акта, вершиной которых остается знаменитый танец басков. Наконец, торжество и ликование победившего народа живет в танцах четвертого акта, где классический танец, совсем иной, чем в пасторальной интермедии второго акта.

Стоит только подойти к «Пламени Парижа» с обычной меркой балет-пьесы, как окажется, что балет В. Вайнонена не выдерживает критики: сюжет в нем ослаблен, узловые, казалось бы, эпизоды, кроме разве гибели Актера, рассказаны скороговоркой и не привлекают внимания. Основные танцевальные части дивертисменты, что дает повод объявить их второсортными.

Но заслуга авторов в том, что, избрав важную народно-революционную тему, они не побоялись эпического решения, сумели это решение верно наметить в сценарии, найти в музыке и талантливо воплотить в хореографии. Поэтому-то балет «Пламя Парижа» прожил на сцене более четверти века и продолжает в лучших своих частях волновать зрителя. А его второй и третий акты принадлежат к высшим достижениям советской хореографии.

«Пламя Парижа» — пример танцевального эпического балета. В нем особенно большое место занимают массовые характерные танцы. Балетмейстер В. Вайнонен глубоко постиг характер изображаемого им народа. Это дало ему возможность угадать многие черты французского национального танца.

Эпический балет нередко непосредственно опирается на фольклор. Образные характеристики в нем порой создаются прямым воспроизведением народного танца с его особенным пластическим рисунком. Оригинальная хореография здесь тоже в очень большой мере вдохновляется народным танцем.

Другим примером балетного эпоса может служить «Спартак» Л. Якобсона (сценарий Н. Волкова, музыка А. Хачатуряна). Здесь щедрое воображение балетмейстера отыскало для героев и массовых сцен множество ярких пластических мотивов и в пантомиме и в танце. Танцевальные структуры и здесь редко поднимаются до отчетливой действенной значимости, хотя и рисуют картины нарастания или спада того или иного характерного состояния героев и массы. Сцены разложения в лагере Спартака, танец гадитанских дев, отчасти танец этрусков — самые

примечательные в этом смысле фрагменты. В иных эпизодах преобладает едва композиционно организованная пантомима. Большое место в балете занимают и статические картины («горельефы»).

Балет лирического жанра (лирика) близок к музыкальному началу и преобладает в нём музыкальная сторона. Именно в лирическом балете всего теснее становится связь между музыкой и хореографией, и музыкальная основа всего больше определяет структуру сопровождаемой ею хореографии. Если в балетном эпосе музыка подчеркивает объективный характер действия, как бы повествуя о нем, то в лирическом балете, напротив, максимальное слияние музыки и танца в какой-то мере как бы относит события и переживания к самому повествователю, что, как известно, свойственно лирике.

Ее свойство сосредоточиваться на отдельных переживаниях, что для балета очень типично. Правда, хореографическое произведение, если это не танцевальный номер, а целый балет, не ограничивается изображением отдельных переживаний, но приводит их в некоторое композиционное единство, представляющее уже подобие развития характера.

Типы лирического балета разнообразны: «балет – симфония», «балет – сюита», «балет – дивертисмент». При классификации их вернее всего исходить из строения музыкальной формы. По аналогии с музыкой (например, с типами симфонической драматургии) данные жанровые определения могут быть, возможно, использованы для разграничений жанров бессюжетных (программных) балетов, лирических миниатюр.

Балет-симфония, включает в себе внутреннее развитие и активное взаимодействие различных переживаний хореографического образа, в процессе которого возникают противопоставление и конфликты. «Лебединое озеро», в частности его вторая картина, лучший пример симфонического лирического балета.

Балет-сюита, представляет цепь меняющихся переживаний, хотя и сопоставляемых, но непосредственно друг с другом не взаимодействующих. «Шопениана» — характерный пример сюитного лирического балета.

Лирический жанр занимает в балете весьма большое место. Пожалуй, именно он чаще всего поднимает балет к самым высоким вершинам искусства. И все же неверно было бы сводить все жанры к лирике и считать ее нормы обязательными для всякого балета.

Балет драматического жанра (драма) близок к действительному началу и преобладает в нём действенная сторона. Дrame, несомненно, надлежит оставаться одним из основных хореографических жанров. Ее беды проистекали из неправомерного отождествления с литературной драмой.

Между тем, уступая лирике и эпосу в самостоятельной силе, драматическая хореография как бы синтезирует их качества, что ведет к более широкому и многообразному отражению действительности. В этом, несомненно, сильная сторона балетной драмы, которой не следует пренебрегать. К тому же, содержание в балетной драме раскрывается по преимуществу через развитие действия, воплощенное, прежде всего в сценарии. Этим объясняется наибольшая сюжетная наглядность балетной драмы и, следовательно, ее наибольшая доходчивость среди хореографических жанров

Однако чем сложнее сюжет, тем больше приходится драматической хореографии дробиться и мельчаться в попытках его объяснения, тем скорее обретает она пантомимический характер, оставляя танцу лишь незначительные эпизоды

Хотя к числу драматических балетов принадлежат такие шедевры советской хореографии, как «Бахчисарайский фонтан» и «Ромео и Джульетта», законы балета-драмы нельзя распространять на другие жанры. Как ни велики были успехи балетной драмы, эпос и лирику она вытесняла необоснованно.

Музыкальные жанры определяют жанры хореографии

С появлением симфонической музыки появились новые жанры в музыке, под влиянием которых появились и новые жанры хореографического искусства. Например, хореографическая поэма и хореографические симфонии. Определение жанра балета как «поэма» или «симфония» указывает на жанр музыкальной партитуры. Тем самым балетмейстера стремились построить хореографическое развитие на основе музыкальных выразительных средствах. Например, «Этюды» Х. Ландера на музыку К. Черни, «Шопениана», «Прелюдия» М. Фокина на музыку Ф. Листа, «Класс-концерт» А. Мессерера на музыку С. Баха и т.д. В таких балетах хореография, как и музыка, воплощает обобщённые эмоциональные состояния, обобщённые темы без житейской «конкретности». Как правило такие балеты «бессюжетные».

С другой стороны появление симфонической музыки требует музыкальной драматургии, что неразрывно связано с драматическим действием балетного спектакля. Это означало стремление передать идею, сюжет, образы танцевальными средствами, и философскую обобщённость.

Содержание и форма определяют жанры хореографии

Многообразие и взаимопересечение принципов классификации жанров приводит к спорам: является ли жанр категорией содержания или категорией формы.

Большинство справочных изданий, творческих исследований по конкретным видам искусства, предлагают учитывать не один, а несколько признаков при определении жанра, и главный признак — содержательность. Жанры возникли как способы воплощения определённого содержания. И опознавательными признаками жанра служили сюжет и композиция танца.

Интересное объяснение понятия жанр дал Г. Товстоногов в книге «О профессии режиссера»¹: «Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. Способ этого отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе, и есть жанр». Эта важная черта жанра — способность отражения мировоззренческих

позиций автора — также определяет содержательную сторону жанра. Тип жизненного конфликта является важной содержательной сущностью жанра и влияет на относительную устойчивость образов, приемов развития действия, структуры произведения и т. д.

Жанры драматического театра определяют жанры хореографии

К. Станиславский различал жанры балетного театра идентичными театру драматическому: трагедию, комедию, драму и их разновидности. Основопологающим признаком жанрообразования в таком случае служит тип конфликта, который влияет на музыкально-хореографические образы и выразительные средства

Сегодня иногда сохраняется убеждение о существовании исконно балетного жанра – феерии. Но, это не жанр, а скорее форма изложения сказочного сюжета, а сказка может быть и комедийной, и драматической, и трагедийной. Более того, даже сохраняя академические формы классического балета, в зависимости от творческой индивидуальности, стиля авторов сказка может рассказать о своих героях с лирической наполненностью чувств, драматически обостряя конфликтные столкновения (балеты Чайковского), или с эпической «отстраненностью», акцентируя не само развитие образов, а постепенно проявляя различные грани характера, состояний («Раймонда» А. Глазунова).

В этой особенности балетов Чайковского и Глазунова, несмотря на легендарно-сказочные сюжеты и канонические формы классического балета конца XIX века, проявились специфические черты основных разновидностей балета-драмы, в которых жизненные явления находят отражение через психологию героя, его внутренний мир в более обобщенно-условном плане, без индивидуализации отдельных образов.

Сказочные и легендарные сюжеты в современном балете, как и в лучших спектаклях прошлого, трактуются не как феерический спектакль, а как произведение искусства, способное выдвигать идеи не менее современные, чем балеты о современности. Они облакаются, таким образом,

в ту или иную жанровую форму в зависимости от предлагаемого конфликта, который может быть и драматическим, и комическим, и даже трагедийным. Последнее встречается реже, однако не отрицает возможности в аллегорической форме выразить трагические жизненные противоречия. Достаточно сравнить такие спектакли, как «Конек-горбунок» Щедрина, «Золушка» Прокофьева и все балеты Чайковского (особенно «Лебединое озеро» в авторском варианте), «Каменный цветок» Прокофьева, «Легенду о любви» Меликова, «Икар» Слонимского.

Балетные постановки с легендарным сюжетом позволяют сохранить композиционные особенности сказки как разновидности эпического рода литературы: построение фабулы, исключая эффект неожиданности, неторопливость изложения (что позволяет останавливать действие divertissementными вставными танцами), крайняя поляризация героев на положительных и отрицательных. Сюжет сказки, легенды, как правило, прост, и его образы можно показать в танце. Эти особенности во многом определяют тот факт, что первые шаги национальных балетов связаны с образами из народного эпоса.

Таким образом, исходя из вышеизложенного, хореографические жанры складывались постепенно, по мере того, как хореографические представления насыщались действенностью, жизненной содержательностью сюжетов, драматургической цельностью. Естественно, в драматическом, оперном и балетном театре аналогичные жанры приобретали иную окраску, свои специфические особенности, свой круг тем, образов и предмет отражения.

Новая эпоха, новый стиль внесли в балетные жанры свои изменения. Современные балетные жанры необходимо различать не только стилистически, не только по выразительным средствам, но и по принципу отбора сюжета, образов, того жизненного содержания, которое волнует современников — создателей балета, а главное — становится доступным

искусству танца по мере его развития (сравним «Тщетную предосторожность» Ж. Доберваля и «Клопа» Л. Якобсона).

При изучении эволюции жанров нельзя не учитывать исторически изменяющегося восприятия балетного искусства. Жанры балетного театра, их разновидности, накапливая конкретные черты (темы, образы, средства) на определенных исторических этапах, в периоды наибольшей стилистической ясности, затем подвергались «размыванию», трансформации.

Обращение искусства балета к различным сторонам действительности привело к необходимости поисков различных способов отражения, новых жанровых образований, которые со всей широтой раскрывали бы многообразие жизненных явлений. Каждый из трех основных жанров приобрел свои типологические разновидности, которые могут быть разграничены по многим признакам: по тематике (семейно-бытовая комедия), по влиянию литературного направления или главенствующего стилевого течения в искусстве определенного периода (романтическая драма), по наличию межродовых признаков (эпическая драма, лирическая трагедия) и т. д.

Тема 1. Древние формы танца

Вопрос о природе танцевальных движений можно обсуждать с различных сторон. Некоторые исследователи видят в танце проявление эмоциональной потребности человеческого существа к своеобразной "нервной разрядке", в выходе наружу внутренне напряженных состояний. В танце реализуются потребности в общении с себе подобными, в самовыражении, в выражении "невыразимого в словах" отношения к миру природы и миру культуры. Можно рассматривать танец как средство *гармонизации* всего спектра жизненных отношений – своеобразного "протанцовывания" ситуаций и проблем. В этом ключе небезынтересно видение танца как *игры*, в которой происходит

перенесение и "проживание" насущных проблем в особой символической реальности.

Традиционно изучение танца как особого вида искусства велось со стороны специальных дисциплин – хореографии, искусствоведения, эстетики, психологии искусства. В последнее время появляются работы более широкого философского видения. Развиваются теории невербальной коммуникации, в которых важнейшее значение придается пластической символике, предлагаются специальные философские концепции танца.

Танец как вид искусства в современном понимании возник на определенном этапе генетической, когнитивной и культурной эволюции человечества и в дальнейшем претерпевал существенные изменения. С этой точки зрения понятие "искусство танца" охватывается более широким понятием "танцевальной культуры", которое нами будет рассматриваться как неотъемлемая часть целостного организма культуры, зависящего от времени, привычек и представлений конкретно-исторической эпохи.

Концепции происхождения танца. В эстетике и танцеведении имеется несколько точек зрения на происхождение танца. Наиболее распространенными являются **космологическая, биологическая и социальная концепции.** Согласно космологической концепции, ритмообразующее начало составляет основу космоса как миропорядка. Оно заложено и в сущности танца, ибо он суть "явление, в котором все подчинено строгим правилам исчисления, ритма, метра и порядка,

строгому следованию общим законам формы и четкого соподчинения части целого" (Х.Эллис).

Сторонники биологического происхождения искусства считают, что танец человека произошел в результате ритуализации поведенческих стереотипов, сценариев. В мире живой природы можно наблюдать танцеподобные брачные ритуалы птиц, синхронизируемые групповые

подобия плясок бабочек, рыб, танец пчел и т.д., что свидетельствует об общей биологической потребности к упорядоченным танцеподобным движениям, которые обеспечивают передачу адаптивно ценной когнитивной информации. Наделяя окружающую среду внутренним сакральным смыслом и пытаясь символически воздействовать на нее, первобытный человек имитировал повадки животных, стремясь подражать им.

Сторонники социологического взгляда на происхождение танца исходят из понимания его как феномена, целиком обусловленного социокультурной жизнью человека. В частности, можно рассматривать танец как модель коммуникативной связи, "сфокусировавшей в себе наиболее распространенные моторно-двигательные образцы, которые наиболее часто и успешно использовались в жизни большинства людей данной культурной общности" (А.Ломаке).

В литературе высказано достаточно много критических мнений как за, так и против этих концепций. Мы же считаем, что имеются разумные основания во всех предлагаемых подходах. Взятые в совокупности они проливают свет на природу танца каждый в своем особом аспекте видения. Человеческое сознание многомерно. Как биологическое существо человек может быть подчинен и общим законам рода. Эстетическое чувство не проявляется у животных сознательным образом, но это не значит, что у них не может быть эстетических предпочтений. Опыты с шимпанзе, которых побудили "рисовать красками", поразили экспериментаторов тем, что в их "живописи" можно было заметить владение композицией, наличие индивидуальных стилистических особенностей и известное тематическое разнообразие.

Правы и те, кто усматривает в ритме одно из организующих начал природы. Внешне заданный ритм оказывает прямое физиологическое воздействие на любое живое существо, в том числе и на человека,

например, он может замедлить или ускорить дыхание. Высказывается гипотеза о том, что "существуют какие-то основные ритмы (вероятно, универсальные), которые оказывают на наше поведение характерное успокаивающее или активирующее влияние

Астрономический танец. Благодаря сохранившимся наскальным изображениям, рисункам на вазах и других предметах обихода, гробницах и свидетельствам античных авторов многие аспекты танцевальной культуры древних египтян и эллинов детально изучены. Исследован характер движений, виды танцев, обсуждается вопрос о роли плясок в общественной жизни. Свой анализ мы начнем с описания танцев-повествований о строении звездного неба и влиянии созвездий на жизнь людей.

По свидетельству Плутарха, египетские жрецы, танцуя, изображали во время мистерий движения различных небесных светил. В Элевсине – месте совершения сокровенных таинств, в Древней Элладе, сезонные праздники проходили, следуя строгому астрологическому порядку. Музыка, танцы, пение органически включались в общее действо. Считается, что «шумеро-сирийско-фригийско-эллинский миф до рубежа II и I тысячелетий до Р.Х. знал одно-единственное материнское божество, затем образ праматери дифференцировался и возник пантеон женских божественных образов – Гея ("земля"), Рея ("плодородная"), Деметра ("мать полей"), Афродита ("пенорожденная"), Гера ("покровительница человеческого сообщества")». Во время празднеств в свите "Великой матери" находились юноши-Близнецы – Кастор ("очиститель") и Полидевк ("указчик"). Они «"обтанцовывали" год, равно как и Великую Мать Элевсина, по ходу ежегодных праздников, но в противоположных направлениях, причем оба они в III и II тысячелетии – начинали свой танец под созвездиями Близнецов в день рождения Афродиты, 24 апреля.

Для нашего исследования важно хронологически проследить изменение роли различных выразительных средств в создании созерцательного образа. В древности организованная ритмом пластика тела в музыке и танце имела преимущественное значение в культовых действиях. Слово, как начало, формирующее сознание, проявилось в более поздние времена. Активное освоение слова-образа, вероятно, происходит в I тысячелетии до Р.Х. До этого времени язык танца был всем понятен. Все жители общины принимали непосредственное участие в культовых танцах. До установления Элевсинских мистерий в XVI в. до Р.Х. посвящения в Средиземноморье проходили преимущественно через танец. Начиная с эпохи Солон (ок. 600г. до Р.Х.) в мистериях появляется *зритель*. Непосредственно физическая вовлеченность в действие уступает место формирующемуся вербальному пониманию. Постепенно безмолвный танец перестает быть понятным большинству.

В VI веке до Р.Х. из дионисийского танца рождается драма, и в частности, трагедия. Танцы все еще составляют неотъемлемую часть драм и комедий, но артистически и технически совершенствуются и развиваются в становящемся искусстве виртуозов-профессионалов. Интересно, что при обучении воинскому искусству первоначально именно танцы играли ведущую роль в воспитании ловкости, ритмичной координации движений. Воинственное божество Приам «обучил Арея владеть оружием, но не прежде, чем сделал из него законченного плясуна». С VII в. до Р.Х. танцы куретов – обнаженных вооруженных юношей – сменились специальной военной подготовкой.

Когда же возник танец? На основании известных нам свидетельств о людях древнего каменного века, можно заключить, что музыкально-танцевальная активность была присуща и далекому палеантропу (находки 25–35-тысячелетней давности). В начале XX века признали наличие искусства в первобытном обществе, но считали его примитивным, и лишь к

концу века мнение о художественных способностях архантропа изменилось. Основываясь на профессиональном понимании танцевальных поз, движения, композиции, физиологических состояний костно-связочного аппарата,

уровня тренированности мышц, возможностей танцовщиков новосибирским ученым В.В.Роммом была проведена реконструкция палеолитических рисунков с использованием компьютерной обработки данных. Детально проанализированы изображения Колдуна, Музыканта из пещеры Трех братьев (Аржес, Франция), Антропокефала в Габийо (Шаринта, Франция). Делается вывод о том, что древний художник довольно искусно показал ритмичные движения танцоров, одетых в бутафорские костюмы с масками – головами, шкурами и хвостами животных.

С работы С.Рейнака (1903) широкое распространение получила теория магической интерпретации первобытного искусства. Символическая расшифровка изображений привела к гипотезе о наличии у древнего человека понимания о "всеобщем порядке вещей", т.е. космогонических представлений. Возможно, у предшественника Homo sapiens были и протоастрологические танцы. Заметим, что время магии и мистерий – качественно различные эпохи в развитии человеческого сознания. Попытаемся проникнуть в душевный мир древнего человека – существа явно наделенного творческим воображением, сосредоточившись на когнитивных возможностях его мышления.

Ритмомышление в эпоху магии. Реальность для первобытного человека была такова, что в ней не было непроходимых границ между внутренним и внешним миром. Мир не воспринимался как совокупность вещей, имеющих раздельное и отчужденное от человека существование. Все было таким же живым, как и естество человека, – небо, звезды, вода, камни, животные, птицы. Подобное мироощущение могло порождать фантастические образы, но не было иллюзией. Первобытный человек учился жить, подстраиваясь под смену

периодичных ритмов природы и, по-видимому, обладал очень тонкой психофизической чувствительностью, особой способностью к непосредственному *проникновенному пониманию* событий своей жизни. Овладевая силами суровой природы, равно как и своими собственными необузданными страстями, он, видимо, рано осознал творческую силу ритма.

Магические ритуалы часто классифицируют по желаемому результату, выделяя, например, магию плодородия, магию охоты и т.д. Мы будем рассматривать магические действия по типу используемых выразительных средств, различая магию телодвижений (жест, поза, мимика), магию звука, магию цвета, магию наглядного образа (символа), магию слова. Анализ дошедших до наших времен древнейших словесных заклинаний показывает, что имеются явные пренебрежения грамматическим строем речи в пользу ритмической формулы. Любые внешние средства в магическом действе можно рассматривать как приемы, вынуждающие организм работать в определенном ритме и приводящие его в такое состояние, когда одна энергетическая психофизическая система может оказывать влияние на любую другую энергетическую систему, вызывая желаемый результат. До появления магии слова роль *внешних вынуждающих приемов* выполняли невербальные средства, и, в частности, ритмичные телодвижения. Религии как устоявшейся системы знаний, верований и практик в эпоху магии не было, но религиозное сознание проявлялось в форме чувствования и образного переживания неведущей Живой Реальности.

В освоении человечеством различных граней сознания этапу мысле-формы, возможно, предшествовал этап мыслеэнергии в виде "*невербального осязающего ритмомышления*", в котором особая чувствительность к ощущениям внутренних ритмов объектов, видимо, играла ведущую роль. Познание проходило через осознание внутренних ассоциаций ощущений, которые могли вызываться как

внешними стимулами, так и внутренними, когда ритм внутренне осязаемого объекта "проходит через телесного человека". Ассоциации могли быть двигательными, эмоциональными, ментальными. Важный шаг в проявленности именно человеческой разумности – объективация внутренних ассоциаций, которая в зависимости от степени развитости менталитета и сознания могла быть представлена как с помощью образа, так и с помощью обозначающего его смысл знака. Именно выделение образа, а затем и слова-имени, породили магическое миропредставление и уверенность в возможности воздействовать на объект через манипуляции с его когнитивным, мысленным аналогом. Отметим, что первоначально именно энергетический аспект образа и ритмическая сторона действия имели большее значение, чем форма.

Осязающее ритмомышление проявлялось не только при магических действиях. Способность к пониманию через чувство ритма сохранилась у многих народов, живущих в традиционных общинах. Для примера рассмотрим роль ритма и пластики в жизни племен Центральной Африки.

Танец не является самостоятельным видом творчества, но он входит в состав всех традиционных таинств и ритуалов, зачастую играя ведущую роль. Есть танцы отдыха, развлекательные игровые танцы, танцы – имитации трудовых процессов, танцы – возрастные инициации, нормативные танцы "утверждения законности свершившего акта", магические, терапевтические танцы. Ритмодвигательная культура африканцев столь развита и значима, что имеются своеобразные "пластические диалекты" – по ритмодинамике можно определить этническую принадлежность. Музыкальный ритм и пластика танцевальных элементов столь сложны, что "могут быть полностью ощутимы и воспроизводимы лишь представителями народа-носителя данного фольклора". Речь идет о воспроизведении не внешнезримой канвы танца, а о тончайшей игре внутренних пульсаций. Жизнь

африканца – "это воплощенный ритм; поэтому музыка, танец, поэзия для него – это как бы средство восприятия ритма объекта, средство общения с миром, с "другими" – с богами, духами" (Л.Сенгор).

Особая ритмовосприимчивость породила ритмоязык барабанов, выполняющий функции и прямой передачи смысла – новостей, эпических повествований о генеалогии царей и даже поучительных мудростей.

Психологически массовое танцевальное действие способствовало формированию "коллективного разума" как целостного организма. Синхронные ритмодвижения организуют и создают особое *психическое пространство*. «"Вся деревня в ритмическом трансе. Слитная толпа мерно колышется, словно могучий организм" ... "Миг – и ты уже сам захвачен танцем, стал частью механизма коллективного движения, подчинившего себе все тела и души"» (Седоргрен С.). Ощущения душевной близости, достигнутое в танце составляли основу теплоты и взаимопонимания в каждодневном общении и совместном труде, развитию чувства понимания намерений до реализации физических действий через осознание внутренних состояний. Достигалась *гармонизация* внутреннего мира как отдельного человека, так и общины в целом. Примечательно, что после продолжительных танцев не возникает чувства усталости.

Созерцательность пластического образа в эпоху мистерий. Мистерии как всенародные таинства-празднества – характерная черта жизни всех развитых цивилизаций как Ближнего, так и Дальнего Востока.

В отличие от первоначальной эры магии они проходили в период политеизма и антропоморфизма, когда во Вселенной человека властвовали многочисленные божества, со временем упорядоченные им в стройный пантеон. Система духовного воспитания в институте мистерий была предназначена прежде всего для широких масс

населения, в то время как особо одаренные иерофанты проходили специальную подготовку в духовных школах высшего посвящения. Видимо, даже в те далекие времена творческие способности неравномерно распределялись среди людей. Знания, и особенно сакральный опыт, передавались с учетом уровня развития ментальных способностей неопита, его способности к пониманию. Различному уровню сознания соответствовали и определенные формы и способы передачи смысла. Зарождение метафизических систем абстрактного символизма, когда отдельно взятый цвет, звук, геометрический образ играли роль многомерного, многозначного и к тому же переживаемого как живое, символа, по-видимому, произошло в результате осмысления созерцательных практик более высокого уровня, чем в степенях посвящения, охватывавших широкие массы.

Обладатели сокровенного знания оказывали прямое, либо косвенное влияние на культурную жизнь, которое проявлялось в установлении обрядов и ритуалов, формировании образцов мышления и поведения, закреплении их в канонах мифологического и художественного творчества. Вложенные зерна расцветали пышным цветом на благодатной почве творческого воображения народа, о чем свидетельствует разноголосица мифологических представлений и практик, варьировавшихся в каждой местности до периодов упорядочивания культов в рамках государственных объединений.

Для древнего египтянина, элина Вселенная представляла собой *живое, иерархичное органическое целое*, в котором низшие ступени иерархии были *пронизаны* силами высших ступеней. И люди, и боги имели сложное телесно-душевно-духовное строение, причем считалось, что духовное более проявлено на высших уровнях и менее – на низшем физическом уровне. Считалось, что можно выходить на другие уровни. Иерархии и через них даже оказывать влияние на земную жизнь. В этом аспекте магия рассматривалась как практика контакта с ближайшими к

человеку живыми силами Природы – стихиями воды, земли, воздуха, огня, царствами минералов, растений, животных. Магический элемент сохранялся и в мистериальных практиках, но не был определяющим. Одна из основных задач мистерий и состояла в том, чтобы человека естественного преобразовать в человека духовного, раскрыв его «духовные очи». С другой стороны, мистерии были школами метафизического образования, где давали представление о жизни созвездий и влиянии небесных светил на трудовую и личную жизнь людей, об этапах жизненного пути человека и зарождении душевного и духовного начал в нем.

В качестве примера *танца-трансформации* приведем пляску "журавля" критян в Кносском лабиринте. Традиционно графически Лабиринт представляется в виде спиральной площадки для танцев. "Мисты входили в Лабиринт через узкую низкую дверку с опущенной головой, в согнутом положении, двигаясь в танце задом наперед и держась за вымазанный кровью канат, который с силой тянул вперед идущий мистагог. Этот канат был "красной нитью" Ариадны... Танец – прыжки с высоко выкинутыми коленями – продолжался под "звериный рев и волчий вой", производимый подручными в звериных масках".

Значение способности к ритмочувствованию и ее роли в познании мира и творчестве осознавалась в первых философских учениях. Понятия *гармонии и ритма* мыслились как универсальные характеристики упорядочивающей тенденции Космоса. *Эвритмия* – искусство благообразных движений в танце и благозвучия в музыке – считалась показателем разумности человека. Не случайно Платон придавал большое значение искусствам в воспитании в душе человека чувства ритма и гармонии. Однажды обнаруженные сочетания гармоник культивировались, закрепляясь в каноне. По свидетельству Платона, египтяне 10 тыс. лет тому назад установили, что прекрасно, и

"объявили об этом на священных празднествах и никому... не дозволено было вводить новшества и измышлять что-либо иное, не отечественное".

В эпоху мистерий качества человеческого сознания не оставались неизменными, а со временем претерпевали метаморфозы. Есть все основания полагать, что в ранний период мистерийного творчества преобладала установка сознания "*вовнутрь*", о чем свидетельствуют системы *абстрактного* символизма, используемые для передачи космологических учений как на Ближнем, так и на Дальнем Востоке, и, в частности, характер условного письма в художественной стилистике египтян. С одной стороны, эти факты можно объяснить большим влиянием носителей сокровенного знания, а с другой стороны, большей чуткостью сознания, способного осваивать мир в условных образах-символах. В эпоху эллинских мистерий наблюдается явный поворот сознания на изучение внешнего физического мира: богов стали изображать в телесности людей. Лишь образы физически зримого мира доступны пониманию рядового эллина. По мере развития знаково-символического (логико-вербального) мышления происходит переосмысление неартикулированного опыта и возникает «пропозициональная парадигма» познания, положившая начало периоду расцвета классической греческой философии

Дальнейшая судьба танца. С выделением наук, искусств, религий из недр первобытного синкретического мышления судьба танца была различной. Танец, песня, музыка всегда были неотъемлемой частью народного творчества. Ритуальные и культурно-профессиональные формы танца, исчезавшие с исторической сцены, продолжали свое бытие в стихии сельской и городской жизни. Глубина народной памяти, запечатлевшаяся в хороводах, кадрилиях, игровых и состязательных танцах, уходит корнями к первобытному танцевальному творчеству. Очень часто низовая культура была в оппозиции к официальной линии, и тогда средствами пластики, звука и ритма можно было выразить

запретные мысли и чувства; примером могут служить скоморошье искусство на Руси, карнавалы в Европе и в Латинской Америке.

Танец играл особую роль в элитарном воспитании аристократической молодежи, составлял важную часть церемониального этикета. Жестовая символика, наряду с символикой цвета, геометрической формы,

имела сакральное предназначение в церковных ритуалах, а также широко использовалась в светском общении, порой служа средством выделения и создания символического образа знатного рода. В массовых практиках искусство теряет созерцательно-мистический смысл, связанный с трансформацией сознания.

В восточной традиции сохранилась более тесная преемственность между новым и старым. Традиционный театр Индии, по существу, воспроизводит древние праздничные мистериальные представления. Синтез искусств и метафизики в сохранившейся традиции органичен. Главными богами, ассоциированными с хореографией являются Шива – царь танца, его супруга Кали и аватара Вишну в образе бога-человека Кришну. Каждый танец божества имеет сакральный характер и раскрывает определенный его аспект.

В традиционном театре Индии нет ни хореографов, ни дирижера, ни режиссера. Каждый исполнитель – творец драматического действия – не задумывается над интерпретацией действий партнера. И исполнители, и слушатели понимают символические языки поз, жестов, звуков, ритма точно также, как и звуковые символы естественного языка. Национальный классический танец имеет алфавит – 108 поз Шивы, названных каранами, которые все запечатлены мастерами в изобразительном искусстве. Караны имеют свои зафиксированные в трактатах законы сочетания (ангахары). Кроме того, имеются "мудра – разнообразные позиции пальцев и хаста – жесты рук, а также многочисленные специальные канонические движения глаз, шеи, головы

и других частей тела". Язык жестов – мудра – имеет в своем словаре более 500 символов-понятий. Благодаря сочетанию мудра с другими выразительными средствами зритель также понимает монологи и диалоги актеров, как и в театре говорящего актера.

В специальных духовных практиках (йога, дзен-буддизм, суфизм) танец продолжали развивать в целях созерцания и медитации, но за рамки школ эти традиции не выходили. Ситуация меняется в нынешнее время, о чем речь пойдет в последнем разделе.

В недрах народного искусства зрел сценический танец. По существу, искусство классического танца впитало в себя бережно хранимые виртуозами-профессионалами, чьи имена остались в тени истории, лучшие достижения пластического гения человечества. Искусство сцены как особая форма когнитивного творчества требует более детального рассмотрения.

Тема 2. Хореографическая культура Древней Греции

Ни в одну историческую эпоху, ни в одной стране мира никто так не превозносил танец, как древние греки, которые видели в нем "единство душевной и телесной красоты" и считали танец прекрасным даром богов.

Да и древнегреческие божества сами с удовольствием предавались пляскам. Считалось, что сам Аполлон, бог Искусства, написал первые правила искусства танца. Древние греки так трепетно относились к танцу, что сделали музу Терпсихору "ответственной" за искусство пляски и стали ее изображать в виде танцующей девушки в легкой тунике с оливой в руках. Гомер утверждал, что в мире есть три самых невинных наслаждения - это сон, любовь и пляска.²

"Одному дает Бог дар к воинственным делам, другому - танцы и очаровательное пение" Гомер

Танцы несомненно являлись отражением духовного развития человека. Особенно ярко это выразилось в античные времена. На примере конкретных танцев мы можем проследить развитие определенных сфер жизнедеятельности человека, формирование его духовного мира. В античные времена (как и в первобытном обществе) танцы имели глубокое ритуальное значение. Но существует и отличие античных танцев от первобытных. Если в первобытном обществе участие в ритуальных танцах было стихийно всеобщим, то в античном мире возникает разделение на участников и зрителей, свободных в своем желании - танцевать или не танцевать, смотреть или не смотреть. Именно это имело значение для всего последующего развития танца.

Платон: «Пляски развивают силу, гибкость и красоту».³ Пляски были обязательным учебным предметом в гимназиях, а свободный гражданин, не умевший танцевать, подвергался насмешкам и осуждению. Позы и движения в танце должны быть красивы и гармоничны, кроме того, пляска должна понятно выражать настроение, мысли и чувства.

Основные танцы и их значение в Древней Греции.

В Греции танцевали все: от крестьян до Сократа. Танцы не только входили в число образовательных дисциплин, но им охотно продолжали обучаться и взрослые люди. Все танцы античности исполнялись для зрителей, а не для удовольствия и собственного развлечения. Предполагается, что общее количество древнегреческих танцев составляет более двухсот. Условно их можно классифицировать по пяти группам:

- воинственные танцы - ритуальные и образовательные;
- культовые умеренные - эммелия, танец покрывал и танцы кариатид, а также танцы при рождении, свадебные и погребальные;
- оргиастические танцы;
- танцы общественных празднеств и театральные;
- танцы в быту.

Дадим характеристику наиболее значимым группам танцев:

А) *Воинственные танцы* "Пирр" является одним из самых ярких воинственных танцев. Он известен был также под названием "пиррихий", "пирриха". Зародился он в Спарте. Начинали обучаться этому танцу с пяти лет. По сути пирриха – это виртуозный танец с мечами и щитами. Пирриха входила в число излюбленных пиршественных развлечений, особенно когда она исполнялась танцовщицами. Одеждой для таких танцев служил обтяжные трусы, юбочки или длинные шаровары (для женщин). Верхняя часть тела у представителей обоих полов чаще всего оставалась обнаженной.

Б) *Культовые танцы* Эммелия представляет собой очень размеренный танец в медленных ритмах, типа хороводов и фарандол. Танец покрывал и танец кариатид более оживленные. Кариатиды и есть те самые танцовщицы, которые впервые применили в своих плясках технику танцевания на "пуантах". Действительно, пуанты в античности применялись, но они не были похожи на современные. Античные пуанты - это стойка на концах пальцев, но босиком, без какой - либо специальной обуви. Так танцевали и мужчины.

В) *Театральные танцы* Каждый из трех видов театральных представлений классической поры имел свой танец: для трагедии характерна эмеллия Эммелия - танец, состоящий из патетичных, величественных, благородных движений. Этот танец передавал чувства богов и героев.;

В комедиях чаще всего танцевали кордак, пляску сатиров (сатиры - фантастические существа с козлиными ногами и рожками). Это была быстрая пляска, темпераментная, изобилующая головокружительными, прямо-таки цирковыми прыжками, кувырканиями и раскованными позами. Движения исполнялись в бурном темпе и состояли из присядок, вращений, прыжков, во время которых пятками надо было бить себя по ягодицам. Его исполняли только профессиональные, специально обученные танцовщики.

Для сатирической драмы - сикканида. Танцами как зрелищными развлечениями заведовали мимы (скоморохи, клоуны, акробаты, жонглеры). Ни один пир богатых и почтенных граждан не

обходился без них. Перечислим характерные черты виртуозного танца мима:

- техника построена на выворотности ног;
- практиковались танцы на пуантах и разнообразные прыжки;
- излюбленная манера - резкий поворот корпуса в перпендикулярную ногам плоскость;
- для танцовщиц типичны акробатическая кубистика (пляска на руках в самых различных позах) и виртуозная пирриха;
- популярны танцы с кубками и корзинами;
- характерным приемом в греческих танцах является отгибание кисти руки под прямым углом вверх.

У греков существовала также целая система, сложная техника игры руками в танцах - хирономия. Руки всегда говорили на условном языке, ключ к которому, к сожалению, сегодня потерян.

Ритуальные танцы в Древней Греции весьма разнообразны, но условно подразделяют их на два основных танцевальных культа: "светлый" в честь бога Аполлона и "темный" в честь бога Диониса. Остатки древнегреческих ритуальных танцев в честь Аполлона и других светлых богов мы можем наблюдать в обыкновенном детском новогоднем хороводе. Отличие лишь в том, что предметом поклонения является не статуя, а еловое дерево. Корневая связь этих обрядов уходит в глубокую древность, когда было принято проводить ритуальное очищение перед наступлением Нового Года. Однако в античном мире имелись и другие танцевальные обряды, концентрировавшие в себе как раз все то, что изгонялось из торжественного аполлонического культа: буйство жестов, превосходство тела над духом. Все темное и непристойное выплескивалось наружу в празднике, посвященном Дионису, богу плодородия. Для Греции Аполлон и Дионис представляли собой две ипостаси единого целого, и сколь священна одна, - столь свята и другая. В дионисийском культе очевидна связь с природной стихией. Даже инструменты, используемые для музыкального аккомпанемента в этих оргиях, не случайны: духовые инструменты неотделимы от человеческого

дыхания, - а значит и от чувственного начала. Дионисийский культ во всем противопоставлялся аполлоническому. Празднества проводились главным образом ночью (а не при золотом свете, описанном в мифе об Аполлоне), в состоянии опьянения (а не светлой торжественности), в сопровождении флейт и свирелей (а не лиры и кифары), в быстром темпе и неистовых движениях (а не медленных и размеренных). Наследием дионисийских традиций стали танцы полуобнаженных женщин на пирах. Танцы в античные времена, по-видимому, являлись действительно могущественной силой. К ним прибегали, желая умиловить сильных мира сего, испросить помилования осужденных, добиться какой - либо иной милости свыше. А это непосредственно формировало духовную жизнь человека в античной Греции.

Об искусстве древнегреческой пляски впервые в истории танца был написан трактат-исследование об этом виде творчества. Автор трактата - Лукиан размышлял о роли и значении танца в жизни человека, говорил о требованиях, которые предъявляются к человеку, решившему посвятить себя искусству пляски. "Искусство пляски требует подъема на высочайшие ступени всех наук: ни одной только музыки, но и ритмики, геометрии и особенно философии, как естественной, так и нравственной... Танцору необходимо знать все!"

Развитие танцев в Древнем Риме, его отличие от древнегреческого танца.

В то время, как Греция праздновала каждое торжество самыми разнообразными плясками, у древних римлян в ходу были только воинственные и дикие танцы. Если древние греки совмещали и рассудочное, и оргиастическое начало в разных видах своих танцев, то древние римляне по всем признакам отличались более рациональным складом ума. Это может подтвердить то обстоятельство, что каких бы то ни было подробных свидетельств о древнеримских танцах почти совсем не осталось. Анализ культуры Древнего Рима показывает нам четкое разделение ее на

культуру "элиты" и культуру простых масс людей. Это несомненно нашло свое отражение и в развитии танцевальной культуры. Если о танцах элиты мы не имеем каких - либо сведений, то о танцах рабов встречается много упоминаний. Лишь позже, в царствование Нумы Помпилия, нимфа Эгерия дала римлянам новые правила для новых танцев. Это были салийские танцы, для исполнения которых выбирались среди представителей знатных родов двенадцать жрецов, - они должны были танцевать в храмах, прославляя богов и героев.

Помимо этого в Риме расцветала и пирриха. Правда слово "пирриха" получило здесь новое значение - так стал называться ансамблевый танец вообще, в противоположность сольным. В Этрурии, более цивилизованной, уже задолго до основания Рима процветали все искусства, - там были прекрасные мимические актеры и существовали самые разнообразные пляски. Из этой страны прибыли в Рим танцовщики, аккомпанирующие своим причудливым танцам на флейтах, - их называли гистрионами (от слова "*histor*", что означало "мифический актер"). Во время своих представлений они декларировали целые поэмы, и вся римская молодежь стала подражать им. Римляне больше всего полюбили пантомиму: им все же претило оргиастическое начало дионисийских празднеств, а от аполлонических ритмов они оставили лишь культуру красивого жеста (древнеримская мимика используется почти в неизменном виде и по сию пору). Страсть римлян к пантомиме и восхищению некоторыми исполнителями доходило до того, что в царствование Августа весь Рим был как бы разделен на два враждебных лагеря: одни были приверженцами знаменитого танцора и мима Пилада, другие признавали только Бафила.

В дальнейшем, с ростом Римской империи, влияние Греции и Востока привело к развитию в древнеримском обществе танцевальной культуры и даже к появлению школ танцев. Вероятнее всего, их первыми учредителями были мимы.

Когда в Риме начались беспорядки, и император испугался, что может произойти восстание, он велел выйти на улицы города трем тысячам танцовщиков и танцовщиц, которые своими плясками усмирили буйство толпы. Танцевальное искусство древних греков оказало большое влияние на римлян. Только вот творческие вкусы римлян в корне отличались от вкусов греков. Для греков искусство и танец были чем-то священным, что облагораживало душу и приближало человека к богам. Римляне же, более грубые и приземистые, видели в искусстве лишь развлечение. Танцы постепенно утратили первоначальную строгость и чистоту, в них стали все чаще изображать и выражать страсть, что совсем не соответствовало высокому религиозному предназначению пляски в Древней Греции. Впрочем, древние римляне знали и чтили имя своего первого танцора. Еще бы: ведь им считался Ромул - один из легендарных основателей Рима.

Римляне внесли в историю мирового танца большой вклад как создатели пантомимы. Это – сильно стилизованная последовательность движений, как правило, одного исполнителя, причем основная роль отводилась жестикуляции. Пантомиме обычно аккомпанировал маленький оркестр. Знаменитыми пантомимистами были Бафилл из Александрии, предпочитавший комедию, и Пилад с Сицилии, который придал пантомиме трагический пафос. Пантомима как спектакль была впервые исполнена публично в 23 до н.э. Со временем это искусство выродилось в откровенно эротичное и вульгарное зрелище, с которым боролась христианская церковь.

Хотя в Древнем Риме и преобладала пантомима, ритуальный танец там тоже не был забыт. Существовало много танцев-шествий на разные случаи. Например, члены жреческой коллегии салиев, жрецов бога Марса, исполняли свою культовую воинскую пляску – трипудий, т.е. танец в трехдольном размере. Повсюду на полуострове Италия жрецы проводили ритуалы, связанные с древними культами плодородия. Такого рода храмовые обряды постепенно перерастали в народные праздники. Например, знаменитые сатурналии, проводившиеся в конце декабря, стали народным карнавалом, с

танцами на улицах и взаимным одариванием. Впоследствии дух христианских рождественских праздников впитал в себя немало элементов древнеримских сатурналий.

Значение и разновидность танца в Древнем Египте.

Дошедшие до нас памятники искусства и литературы доказывают, что танец в Древнем Египте имел немаловажное значение. Почти ни одно празднество, ни одна торжественная религиозная церемония не обходилась без танцев. Танец господствовал в Египте как выражение радости, являлся синонимом к слову "ликование". Среди названий танцев древнего Египта наиболее часто встречаются такие, как *ib*, *mww*, *tereb*, *nebeb*, изображение которых хорошо сохранилось на рельефах. Детерминантом всех танцев является фигура человека с приподнятой рукой и ногой. Пляска *mww*, по-видимому, выполняла и функции погребального танца. Танцевальными ритуалами было окружено большинство священных древнеегипетских культов. Грациозно - торжественными были представления, связанные с мифом Осириса и Исиды, которые продолжались несколько дней подряд. К подобным культовым действиям относятся также танец, сопровождающий служение женщин перед священным египетским быком Аписом. Богами - покровителями веселья, музыки и танцев у египтян, помимо Хатор, были также Нехемаут и бородатый карликообразный Хатий (он изображался танцующим и играющим на музыкальных инструментах перед богиней Хатор). По-видимому, уже в эпоху Древнего Царства религиозного танца карликов играли видную роль в египетских ритуалах и ценились очень высоко. Существовали в Египте и так называемые астрономические танцы жрецов, которые изображали движение различных небесных тел, гармонически распределенных во Вселенной. Попытаемся вкратце описать этот уникальный, на наш взгляд, танец. Он проходил в храме: вокруг алтаря, поставленного посередине и представляющего солнце, плавно двигались и кружились одетые в яркие платья жрецы, представляющие знаки зодиака. По объяснению Плутарха, сначала они

двигались с востока на запад (напоминая движение неба), потом с запада на восток (подражая движению планет), затем останавливались в знак неподвижности земли. Этот танец является наглядным примером того, как различные танцевальные ритуалы формировали у людей не только представление о планетной системе и о гармонии вечного движения (как в данном случае), но и в целом определяли духовное развитие каждого народа. Ввиду той важной роли, которую играл танец в египетских ритуалах, мы можем сделать вывод о том, что в Египте существовали особые заведения, где готовили танцовщиц. В подтверждение этому мы встретили несколько указаний на то, что при храме Амона была своя хореографическая школа, выпускающая жриц - танцовщиц.

Наряду с танцами, состоящими из гармонических ритмичных движений, в Древнем Египте были очень распространены пляски, являющиеся непосредственными упражнениями в ловкости, гибкости, и порой совершенно переходящие в чисто гимнастические упражнения. Что касается костюма, мы нашли лишь сведения о том, что танцовщики носили короткий передник, иногда вокруг талии шел пояс, который завязывали петлей. Женщины же танцевали или обнаженными, или в длинных и прозрачных платьях. Но в ритуальных танцах танцовщицы должны были быть в одеянии (так выражали почтение священному животному или божеству). Руки и ноги танцовщиц всегда украшались браслетами, грудь - ожерельем, голова - лентой или цветком лотоса. Мы также располагаем сведениями о том, что танцевали в Древнем Египте под аккомпанемент музыкальных инструментов (арфы, лиры, лютни и двойной флейты), пения и хлопков в ладоши.

В Новом Царстве господствовал танец, который до сих пор весьма распространен на востоке – танец альмей, который танцевали в длинных прозрачных платьях с бахромой под звуки тамбурина или кастаньет. Рассмотрев, таким образом, развитие, и определив значение танца в основных государствах античности, мы наглядно убедились в том, что танец

представлял собой необходимость для духовного развития каждого народа.

Тема 3. Хореографическое искусство Средневековья и эпохи Возрождения

В то время как культура Восточной Римской империи вступила в период своего первого расцвета, Западная Римская империя оказалась в полосе культурного затишья. Этот период иногда называют "темными веками" потому, что раннее европейское средневековье оставило мало событий, фактов и явлений, способных стать достоянием истории культуры, особенно в сравнении с восточно-христианскими средними веками. Содержанием процесса, который происходил в Европе в период раннего средневековья, следует считать формирование собственно европейской культуры в столкновении античного мира с миром "варваров", в соединении достижений средиземноморской культуры, христианских представлений и племенных культур народов северной Европы.

Наиболее распространенная периодизация средневековой культуры отражает три ее состояния. С V по X век происходит формирование культурных основ, это время называют ранним средневековьем. XI-XIII века - зрелое средневековье - период наивысшего расцвета, наиболее яркого проявления всех особенностей этой культуры. XIV-XVI века считают поздним средневековьем, хотя на юге Европы уже с XIV века начинает формироваться культура нового времени, дав начало весьма яркому периоду в европейской культуре - эпохе Возрождения. Позднее средневековье характеризуется нарастанием кризисных явлений в традиционной культуре и расцветом городской культуры, подготовившей светскую культуру нового времени.

Основой культуры средневековья стало христианство. Несмотря на то, что возникла эта религия еще в пределах античности, она существенно отличалась от большинства религий древнего мира. Важнейшие особенности христианства заключались в том, что новая религия поставила на первое место ценности этического характера и провозгласила жизнь духовную как

подлинную в противоположность жизни "материальной" как преходящей и греховной. Представление о том, что справедливость может быть достигнута лишь в жизни после земной смерти, еще раз подчеркивало несовершенство и суетность земной жизни и обосновывало необходимость руководствоваться ценностями идеальными, которые отражают жизнь истинную и вечную.

Несмотря на то, что христианство было оплотом и стряжем всей средневековой культуры, она не была гомогенной. Достаточно четко она распадалась на три пласта, к которым впоследствии присоединился и четвертый. Уже в XI-XII веках европейское средневековое самосознание представило современную себе социальную структуру в виде трех групп: "те, кто молятся", "те, кто воюют" и "те, кто трудятся", то есть священнослужители, воины и крестьяне. С формированием городской культуры в результате роста и усиления городов в период зрелого и позднего средневековья появилась еще одна социальная сила - горожане, бюргерство. Каждая из этих четырех социальных групп средневековья создала свой культурный пласт, связанный с другими общностью идеологических и практических установок, но вместе с тем реализовавший эту общность в разных формах, отразив разные стороны христианского мировоззрения.

Средневековое крестьянство стало основным носителем и выразителем народной культуры. Складывалась эта культура постепенно на основе сложного и противоречивого соединения дохристианского мировоззрения с христианскими представлениями. Несмотря на то, что христианская церковь боролась с проявлениями язычества, народная культура сохранила множество элементов языческой обрядности, символики и образности.

Средневековое духовенство было, с одной стороны, весьма сплоченным и организованным - церковь имела четкую иерархию, с другой стороны - это было довольно неоднородное сословие, так как в него попадали представители разных уровней общества - и социальных "низов", и аристократических семейств. В соответствии с решающей ролью христианства духовенство во многом регламентировало культуру - и

идеологически, и практически: на уровне канонизации художественного творчества. В этом смысле можно говорить об определенном влиянии культуры клерикальной на народную культуру и культуру светских феодалов. Вместе с тем нужно отметить и самостоятельную ценность культуры духовенства - ряд ее явлений имел исключительную ценность, как для средневековой культуры Европы, так и для судеб европейской и мировой культуры в целом. В первую очередь речь идет о деятельности монастырей, сохранявших и воспроизводивших многие культурные ценности.

В качестве еще одного самого позднего по времени формирования, культурного пласта средневековья следует назвать городскую культуру, отметив, правда, тот факт, что горожане представляли собой неоднородную в социальном смысле массу. Тем не менее, городскую культуру можно рассматривать в известной целостности как, так сказать, горнило, в котором выплавлялись основы культуры нового времени, соединяя традиционные христианские ценности и представления с реалистичностью и рационалистичностью, иронией и скепсисом в отношении сложившихся авторитетов и устоев.

Для формирования средневековой культуры весьма важной оказалась античная традиция, придавшая начальные импульсы развитию разных областей культуры. Это справедливо и в отношении философской и богословской мысли, освоившей важные идеи и принципы античной философии. Это относится и к искусству, которое иногда, очевидно, обращалось к античному опыту, как это было в романской архитектуре, в других случаях - формировалось в полемике с античной традицией, в противовес ей: так складывалась средневековая изобразительность.

Нельзя не сказать несколько слов о театрализованных представлениях средневековой Европы, опровергая распространенное мнение о том, что театральное искусство в период средних веков прекратило свое существование. Хронологически первыми возникли театрализованные представления, сопровождающие церковную службу, литургическая и

полулитургическая драма, разъяснявшие и иллюстрировавшие события Священного писания. Параллельно с этим в творчестве бродячих исполнителей формировались начала светского театрального искусства, которое впоследствии в период позднего средневековья реализовалось в жанре площадного фарса.

Средневековое искусство, как и вся средневековая культура, было основано на верности традиции и незыблемости авторитетов. Анонимность художественного творчества, следование канонам, существование в рамках заданных тем, сюжетов и образов - важные типологические характеристики средневековой художественной культуры.

Несмотря на то, что средневековая культура была представлена несколькими культурными пластами и различными периодами своего существования, тем не менее, христианское мировоззрение оказалось весьма существенным мировоззренческим каркасом, который обеспечил единство христианской средневековой культуры. По существу она явилась последним в истории культуры целостным типом культуры.

В эпоху Средневековья также обнаруживаются черты взаимосвязи музыки и танца, которая охватывает более сложные приемы и формы, танцевальная музыка становится преимущественно инструментальной. Основное влияние на ее структуру и другие особенности начинает оказывать хореография, которая характеризуется все более усиливающейся равномерностью и периодичностью движений танцующих. Танцевальные ритмы охотно проникают в жанры инструментальной музыки, предназначенной исключительно для слушания. Для таких танцев свойственно значительное усложнение музыкального языка: возрастает роль сквозного развития, происходит нарушение танцевальных периодических структур секвенциями, полифоническими приемами. Вследствие чего дальнейшая связь музыкальной культуры и танца становится более сложной и специфичной.

Бранль: самый «народный» танец Средневековья

С чем у большинства людей ассоциируется средневековая Франция? С мушкетерами, величественными замками, храбрыми рыцарями и милостивыми крестьянскими девушками. А еще со знаменитыми танцами-хороводами, к числу которых можно отнести бранль – старинный круговой танец. Существует множество разновидностей бранля, однако к числу основных характерных черт этого хоровода можно отнести четный размер, чаще всего 2/4 (в редких случаях – трехдольный), умеренный или умеренно быстрый темп, а также наличие быстрых движений в схеме танца.

Можно сказать, что такая разновидность старо-французских народных круговых плясок, как бранль является прямым предшественником появившихся в дальнейшем общественных танцев, необычайно популярных в средневековой Западной Европе. Первые упоминания о бранле датируются 13-14 столетием, а уже в 15 веке танец набирает небывалую популярность у простых французов, постепенно перемещаясь на придворные балы. Интересно то, что уже в период раннего Средневековья этот хоровод с удовольствием танцевала не только Франция, но и другие европейские государства: так, в Англии танец обрел популярность под названием Броул, а в Испании – брандо. Танцевался бранль практически повсеместно и по любому поводу, от народных гуляний до церковных праздников. Закат популярности приходится на начало 18 столетия – с этого периода исторические упоминания о бранле практически не встречаются, хотя основные элементы его встречаются во многих более поздних танцах.

Что представляет собой классический бранль?

Классический или официальный бранль – хоровод юношей и девушек, разбивающихся на пары (девушки при этом находятся слева от своих кавалеров). Сама схема танца до удивительного проста. На исполнении куплета танцующие чередуют двойной шаг влево и двойной шаг вправо. Припев предполагает шесть одинарных шагов влево, после чего юноша берет за талию партнершу, которая кладет ему руки на плечи и перепрыгивает на другую сторону. Следует отметить, что существует множество

разновидностей танца, большинство из которых имеют существенные различия с вышеописанным официальным вариантом. Так, например, придворные парные бранли аристократии кардинально отличались от народных хороводов – здесь преобладают плавные церемонные движения со множеством реверансов.

Виды бранля

Не существует определенной единой классификации бранлей, ведь каждая провинция средневековой Европы могла похвастаться своим видением образцового хоровода. В целом можно выделить простые бранли (в их основе лежат простые одинарные шаги), а также двойные (соответственно основанные на двойных шагах). Также бранли подразделяются на круговые и линейные, веселые и мимические, исполняемые по прямой или более сложной произвольной траектории. Кроме того, классификация этих средневековых танцев основывалась и на видах профессиональной деятельности: до нас дошли упоминания о бранлях ремесленников, булочников, прачек и др.

Для эпохи Средневековья было характерно острое чувство страха смерти; изображение смерти, как и дьявола, постоянно встречается в средневековой символике. Именно в эпоху Средневековья образ смерти превращается в символ потрясающей силы. «Танец смерти», особенно широко распространился в Европе в XIV в., в периоды эпидемии чумы. В социальном смысле этот танец, как и сама смерть, уравнивал представителей разных сословий. В годы чумы «танец смерти» часто перерастал в истерическое веселье. От Средневековья дошло множество историй о маниакальной одержимости танцем. Во время христианских праздников народ внезапно начинал петь и танцевать у храмов, мешая проходившей в них церковной службе. Эти безумные танцы наблюдались во всех странах. В Германии они получили название «пляска св. Витта», а в Италии – «тарантелла».

Танец был не только необходимым средством разрядки, но и главным развлечением. Наибольшей популярностью пользовалась карола, первоначально представлявшая собой танец-шествие. В XII в. культ романтической любви и рыцарства в значительной мере преобразил танец, приглушив его откровенно эротические черты. Танец входил в число обычных для рыцаря занятий и выступал как своего рода домашняя параллель к турнирам на открытом воздухе. Обычно танец возглавляла одна пара, к ней присоединялись другие, медленно двигаясь по кругу; тип этого танца во многом напоминал полонез. В эпоху позднего Средневековья проявляется различие между придворным парным танцем и деревенским групповым танцем. Крестьяне отдавались танцу с ничем не сдерживаемой непосредственностью, рыцари танцевали более строго, следуя придворному этикету. Народный танец по-прежнему был импровизацией, в то время как придворный танец становился все более манерным. Главной формой дворцового искусства был фигурный танец, где группа танцующих последовательно образовывала танцевальные построения. Большое значение в развитии придворного танца сыграло появление профессиональных учителей танца, которые не только обучали танцу, но и являлись арбитрами в области этикета и манер и оказывали обычно большое влияние на атмосферу при дворе.

Танец в эпоху Возрождения

Среди других видов искусства в эпоху Возрождения начинает выделяться танцевальное искусство. Танец становится особенно популярным и достигает в своем развитии небывалых успехов. Если в предыдущие эпохи танец был всего лишь частью культа или всеобщего развлечения, то в эпоху Возрождения у хореографического искусства появляются новые функции, новое отношение к танцу. Греховность, недостойность этого занятия, характерная для эпохи Средневековья, в эпоху же Возрождения он превращается в обязательную принадлежность светской жизни и становится одним из самых необходимых для благовоспитанного и

образованного человека навыков (наравне с такими как искусное владение шпагой, умение ездить на лошадях, приятно и вежливо говорить, изощренно ораторствовать).

Танец вливается в общее течение преобразований: под воздействием музыки он превращается в профессиональное искусство.

Хореография вступает на путь к самоопределению: искусство упорядочивается, устанавливает определенные правила и нормы, оттачивает приемы и структурные формы, происходит разделение видов танца: народного (крестьянского) и придворного (дворянско-феодалского) танца, начавшееся еще в средневековье, продолжается. Процесс этот шел постепенно и был связан с усиливающимся расслоением общества и вытекающими отсюда различиями между образом жизни простых людей и знати. "Самопроизвольность миновала", - пишет Курт Сакс. "Придворный и народный танец разделились раз и навсегда. Они будут постоянно влиять один на другой, но их цели стали в своей основе различны".

Если народные танцы сохраняют свой непринужденный, грубоватый характер, то стиль придворных танцев становится все более торжественным, размеренным, отчасти чопорным. Это обуславливалось несколькими факторами. Во-первых, пышный и тяжелый стиль одежды феодалов исключал энергичные, напряженные движения, резкие прыжки. Во-вторых, строгая регламентация манер, правил поведения и всего танцевального этикета приводит к исключению из танца пантомимного и импровизационного элементов.

Происходит существенное изменение в технике танца: баланс между движениями и ритмами танца, упорядочиваются периоды колебания от покоя к движению и от покоя к напряжению, чередования ритма в одном танце. Кроме этого, изменяется техника исполнения: На смену танцам с хороводной и линейно-шеренговой композицией приходят парные (дуэтные) танцы, которые строятся на сложных движениях и фигурах, имеющих характер более или менее откровенной любовной игры. Основой хореографического

рисунка становится быстрая смена эпизодов, различных по характеру движений и по числу участников.

Развитие театрального танца в эпоху Ренессанса связано главным образом с Северной Италией, хотя несколько позже, когда танец распространился по Европе, источником его изысканной стилизации и барочной красоты стали французские дворы. Правители итальянских городов-государств, такие, как Медичи, Сфорца, Эсте и Гонзага, все больше внимания уделяли пышным зрелищам. Постепенно сложился набор танцевальных приемов с рядом обязательных правил. Оживленный сельский танец не подходил придворным дамам и кавалерам. Их одеяния, как и залы или сады, в которых они танцевали, сам строй их мыслей абсолютно не допускал неорганизованного движения. Чтобы навести порядок и усилить дисциплину, имелись специальные танцмейстеры, для которых танец был воплощением сдержанности и утонченности. В нем теперь не оставалось ничего «народного»; танец становился все более театральным. Профессиональные танцмейстеры заранее репетировали с дворянами отдельные па и фигуры и режиссировали движения групп танцующих, а зрителями были другие придворные. Маскарады, момерии и карнавальные шествия, излюбленные развлечения в Средние века, особенно распространились в эпоху Возрождения. В XV и XVI вв. такие представления устраивались в дворянских домах и по мере их усложнения превратились в дорогостоящие празднества. Больше всего в эпоху Ренессанса увлекались маскарадами, т.е. танцами в масках, причем маски имели в эту эпоху особое значение. Люди, желавшие сохранить свое инкогнито, путешествовали в масках; представители враждующих знатных семейств скрывали свои лица под масками. Большой вклад в танец как общественное развлечение вносили и карнавалы.

Самым же распространенным придворным танцем эпохи являлся банданс— «низкий танец», его в эпоху Ренессанса называли королем танцев. Это был плавный беспрыжковый танец в спокойном темпе. Одна из его форм –

павана – стала излюбленным танцем XVI–XVII вв. Павана соответствовала этикетному поведению кавалеров и богатым, тяжелым одежаниям дам; ее сурово-торжественный склад хорошо подходил к церемонии открытия придворного бала.

Другим популярным придворным танцем в течение долгого времени был мориско. Танец, исполнявшийся в одиночку и группами, возник из романтических воспоминаний о временах господства мавров. Исходная форма танца предусматривает два ряда по шести танцоров в каждом, причем некоторые из них должны были зачернять лица. Обычно танцоры надевали маскарадные костюмы, привязывали на ноги колокольчики и помахивали платками. Это был мужской танец, состоявший не столько из движений всем телом, сколько из взмахов руками и ногами. Мориско сохранил свою популярность в простонародье и до сих пор иногда исполняется в Испании и на Британских островах (англ. morris dance).

В Англии в это время господствовала мода на французские танцы. Вообще любовь к танцам – характерная черта елизаветинской эпохи. В театре после комедии или трагедии обязательно исполнялся танец (жига) или комическая танцевальная сценка. В противовес маске появилась антимаска – гротескное или комическое представление, исполнявшееся после главной маски. Танцмейстеры в течение многих недель обучали своих воспитанников, так как маска предполагала умение четко и энергично выполнять танцевальные движения.

Необходимость регулирования танцевального этикета способствует формированию кадров профессиональных танцмейстеров. Танцмейстеры создают канонические формы танцев, которые старательно и пунктуально изучает привилегированное общество. Этому во многом способствуют учебники, где систематизируются движения, делается попытка зафиксировать танцевальные композиции. Утверждая важность этого момента в истории танца, Курт Сакс особенно отмечает Северную Италию, в которой, прежде всего, возникло профессиональное обучение танцам. И,

действительно, наиболее пышно танцевальное искусство расцветает в Италии. Балы во Флоренции XV-XVI веков - образец великолепия, красочности, изобретательности. Итальянские учителя танцев приглашаются в различные страны. "Раньше профессиональные танцовщики были бродячими мимами и презренными жонглерами", - пишет Сакс, североитальянский учитель танцев занимал почетное положение. Он был спутником принцев, иногда - наперсником; на венецианских свадьбах, где существовал обычай представлять невесту в молчаливом танце, он мог выступать вместо отца. Учителя особенно были заинтересованы в создании школ для обучения танцам. И, вот уже в XV веке в Италии появились специальные школы, прочно утверждается профессия учителя танцев. Таким образом, вероятно, что в XVI веке Италия была королевой танца, так же как, видимо, это было и в XV веке.

Первым итальянским теоретиком танцевального искусства считают Доменико из Пьяченцы. Доменико да Пьяченца на рубеже XIV - XV века сочинил трактат "Об искусстве танца и пляски". Книга состоит из двух частей. Первая часть посвящена танцу в целом и определяет пять ее элементов: мера, манера держаться, деление площадки, память и элевация. Мера является главным принципом связи быстрых и медленных движений в музыке; деление площадки - существен для композиции группового танца; память нужна собственно для создания танца; манера держаться освобождает танец от неподвижных и устарелых форм; элевация рассчитана на развитие техники танца. Другая часть трактата устанавливает категории основных движений. Здесь он движения подразделяет на два вида: искусственные и естественные. Естественные движения - простой и двойной шаг, благородная поза, поворот и полуповорот, поклон и прыжок. К искусственным движениям относит удары ног, семенящий шаг и прыжок с переменной ногой.

Кроме этого стоит отметить еще одного теоретика и учителя танцев - Гульельмо Эмбрео, который сочинил "Трактат об искусстве танца". В своем трактате он также советует согласовывать движения с мерой,

устанавливаемой музыкой. Он вводит термин *contro tempo* - против темпа, которому надо подчиняться, чтобы преуспеть в ученом танце. Помимо этого выдвигает понятие арии, подразумевающее способность двигаться между темпами и переходить от одного танца к другому. Труд Гульельмо переоценить невозможно, он выразил гуманистическое мировоззрение Ренессанса, когда объявил танец "свободомыслящей наукой" столь же возвышенной и значительной, как и другие, и более тех обращенной к человеческой природе.

Среди итальянских трудов по хореографии XVI века заслуживает внимания книга Фабрицио Карозо "Танцовщик", вышедшая в свет в 1581 году. Эта книга - своеобразное руководство, предназначенное для бального танца, однако можно сказать, что данные правила были использованы и в сценическом танце, хотя в них преобладали более представительные па. В книге он пытается систематизировать не только танцы, но и составляющие их движения. Например, он делит реверансы на "важные" ("*grave*"), "малые" ("*minima*"), "средние" ("*semiminima*").

"Средние" реверансы включали прыжок. Согласуясь вариационность танца с разнообразием музыкальных ритмов, Карозо пользовался уже позициями, близкими первой, третьей и четвертой позициям классического танца, а также пируэтами и различными видами прыжков, включая заноски (антраша). Техника танца включала акробатические приёмы, например в *saut de pœud* (прыжок с узлом), однако этот прием позже исчез. Новая техника позволила Карозо сочинять балеты из пяти, шести и даже десяти частей, сообразно музыке. Карозо требовал, чтобы эволюция танцовщиков отвечали размером античного стихосложения, и упоминал дактиль, сапфическую строфу, сподей. Он писал о танце - вольном ансамбле, "исполняемом с математической точностью, в согласии со стихами "Овидия". Карозо, несомненно, положил начало развитию балета его технике и исполнению. Естественно, что первые балетные спектакли появились в Италии. Так, например, в 1489 году ломбардец Бергонцо ди Бота в честь бракосочетания

герцога миланского Гальяцо Висконти создал пышный театральный праздник, в котором танец чередовался с пением, музыкой и декламацией. Итальянская хореография оказала большое влияние на первые французские балеты. К концу XVI века появляются балетные постановки, имеющие законченный сюжет, который выявляется через танец, пение, стихотворный речитатив, сложное и пышное декоративное оформление. Опыт молодого итальянского балета, его педагогическая методика и труды по хореографии были восприняты многими европейскими странами. Таким образом, в эпоху Ренессанса можно уже говорить о зачатках балета.

Огромное преобразование музыки и танца осуществилось в эпоху Возрождения. Танец, танцевальная музыка - важнейшие пласты ренессансной культуры. Развитие музыкального искусства в эпоху Ренессанса было тесно связано с развитием танца, поскольку почти все крупные композиторы в своих сочинениях ориентировались на танец.

На начальном этапе своего развития музыка сюиты носила прикладной характер - под нее танцевали. Она представляла собой своего рода сочетание лютневых, а позднее клавирных и оркестровых танцевальных пьес. В XV-XVI веках прообразом сюиты послужили серии из трех и более танцев (для различных инструментов), сопровождавших придворные процессии и церемонии, а также парные объединения контрастных танцев (павана - гальярда, пассамеццо - сальтарелло и др.). Наиболее типичной основой для танцевальной сюиты послужил набор танцев, сложившийся в сюитах И.Я. Фробергера: аллеманда - куранта - сарабанда - жига. Но для развития драматургии цикла сюиты потребовалось известное удаление от бытовых танцев. Этот перелом происходит в эпоху Возрождения, и уже затем наиболее ярко отражается в музыке XVII века. С середины XVII века танцевальная сюита, утратив прикладное назначение, бытует преимущественно под названиями партита (нем.), lessons (англ.), balletto, sonata da camera, ordre (франц.), а иногда как "собрание клавирных пьес". Таким образом, посредством преобразования и взаимодействия с музыкой,

она становится частью музыкального искусства, оказывает влияние на становление сонатной формы. Художественных вершин в этом жанре достигли И.С. Бах (французские и английские сюиты, партиты для клавира, для скрипки и виолончели соло) и Г.Ф. Гендель (17 клавирных сюит).

Касаясь других аспектов, прежде всего, стоит отметить то воздействие, которое оказала танцевальная музыка на формирование гомофонно-гармонического склада. Именно с ней, в профессиональное искусство, в разгар полифонического церковного многоголосия приходит гомофонно-гармоническое мышление, ясно расчлененная, тематически яркая мелодика, периодичная ритмика; происходит становление тональной организации (так, новый для того времени лад мажор ранее всего утвердился в танцах эпохи Возрождения).

В танцевальной музыке находятся истоки многих крупных инструментальных форм, на которых основано все классическое искусство (период, простая трехчастная форма, вариационная, циклическая). С танцевальной литературой во многом связана и эмансипация инструментальной музыки (появляются новые жанры), формирование самостоятельного клавирного (позднее - фортепианного), лютневого, оркестрового стилей. Богатство танцевальных образов, запечатленных в классической музыке, огромно. И это неудивительно: ведь образное претворение танцевальных ритмов и интонаций наряду с песенным фольклором играет важную роль в укреплении реалистических основ музыкального искусства. Композиторы неизменно воплощают в своих произведениях мимику, жест, пластику в движении танца или марша, обращаясь к танцевальной музыке при создании и инструментальных (камерных, симфонических), и вокальных, в том числе оперных сочинений.

Таким образом, следует отметить немаловажную роль танца в музыкальной культуре Западной Европы, начиная с эпохи Возрождения. Танцевальные ритмы привлекали крупных композиторов, а музыка,

основанная на таких ритмах, в свою очередь влияла на практику и теорию танца.

Музыка предписывала танцу следовать за ее открытиями, вбирать в себя, что-то новое и взаимодействовать с другими видами искусства. Свидетельства такого сдвига, дают нам танцы эпохи Возрождения, как символ становления танцевального искусства на новый путь развития.

Тема 4. Хореографическое искусство классицизма (XVII в.)

В отличие от классики, классицизм — не качественное, а функциональное понятие, оно выражает определенную тенденцию художественного мышления, основанную на стремлении к простоте, ясности, рациональности, логичности художественного образа. Классицизм обращен в будущее, а не в прошлое, и в этом заключается его художественно-исторический смысл. Основой мировоззрения классицизма является специфическое понимание красоты, убеждение в том, что красота вечна. Классицизм — (от лат. classicus — образцовый), стиль и направление в архитектуре и изобразительном, искусстве XVII — начала XIX вв., обратившиеся к античному наследию как к идеальному образцу. Однако, Классицизм может относиться не только к одной исторической эпохе, художественному направлению, течению, стилю или школе искусства. Он встречается постоянно в самых разных формах, в различные периоды и в разных странах. Классицистические тенденции, например, возникали еще в искусстве Древнего Египта, в эллинистическую эпоху как своеобразный академизм.

Исторически сложилось так, что одним и тем же словом «классицизм» стали называть широкий круг разнообразных явлений. Как метод мышления Классицизм более других нормативен, рационален и систематичен. Не случайно только в Классицизме существует система

правил и законченная теория художественного творчества. Художники классицистического направления, начиная с эпохи Итальянского Возрождения, имели непреодолимую страсть к написанию теоретических трактатов. Трактаты об искусстве писали Леонардо да Винчи, Л.-Б. Альберти, А. Дюрер, С. Серлио, А. Палладио, Дж. Виньола. Кроме разрозненных высказываний и отдельных мнений художников, ни Барокко, ни Рококо, ни иные художественные стили и направления не выдвинули своей теории.

Правильней говорить не «стиль классицизм», а «стиль Классицизма». В этом случае подразумевается, что, как и во всех других художественных направлениях, эпохах и периодах развития искусства, проявление классицизма может выражаться в разных формах и художественных стилях, но наиболее соответствующий этому содержанию стиль — классицистический.

Художественный стиль Классицизма представляет собой выражение идеи композиционной целостности, ясности, завершенности, уравновешенности. В архитектуре Классицизма существует определенный набор формальных признаков. Горизонталь преобладает над вертикалью. Композиционно выделяется ось симметрии, отсюда обычное трехчастное деление фасада с укрупненным центральным и двумя меньшими боковыми ризалитами. Все формы тяготеют к квадрату, окружности, полуциркульной арке. В плане особенно популярны центрические сооружения, обеспечивающие равноценность восприятия с различных точек зрения.

В скульптуре формирование классицистического художественного мышления сопровождалось переходом от натуралистической раскраски статуй и рельефов, наивной попытки их «оживления» в греческой архаике или пестрой декоративности в восточном искусстве, к лаконичной выразительности самого объема, очищения его от всего лишнего, случайного. Функции цвета брала на себя отделившаяся от

архитектуры и скульптуры живопись. В классической живописи изображение также всегда строится по «принципу рельефа», т. е. чередованием пространственных планов, параллельных плоскости картины.

При восприятии здания, картины, фрески, скульптуры классицистического стиля возникает ощущение душевного покоя, ясности, просветленности. Даже несмотря на знание того, что это вернее всего искусная декорация, по сути стилизация, художественный обман, и несмотря на то, что классицизм проигрывает в декоративности деталей, сложности, другим стилям в искусстве, он более притягателен и всегда желаем.

В целом тенденции классицистического стиля в различные эпохи и в разных видах искусства показывают одно: стремление художника к идеалу за счет отказа от случайного, временного, изменчивого.

В XVII веке начали складываться черты французского балетного театра. Уже в первой половине столетия появляются балеты различных жанров. Среди театральных жанров XVII века немалое место занимала опера–балет. Танец здесь выступал в качестве дивертисмента. Но по мере развития и совершенства жанров танец стал связан с сюжетом и главными линиями сценического действия.

В XVII веке балетные спектакли в основном были аллегорическими. Они отличались сложностью техники, разнообразием и богатством костюмов, большим количеством актов: от трёх до пяти. В заключение давался «большой балет», в котором могли танцевать только знатные аристократы во главе с королём в специальных костюмах. Танцевальная техника требовала специальной подготовки. Король и придворные танцевали в масках. (В XVII веке все роли в балете исполняли мужчины. В 1681 году на публичной сцене впервые появились женщины в балете Шарля Бошана «Триумф любви», среди танцовщиц была и знаменитая балерина Лафонтен).

Но рождение новых форм хореографического спектакля, где уже действовали бытовые, гротесковые персонажи (дровосеки, колдуны, охотники) потребовало участие в спектаклях актёров–профессионалов, на долю которых выпало самое сложное исполнение характерных танцев и очень скоро балетные спектакли становятся самыми любимыми и популярными театральными представлениями, выходящими на широкую публику.

В одной из бродячих трупп играл великий Мольер, который играл в балетах роли поэтов и торговцев. Не менее любимыми становятся и бытовые танцы, которые, попав из народной среды переработанные артистами на свой манер. При дворе танцуют буре, регадон, менуэт, гавот, вольту. В жизни балетного театра произошло много важных событий: в 1661 году была открыта королевская Академия танца. Тринадцать академиков во главе с балетмейстером Шарлем Бошаном собирались раз в месяц в кабачке «Деревянный меч», размышляли о дальнейшем развитии благородного искусства танца. Академия танца экзаменовала всех желающих преподавать, устраивали вечера, утверждали новые формы.

Расцвет художественной культуры во Франции начался в начале XVII века. Утвердился классицизм – гармоничные формы, идеальные пропорции. Джованни Батиста Люлли превратил балет во вспомогательный элемент оперного спектакля, но балет накапливал силу. Эстетика классицизма помогла балету стать видом театрального спектакля, опирающегося на литературный сценарий, но воплощался средствами хореографии. Балет сделался частью придворных увеселений. Балеты – маскарады, схема: выход музыкантов, набор танцев замаскированных актёров, гран-балет, в котором участвуют знать, затем бал.

В жанре балета–маскарада зародилась фольклорная традиция национального гротеска, черта которого «смеховая» традиция. Элемент комического преобладал везде. Примером смешения серьёзного и смешного был балет «Маскарад Сен–Жерменской ярмарки» 1606 года.

Одной из серьёзных форм балета был драматический балет. Прожив короткую жизнь, драматический балет сыграл большую роль в жизни театра. Драматические балеты пользовались рыцарской и античной тематикой. Успех имел балет «Освобождение Рено» 1617 год, в котором танцевал король.

Существовали две традиции гранд-балета: возвышенно героические образы, переплетались с комедийно-фантастическими. Была развита техника сцены, эпизоды вытекали один из другого, и профессиональная планировка сцены. Музыканты пользовались для танцев готовыми произведениями, а часть её сочиняли инструменталисты, зато музыкально – драматические части писали композиторы.

Лучшие образцы балета появились до 1620 года. В гранд-балете обозначились принципиальные черты хореографического спектакля будущего. Пантомима пыталась изображать действия и воплощать смысл. Пластика гранд-балета – действенный танец, строился на контрастах, допуская любое разнообразие движений, поз, трюков. Virtuозность существовала вне академических правил. Путём отбора и кристаллизации движений устанавливались правила выворотных позиций ног и т. д. Фигурный танец появлялся в середине балетного действия и заканчивал балет. С 1610 года дамы в балетах перестали выступать, хотя мужчины – придворные исполняли главные роли. Балет с выходами продержался до конца XVII века.

В 70-х годах XVII века театр освоил новый жанр – комический балет, который обогатился характерно новыми приёмами. Создателем этого жанра стал Жан Батист Пакле или великий Мольер. В создании балета верным сторонником и помощником был композитор Жан Батист Люлли. Люлли, как и Мольер, очень любил театр и танец. Композитор очень широко изучал жанр оперы и балета и сам непосредственно принимал участие в спектаклях. Особенно активное сотрудничество было в создании балета-комедии.

Шарль Луи Пьер Бошан – выдающийся французский танцовщик и балетмейстер. Он ставил танцы для празднеств, торжеств, балетов–комедий, дивертисментов. Он помогал Мольеру в создании балета «Докучия», ставил танцы для «Мещанина во дворянстве».

Подлинное становление балетного театра началось в эпоху классицизма. Свойственное этому стилю стремление к логичности и разумности побуждало, и танец к осмысленному драматургическому строю. Но и другие составляющие балета искали осмысленного взаимодействия. На деревенском празднике плясун может вставить в свой танец любое движение, лишь бы оно в данный момент отвечало его настроению. Балетный театр начинается там, где движения упорядочиваются, и, пожалуй, первым, кто упорно занялся их систематизацией, был Пьер Бошан. Систему свою он не выдумал, он, скорее, собирал, соединял движения, известные задолго до него, но, соединяя их, придавал им такую форму, чтобы они легко сопоставлялись и перекликались друг с другом.

До Бошана танец был по преимуществу массовым и располагался на сцене, так сказать, горизонтально, изображая на плоскости сцены разные фигуры. Теперь вошедший в сольный танец прыжок вверх противопоставляет горизонтальным движениям и положениям вертикальные, и пространство сцены осваивается полнее.

Чем разнообразнее становились движения, тем больше была нужда в системе. И вот у Бошана танцовщики с самого начала становятся не как кому удобно, а, ставя ноги в одинаковое положение, и такое единообразие можно потом выдерживать во всех остальных движениях, а значит, и всякое сознательное нарушение единообразия, малейший оттенок движения станет заметным, будет внятн и танцовщику, который должен выполнить, и зрителю, который должен увидеть.

Систематизация движений позволяет хореографу пользоваться не только резкими сменами фигур танца и его темпов, но и заменами движений на едва отличающиеся. И уже от этого возможности хореографа вырастают.

В сущности, тут – то и начинается балет в истинном смысле, отсюда мы и будем вести историю классического танца именно с этой поры. Зрителя всё больше захватывает индивидуальное мастерство танцовщика.

В 1671 году была организована французская Академия музыки, которая в дальнейшем стала центром французской оперы и балета, превратившись в 1871 году в Национальный оперный театр или Гранд-Опера. 21 год балетмейстером этой Академии был Пьер Бошан, который за свою долгую жизнь много сделал для развития классического танца: ввёл нынешние пять позиций ног, разработал свою систему сценического танца. Но искусство, как тогда говорили, танцевания не стояло на месте.

В балете того времени выступали исключительно мужчины. Сначала знатные любители, а затем и профессионалы. Без масок перед зрителями не появлялись.

Балетные спектакли XVII века включали 35 актов. Каждый акт создавал несколько (3-12) антре. И в заключении шел еще один большой балет. Число участников, которого в 2-3 раза превышал число участников акта.

Король Людовик XIV с тринадцати лет принимал участие в балетах, и его появление среди мифологических фигур тоже подчеркивало величие королевской власти. В пятнадцать лет он выступил в роли Солнца в «Королевском балете Ночи», показанном на сцене малого Бурбонского дворца по случаю победы над Фрондой, и за королём, ещё лет двадцать продолжавшим долгую жизнь, навсегда сохранилось прозвище Король-солнце. Придворный балет служил утверждению королевского величия и славы.

Жившее сначала лишь при дворе, искусство расширяет понемногу ряды своих зрителей, на балеты допускается публика. Однажды, ещё при отце Людовика XIV, набилось столько зрителей, что королева не могла пройти и не попала на спектакль. В балетах выступают уже не только придворные, но всё больше профессиональные танцовщики. По мере того

как представление выходит за рамки двора, женские роли начинают исполнять мужчины. Меняется и облик балетов.

В «Королевском балете Ночи» роль юной грации исполнил впервые выступавший на сцене молодой итальянец Джованни Батиста Люлли . Он был не только танцовщиком, но и виртуозно играл на скрипке и на гитаре и очень рано проявил способности к сочинению музыки. По некоторым сведениям, он принимал участие в сочинении музыки уже для «Балета Ночи». Слова «принимал участие» не должны нас смущать: в ту пору музыку балета сочинял не один человек, как обычно в наши дни, и уж, во всяком случае, её сочинителей никто не считал главными авторами балета. Люлли, пожалуй, был первым, кто понял, как много музыка в балете может значить. Прежде музыку для новых танцев подбирали, если подходящей не было – сочиняли новую. Люлли стал, как правило, сочинять музыку для всего балета в целом, и уже это придавало осмысленность и единство всей композиции. Но может быть, ещё важнее оказалось то, что балетную музыку сочинял танцовщик. А хореографом балетов Люлли был Пьер Бошан, талантливый музыкант, отец и дед которого были скрипачами. Сложилось редкое даже для тех времен сотрудничество: композитор сам был танцовщиком, а хореограф сам был музыкантом, - и между музыкой и танцем возникло более глубокое взаимопонимание.

Люлли и Бошан прибавили к картинным выходам танцующих и групповым фигурным танцам, так сказать, танцевальную арию, в которой грация, смена настроений и темпов проявлялись уже не только переменами в строении групп, а гораздо больше переменами в танце одного танцовщика, от которого требовалось теперь истинная виртуозность. На французской сцене тоже начинают появляться виртуозы, набравшиеся ловкости у итальянских артистов и у собственных акробатов. Всё более важную роль в танце играет прыжок. Подымаясь в воздух, совершая там отчётливые движения, танцовщик – это делал и сам Бошан и многие другие – захватывает зрителя не только грацией, но и темпераментом, и энергией. Стремление к согласию с

музыкой, которой Люлли придавал новые формы, потребовало от танца большого разнообразия и, стало быть, более усовершенствованной техники. Основой балета по-прежнему остается фигурный танец, но и он становится разнообразнее, ритмы, а вместе с ними и фигуры меняются всё более причудливо.

Именно в эту пору французский балет начинает по-настоящему дорожить танцовщиками-профессионалами. В 1681 году на балетную сцену Франции вышли 4 женщины-профессионала. Это был балет «Триумф любви» поставленный Бошаном. Появление женщин в балете способствовало обогащению эмоционально и технически. Возродив участие в балете придворных дам, Бошан открывает дорогу на сцену и профессиональным танцовщицам, хоть женский танец был тогда еще не так сложен, как мужской.

Мари Каморго. Она стремилась обновить и усложнить танцевальную технику. Она ввела в женский танец заноски. Чтобы облегчить исполнение новых движений, она сняла каблуки, укоротила длину юбки, освободилась от лишних украшений. Она ввела в женский танец пируэт.

Гаэтано Вестрейс и Луи Дюпон довели мужской танец до виртуозной техники прыжков и вращений.

Мари Салле. «Танец, должен быть подчинён драматическому действию». Она хотела, чтобы позы, жесты были разнообразными и соответствовали характеру изображаемого лица. Салле надела свободное платье. В своём новом спектакле «Пигмалион» Мари Салле вышла без маски, парика и украшений и дала гамму чувств. В Лондоне это прошло с успехом, а во Франции её реформы не приняли.

В Италии, Франции, Англии эпохи Просвещения появились смелые хореографы-новаторы, которые пытались освободить балет от рутины, от однообразия и штампов. Это были Джон Рич и Джон Уивер в Англии, итальянец Анджелини и француз Жан Жорж Новер.

Целостный, драматически осмысленный балет начали создавать англичане. Англия пережила буржуазную революцию, когда французская абсолютная монархия ещё была в полной силе. Уже одно это привело в балет более широкий круг зрителей, чем во Франции. Английский хореограф Джон Уивер спорил с теми, кто видел в балетном театре простое развлечение, пусть изысканное и изящное. Ссылаясь на опыт античности, опираясь на опыт итальянцев, Уивер сочинял пантомимные спектакли на темы античной мифологии. Решив отказаться от объяснительной помощи слова, сказанного или пропетого, Уивер не оставил танец без попутного толкования. Занимаясь не только практикой, но и теорией, Уивер разделял театральный танец на серьёзный и гротесковый, менее регламентированный, но уверял, что необходим ещё и третий вид танца – сценический. Сценическому танцу была отведена главная роль: именно он должен был придать спектаклю целостность, сделать то, что тогда не под силу было ни серьёзному, ни гротескному танцу.

То, что Уивер называл сценическим танцем, не было его изобретением, но никогда прежде не называлось танцем, а называлось пантомимой. Искусство пантомимы существовало с незапамятных времён и не напрасно обозначалось греческим словом, значащим «всему подражающий». Позами, жестами, мимикой, то очень похожими, а то нарочито подчёркивающими особо выразительные черты, актёры без слов изображали человеческое поведение, и пантомима всегда была популярна. Её любили в Древнем Риме, её ценят в наши дни, и пантомимы американца Чарли Чаплина или француза Марселя Марсо имеют успех во всем мире. Пантомима существует как самостоятельное искусство с особыми законами, о которых нужен особый разговор. Но пантомима издавна служит и драматическому театру, и оперному, и даже цирку, если нужно что-нибудь объяснить без слов. И понятно, что едва танец стал освобождаться от объясняющего слова, он сразу же схватился за пантомиму.

Она вроде бы родственница: мало того, что словами не пользуется, но ещё и, как сам танец, говорит движениями человеческого тела. Однако и у родственников очень часто различаются характеры, и, поселившись вместе, они не всегда ладят, даже если друг друга поддерживают. Родства для взаимопонимания мало. Порой чужие люди, соседи, даже иногородние, а то и люди других национальностей, иностранцы, ближе, чем родные братья и сёстры. И в балетах Уивера, и позднее пантомима, верно, служила танцу, но танец зачастую возлагал на неё непосильные задачи. Чтобы совладать с ними, она то совсем уж примитивно копировала жизнь, то, напротив, слишком уж плоско стремилась восполнить слово.

Вместо понятного каждому жизненного жеста на балетной сцене распространился совсем другой жест, который можно было понять, только заранее зная, что он означает. Такой жест позднее назвали условным. Он дожил, чуть ли не до наших дней и всё усложнялся. В начале века в петербургском Мариинском театре, если надо было сказать, что кто-то умер, скрещивали руки на груди, - следовало понимать, что это покойник лежит в гробу со скрещенными руками, а то объясняли знаками и вещи позамысловастей. Например, чтобы сказать: «Тебя здесь будут судить!» - надо было вытянуть руки с указательным пальцем, что означало «ты», потом указать на пол, что означало «здесь», и, наконец, покачать руками, изображая весы. А весы – это всякий, кто ходил в балет, знал – были не просто весы, а весы Фемиды, греческой богини правосудия, и обозначали они суд. Уразуметь всё это было трудновато. Но зрители выучивались понемногу такой грамоте, а с её помощью можно было, не произнося ни слова, показать целый спектакль, изобразить действие и положить начало самостоятельному танцевальному театру.

Конечно, в XVIII веке балетный театр ещё не был таким, как в начале XX, сценические жесты были совсем иными, но и тогда зрителю надлежало знать употребляемые жесты и то, какие страсти они выражают. Пантомимные балеты Уивера имели большой успех. В те дни там же, в

Лондоне, жил великий английский художник Уильям Хогарт. Хогарт писал серии картин из современной жизни. Каждая серия состояла из нескольких картин, каждая картина была эпизодом серии, актом бессловесной пьесы. Эти серии картин порой называют сатирическими комедиями, разыгрываемыми на бумаге, на холсте. Современники замечали сходство этих нарисованных комедий с пантомимой, со сценическими танцами Уивера.

До Новера во Франции танец на сцену допускался лишь как чисто декоративная вставка в оперу, как изысканная, нарядная, но малосодержательная интермедия. Новер же утверждал, что танец должен стать действенным, осмысленным и эмоционально-выразительным. («Облик танцовщицы XVIII века как будто разбит на участки: узко стянутый корсаж – одно; условные руки – другое; громадное пространство юбок – третье; и, наконец, совершенно отрезанная от целого работа ног» - так писала Л.Д. Блок в своих работах об эволюции балетного костюма конца XVIII - начала XIX веков).

В книге «Письма о танцах и балетах» Новер утверждал свою эстетику балетного искусства: «Я разбил уродливые маски, предал огню нелепые парики, изгнал стеснительные панье (огромная, растянутая в боках, сплюснутая спереди и сзади женская юбка) и ещё более стеснительные тоннеле (широкая юбка на китовом усе); на место рутины призвал изящный вкус; предложил костюм более благородный, правдивый и живописный; потребовал действия и движения в сценах, одушевления и выразительности в танце; я наглядно показал, какая глубокая пропасть лежит между механическим танцем ремесленника и гением артиста, возносящим искусство танца в один ряд с другими подражательными искусствами, - и тем самым навлек на себя неудовольствие всех тех, кто почитает и соблюдает старинные обычаи, какими бы нелепыми и варварскими они ни были».

Новер хотел, чтобы балет стал искусством в высоком смысле слова, темы для своих постановок он брал из античной литературы, истории, мифологии.

Репертуар Новера состоял из одноактных и многоактных балетов, пасторалей, дивертисментов. Желая всё происходящее передать как можно правдивее, балетмейстер главным средством актёрской игры избрал пантомиму.

Новеровские преобразования коснулись и декораций, и костюмов, и музыки, в результате чего балет стал самостоятельным театральным жанром.

Вот как в своей книге сам Новер характеризовал свой творческий путь: «Я совершил в искусстве танца переворот столь же значительный и прочный, как и Глюк в искусстве музыки».

С самого начала он искал внутри танца то, что могло послужить поставленной цели. Он говорил прямо: «Я разделяю танец на два вида: первый – танец механический, или технический; второй - танец пантомимический, или действенный. Первый говорит только глазами и очаровывает их симметрией движений, блеском па, разнообразием темпов, элевацией тела, равновесием, твёрдостью, изяществом поз, благородством положений и личной грацией. Всё это представляет только материальную сторону танца. Второй, обычно называемый действенным танцем, является, если мне будет позволено так выразиться, душой первого; он придаёт ему жизнь, выразительность и, обольщая глаз, пленяет сердце и наполняет его трепетным волнением».

Скажем сразу: Новер несколько пренебрегал возможностями танца, названного им механическим, или техническим. Механическим, или техническим, было тогда, скорее, исполнение танца, который Новер в других случаях называл дивертисментным, то есть развлекательным.

Последователи Новера различили и в дивертисментном танце духовную сторону. Да и сам Новер в своих балетах от дивертисментного

танца не отказывается. Но он остро ощутил, что, живя по-прежнему, балет не может стать в полной мере самостоятельным, независимым театром.

Когда просветители и сам Новер говорят, что в танце, завещанном Бошаном и Люлли, нет духовности, они, конечно, не правы. С давних пор танец запечатлевал настроение и состояние действующих лиц, и самую смену их разных настроений. Включая танец в оперу как подсобное средство, им обогащали духовную плоть оперы. А вовсе не просто развлекали зрителей. Иначе пришлось бы думать, что тогдашняя опера нестерпимо скучна.

Но чего действительно не было в танце времен Бошана – это действия, а театр всё равно: драматический или музыкальный, оперный или балетный – это действие, прежде всего. Нет действия – не может быть театра, он возникает лишь тогда, когда свершается переход от одного чувства к другому, когда мы видим событие не остановленное, как картина, а совершающееся, развивающееся, на наших глазах рождающееся, достигающее своей полноты. Театр выясняет, какие вопросы, событие задаёт герою и как он на них отвечает. Тут танец времён Бошана был бессилён, он вопросов не ставил и на них не отвечал. Такой танец, чтобы выжить в театре, нуждался в помощниках. Он нуждался в том, чтобы опера и драма взяли на себя сообщения о событиях, ставящих вопросы героям, тогда и он мог внести свою лепту в театральное представление, внушить зрителям подобающие обстоятельствам чувства.

Новер подобно Уиверу, отказывался от слова и соединял танцевальные фрагменты с пантомимой, но память о сокровищах французской балетной сцены удерживала его от чрезмерной прямолинейности, от уверенности, что балету для независимости достаточно заменить слово бессловесными знаками. Условный жест он пылко отвергал.

Название «действенный танец» принадлежало не Новеру. Его ещё раньше пустил в оборот французский писатель Луи де Каюзак, сочинивший статью о балете в «Энциклопедии» просветителей и книгу «Танец старинный

и современный, или Исторический трактат о танце». Но Новер старался на практике создать действенный танец, сделать так, чтобы из самого течения танца было понятно, что происходит, и не надо было объяснять происходящее жестами. Как это было сделать? Очевидно, надо было так построить танец, чтобы о происходящем говорила сама смена его частей. Ещё Каюзак писал, что можно просто показать танцующих фурий, богинь мщения, и в танце зритель ощутит их ярость, а можно последовательно изобразить ярость танцующих фурий, их нападения на героя, его сопротивление и, наконец, новый гневный напор фурий, – тогда зритель увидит происходящее яснее. В таком духе и пытался строить свой балет Новер.

Над ним смеялись. Молодой поэт Мари Жозеф Шенье пустил эпиграмму о балете, в котором танцующая мать, танцуя, убивает своих танцующих детей, - это был балет Новера «Медея и Ясон».

Мы можем только гадать, как на самом деле выглядели балеты Новера, - от них не сохранилось ни единой сцены. Но Новер ощутил, чего стоит самостоятельность, какие проблемы встают перед искусством, решившимся жить самостоятельно.

Не стоит, однако, думать, что судьбы решаются только в столице. Еще великий Рим пренебрежительно судил о диких нравах варваров, а вскоре стал столицей родившейся на Востоке религии. Балет, казалось бы, создан для столиц, он рождается при королевских и герцогских дворах, но история развития балета – одновременно история его распространения. Он то и дело укореняется в новых местах, в провинциях, куда балетмейстеры и актеры уезжали, не сыскав места в столице, на заработки, содрогаясь от дикости местного зрителя, не ценившего того, что могли бы оценить парижане.

И вдруг оказывается, что эти-то провинции становятся балетными столицами, и всё начиналось сначала. Да и сам Париж, первая балетная столица, стал столицей трудами заезжих итальянцев. А потом парижский

балет и вообще стал меркнуть, самое значительное в балетной жизни происходило в Копенгагене, где балет появился куда позднее.

Но в дни Уивера и Новера Париж всё ещё был балетной столицей, хотя балет и распространялся уже по французским, немецким и прочим городам и всюду мысль о самостоятельности балета, о чисто балетных спектаклях уже носилась в воздухе.

Балетмейстер Жан Берия или Доберваль обосновал свой театр в Бордо, где он имел много единомышленников: Дидло, Вичано, Медина. В историю балетного театра он вошёл как основатель комедийного балетного жанра. Самым знаменитым спектаклем Доберваля стала «Тщетная предосторожность». Премьера спектакля состоялась в Бордо в 1789 году. Сюжет был очень прост. Музыкальная партитура из подлинно национальных мелодий и песен. Сначала музыка была написана Геральдом, а затем Гертелем.

В России впервые он был показан в 1800 году. Доберваль стремился сблизить балетный театр с передовой литературой. Им был переведен на балетный язык «Женитьба Фигаро». Итак, Доберваль вывел на сцену характеры живых людей.

Тема 6. Хореографическое искусство XIX века

Во второй половине XVIII в. наступила эпоха сентиментализма. В отличие от просветителей, сентименталисты сделали персонажем своих произведений обычного человека, а не античного бога или героя. Балетный театр стал общедоступным зрелищем горожан, и появился свой тип спектакля – комедия и мелодрама. На первом плане оказалась пантомима, которая, отодвинув в тень танцевальность, превратила балет в хореодраму, в связи с чем возрос интерес к литературной основе действия. Появились первые балетные либретто.

Жан Доберваль, ученик Новерра, виртуозный танцовщик Парижской оперы, музыкальных театров Штутгардта, Бордо и Лондона, впервые вывел на балетную сцену представителей третьего сословия в знаменитом пасторальном балете «Тщетная предосторожность» (1789 г.) (первоначальное название «Балет о соломе», или «От худа до добра всего лишь один шаг»). В этом спектакле Добервалю удалось объединить классический танец с пантомимой и элементами народного и бытового танца. Если Доберваль стал создателем балетной комедии, то в жанре мелодрамы преуспел его ученик, главный балетмейстер Парижской оперы Жан Омер (1774–1833 гг.), который поставил известный балет «Манон Леско» (1830 г.) на музыку Ж.Ф. Галеви. В творчестве младшего поколения сентименталистов – Сальваторе Вигано (1769–1821 гг.), Пьера Гарделя (1758–1840 гг.), Шарля-Луи Дидло заметны первые признаки романтизма: интерес к героическим личностям и экзотическим сюжетам.

Теоретиком и педагогом складывающегося романтизма стал Карло Блазис (1795–1878 гг.), в 1837–1850 гг. руководивший Королевской академией танца при Ла Скала и написавший три книги по теории классического танца, в том числе учебник «Кодекс Терпсихоры» (1828 г.), в котором развивал систему классического танца. Разделив сценический танец на классический (академический) и характерный (бытовой, народный), он выделил в них типы сольного, ансамблевого и массового танца. Его школа стала ведущей по подготовке танцовщиц виртуозного стиля, среди его учениц – плеяда выдающихся балерин эпохи романтизма (К.Гризи, Л.Гран, Ф.Черрито). Работая в 1860-х годах в Петербурге, он способствовал формированию русской школы балета.

В 1790-х годах под влиянием моды, навеянной подражанием античности, женский балетный костюм стал более легким, появилась бескаблучная туфелька. С развитием пальцевой техники в те же годы изобрели пуанты (от франц. *pointe* – острие, специальная балетная обувь с жестким носком), с помощью которых танец приобрел характер полетности.

Первыми в 1820-е годы на пуанты встали балерины рубежа 18–19 веков Женеви́ева Гослен и Амалия Бруньоли. Французская манера танца отличалась легкостью и воздушностью, итальянская по-прежнему развивала виртуозность танца: прыжки, вращения.

Предромантизм подготовил качественный сдвиг в искусстве балета, новую балетную поэтику. К началу 1830-х годов на первый план вышли контрасты между возвышенным и житейски низменным, что составит суть романтизма. На первые роли выдвинулся женский танец.

Проявление романтизма в балетном театре

К моменту установления мира в Европе (1815 г.) выросло новое поколение, мало интересовавшееся прошлым. То, что было присуще предшествующей эпохе, забывалось, родилась новая эстетика романтизма, которая распространилась на все искусства.

В конце XVIII века родилось новое направление в искусстве — романтизм, оказавший сильнейшее влияние на балет.

Критика нового образа жизни, намеченная у сентименталистов, приняла у романтиков форму разлада мечты и действительности. Реальному миру они противопоставили мир фантастики и экзотики.

Романтизм не только разрушал старые формы, которые казались старомодными и неуместными, но искал новые источники вдохновения. Молодые художники-романтики обратились к явлениям сверхъестественным и экзотическим, их привлекала культура дальних стран и седая древность. Первые проявления романтизма были особенно впечатляющими, причем балет испытывал его влияние дольше, чем многие другие виды театрального искусства.

Тоска по идеалу, стремление к гармонии, утраченной во враждебном для человека мире, нашли отражение в структуре романтических балетов, где со сценами реальной жизни контрастируют картины грёз и мечтаний, фантастические, ирреальные образы и персонажи: так воплощалось в балете типичное для этого стиля «двоемирие» [1, с. 10].

Этапу романтизма в балетном театре, по мнению историков этого жанра, предшествует этап «предромантизма». Этот термин используется «для обозначения отдельных мотивов, действительно предвосхищающих открытия романтиков, но еще не образующих целостной системы.

В балетном театре 1-й четверти 19 века наметились черты, предварявшие утверждение романтизма. В 10-е годы С. Вигано в Италии использовал трагические и героические (нередко тираноборческие) сюжеты для хореодраматических постановок, построенных на ритмизованной пантомиме и танце, передающем напряжённые эмоции («Отелло», «Весталка» на сборную музыку). Ш.Л. Дидло, работавший в России в 10-20-е годы, ставил наряду с пантомимными драмами также лирические танцевальные поэмы, предвосхищая открытия романтического танца. В 30-50-х годах 19 века в балетном театре окончательно утвердился романтизм. В романтических образах отразилось идеализированное представление о человеке. В спектаклях Ф. Тальони на фантастические сюжеты, поставленных для танцовщицы М. Тальони («Сильфида», 1832 г.), раскрывалась тема противоречия между мечтой и действительностью. Главными действующими лицами были неземные существа, погибавшие от соприкосновения с реальностью. Романтические драмы, созданные Ж. Мазилье («Корсар», 1856 г.) и особенно Ж. Перро («Эсмеральда», 1844 г.), чье искусство было близко произведениям революционных поэтов-романтиков, строились на столкновении сильных страстей. Большое место занимали также массовые танцевальные эпизоды, танец и пантомима сливались в единый пластический язык. В романтическом балете было достигнуто более полное единство музыки, драматического действия и танца»[8, с.15].

Балетный романтизм достиг больших успехов во Франции, где высока была техника танца, особенно женского. Первым романтическим балетмейстером стал Филипп Тальони, поставивший балеты «Сильфида» (1832 г.) и «Дева Дуная» (1838 г.) со своей дочерью Марией Тальони в

главной роли. Хореографами романтизма были также Жан Коралли (1779–1854 гг.), Жюль Перро и Артюр Сен-Леон.

Героинями балетов стали сильфиды и лесные духи виллисы, персонажи кельтского и германского фольклора. Облик танцовщицы в белом тюнике, воплощавший неземное существо с веночком на голове и крылышками за спиной, придумали французские художники-костюмеры И. Леконт, Э. Лами, П. Лормье. Позднее возник термин «белого», «белотюникового» балета. Белый цвет – цвет абсолюта, «белый балет» выражал романтическую тоску по идеалу, балерина в арабеске стала его графической формулой.

Поднялась роль кордебалетного танца, в единое целое слились танец и пантомима, сольный, кордебалетный и ансамблевый танец. Благодаря развитию пальцевой техники новым танцевальным стилем стала воздушная полетность движений, усовершенствовалась и техника танца: пластика мелких движений, большой шаг, высокий прыжок, создавший иллюзию парения в воздухе.

Романтический балет в большей степени опирался на литературный первоисточник («Эсмеральда» (1844 г.) по В. Гюго, «Корсар» (1856 г.) по Дж. Г. Байрону, «Катарина дочь разбойника» (1846 г.) Ц. Пуни). Повысилась роль музыки, которая стала авторской, прежде балетная музыка часто была сборной, она служила фоном и ритмическим сопровождением танца, создавала настроение спектакля. Балетная музыка романтизма сама творила драматургию и давала образные музыкальные характеристики героям.

Вершиной романтического балета стала «Жизель» (1841 г.), поставленная на сцене Парижской оперы Ж. Коралли и Ж. Перро по либретто Т. Готье на музыку А. Адана. В «Жизели» достигнуто единство музыки, пантомимы и танца. Помимо пантомимы, действие спектакля развивали музыкальные и хореографические лейтмотивы, интонационная выразительность мелодии давала героям музыкальные характеристики. Ада

начал процесс симфонизации балетной музыки, обогащения ее арсеналом выразительных средств, присущих симфонической музыке.[9, с.119].

М. Тальони и Ф. Эльслер – крупнейшие представительницы и соперницы романтического балета. Их индивидуальности соответствуют двум ветвям романтизма: иррациональной (фантастической) и героико-экзотической. Итальянка Мария Тальони представляла первое направление, ее Сильфида стала символом романтического балета, ее танец обладал грацией, полетностью и поэзией. Танец австрийской балерины Фанни Эльслер характеризовали темперамент, стремительность, виртуозность, она представляла героико-экзотическое направление романтического балета. Будучи характерной танцовщицей, исполняла испанский танец качуча, польский краковяк, итальянскую тарантеллу. Другие выдающиеся танцовщицы романтизма: Карлотта Гризи, Фанни Черрито (1817–1909 гг.), Люсиль Гран (1819–1907 гг.). Гризи, первая исполнительница партии Жизели, прославилась также исполнением главной роли в балете Ц. Пуни «Эсмеральда». В 1845 году Перро сочинил знаменитый дивертисмент «Па де катр» (музыка Ц. Пуни), где одновременно выступали Тальони, Эльслер, Гризи, Черрито.

Особняком в истории балетного романтизма стоит его датское ответвление, особенно в творчестве Августа Бурнонвиля. В 1836 году он создал свою версию «Сильфиды» на музыку Х.С. Левеншельда. Датский романтический балет (стиль «бидермайера» на фоне романтизма) – более земное и камерное направление с фольклорными мотивами, где большую роль играет пантомима и больше внимания уделено мужскому танцу, меньше пользуются пальцевой техникой, а женские роли второстепенны. Эти особенности характерны и для датского балета настоящего времени. В 1830 году Бурнонвиль возглавил труппу Копенгагенского Королевского театра и на протяжении 50 лет создал множество балетов. Его техника мужского танца остается одной из ведущих в Европе.

Считается, что короткий период романтизма стал лучшим периодом всей истории европейского балета. Если прежде символом балета была Терпсихора, то с эпохи романтизма им стала сильфида, виллиса. Дольше всего балетный романтизм существовал в России (лебединые сцены в «Лебедином озере» и танец снежных хлопьев в «Щелкунчике» Л. Иванова, акт теней в «Баядерке», «Дочери Фараона» и «Раймонде» М. Петипа). На рубеже 19–20 веков новое рождение романтизм получил в «Шопениане» М.М. Фокина. Это был романтизм уже другой эпохи – эпохи импрессионизма. Жанр романтического балета сохранился и во второй половине 20 века («Листья вянут» Э. Тюдора на музыку А. Дворжака, «Танцы на вечеринках» Дж. Роббинса на музыку Ф. Шопена).

Во 2-й половине 19 века в связи с кризисом романтизма балет постепенно утрачивал связь с современным ему искусством, спектакли теряли содержательность и драматургическую цельность. В последней четверти 19 века балет вытеснялся феерией (например, в Италии, постановки Л. Манцотти), терял значение самостоятельного искусства, превращаясь в придаток к опере. Иногда (например, в Великобритании) танец вводился в представления мюзик-холла.

Тема 7. Хореографическое искусство XX века

В начале XX века хореографическое искусство на Западе переживает упадок. Классический балет как жанр практически перестает существовать. На смену ему приходят всевозможные ритмопластические танцы. В каждой стране они называются по-разному: в одних — современный танец, в других — выразительный, свободный, художественный, ритмопластический и т. д. Но их всех объединяло одно — их создатели отрицали классический танец как устаревший и не способный раскрывать современные темы и образы. Танцы Востока, Египта, Индии, Греции, Ассирии, древней Иудеи составляли их эстетическое кредо. Наиболее яркими представителями этого направления

в хореографии были: Айседора Дункан, Франсуа Дельсарт, Эмиль Жак-Далькроз.

Ф. Дельсарта (1811 - 1871 гг.) привели к поискам системы движений и выразительных средств печальные события его биографии. Занимаясь пластикой у неопытных преподавателей, он лишился возможности стать артистом, посвятить себя сцене. Дельсарт изучал "телесные движения", пластическую выразительность детей, взрослых, душевнобольных. Он тщательно отбирал жесты, пытался систематизировать их по смысловому значению, эмоциональной окраской. Наконец, Дельсарт "составил школу основных движений, допускала бесконечные изменения и степени, благодаря противопоставлением движений рук и ног". Но Дельсарт, как и многие другие, предлагали заменить классическую танцевальную школу новой пластикой, не создал системы и разработанной методики его преподавания. Отдельные открытия и положения Дельсарта были использованы педагогами художественной гимнастике.

Ф. Дельсарта систематизировал свои наблюдения и использовал их для анализа актерской игры, а также для создания художественной образности. Все движения он разделил на три группы (центробежные, центростремительные, нейтральные) и разработал шкалу их различных сочетаний по аналогии с системой музыкальных тональностей. Критерием красоты служила естественная пластика человеческого тела, а выразительность, по мнению теоретика, рождалась из пропорциональности силы и скорости движения эмоциональному состоянию человека.

Другим источником модерна, что существенно повлияло на формирование танца, была система Э. Жака Далькроза (1865 - 1950 гг.) - "Еуритмика". Он пропагандировал ритмику, как способ воспитания воли, укрепления здоровья, гармоничного развития человека. В ритмике Далькроз видел и путь к возрождению искусства, воссоединение разрозненных искусств. Далькроз никогда специально не занимался танцем. На уроках сольфеджио он развивал чувство ритма у своих учеников, доводя его до

самого тонкого усовершенствования. Далькроз начал устраивать в Геллерау и Женеве массовые выступления своих учеников. Он считал, что "обучение ритмике есть только подготовкой к специальному художественному обучению и само собой не является искусством, за исключением отдельных частных случаев ..."

Ритмопластический танец развился на основе дунканизма, но был во многом противоположен ему. Он не был произвольным трактовкой этой тематической программы, разные части тела создавали как бы пластины, контрапункт, в котором движения танцовщика соответствовали отдельным звучанием музыки. Но даже в своих первых постановках "Луна и нарцисс" на свободную музыку, "Орфей" на музыку Глюка, Далькроз воплотил не только структуру музыкальных произведений, но и передал их эмоциональное содержание, что потребовало уже чисто пластической выразительности жеста и позы.

Одним из теоретиков и вдохновителей танцевального экспрессионизма был австрийский хореограф и единомышленник Далькроза Р. Лабан, который выступал против безраздельного господства музыки над танцем. Впоследствии Лабан становится не только ведущим танцором, хореографом, теоретиком, но и одним из создателей танца модерн. Лейтмотивом его творчества, было сделать танец самостоятельной областью искусства. Он и его ученики создали в 1922 г. труппа, выступавшая с гастролью по всему миру.

Р. Лабан занимался поисками новых путей использования танца, работал над созданием "театра аутентичного жеста". В ранний период своего творчества он много работает над импровизацией, задает танцорам общие контуры композиции, среди которых они создавали свой собственный танец. Он говорил, что в центре его драмы - Вселенские вопросы, поиск новых альтернативных форм жизненного опыта, в котором танец играет главную роль, а для этого нужно было подвергнуть танец анализу. Посвятил много лет созданию системы анализа и записи танца, получивший в дальнейшем

известность как "лабанотация". Он искал общие законы движения - не просто новый стиль, а универсальную систему независимую от других стилей. В то время это звучало революционно. Вдохновленный работами Платона и Пифагора, как и философией экспрессионизма, призывал изучать движения в системе человека с космосом. За движениями тела, писал он: "скрытый и забытый всеми пейзаж, земля молчания, царство души". Целью его было найти общие законы - "хореографический порядок" - движения, занимался народными танцами, анатомией, фольклором, архитектурой и даже кристаллографии. Эта идея основана на том принципе, что танец - это не непоследовательность шагов, а независимый средство выражения, со своими внутренними законами, понятиями и структурой. Самой важной находкой является то, что инструмент экспрессии, как считал хореограф, - есть не тело, а пространство. Он отображает внутреннюю природу движения.

Таким образом, он сосредоточил внимание на теле в пространстве, а не на расположении частей самого тела. В своих попытках продвинуть анализ движения, он создал две концепции – кореотику и евкинетика.

Кореотика - исследование пространственных форм в танце. Хореограф считал, что законы гармонии универсальны, ее формы повторяются и в кристалле и в человеческих желаниях, и в танце. Законы пространственной гармонии подобные гармонии музыкальной и, как считал Лабан, могут быть проверены математикой - вернее, геометрией. В противоположность балета, который использует несколько позиций, систему, Лабан использует в своей работе всевозможные направления человеческого тела.

Евкинетика – исследование выразительной динамики танца. Лабан писал: "человек движется для того, чтобы удовлетворить любую потребность. Для нее эмоциональный ритм определяет ритм движения. Если ритмы внутренние и внешнее не уравновешены, то танец будет слишком физическим, телесным. Разные ритмы имеют разные характеристики.

Р. Лабан работает главным образом без музыки, считая, что ритм проводится телом – тело создает свою собственную музыку. Он отрицал

идею о том, что тело – всего лишь инструмент музыкальной интерпретации. Обозначил внутренний импульс, вызывает движение усилиям, "мышечной энергией", характер которого зависит от внутренней установки на принятие или отвержение обстоятельств, которые влияют на движение, силы, времени, течения, пространства движения. В таком виде усилия имеет определенные выразительные характеристики. Лабан также определил связь усилия с внутренней мотивацией. Соответственно этому, сила связана с физическими функциями, время - с интуицией, пространство - умственными функциями, а течения - с эмоциями. Движение приобретает выразительных качеств, становится осознанным жестом только в связи с другими движениями, которые ему предшествуют и ему следуют. Установил тесную зависимость между элементами, входящими в усилия, и направлениями в пространстве. Также хореограф обнаружил, что каждое внутреннее усилие имеет свою внешнюю – хореографическую форму. Эта идея была использована и для подготовки актеров. Он выделил физические типы, и нашел присущие каждому из них движения, стремясь к идеальному телу, ценя бесконечные возможности, которые несут с собой телесные вариации. Лабан свойственно внимание к телу в целом, а не отдельных его частей, как в балете или некоторых народных танцах. Идея о том, что ощущение вызывает движение, а не просто шаги, легла в основу танца-театра.

Для обоснования своих взглядов он обратился к философско-эстетическим учениям Древней Индии, пифагорейцев и неополитоников. В теоретической труде "Кинетография" Лабан изложил универсальную концепцию танцевального жеста, которая может быть примененной для описания всех пластик-динамических характеристик движений, независимо от того, к какой национальной, стилевой и жанровой категории они принадлежат. Не менее существенной для формирования эстетики танца модерн была мысль его о том, что художественно осмысленное движение должно быть выражением внутренней жизни его создателя, а не содержанием музыки. Наиболее полную реализацию своих идей, он получил в постановке

"мерцающие ритмы", которая выполнялась без музыкального сопровождения.

Лабан как и Дункан и Далькроз, был, прежде всего, строителем новой культуры.

Учеником Р. Лабана был К. Йосс, представитель так называемой "немецкой школы", танцовщик и хореограф, который стоял у истоков свободного танца. Его деятельность была направлена на создание нового танцевального театра. Будучи сторонником современного танца, он осознал необходимость синтеза выразительного танца с техникой классического танца и не балетной пантомимы. Верный последователь Лабана, Курт Йосс, создатель знаменитой школы "Фолькванг", повернул танец в театр, а классический тренаж - в школьные классы. Но, закрыв доступ в профессию босоногим дилетантам, он все же остался верен духу нового танца, считая, что личность важнее технику.

В 1920-е годы вокруг Лабана объединились не менее смелые экспериментаторы танца — Курт Йоос (Kurt Joos), Мэри Вигман (Mary Wigman), Сюзанн Пероте (Susanne Perottet), Дуся Берёзка (Dussia Bereska). Они работали вместе в больших летних школах в Мюнхене, Вене и Асконе, до тех пор, пока не была основана первая международная труппа Tanzbuehne Laban (1923—1926) — «театр аутентичного жеста» или «экспрессивного танца». Театр танца Лабана не был чужд социальной тематике, вдохновляясь драмой Б.Брехта, конструктивизмом, политической карикатурой. В 1930-е годы, совместно с Йоосом, Лабан создавал политические антивоенные балеты. В 1938 г. он покинул Германию, а после окончания войны открыл студию по изучению движения в Манчестере. В 1975 г. эта студия, переехав в Лондон, стала всемирно известным Центром движения и танца Лабана.

В 1920-е годы одним из активных театральных художественных направлений был экспрессионизм. Это было сложное, противоречивое направление. Основной принцип его — обращение к волнующим проблемам времени. На практике это не всегда удавалось. Хореографические образы

часто смотрелись символами, схемами, отвлеченными фигурами. На балетную сцену были выведены роковые силы, образы-маски; распространенными стали темы смерти, отчаяния, безысходности. Экспрессия спектакля усиливалась острыми формами танца, сменой ритмов и движений, причудливостью поз и костюмов. Наиболее интенсивно экспрессионизм проявился в танце модерн, или, как его еще называли, в выразительном танце. В этом виде искусства особенно проявили себя три виднейших хореографа Германии: Рудольф фон Лабан и его ученики — Мэри Вигман и Курт Йосс. Их танец отличался трагическим гротеском, патетическими жестами, заземленностью, отсутствием полета. За основу в музыке брался ритм или аккомпанемент ударных инструментов.

ЙОСС (Jooss) Курт (р. 12.1.1901, Вассеральфинген - 29.5.1979, Хейльбронн), немецкий артист, балетмейстер и педагог (ФРГ).

В 1919-21 гг. учился в Высшей музыкальной школе в Штутгарте, затем работал с балетм. Р. Лабаном в театрах Мангейма и Гамбурга.

В 1924- 25 гг. балетмейстер государственного театра в Мюнстере. Здесь совместно с балериной А. Симола, композитором Ф. Коэном, артистом и балетмейстер З. Ледером и художником Х. Хекрогом организовал труппу "Нойе танцбюне", ставил балетные номера в экспрессионистской манере: "Персидская сказка" Веллеса (1924), "Демон" Хиндемита (1925) и др.

Изучал классический танец в Вене и Париже.

В 1927 г. руководил отделением танца "Фолькванг-шULE" в Эссене, преобразованной в 1928 г. в "Фолькванг танцтеатер".

В 1930-33 г. работал как балетмейстер в Эссенском муниципальном театре.

Постановки: "Демон" Хиндемита, "Король Дроздобород" на музыку Моцарта (1929), "Комната No 13" Коэна, "Павана" на музыку Равеля (оба - 1929), "Петрушка"; "Бал" Риети, "Половецкие пляски" (все - 1930), "Коппелия", "Блудный сын" (оба - 1931), "Пульчинелла". (1932).

Творчество Йосса было направлено на создание танциональной драмы нового типа. Одним из первых он осознал необходимость синтеза танца модерн с техникой классического танца и небалетной пантомимы. Его теоретические воззрения получили детальную разработку в системе "эукинетика".

Новаторство Йосса проявилось и в обращении к совершенно новым для балетного театра темам. Его "Зелёный стол" на музыку Ф. Козна - первый балет с ярко выраженной политической и антимилитаристской направленностью получил 1-ю премию на Международном конкурсе хореографов в Париже (1932) и до сих пор сохраняется в репертуаре немецких и других театров.

В 1933 г. Йосса эмигрировал вместе со своей труппой, получившей название "Балле Йосс", в Англию и обосновался в Дарлингтоне, где открыл собственную школу.

С труппой гастролировал в Америке и Западной Европе.

Успехом пользовались балеты: "Семь героев" на музыку Перселла - Козна, "Блудный сын" Козна (оба - 1933), "Сегодня вечером Иоганн Штраус" (1935); "Компания на постоялом дворе" на музыку Бетховена - Кука (1943), "Пандора" Герхарда (1974) и др.

В 1947 г. труппа Йосса распалась, он работал в Чили, в 1949-68 гг. вновь руководил отделением танца в школе "Фолькванг-шULE" и труппой "Фолькванг-балет".

Ставил балеты в Дюссельдорфе, Стокгольме, для фестивалей в Шветцингене и Зальцбурге.

Творчество Йосса, крупнейшего представителя экспрессионизма в танце, оказало большое влияние на развитие хореографического искусства многих стран.

Мэри Вигман (ее настоящее имя - Marie Wiegmann) родилась и выросла в Ганновере в семье преуспевающих коммерсантов. Родители мечтали дать ей хорошее образование, а потом удачно выдать замуж. Но тяготевшую к

свободе девушку такая участь не привлекала. В 1910 году случай свел ее с Эмилем Жаком-Далькросом. Этот швейцарский композитор и педагог, по натуре бывший очень веселым человеком, всегда стремился сделать занятия музыкой живыми и интересными. В результате он разработал систему музыкально-ритмического воспитания (ритмическую гимнастику) - тренировок, способствующих выработке абсолютного слуха и способности к музыкальной импровизации. Специальную школу ритмического воспитания он открыл в немецком Хеллерау, куда в 1911 году и приехала учиться Мэри Вигман.

Хуго Эрфурт. "Мэри Вигман. Танец ведьмы II" (1926) Хуго Эрфурт.
"Мэри Вигман. Танец ведьмы II" (1926)

Именно там танцовщица познакомилась с Эмилем Нольде, который тоже был бесконечно одержим танцем. По совету этого художника Мэри отправилась учиться дальше - к создателю свободного танца, "великому экспериментатору" Рудольфу фон Лабану (Rudolf von Laban), для которого танцевальная пластика являлась главным и часто единственным средством создания образа. А позже Вигман открыла собственную школу экспрессивного танца (в конце 1930-х годов она была закрыта нацистами).

Мэри Вигман и Эмиль Нольде стали близкими друзьями. Вместе с художником и его женой танцовщица часто импровизировала. А затем вдохновленный Нольде увековечивал танец в своих картинах и литографиях. Но искусство Вигман стало источником вдохновения многих художников и скульпторов. Особенно преклонялись перед талантом танцовщицы основоположники немецкого экспрессионизма, входившие в известную группу "Мост". Ее главный идеолог и бессменный лидер Эрнст Людвиг Кирхнер (Ernst Ludwig Kirchner) видел в танце Вигман живительный потенциал и прославлял его за удивительную самобытность. Танцевальные мотивы запечатлены на многих его полотнах. Среди них - "Танцовщица, приподнявшая юбку" (1909), также представленная в экспозиции.

Мэри Вигман довелось сделать в искусстве танца модерн очень важный для него шаг: именно она отказалась от движений, традиционно считавшихся красивыми. Мэри Вигман сделала всё, не считалась ни с чем ради достижения в модерне степени максимальной искренности. Всё, в том числе, и уродливое, и страшное, Мэри Вигман посчитала достойным воплощения в своём танце. Она дебютировала со своими постановками уже сложившейся танцовщицей, за её плечами была двухлетняя учёба в балетной школе

С самых первых постановок («Танец ведьмы» 1914 год) Вигман предпочитала работу в русле экспрессионизма, она быстро завоевала себе право выступать с сольными концертами. К 35-ти годам ею уже была основана в Дрездене школа экспрессивно-пластического танца, сознательно противопоставлявшегося ею классическому балету. В противоположность ему Вигман всегда танцевала босиком, использовала большие прыжки, почти всегда партерные. Её сольные и групповые постановки (балет «Жалоба», циклы балетов «Жертва», «Танцы матери», «Семь танцев о жизни») отличались крайней напряжённостью и динамизмом форм. Искусство Вигман не несло в своей хореографии пафоса протеста — её привлекали темы одержимости, страсти, страха, отчаяния, смерти.

Фашистское правительство, напротив, тяготевшее к поддержке пафосных постановок классического балета, уже после 1936 года нашло нужным ограничить деятельность Вигман. Только в 1949 году она смогла возглавить свою новую школу в Лейпциге, но и там коммунистические власти Восточной Германии препятствовали её работам и в 1949 году Вигман эмигрировала в Западный Берлин. Там она преподавала последние 24 года своей жизни и поставила такие образцы танца модерн как балеты: «Орфей и Эвридика» и «Алцеста» на музыку Глюка, «Кармина Бурана» и «Катулли Кармина» на музыку Орфа и знаменитую «Весну Священную» на музыку Игоря Стравинского в немецкой городской Опере Западного Берлина. Её знаменитыми учениками стали — Х. Хольм, И. Георги, Г. Палукка, М. Вальман, Х. Кройцберг и М. Тернис.

Пина Бауш.

Пина Бауш (нем. Pina Bausch, настоящее имя Филиппина, 27.07.1940 Золинген-30.06.2009 Вупперталь) — немецкая танцовщица и хореограф. В жизни, за пределами сцены, ее звали Жозефина. С 1971-го работает в качестве хореографа в балете Вупперталя, а с 1973 Пина Бауш назначена главным хореографом театра, который в скорости переименовала в «Танцтеатр Вупперталь». Нужно отметить, что выражение Танцтеатр или Театр Танца впервые в Германии было использовано Рудольфом фон Лабаном в 1920, как заявление о намерениях освобождения от баллетных шаблонов и абсолютной свободы в средствах пластического выражения. Т.о. Пина Бауш названием Танцтеатр подчеркнула свое желание развивать и интегрировать различные тенденции в современной хореографии. Танцтеатр Вупперталь – национальное достояние Германии. Пина Бауш продолжала возглавлять его до последних дней. Постановки театра сочетали и продолжают сочетать в себе как классические так и современные хореографические мотивы. Театр Пины Бауш гастролирует по многим странам мира.

Пину Бауш называют королевой немецкого выразительного танца. Её Танцтеатр – это смешение границ между танцем и театром, сочетающее в себе образность, фантазию и чувства. «Цель исследования театра Бауш – внутренний мир личности. Но инструмент исследований всегда один – тело. Ее представление о мире – субъективно, как и ее представление о теле. Это всегда что-то разорванное, нервное, эклектичное. Ее спектакли озадачивают (как, впрочем, и она сама). Бауш смешивала в своих постановках классический балет и современный танец, использовала музыку разных эпох и жанров, придумывала оригинальное сценическое оформление. Ее спектакли были показаны на самых известных сценах мира». «Дерзкое, сильное театральное воображение, парадигма стилей и жанров – немного смешно, но по большей части трагично... И каждый делает вывод из увиденного на сцене сам. Пина никогда не дает объяснений – даже самых простых, – что она делает, что происходит на сценической площадке».

«Пину Бауш (Pina Bausch) трудно назвать хореографом в прямом смысле слова. Ее вещи работают на пересечении жанров. Движение, танец сменяются разговорным повествованием, а иногда главным выразительным средством становится сама сцена, материал декораций или их расположение в сценическом пространстве. Так же сложно обстоит дело и с музыкой. Для Бауш столь же естественно обращаться к классическим формам и ставить, к примеру, “Весну Священную” Стравинского, как и использовать шлягеры, джазовую импровизацию, оперетту и даже комбинировать детские песни с музыкой парижского авангардиста-электронщика Пьера Анри. Пина Бауш говорила: «Для меня спектакль – это жизнь в самом простом значении слова. Она важнее всего»».

Спектакли Пины Бауш: «Мойщик окон» “Гвоздики” “Весна священная” «Каффе Мюллер» «Семь смертных грехов» “Kontakthof” – в спектакле задействованы танцовщики от 58 до 77 лет постановки о Турции (“Нефес”), Индии (“Бамбуковый блюз”), Португалии (“Мазурка Фого”) “Новая пьеса 2009” – исследование вечной темы запутанных взаимоотношений мужчин и женщин.

1930–1959 с перерывом на военные 1944–1947 труппу Парижской оперы возглавлял Серж Лифарь, поставивший там 50 балетов в стиле неоклассицизма, модернизировав классический танец и соединив его с элементами свободного, фольклорного, бытового танца. Наиболее известные балерины того времени: Клод Бесси (р.1932), ученица Лифаря, начинавшая карьеру у Баланчина, в 1972 имевшая шумный успех в Болеро М.Бежара, с того же года – директор балетной школы при театре оперы, а также лирическая танцовщица Иветт Шовире (р.1917), прославившаяся исполнением партии Жизели. Хореографические новации развились вне стен Оперы, хотя с 1970-х там ставили балеты Баланчин, Д.Роббинс, Г.Тетли, П.Тейлор, М.Каннингем, Ю.Н.Григорович. В 1983–1989 руководителем балетной труппы Парижской оперы вновь стал выходец из России, советский танцовщик Р.Х.Нуреев. Он поставил там ряд классических балетов, а также

пригласил к сотрудничеству одного из крупнейших хореографов современности У.Форсайта, что внесло свежую струю в жизнь танцевальной труппы театра, превратившейся к тому времени в балетный музей. Из танцовщиц оперы известность получили Сильви Гийем (р. 1965), Изабель Герен (р. 1961). Выдающийся классический танцовщик Патрик Дюпон (р. 1957) руководил труппой в 1990–1995. Морис Бежар начал работу в 1950-х в труппе Балет Этуаль. С 1960 возглавляет «Балет XX века», с 1987 – «Балет Бежара» в Лозанне. Он создает свой пластический язык и решает в балетах философские проблемы, отсюда его интерес к восточному миру и танцам: Бакти, 1968 на индийскую музыку, Наш Фауст на сборную музыку, 1975, Нижинский, клоун божий на музыку П.Анри и П.Чайковского, 1971. Ведущим танцовщиком Бежара был аргентинец Хорхе Донн (1947–1992), рано ушедший из жизни. Его памяти Бежар посвятил балеты Дом священника, Балет ради жизни, Танго, или роза для Хорхе Донна. В 1972 создал Песни странствующего подмастерья для Нуреева. Хореографии Бежара свойственны пластическая метафора, стремительный ритм, приоритет массового мужского танца. Наиболее известны самобытные редакции балетов Весна священная (1959) и Жар-птица И.Стравинского (1970), Болеро М.Равеля (1961). Он организовал школу «Мудра», в которой обучение балету строится на изучении психологии и современной философии. В 1945–1951 Ролан Пети основал «Балет Елисейских полей», в 1949–1967 – Балет Парижа. В числе лучших работ: Юноша и смерть И.С.Баха, 1946, Кармен Ж.Бизе, 1949, Собор Парижской богородицы, 1965. Пети работает в жанре драматического балета, тяготеет к динамичности сюжета, яркой образности и театральности, мастерски ставит массовые сцены, использует в лексике сочетание классического и джазового танца. Из его танцовщиков прославились: Зизи Жанмэр (р. 1924, исполнительница партии Кармен в одноименном балете), Жан Бабиле (р. 1923, исполнитель главной партии в культовом балете 1950-х Юноша и смерть). В 1972 Пети организовал «Марсельский балет» (Зажгите звезды, 1972, Большая роза Г.Малера,

поставленная в 1973 для Плисецкой, Пинк фloyd, 1973, Памяти ангела А.Берга, 1977, собственные версии классических балетов Coppelia, 1975 и Щелкунчик, 1976). В Парижской опере поставил симфонические балеты Фантастическая симфония Г.Берлиоза, 1974, Просветленная ночь А.Шёнберга, 1976.

В любой энциклопедии современного балета имя танцовщицы Марты Грэм будет стоять на почетном месте. Ее можно назвать революционеркой и разрушительницей устоев. Танцевальная школа Грэм и ее техника стали основой для хореографии модерна и повлияли на развитие балета во всем мире. 11 мая 1894 года в небольшом американском городе родилась Марта Грэм. Ни окружение, ни семья, ни время, казалось, не предвещали великого будущего этой девочке, но судьба распорядилась иначе. Семья Грэм происходила от первых поселенцев в Америке, которые приехали из Шотландии. Отец будущей танцовщицы был врачом-психиатром, родители исповедовали пресвитерианство и придерживались весьма консервативных взглядов на жизнь. Семья была достаточно обеспеченной, маленькую Марту окружали няня-католичка и прислуга, в доме работали китайцы и японцы. Таким образом, девочка с детства могла познакомиться с разными культурами. Но танцы в семье расценивались как нечто недостойное и греховное. Поэтому Марта впервые столкнулась с искусством хореографии уже почти в 20 лет. Ей удалось посетить выступление знаменитой Рут Сен-Дени, которое перевернуло мир девушки. Она принимает категорическое решение поступать в Школу экспрессии, а позже продолжает обучение в известной школе Денишоун, которой руководила сама Сен-Дени вместе с выдающимся хореографом Тедом Шоуном. Через несколько лет она войдет в труппу «Денишоун» и дебютирует в ее спектаклях на большой сцене.

На рубеже веков в общественном мнении существовало устойчивое представление, что танец – это несерьезное занятие. Он был элементом развлекательных шоу: водевилей, кабаре. В США классический балет в то время не получил значительного распространения, не существовало

сформированной национальной школы. Также было множество стереотипных представлений о танце. Мужчинам предписывались рациональные, прямолинейные толчковые движения, женщины же должны были воплощать плавность линий. Ограничения распространялись и на сюжеты танцев, предпочтительными были классические, античные сюжеты. Женщина была обязана реализовывать лирические роли с мягким пластическим рисунком.

Постижение возможностей Марта Грэм пришла в хореографию поздно даже по меркам того времени - в 20 лет, поэтому классический танец ей давался с трудом, да он ее и не интересовал. В труппе "Денишоун" от нее требовали лиричности, которая была ей не свойственна. Тед Шоун – признанный отец американского танца - увидел в Грэм особую энергию и способности, ее харизму и страстный характер и сделал для нее постановку *Xochitl*. В ней смог проявиться особый стиль Марты, «свирепость черной пантеры» и ее красота. Она страстно полюбила модерн, который оказался созвучен не только эпохе, но и ее взглядам и характеру. С детства Марта слышала рассуждения отца о том, что движения могут передавать внутреннее, эмоциональное состояние человека. Именно эта идея привела ее к созданию собственной техники.

Выход за пределы возможного, поиск пластических возможностей был трендом времени, не стала исключением на этом пути и Марта Грэм, техника которой стала прорывом в танце модерна. Она стремилась ликвидировать гендерное неравенство в танце, дать женщине право выражать сильные чувства при помощи резких, рваных движений. Грэм хотела создать технику, которая поможет танцорам стать условно-формальными, воплощая эмоцию и идею. Она требовала от танцоров дисциплинированности и высокой концентрации, при этом смогла упростить классическую традицию пластики для более легкого понимания идеи зрителем и дала танцорам больше возможностей для передачи эмоций. Размышления и творческие поиски помогли Грэм понять, что танец базируется на трех основаниях: времени,

энергии и пространстве. Энергия связана с эмоциями, которые вызывают движения, это стало исходным положением ее техники. Уроки в классе Марты начинались с цепочки простых движений, которые сплетались в сложные композиции. Техника построена на двух принципах: контракшн (сжатие) и релиз (удлинение). Она заставляла танцора сконцентрироваться на центре и подчиняться анатомическим законам пластики. Поиски самовыражения в танце позволили Грэм создать уникальную технику, в которой важную роль играют дыхание и концентрация. Она смогла понять и использовать в эстетических целях возможности человеческого тела. Ее техника до сих пор является базовой для танца модерн и входит во все программы подготовки профессиональных танцовщиков.

Марта понимала, что человек воспринимает мир через образы, мифы, архетипы, и использовала это в своих постановках. Марта Грэм предложила ставить танцы на неклассические сюжеты. Она старалась предоставить танцорам наибольшую свободу в выражении чувства. Труппа Марты Грэм в 1926 году уходит из труппы "Денишоун", в которой ей не представлялась возможность реализовать свои идеи. Ведь в труппе была своя царица – Сен-Дени, и места для Грэм там просто не оставалось. Она собирает свою труппу в 1927-м, которая изначально была чисто женской, в нее вошли самые преданные ученицы. Марте были близки феминистские взгляды, она много размышляла о роли женщины в социуме и старалась дать ей больше прав и возможностей. Она даже посвятила этой теме несколько постановок: «Еретик», «Граница» и знаменитый «Плач». В этих постановках Грэм воплощает свои идеи и находки, завораживая зрителей новой пластикой

В 1938 году в труппе появляется первый мужчина – Эрик Хоукинс, который подвигает Марту на модернизацию техники танца, она обогащается классическими элементами. Чуть позже в труппу приходит Мерс Каннингем, который прославился как разрушитель традиционных хореографических канонов. Мировую известность труппа Марты получила после турне по странам Европы и Ближнего Востока. Хореограф создает еще школу, которая

вместе с труппой получает постоянное место локализации в Нью-Йорке. Этот коллектив существует и сегодня. И не как памятник великой Грэм, но как живой, творческий коллектив. В репертуаре труппы сохранились многие постановки Марты, все ее спектакли зафиксированы для потомков.

Главные постановки За свою творческую жизнь Марта Грэм сочинила 180 спектаклей. Ее наследие поражает разнообразием и богатством, в нем трудно выделить что-то как самое-самое. Но наиболее заметными постановками Грэм являются "Письмо миру", "Пещера сердца", "Клитемнестра", "Федра", "Полуявь-полусон", "Деяния света". Ее спектакли отличала не только великолепная хореография, но и продуманность до мелочей. Она выбирала костюмы, музыку, принимала пространственные решения, участвовала в создании декораций. Ее спектакли сегодня являются классическим пособием для танцоров и хореографов. Великие партнеры. В истории балета немало выдающихся персон, но проживающих свою жизнь как танец - немного. Великая танцовщица 20 века, сумевшая воплотить в танце всю страсть и свою историю, – это Марта Грэм. Фото балерины поражают силой и экспрессией, она до мелочей погружалась в образ, сама продумывала хореографию и костюмы. И очень большое внимание уделяла выбору партнера по танцу. Ей довелось работать со многими великими современниками (Нуриев, Пол Тейлор, Мерс Каннингем, Роберт Уилсон). Особая строка в ее биографии связана с созданием танца модерн, и здесь тандем Хосе Лимон и Марта Грэм невозможно не вспомнить. Эти два новатора, величайших революционера, создавали то, что восхищает зрителей до сих пор. Если есть персоны, радикально повлиявшие на культуру 20 века, то это Марта Грэм. Цитаты из ее высказываний ярко характеризуют танцовщицу и ее отношение к делу своей жизни. Она говорила: «Движение никогда не лжет, тело передает температуру души». Марта сделала чувство главной идеей танца, и это стало ее основной заслугой. Также она смогла выработать пластический язык для выражения эмоций, который и стал уникальной техникой Марты Грэм. Она по праву считается основательницей

танца модерн в Америке, и ее значение для создания национальной хореографической школы нельзя переоценить. Она не только создала уникальную труппу, но и ставила спектакли для многих театров, в которых зритель смог увидеть таких великолепных танцоров, как Рудольф Нуриев, Марго Фонтейн, Майя Плисецкая, Михаил Барышников, Наталия Макарова.

Джордж Баланчин ((George Balanchine; Георгий Мелитонович Баланчивадзе) — американский балетмейстер, положивший начало американскому балету.

Родился 9 (22) января 1904 года в Петербурге в семье грузинского композитора Мелитона Баланчивадзе, одного из основоположников современной грузинской музыкальной культуры. Младший брат Георгия, Андрия, также стал впоследствии известным композитором.

Мать Георгия привила ему любовь к искусству, и в частности, к балету. Он начал учиться игре на фортепиано в возрасте до пяти лет. Его балетный дебют состоялся, когда будущему балетмейстеру было десять лет — он вышел на сцену Мариинского театра амуром в балете «Спящая красавица».

С 1914 по 1921 год учился в Театральном училище при Мариинском театре в Петрограде (педагоги П. А. Гердт, С. К. Андрианов). Уже в училище ставил танцевальные номера и сочинял музыку.

В 1921 году Георгий Баланчивадзе поступил в балетный класс Петроградской консерватории, где изучал также игру на фортепиано, теорию музыки, контрапункт, гармонию и композицию.

В 1921-1924 годах артист Академического театра оперы и балета в Петрограде.

Став в 1922 году одним из организаторов коллектива «Молодой балет», он ставил там свои номера («Valse Triste», музыка Яна Сибелиуса, «Ориенталия» Цезаря Антоновича Кюи, танцы в сценической интерпретации поэмы Александра Александровича Блока «Двенадцать» с участием студентов Института Живого Слова), которые исполнял вместе с Т. Л.

Жевержеевой (позже известной как Тамара Жева), А. Д. Даниловой, Л. А. Ивановой, Н. П. Ефимовым.

В 1923 году поставил танцы в опере «Золотой петушок» Николая Андреевича Римского-Корсакова в Малом оперном театре и в пьесах «Эуген Несчастный» Эрнста Толлера и «Цезарь и Клеопатра» Бернарда Шоу.

Георгий Баланчивадзе участвовал в экспериментальной работе Ф. В. Лопухова, в его знаменитой «Танцсимфонии» на музыку Девятой симфонии Бетховена. «Танцсимфония» — первый балет, поставленный на симфоническую музыку, был не понят тогда русской публикой. Позднее хореографические пробы Лопухова были названы «неоклассицизмом», а знаменитый хореограф Баланчин стал создателем этого направления в американском балете, которое распространилось и оказало влияние на мировую хореографию XX века.

В 1924 году при содействии певца В. П. Дмитриева группа «Молодой балет» получила разрешение для выезда в европейское турне. Во время этой поездки он вместе с несколькими другими советскими танцовщиками решил остаться в Европе и вскоре оказался в Париже, где получил приглашение от Сергея Дягилева занять место хореографа в «Русском балете».

По совету Дягилева танцор адаптировал своё имя на западный манер — Джордж Баланчин. (Позже в Америке Баланчин еще стал для артистов и широких театральных кругов мистером Би).

Серьёзная травма колена не позволила ему продолжать карьеру танцовщика, и он полностью переключился на хореографию.

С 1925 по 1929 год Баланчин балетмейстер труппы С. П. Дягилева. Среди его работ этого периода — спектакли разных жанров: грубоватый фарс «Барабау» (музыка В. Риети, 1925 г.), «Песнь соловья» Стравинского (1925 г.), спектакль, стилизованный под английскую пантомиму «Триумф Нептуна» (музыка Лорда Бернерса (Дж. Х. Турвит-Уилсон), 1926 г.), конструктивистский балет «Кошка» французского композитора Анри Сеге (1927 г.), «Аполлон Мусагет» (1928 г.), «Бал» Риети, «Блудный сын» (1929

г.). В поставленном им балете Сергея Сергеевича Прокофьева «Блудный сын» ощущалось влияние В. Э. Мейерхольда, балетмейстера и режиссера Н. М. Фореггера, К. Я. Голейзовского. Впервые черты будущего «стиля Баланчина» выявились в балете «Аполлон Мусагет», в котором хореограф обратился к академическому классическому танцу, обновляя и обогащая его для адекватного раскрытия неоклассицистской партитуры И. Ф. Стравинского.

После смерти Дягилева «Русский балет» начал распадаться, и Баланчин покинул его. Он работал сначала в Лондоне, затем в Копенгагене, где был приглашённым балетмейстером.

В 1932-1933 годах Баланчин балетмейстер труппы «Балле рюс де Монте-Карло» (поставил «Мещанин во дворянстве» на музыку Р. Штрауса, «Конкуренция» Орика, «Котильон» Шабрие).

В 1933 году организовал труппу «Балле 1933» (поставил «Семь смертных грехов мещанина» Вейля, «Моцартиану» на музыку Четвертой сюиты Чайковского). Труппа просуществовала всего несколько месяцев.

В октябре 1933 года он переехал в США, где при финансовой поддержке Кирстайна и Эдварда Уорберга организовал Школу американского балета. Школа приняла первых учеников 2 января 1934 года.

Через год Баланчин на базе этой школы создает профессиональную труппу — «Американский балет», которая работала в нью-йоркской «Метрополитен-опера».

С 1935 по 1938 являясь главным балетмейстером этого театра, ставил также в театрах Буэнос-Айреса, Нью-Йорка, Копенгагена, Лондона, Милана.

В 1936 году Баланчин поставил балет «Убийство на Десятой авеню» (Slaughter on Tenth Avenue) как составную часть мюзикла Роджерса и Харта «На пуантах» (On Your Toes), что послужило началом тенденции к появлению серьезного танца на Бродвее.

В 1940 году Джордж Баланчин стал гражданином США.

В 1941 году для латиноамериканских гастролей американской труппы «Америкен балле караван» он поставил два своих самых знаменитых спектакля – «Балле Империял» (Ballet Imperial, на музыку Чайковского) и «Кончерто барокко» (Concerto Barocco, на музыку И. С. Баха).

В 1944 и 1946 годах Баланчин сотрудничал с «Русским балетом Монте-Карло» («Школа вальса» (Waltz Academy, на музыку В. Рieti, 1944 г.) и «Тема с вариациями» (на музыку Чайковского, 1947 г.).

В 1946 году Баланчин и Кёрстайн основали труппу «Балле сосаети», которая в 1948 году стала называться «Нью-Йорк сити балле». В репертуаре труппы преобладали его постановки, среди которых: «Орфей» (музыка И. Ф. Стравинского, 1948 г.), «Блудный сын» (музыка С. С. Прокофьева, 1959 г.), «Вальс» (музыка М. Равеля), «Шотландская симфония» (на музыку Ф. Мендельсона) и «Метаморфозы» (на музыку П. Хиндемита, 1952 г.), «Щелкунчик» и «Лебединое озеро» (музыка П. И. Чайковского, 1954 г.), «Square Dance» (на музыку А. Вивальди и А. Корелли) и «Агон» (музыка И. Ф. Стравинского, 1957 г.), «Симфония» Гуно и «Семь смертных грехов» (музыка К. Вайля, 1958 г.), «Модерн Джаз» (на музыку Г. Шуллера) и «Электроника» (музыка Р. Гассмана и О. Сала, 1961 г.), «Дон Кихот» (музыка Н. Набокова, 1965 г.); восемь балетов для организованного труппой фестиваля Стравинского в 1972 году; «Венские вальсы» (на музыку И. Штрауса-сына, Ф. Легара и Р. Штрауса, 1977 г.). Всего для этой труппы им было поставлено около ста пятидесяти балетов.

***Тема 8. Хореография на рубеже XX–XXI вв.
Современный танец***

Мерс Каннингем

Merce Cunningham

(16.04.1919 года [Сентрейли (шт. Вашингтон).]- 26.07.2009 года) США

(Usa)

Американский танцовщик, хореограф, с 1950-х годов один из лидеров авангардного искусства. Каннингем стал первопроходцем в сфере т.н. объективного танца, т.е. танца, культивирующего чистую пластику – движение ради движения.

(16.04.1919 года [Сентрейли (шт. Вашингтон).]- 26.07.2009 года) США (Usa)

Американский танцовщик, хореограф, с 1950-х годов один из лидеров авангардного искусства. Каннингем стал первопроходцем в сфере т.н. объективного танца, т.е. танца, культивирующего чистую пластику – движение ради движения.

С 1950-х годов один из лидеров авангардного искусства. Каннингем стал первопроходцем в сфере т.н. объективного танца, т.е. танца, культивирующего чистую пластику – движение ради движения. В своих работах Каннингем не опирается ни на драматический сюжет, ни на литературные аллюзии, ни на социальные темы, ни на эмоциональный подтекст; он не стремится выражать в танце музыкальное содержание. Смысл и суть танца, по Каннингему, – эксперимент с разными возможностями движения во времени и пространстве.

Каннингем родился 16 апреля 1919 в Сентрейлии (шт. Вашингтон). Мальчиком он занимался степом, народным и бальным танцем, потом посещал университет Джорджа Вашингтона и Школу искусств в Сиэтле. В 1939, когда он изучал танец «модерн» в Беннингтонской школе танца в Вермонте, его пригласила в свою труппу Марта Грэхем. В 1940–1945 он работал в этой труппе, занимался классическим танцем в Школе американского балета Джорджа Баланчина и начал выступать с собственными постановками, при сотрудничестве пианиста и композитора Джона Кейджа. В 1947–1953 Каннингем работал в колледже Блэк–Маунтин (шт. Северная Каролина). В 1952 он организовал собственную танцевальную труппу, для которой впоследствии создал около 100 постановок.

Как и для музыки Кейджа, с которым Каннингем работал вплоть до смерти композитора (1992), для хореографии Каннингема типична кажущаяся бессвязность, отсутствие единой линии развития. Хотя эта хореография, как и музыка Кейджа, характеризуется внезапными «всплесками» движения и внезапными остановками (в музыке – «всплески» звуков и моменты молчания), она не следует за музыкой. В постановках Каннингема танцоры часто продолжают двигаться, не останавливаясь и не меняя ритм, хотя музыка в это время уже остановилась, или наоборот, танцоры застывают в неподвижности, когда звучит музыка. Каннингем применяет и другие контрасты: например, противопоставление одного неподвижного или медленно вращающегося танцора – группе танцовщиков, двигающихся с яростной одержимостью. При этом танцовщики в группе одновременно исполняют разные движения. Например, в постановке Кризисы (Crises, музыка Конлона Нанкэрроу) движения исполнительницы главной роли – резкие, судорожные, в то время как окружающие ее танцовщики движутся медленно, плавно, как бы обтекая ее. Создавая этот и многие другие танцы, Каннингем оставляет на волю случая соотношение отдельных исполнителей между собой – кто с кем и когда будет взаимодействовать.

Каннингем работал в тесном контакте со многими художниками и музыкантами с целью создания уникального художественного пространства, составной частью которого, наряду с цветом, оформлением и звуком, являются танцы. Настроение постановки Тропический лес (Rainforest), например, определяется фантастичной электронной музыкой Дэвида Тюдора и придуманными Энди Уорхолом серебристыми, светящимися, прозрачными подушками, которые медленно, как в гипнотическом сне, плавают над сценой. В постановке Шаги (Tread) на рампе устанавливается ряд повернутых к залу больших вентиляторов, которые производят сильный ветер, как бы отделяющий публику от танцоров, – это проект Брюса Науманна, который сопровождается электронной музыкой Кристиана де

Вольфа. Оформление и костюмы многих постановок были сделаны такими художниками, как Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс и Франк Стелла. Работам Каннингема не чуждо и остроумие, например в спектакле Как подойти, ударить, убежать и упасть (How to Pass, Kick, Run, and Fall), где по ходу действия выступают два распивающих шампанское комментатора. В роли одного из них обычно выступал Джон Кейдж.

В далеком 1949 году, в Нью-Йорке (США) в семье Форсайтов родился мальчик, которого назвали Уильямом. Судьбой ему было уготовано стать выдающимся хореографом и преобразователем классического балета в неоклассическую эпоху танца.

Творческая жизнь Уильяма Форсайта берет свое начало в университете города Флориды, где молодой человек изучал историю искусств и театр. Случайно попав на урок классического балета, Форсайт стал открытием для его педагога Христа Лонга. В парне чувствовались отличные задатки хореографа. Наблюдение Лонга оказалось действительно пророческим, ведь уже в 70-х годах прошлого столетия Уильям продолжил свое обучение в одной из балетных школ Нью-Йорка, где и познакомился с творчеством балетмейстера грузинского происхождения Джорджа Баланчина – приверженцем неоклассического балета. И с тех пор радикальная трансформация классического восприятия балета, отказ балетных канонов стали основой творчества Форсайта.

В 80-х годах Уильям Форсайт становится хореографом. Бесконечный творческий поиск новых открытий в стиле постмодерна, аренда залов для работы в составе своей малочисленной труппы в итоге венчаются его первой миниатюрной, неоклассической постановкой на произведение Г. Малера.

Чуть позже, имея сформировавшееся представление о неоклассическом танце, Уильям Форсайт принимает участие во всемирно известном Франкфуртском балете также в качестве хореографа. Лучшие театры Великобритании, Франции, Канады, Нидерландов встречают маргинальные постановки Форсайта с большим интересом.

Творческий подход

Своеобразный взгляд на танец талантливого хореографа заключается в свободе движений, достижения пика человеческих возможностей в исполнении. Важным элементом танца становится импровизация танцовщика, которая отражает восприятие музыки, превращая ее в нечто осязаемое.

Уильям Форсайт в основе современной хореографии (contemporary ballet) отразил в первую очередь самовыражение исполнителя, его индивидуальность и чувственность, эмоции в движении танца, отказ от строгих классических канонов. Ключевыми для танцора современной хореографии являются смешение стилей модерна, джаз-модерна, постмодерна и элементов классического балета без каких-либо строгих условностей.

РАЗДЕЛ II

Русская хореография

Тема 1. Русское хореографическое искусство от истоков до возникновения балетного театра

Истоки русского балета – в народных плясках, то величественных и певучих, то озорных и дерзких. Пляску породили движения, подчиненные ритму. Именно она является одним из наиболее ранних проявлений человеческой культуры. Пляска, видоизменяясь и развиваясь, послужила основой для создания особого вида театрального искусства – балета.

Время появления плясок в России относится к времени существования Антского государства (территория современной Украины). К 500-м годам нашей эры народы, населявшие современную территорию России, уже обладали своим танцевальным искусством.

Темы, образы, ритмы, выразительные средства народного танца обогащали профессиональное хореографическое искусство, определяли его содержание, сценические краски. На привольных лесных полянах, у костров исполняли славяне свои ритуальные, обрядовые и бытовые пляски. Кругом шумели вековые деревья, на вечернем небе всходила огненным шаром луна, люди жили среди природы, были близки к ней, чувствуя ее красоту, величие, могущество. И все это сказывалось на характере древнеславянской хореографии. Не тогда ли возникали широта и величественность жеста, размашистость, певучесть движений.

Русские народные пляски бывают сольные и массовые. К сольным относятся:

Перепляс (в основном исполняются мужчинами, является танцем-соревнованием).

Парные (исполняются мужчиной и женщиной, или супругами на второй день свадьбы). Характерные черты: импровизационные моменты, яркая мимика, большая выразительность.

Импровизационно-изобразительные пляски (одиочные, обычно исполняется девушкой, требуют богатой творческой фантазии. Это выражение внутренних чувств девушки. Мужчины этот танец не исполняют).

Момент импровизации, свойственный всем видам народного танца, не носит характера полной импровизации. Импровизация подчинена определенным канонам, отражающим характер движения танца.

К массовым:

Пляски-игры. Они являются древнейшим видом русских народных плясок. В них отображаются трудовые процессы. Параллельно с темой труда развивается и тема любви.

Пример: «А мы просо сеяли, сеяли», «Ленок» (о сеянии, сборе, треплении льна), «Яр Хмель». Вышеперечисленные пляски потеряли свое первоначальное значение и превратились в обычные бытовые танцы.

Хороводы. Этот вид танца на Руси вообще занимал совершенно особое место в молодежном досуге и представлял собой сложное действо из движения (танца), песни, музыки и умения представить ту или иную работу. Каждому участнику долженствовало не только владеть достаточно этими искусствами, но и знать последовательность пения и танцевальных движений в хороводе. Хоровод воспитывал и вкус. На праздничный хоровод девушки являлись в нарядах, сделанных или украшенных своими руками (ленты, вышивки, бисер и т. д.).

По содержанию, характеру, форме, времени русские хороводы делились на четыре группы: весенние, летние, осенние, зимние. Хороводы бывают сомкнутые (круг) и разомкнутые (линия на линию, змейка и т.д.). Хороводы весьма разнообразны в своих построениях большинство хороводов являются круговыми. Часто можно встретить двойной круг-круг в круге. Иногда танцующие образуют два круга рядом, а иногда эти круги как бы переливаются один в другой и движение их образует рисунок «восьмерка». Большие круги и маленькие кружочки – очень распространённая форма построения русского хоровода. Но движение хоровода не ограничивается круговым рисунком. Круг разрывается, образуются новые построения, новые рисунки – зигзаги, линии и т.д.

Эти, и ещё многие другие виды плясок оказали большое влияние на формирование сценического танца. В России до начала 18-го века народная пляска повсюду сохраняла свой основной рисунок, отличаясь лишь манерой исполнения. Эстетические установки русской народной пляски явились основой для создания русского национального танцевального искусства. Эти установки сводятся к 5-ти основным положениям:

1. Наличие содержания.
2. Реалистическая форма его отображения.
3. Индивидуальность исполнения.
4. Выразительность исполнения.
5. Высокая техника пляски.

Это те установки, на которых строилась и развивалась русская национальная танцевальная культура, то, что впоследствии стало основой русского классического балетного танца.

Скоморошество на Руси вошло в историю русской культуры и оказало ощутимое влияние на музыку, танец, на истоки отдельных жанров литературы, циркового, эстрадного и других видов искусства. Творчество скоморохов было промежуточным звеном, мостом между фольклором и профессиональным искусством.

Первые русские профессиональные танцоры — скоморохи, бродячие артисты и потешники. В Киевской Руси скоморошество было весьма популярно. Существовало несколько категорий русских скоморохов: одни постоянно жили в деревне, это оседлые непрофессиональные скоморохи; другие постоянно жили в городе и, надо думать, были профессионалами; третьи - скоморохи "походные", или бродячие, странствующие, не имеющие хозяйства, безусловно профессионалы. Они образовывали особые "ватаги", которые бродили по Руси и давали представления, называемые позорищами, т.е. зрелищами. В те далекие времена скоморохов считали существами, отмеченными богами, а искусство их - служением божеству. Оно отличалось отработанной техникой. И хоть немало было лихих танцоров в народе, самыми совершенными и умелыми оказались все же бродячие актеры — скоморохи. «Всяк спляшет, да не как скоморох», — гласит народная пословица.

В деревнях и селах нужда в скоморохах ощущалась главным образом в дни праздников, составной частью которых являлись народные игрища. Скоморохи были также непременными участниками свадеб и общественных пиров-братчин. По привольным просторам Руси, лесным и степным дорогам шли веселые ватаги скоморохов. От села к селу несли они свое искусство, исполняя мужские пляски с дробушками, присядку, выделявая замысловатые коленца, утверждая, таким образом, сложные формы танца, технически трудные движения. Были среди них женщины, первые актрисы, которых

называли «скоморошьями женками», их талант проявлялся в танце, в незатейливых зрелищах. Мастерство исполнения русских плясок скоморохами было довольно высоким. В своих выступлениях скоморохи часто затрагивали злободневные современные им проблемы, осмеивали власть имущих, иногда пользуясь иносказанием.

Со стороны церкви и светских властей подвергались гонениям. Только учитывая роль и место скоморохов в общественной жизни, а также их значение в развитии духовной культуры русского народа, можно понять силу их жизнеспособности, тот факт, что никакие преследования, ни скрытая, ни явная борьба против них не имели успеха. Скоморохи были нужны людям, как нужны им были былины, песни, сказки, музыка и смех.

Скоморошество надолго стало бродильным началом в русской национальной культуре, сохранив особый дух свободолюбия, мятежности, раскованности творчества, возникающего в гуще народного гулянья.

Тема 2 Начало хореографического театра в России (XVII – первая половина XVIII века)

Русский балетный театр возник во 2-й половине 17 века. Этот театр принадлежал правящим классам, и в очень незначительной степени испытывал влияние народного танцевального искусства. В 17-ом веке еще интенсивнее протекал процесс экономического, политического и культурного подъема России, как могучей многонациональной державы. Расширились международные отношения страны, росли ее международные связи с зарубежными государствами. Наряду с драматическими спектаклями, вызвали интерес и представления музыкального, в частности балетного театра. Здесь немалую роль играло то обстоятельство, что в балете не приходилось разбирать иноземную речь: при всех национальных оттенках, язык музыки, танцев и пантомимы, доступен каждому.

Начало периодическим показам балетных спектаклей положил «Балет об Орфее и Евридике», представленный 8 февраля 1673 в подмосковном селе Преображенском для царя Алексея Михайловича, членов его семьи и придворных. Это был первый балетный спектакль на сцене русского театра.

Балет того времени включал в себя:

Танец Пантомиму Сценическую речь Пение

Эхо «Цирцеи» 8 февраля 1673 года был показан самый первый балетный спектакль в России. Это произошло в селе Преображенском под Москвой. Именно там в 1672 году по указу царя Алексея Михайловича была возведена «комедийная хоромина» — придворный театр. Он представлял собой богато убранную палату. Её стены и полы были обиты дорогим сукном. Часть помещения выполняла функцию сцены и была отгорожена завесой.

В то время прошло менее ста лет со дня показа в Париже легендарной «Цирцеи», которую называют первым в истории балетным спектаклем. Представление имело большой успех, было составлено его подробное описание и разослано многим знатным людям Европы. Это был своеобразный эталон, по образцу которого стали осуществляться балетные спектакли. Создатели аналогичного представления в России, конечно, не застали «Цирцею», однако вполне могли быть знакомы с её описанием. Постановщиком «Балета об Орфее и Евридике» стал Никола Лима. Достоверной информации об этой личности немного. Вероятно, Лима был шотландцем по происхождению, затем эмигрировал во Францию. Оттуда, в свою очередь, приехал в Россию как офицер инженерных войск. Для человека его круга обязательным было изучение танцев. Лима очень хорошо разбирался в них. Это позволило ему стать хореографом, педагогом и ведущим танцовщиком зарождающегося балетного театра в России. Из мещан — в артисты Сюжет о певце, спустившемся в подземное царство, чтобы вернуть к жизни любимую супругу, был очень популярен в 17 веке. Партитура «Балета об Орфее и Евридике» не сохранилась. В качестве

предполагаемого автора музыки называется Генрих Шютц — крупный немецкий композитор той эпохи. В своём творчестве он обращался к мифу о легендарном певце и даже написал на эту тему балет. Ноты, к сожалению, утеряны. В первом русском танцевальном спектакле партию Орфея исполнил сам Никола Лима. В остальных ролях выступили его ученики — ими были дети мещанского происхождения. Любопытно, что в те годы все партии в балетах исполняли мужчины. Представление в «комедийной хороmine» не стало исключением. Но вполне вероятно, что в нём и не было значительных женских образов. Какое место занимала в сюжете сама Эвридика — неизвестно. Не исключено, что она могла погибнуть до начала действия, а в спектакле присутствовала лишь её тень. Грациозные пирамиды О балете сохранились только обрывочные сведения. Их источник — записки курляндца Якова Рейтенфельса. Вначале главный герой пел приветственную арию, обращённую к царю. Затем следовал необычный номер: Орфей танцевал с двумя... пирамидами. Остаётся лишь предполагать, как выглядели эти странные персонажи. Пирамиды могли представлять собой конструкции на колёсиках, но также вполне вероятно, что это были танцовщики в весьма экстравагантных нарядах.

Возможно, создатели спектакля хотели выразить мысль, что игра Орфея заставляла двигаться даже камни. А может, постановщики решили немного поиронизировать и тем смягчить трагизм грустной истории. В спектакле хореографические номера сочетались с разговорными диалогами и пением. Танцы состояли из замысловатых шагов, остановок в эффектных позах, элегантных поклонов. Костюмы исполнителей были роскошными, со множеством украшений. Отправная точка После «Балета об Орфее и Эвридике» состоялось ещё несколько аналогичных спектаклей. Но о них ничего не известно, даже названия затерялись во мраке столетий. В 1676 году, когда умер царь Алексей Михайлович, театральные представления прекратились. Сама же «комедийная хоромина» была закрыта, затем разобрана. Новые сведения о балетном театре в России относятся уже к более

поздним эпохам. Однако сам факт постановки хореографического спектакля в столь далёкие годы очень важен. Он стал отправной точкой для развития нового вида искусства в России. Конечно, балеты в те века мало походили на спектакли, привычные в наши дни. Последующие поколения танцовщиков и хореографов продолжили творческий поиск. Результатами стали шедевры балетного искусства — своеобразные потомки того представления, которое было когда-то показано в «комедийной хоромине»

Петр I. Вся его деятельность связана с реформами.

С юных лет проявляя интерес к наукам и заграничному образу жизни, Пётр первым из русских царей совершил длительное путешествие в страны Западной Европы. Будучи в Амстердаме, он впервые увидел балет Жана Батиста Люлли "Триумф Амура".

Идея театра понравилась Петру I, он считал театр эффективным средством общественного воспитания. Бассевич - один из современников, близких к Петру, - писал: "Царь находил, что в большом городе зрелища полезны". Если театр царя Алексея Михайловича преследовал политические цели, но ориентировался на очень ограниченный круг придворных, то петровский театр должен был вести политическую пропаганду в широких слоях городского населения.

В 1698 - 1699 годах в Москве находилась труппа актеров-кукольников. Возглавлял их венгр Ян Сплавский. Кукольники давали представления не только в столице, но и в провинции. Известно, что в сентябре 1700 года некоторые из них были посланы " для показания комедиальных штук" на Украину, а Ян Сплавский - в волжские города, включая Астрахань. И вот в 1701 году царь дает тому же Сплавскому поручение отправиться в Данциг для приглашения на русскую службу комедиантов.

В Данциге Сплавский вступил в переговоры с одной из лучших немецких трупп того времени, возглавляемой актером Иоганном Кунстом. Соглашение было достигнуто, но труппа побоялась ехать в Россию. Пришлось за актерами посылать вторично. На этот раз, летом 1702 года,

Кунст и его актеры в количестве восьми человек прибыли в Москву. Согласно заключенному договору, Кунст обязывался верно служить его царскому величеству.

Пока велись переговоры с труппой, долго обсуждался вопрос о том, где и как устроить театральное здание. Предполагалось оборудовать под театр старое помещение во дворце над аптекой. Временно же под спектакли был приспособлен большой зал в Лефортовом доме в Немецкой слободе.

Когда решили все вопросы, касающиеся помещения, то добрались, наконец, до «комедийных писем», то есть пьес, которые в Посольском приказе «переводили с поспешением». И здесь возник вопрос: на каком языке их будут «отправлять»? «Надобно, конечно, на русском», - слал волю Петра Головин. «И тому Сплавскому (как посулил), чтоб таких вывез, приказано, чтоб умели исполнить», - напоминает грозно боярин. Но ведь за месяц и даже за два не выучишься по-русски! Тогда-то и родилась идея - уже не новая и испробованная во времена Алексея Михайловича - отдать к «начальному комедианту» Кунсту «из русских ребят, каких чинов сыщутся, в ученики десять человек, к тому делу удобных». Такой приказ удручил дьяков несказанно: где достать плотников для постройки комедийной храмины - они знали. Но где же сыскать им русских ребят, годных к комедии?! И кто мог быть к ней пригоден?!

Стали приглядываться: кто из молодых побойчее, посмышленее, кто повертливее да коленца выкинуть умеет, кто к «кумплиментам» горазд - и отобрали девятнадцать человек «из подьячих и из посадских людей», из Ратуши, из Монастырского и Сибирского приказов, из Номерной таможни и из купецких людей. В конце октября «сказан им его Великого государя указ, чтобони комедиям учились в Немецкой слободе у комедианта Ягана Куншта и были б ему в том учении послушны», а Кунста обязали, «чтоб он их комедиям учил с добрым радением и со всяким откровением». «Начальный комедиант» отобрал из присланных двенадцать человек. Первым, самым прилежным и лучшим среди них стал вскоре Федор Буслаев, а самым

разбитным — Василий Теленков, позже заслуживший прозвание «Шмагипьяного».

Первый спектакль состоялся 16 декабря, давали комедию «русскую и немецкую» - «О крепости Грубетона, в ней же первая персона Александр Македонский». И сам спектакль, и атмосфера вокруг него совершенно согласовывались со вкусами Петра. Один из историков-очевидцев скажет позже: «Петр наводил политес с маниру голландского, матросского». И действительно, часто в публичном месте, где появлялся царь, возникала атмосфера таверны: он любил, чтоб былолюдно, шумно, чтобы женщины разделяли общество мужчин, громко смеялись, непринужденно общались и раскованно, а то и разнузданно шутили. Так было и в Лефортовой палате: зрители представляли собой пестрое смешение родовитых и «безродных выскочек», сановных, титулованных и торговых людей и купцов; старая русская знать мешалась с иноземными военными и мастеровыми; они непринужденно обращались друг к другу и к окружающим; женщины сидели рядом с мужчинами. А в самой комедии было много грома, пушечных выстрелов, пальбы. Окрыленный первыми победами Петр хотел их шумно отпраздновать - Кунст в этом отношении вполне угодил ему. Очень польстило царю и сравнение его с Александром Македонским.

Для полного удовольствия присутствующих в спектакле было много музыки. «Яко бо тело без души, тако комедия без музыки состояти не может, - заявлял Кунст в одной из своих «просительных статей» и вопрошал: «Где мне музыкантов, трубачей и литаврщиков добыть?» Вопль был услышан, и в представлении участвовал довольно большой оркестр, состоящий из музыкантов, приехавших в Россию как раз в 1702 году: семеро прибыли из Гамбурга; шестеро гобоистов - из Берлина; четырех музыкантов специально прислал из Польши князь Огинский; «из голландской земли» вступили в русскую службу музыканты Яков Кокю с сыновьями Янусом и Карлом, служивший еще и танцмейстером. Все они были заняты в театре. Зрители ушли вполне довольные спектаклем, но главное — сам царь.

«пожаловал русских учеников комедиантов, Федора Буслаева с товарищи двенадцать человек, велел им дать своего великого государя жалованья для их ученья к прежним ста рублям еще сто рублей». Однако устроитель комедии Кунст остался представлением неудовлетворен: его не устраивало помещение Лефортовой палаты - на ее сцене многое оказывалось невозможным.

В марте 1703 года достроили настоящее театральное здание - «комедийную храмину» на Красной площади «за две сажени триумфальных светлиц, против прежнего размеру со умалением, длинником восемнадцать и поперечником десять саженей» (36 x 20 м).

А около театрального дома приказано было сделать несколько изб «с малыми сенцы для приезду желающим действия комедийного смотреть» и к самой храмине пристроить «две избы трех сажень, потому что в зимнее время комедиантам в платье убираться негде».

Внутри комедийной храмины устроили «театрум, хоры, чуланы и нижние места». А для того, чтобы мы могли представить себе внутренний вид этого театра, обратимся к Антиоху Дмитриевичу Кантемиру. Именно он первым постарался объяснить устройство зрительного зала: «Палата та, где играют оперы, разделена на три части. Вошедши дверьми, к передней стене сделан феатр, или место, на котором изображатели представляют свои действия. Около прочих трех стен кругом сделаны в несколько рядов чуланчики маленькие, из которых смотрят оперу знатнейшие особы. Порожнее место меж феатром и чуланчиками называется партер». Правда, слово «партер» еще не фигурировало в комедийной храмине, а называлось «нижние места» и здесь стояли «лавки». «Чуланчики» (это *ложки*) были «выписаны цветным аспидом» и имели шторы. На «хорах», или балконе, также находились «смотрительные места». Однако Иоганну Кунсту не пришлось «действовать» на новом большом театре - в феврале 1703 года он внезапно умер. На его место попросился золотого дела мастер Отто Фюрст (по-русски прозывавшийся Артемий) - «иноземец цесарской земли», давно

проживавший в Москве. Боярин Головин продолжал неусыпно следить за вверенным ему театром, и по его приказу вместо Кунста взяли Фюрста. В 1703 году во главе театра на Красной площади становится новое лицо — проживающий в Немецкой слободе Отто Фюрст. Но и он не сумел справиться с делом.

Прежде всего, Фюрст не проявил нужной заботы о подготовке русских учеников. До наших дней дошел замечательный документ - грамота, которую подал на Фюрста один из русских комедиантов Петр Боков. В этой грамоте-жалобе Боков сообщал, что русские актеры, «выучив комедии... действуют не в твердости» и что происходит это из-за нерадения Фюрста к делу воспитания учеников, из-за того, что «он, немец, их русского поведения не знает». За весь 1704 год поставлено было всего три комедии. Актеры просили выбрать руководителя театра из их собственной среды и продолжать дело на новых началах, иными словами, хотели освободиться от иностранной опеки. Но Фюрст оставался во главе дела вплоть до 1707 года.

Нужно сказать, что репертуар «театрума» был очень далек от московских зрителей. Он по прежнему состоял из так называемых «английских комедий», привезенных из Англии в Германию в конце XVI в. странствующими актерами. Пьесы эти представляли крайне беспомощную в драматическом отношении инсценировку рыцарских романов, исторических легенд, сказок, новелл. Сюжеты, герои, их быт были чужды русскому зрителю, которого привлекали в театр, главным образом, сопровождавшие спектакли музыка, сценические эффекты, шутовские проделки и прибаутки «издевочного слуги» (шут, «дурацкая персона»). Из репертуара театра Кунста - Фюрста сохранились пьесы: *«О Дон-Яне и Дон-Педре»* - одна из многочисленных обработок сюжета о Дон-Жуане, *«О крепости Грубстона, в ней же первая персона Александр Македонский»*, *«Честный изменник, или Фридерико фон Поплей и Алоизия, супруга его»*, *«Два завоеванные города, в ней же первая персона Юлий Цезарь»*, *«Принц*

Пикельгеринг, или Жоделетт, самый свой тюрьмовый заключник» - переделка комедии Тома Корнеля, восходящая, в свою очередь, к одной из комедий Кальдерона, «О докторе битом» - переделка пьесы Мольера «Лекарь поневоле».

Зимой 1704 года русские актеры «театрума» на Красной площади дали первые три спектакля на русском языке. Чтобы увеличить число зрителей, Пётр издал следующий указ: *«Комедии на русском и немецком языках действовать в понедельник и в четверг, и при тех комедиях музыкантам на разных инструментах играть... и смотрящим всяких чинов людям... ходить довольно и свободно без всякого опасения, а в те дни ворот городских по Кремлю, по Китай-городу и по Белому городу в ночное время до 9 часов ночи не запираеть и с проезжих указанной по верстам пошлины не иметь для того, чтобы смотрящие того действия ездили в комедию охотно».* Тем не менее, на спектакли ходило мало народу; иной раз в зал, предназначенный для 450 человек, собиралось лишь 25 зрителей. К 1707 году представления полностью прекратились.

Театр Кунста-Фюрста не оправдал надежд Петра I. По своему содержанию спектакли Кунста были очень далеки от русской действительности и в силу этого не могли объяснять и пропагандировать мероприятия Петра. И вместе с тем, пьесы театра сыграли свою положительную роль. Театр из дворца перекочевал на площадь. Он способствовал появлению на Руси театральных переводчиков и русских артистов. Пьесы, поставленные Кунстом, помогали «обмирщению» драматического искусства. Они знакомили русского зрителя с великими историческими деятелями, такими, как Юлий Цезарь, Александр Македонский, с сюжетами пьес европейских драматургов, в том числе и Мольера, и таким образом выполняли не только развлекательные, но и просветительские задачи. К 1707 году представления в театре полностью прекратились. Петр к этому времени душой и всеми помыслами был уже в стороне северной - в основанном им городе, которому Первопрестольная

уступала постепенно звание столицы. Готовясь к серьезным военным действиям, в 1707 году государь решил укрепить Москву, и прежде всего Кремль и Китай-город. Сооружение оборонительных укреплений он возложил на поручика Василия Дмитриевича Корчмина, которому среди прочих мер предписывалось «от Неглинны до Москвы-реки зделать везде болварки, ров и контрошкарф, и дворы разломать». Неукоснительно выполняя царский указ, Корчмин начал разбирать и комедиальную храмину и «сказал, что, разобрав, велитперевестъ на печатной двор и на подворье Богоявленского монастыря». Узнав об этом, Петр огорчился и пенял рьяному поручику: «Я слышу, что вы хотите ряды и комедийской двор ломать. Преже времени того не надлежит делать». Работы приостановили, сруб покрыли опять крышею, но «токмо от той разборки многое повредилось», и действовать хоромина уже не могла.

Актеры частью разбрелись, остальные же попали в домашний театр Натальи Алексеевны — любимой сестры Петра I. Царевна Наталья забрала «уборы все комедийные, платье и перспективы», а также «списки со всех переведенных комедий» (*тексты пьес*) к себе в Преображенское, где старую, сооруженную еще при ее отце Алексее Михайловиче комедийную хоромину она наполнила новой жизнью. Репертуар театра Натальи Алексеевны был очень пестрым, эклектичным. Наряду с переложением житейных сюжетов здесь создавались инсценировки светских авантюрных повестей: «Комедия о прекрасной Мелюзине», «Комедия Олундина», «Комедия Петра златых ключей». Автором нескольких пьес была сама Наталья Алексеевна, все эти пьесы написаны прозой и лишены аллегорических образов.

Существовали еще два театра - в Измайлове во дворце вдовствующей царицы Прасковьи Федоровны и в Москве при дворе царевны Елизаветы Петровны. Об этих театрах и их репертуаре сохранилось мало сведений. Однако известно, что с театром Елизаветы Петровны связана одна из лучших пьес того времени - «Комедия о графе Фарсоне». Ее начало перекликается с

рукописными повестями Петровской эпохи. Молодой француз, граф Фарсон просит родителей отпустить его «во иностранныя государства погуляти. И тамо чужестранных извычай познати». В дальнейшем сюжет «комедии» становится очень близким к пьесам театра Кунста, где любовная интрига часто завершалась драматической развязкой. Граф Фарсон прибывает в Португалию. Его заметила и полюбила португальская королева. Успехи графа Фарсона вызвали зависть сенаторов, которым удалось убить опасного для них фаворита. Разгневанная королева казнит сенаторов, а себя закалывает шпагой.

Однако, театрам этим было суждено существовать совсем недолго, в 1708 году государь приказал всем родовитым и служилым москвичам оставить старую столицу насовсем и переехать в новую. Многим пришлось покинуть Москву (в том числе царевне Наталье - любимое Преображенское, царице Прасковье с дочерьми - богатое и привольное Измайлово) и пуститься со множеством карет, колымаг, телег и повозок в пустынный, холодный и болотистый Санкт-Питер-Бурх. Во время заграничных путешествий Петр интересовался танцевальным искусством, отыскивал учителей, поощрял интерес приближенных к светским увеселениям и пляскам, сам не раз с увлечением танцевал на придворных праздниках и гуляниях. Он всячески старался внушить дворянству интерес к общественной жизни, вывести женщин из теремов, познакомить с достижениями западной культуры. 26 ноября 1718 года генерал-полицмейстер Девиер объявил волю Петра I об учреждении ассамблей.

Многие исследователи совершенно справедливо считают ассамблеи первыми русскими балами, на которые являлись одетыми по последней моде, где совершенствовались в танцах и изысканных манерах. Но ассамблеи были не только местом развлечений, они помогали в борьбе с косным патриархальным бытом, способствовали формированию нового вкуса, интереса к общественной жизни. Правила поведения на ассамблеях регламентировались самим царем. Они должны были строго соблюдаться не

только хозяевами, в чьем доме устраивался вечер, но и всеми посетителями вне зависимости от чина и знатности.

Правила поведения на ассамблеях были составлены очень подробно: *"Ассамблея - слово французское, которое на русском языке одним словом выразить невозможно, обстоятельно сказать вольное, в котором доме собрание или съезд делается не только для забавы, но и для дела; ибо тут можно друг друга видеть и о всякой нужде переговорить, так же слышать, что где делается; притом же и забава. А каким образом оныя ассамблеи отправлять, определяется ниже сего пунктом, покамест в обычай не войдет:*

1. В котором доме имеет ассамблея быть, то надлежит письмом или иным знаком объявить людям, куда вольно всякому придти как мужскому, так и женскому.

2. Ранее пяти или четырех не начинается, а далее десяти по-полудни не продолжается.

3. Хозяин не повинен гостей ни встречать, ни провожать, ни подчивать и ни точею выше писанное не повинен чинить, но хотя и дома не случится оного, нет ничего; но токмо повинен несколько покоев очистить, столы, свечи, питье, употребляемое в жажду, кто просит, игры, на столах употребляемые.

4. Часы не определяются, в котором быть, но кто в котором хочет, лишь бы не ранее и не позже положенного времени; также тут быть кто сколько хочет и отъезжать волен когда хочет.

5. Во время бытия в ассамблее вольно сидеть, ходить, играть и в том никто другому прешкодить и унимать; также церемонии делать вставаньем, провожаньем и прочим отнюдь да не дерзает под штрафом Великого орла, но только при приезде и отъезде поклоном почтить должно.

6. Определяется каким чинам на оныя ассамблеи ходить, а именно: с высших чинов до обер-офицеров и дворян, также знатным купцам и

начальным мастеровым людям, тоже знатным приказным; тож, разумеется, и о женском поле, их жен и дочерей.

7. Лакеям или служителям в те апартаменты не входить, но быть в сенях или где хозяин определит, также в Австериш (ресторане), когда и в прочих местах будут балы или банкеты, не вольно вышеописанным служителям в те апартаменты входить кроме вышеозначенных мест.

Ассамблеи устраивались три раза в неделю на протяжении всей зимы. О собрании на ассамблеи возвещалось барабанным боем и объявлениями, прибитыми к фонарным столбам. Это вызывало недовольство иностранцев, которые предпочитали, чтобы им присылали особые пригласительные билеты. На ассамблеях все должны были принимать участие в танцах, и тот, кто не умел хорошо танцевать, считался дурно воспитанным. В связи с ассамблеями и вечерами интерес к танцам возрастал. Русское дворянство начинает старательно изучать иноземные танцы. Первыми учителями были пленные шведские офицеры.

Об увлечении молодых дворян и бояр эпохи Петра I танцевальным искусством свидетельствуют многие страницы дневника камер-юнкера Берхгольца: "Нельзя себе вообразить, до какой степени они любят танцы, равно как и здешние молодые купцы, из которых многие танцуют очень хорошо... Русские дамы мало уступают немкам и француженкам в тонкости обращения и светскости".

Однако следует заметить, что восприятие иностранной культуры, и в частности танцевальной, не было простым копированием или подражанием. Русские часто видоизменяли иноземные танцы, придавали им иной характер, исполняли в более живой и непосредственной манере.

Начинали танцы хозяин и хозяйка дома. Каждый мог пригласить на танец кого хотел - и знатную даму, и даже царицу. Ассамблеи, вечера и балы в Петровскую эпоху открывались церемониальными танцами. В них, так же как и в контрдансах, дамы стояли на одной стороне, кавалеры - на другой, то есть друг против друга. Под торжественную, медленную музыку,

напоминающую размеренный марш, кавалеры и дамы делали поклоны и реверансы сначала соседям, а потом друг другу. Затем первая пара делала круг влево и опять вставала на свое место. То же самое делала вторая пара и т.д.

Церемониальные танцы танцевали иногда и по кругу. При этом дамы и кавалеры, прогуливаясь по залу, делали реверансы и поклоны. Описание церемониального танца дает А. С. Пушкин в третьей главе "Арапа Петра Великого": *"Во всю длину танцевальной залы, при звуке самой плачевной музыки, дамы и кавалеры стояли в два ряда друг против друга; кавалеры низко кланялись, дамы еще ниже приседали, сперва прямо против себя, потом поворачась направо, потом налево, потом опять прямо, опять направо и так далее. Приседания и поклоны продолжались около получаса; наконец они прекратились, и толстый господин с букетом провозгласил, что церемониальные танцы кончились, и приказал музыкантам играть менуэт"*. Менуэт танцевали одна, две, а иногда и три пары. При исполнении менуэта, в отличие от западных правил, чинопочитание не соблюдалось. Более того, протанцевав один раз, кавалер или дама могли повторять танец с новыми партнерами, выбранными по собственному желанию. Затем, как правило, начинался "польский". Он очень походил на полонез, но танцевало пять пар, а иногда даже три пары. "Польский" был самым распространенным танцем того времени. После начинались танцы-игры, в которых исполнители проявляли изобретательность и умение быстро разучивать новые движения. Во главе веселых шуточных танцев нередко шёл сам Пётр I. Об этом довольно подробно пишет Берхгольц в своем дневнике: *"После нескольких часов танцевания император начал со всеми стариками один танец... Их было 8 или 9 пар... Император, будучи очень весел, делал одну за другою каприоли обеими ногами. Так как старики сначала путались и танец поэтому всякий раз должно было начинать снова, то государь казал наконец, что выучит их весьма скоро и затем, протанцевав им его, объявил, что если кто теперь*

собьется, тот выпьет большой штрафной стакан. Тогда дело пошло отлично на лад".

Помимо "польского" и менуэта на ассамблеях нередко танцевали английский танец (экосез) и цепной танец (Kettentanz)/ Kettentanz - танец-прогулка. Исполнители держались за носовые платки, и впереди идущие выдумывали на ходу новые движения, которые затем повторялись всеми участниками танца. Ведущая пара переходила из одной комнаты в другую, увлекая за собой остальных.

Прощальным танцем, или танцем-шествием, в большинстве случаев заканчивались боярские свадьбы. Этот танец открывал маршал с жезлом, в роли которого часто выступал сам Петр I. За ним следовали шафера. У всех в руках были зажженные свечи. Вслед за прощальным танцем вновь начинался "польский", он звучал как финал свадебного гуляния. Потом молодых провожали до карет или до их комнаты.

Своеобразным обычаем во времена Петра I был выбор "царицы бала". Хозяин дома преподносил избранной им даме бронзовый вызолоченный жезл. "Царица бала" вскоре возвращала жезл маршалу, как бы снова передавая ему власть.

Хозяин дома преподносил избранной им даме бронзовый вызолоченный жезл. "Царица бала" вскоре возвращала жезл маршалу, как бы снова передавая ему власть.

Тема 3. Хореографическое искусство второй половины XVIII – начала XIX века»

Развитие русского балета в начале второй половины XVIII века значительно тормозилось тем, что театр, в том числе и балет, в те годы по существу оставался узкопридворным. Главным заказчиком был царский двор, определявший выбор репертуара, который не мог уже удовлетворять возросшие запросы передового дворянства.

Деятели русского просвещения сознавали, что балет, хотя и обогащенный драматургией, все же очень далек от интересов общества. Среди таких людей был первый русский драматург и директор русского драматического театра А. П. Сумароков, бывший воспитанник Шляхетного корпуса.

Русские артисты балета могли либо всецело посвятить себя совершенствованию формы балетного спектакля, довольствуясь иноземным репертуаром, либо начать длительную и сложную работу над созданием самобытного репертуара, одновременно вырабатывая соответствующую ему форму. Этот второй путь, который вел к самоопределению и к рождению национального балета, и выбрали деятели русской хореографии.

Сумароков, хорошо знакомый со вкусами двора, явился пропагандистом панегирического балета. В тесном сотрудничестве с Гильфердингом он выступил как первый русский балетный либреттист, написав либретто синтетических представлений «Новые лавры» и «Прибежище Добродетели», прославлявших императрицу и ее окружение. Драматургическая основа этих постановок, где, помимо танца, широко использовались диалог и пение, не отличалась особой сложностью, но они отражали интересы придворного общества, способствуя укреплению дворянской империи. Этим объясняется большой успех, выпавший на долю новых балетов, которые через несколько лет после их первой постановки были возобновлены. В то время панегирические спектакли несомненно сыграли прогрессивную роль, так как они хоть в какой-то мере стремились приблизиться к русской действительности.

Совместная работа Сумарокова с Гильфердингом

продолжалась недолго. В 1765-году Гильфердинг покинул Россию. Вместо него в 1766 году в Петербург из Австрии был приглашен новый балетмейстер Гаспаро Анжиолини (1731-1803). Анжиолини родился во Флоренции и получил хореографическое образование в Северной Италии. Его артистическая деятельность первоначально протекала во Флоренции, Венеции и Турине. Будучи отличным танцовщиком, Анжиолини обладал и литературным талантом, и профессиональными музыкальными знаниями, сочетая в себе исполнителя, постановщика, либреттиста и композитора. Побывав в Вене в качестве танцовщика-гастролера и познакомившись там с опытами Гильфердинга в области создания действенного балета, Анжиолини стал его ревностным последователем и продолжателем и после отъезда Гильфердинга в Россию занял его место в Вене. Здесь и обнаружились характерные особенности творчества балетмейстера, развившиеся впоследствии в России, стремление отражать в своих постановках интересы современного придворного зрителя, создавать монументальные балетные произведения и видеть в музыке не только сопровождение действия, но и часть драматургии спектакля.

Анжиолини осуществил на сцене Венского театра постановку «Дон-Жуана». Музыка к балету была написана К. Глюком, который впервые попытался симфонизировать партитуру, то есть сочетать драматургию действия спектакля с драматургией его музыкального сопровождения. Помимо Глюка, Анжиолини сотрудничал и с другими известными композиторами - А. Сальери и Д. Паиэиелло, тем самым подчеркивая значение музыкальной части балетного представления.

Приехав в Россию, Анжиолини, опираясь на опыт,

приобретенный им при венском дворе, сумел быстро определить интересы русского придворного общества. В первую очередь он постарался угодить Екатерине II. Зная ее «народные» вкусы, Анжиолини, будучи в 1767 году вместе с двором в Москве и изучив там народные пляски и песни, поставил балет «Забавы о святках», построенный исключительно на русском национальном танце. Для этого спектакля Анжиолини написал и музыку, широко используя русские народные мелодии. Фольклорный материал в этой постановке, несомненно, подвергся большой переработке в сторону его «облагораживания», иначе балет не был бы столь восторженно принят царским двором.

В 1779 году один из современников, вспоминая это представление, писал, о том, что балетмейстер, «вместя в музыку балета русские мелодии, сим новым ума своего произведением удивил всех и приобрел всеобщую себе похвалу». Успех спектакля объяснялся еще и тем, что его постановка была приурочена к началу работы в Москве Законодательной комиссии, в состав которой входили в качестве депутатов представители всех сословий русского общества, за исключением самого многочисленного крепостных крестьян таким образом, «Забавы о святках» как бы отражали в балете «демократические» начала, на которых якобы была построена работа комиссии.

В своей последующей деятельности Анжиолини выступил как создатель панегирико-аллегорических балетов, прославлявших царский двор. Такими спектаклями были: «Побежденное предрассуждение», поставленное по случаю благополучного выздоровления Екатерины и Павла после прививки им первым в России оспы¹; «Новые аргонавты», воспевавшие победу русского

флота над турецким при острове Хиос; «Торжествующая Россия», посвященная разгрому турок русскими войсками при Ларге и Кагуле, и т.п.

Наиболее характерным для Анжиолини был балет «Побежденное предрассуждение». В нем главными действующими лицами были Минерва (Екатерина II), Рутения (Россия), Алцид (Павел), Суеверие, Невежество и русский народ. В первой картине Химеры (оспа) пожирали детей. Рутения в страхе и смятении не знала, что делать и была в отчаянии. Во второй картине появлялись русская Минерва и Алцид, которые изгоняли Суеверие и Невежество. Балет заканчивался прославлением Екатерины II и радостным величественным танцем народа. Подобные спектакли были своеобразными хореографическими одами, переключаясь с одами, в те годы звучавшими в литературе.

Ставя балеты мифологического содержания и переводя на язык танца французские трагедии, Анжиолини одновременно работал и над русскими темами. В 1776 году он переделал в балет трагедию Сумарокова «Семира», создав первый отечественный героический балетный спектакль.

Стремление Анжиолини отразить в своих произведениях современность хотя бы в аллегорической форме, было несомненным шагом вперед по сравнению с неприкрытыми панегириками Сумарокова и Гильфердинга. Правда, значение этих спектаклей снижалось тем, что постановщик в первую очередь учитывал интересы придворного зрителя. Все же в истории развития русского балета эти постановки сыграли положительную роль, так как они расширяли рамки танцевальной выразительности и обогащали танцевальный язык.

Стремясь показать в своих балетах «изображение страстей в действие произведенных», Анжиолини допускал в спектакле лишь танец, непосредственно вытекающий из действия. Ведущее положение в балетах того времени продолжал занимать мужчина, балетный костюм которого подвергся некоторым изменениям. Обязательные прежде «бочонки» у танцовщиков постепенно уступали место «историческому» костюму в господствующем тогда стиле барокко. Высокий парик был заменен бытовым с буклями и косичкой; высота каблуков заметно уменьшилась. Танцовщицы сменили стесняющие их движения «корзины» на широкие, значительно укороченные юбки без кринолинного каркаса. Женщины уже чаще появлялись без парика, каблуки их туфель стали ниже. Изменения в костюме придали женскому танцу большую легкость.

В середине 60-х годов, помимо балетов, шедших на театральной сцене, все большее распространение в дворянском обществе стали приобретать так называемые «благородные балеты». Они ставились во дворцах, и исполнителями их были исключительно представители богатого дворянства. Сложность балльных танцев и чрезвычайно медленное развитие танца сценического являлись благодатной почвой для возникновения любительских балетных спектаклей.

Воспитание отечественных исполнительских кадров в Петербурге в те годы заметно ухудшилось, так как Анжиолини уделял мало внимания работе в школе. Это объяснялось тем, что он в своей деятельности опирался по преимуществу на иностранцев, отодвигая русских на второй план. В таких условиях русским артистам лишь в редких случаях удавалось занять положение, на

которое они имели полное право.

В этом отношении чрезвычайно характерна судьба выдающегося русского танцовщика Тимофея Бубликова (ок. 1748-ок. 1815). Еще в школе он обратил на себя внимание Гильфердинга своими редкими способностями. Первые выступления Бубликова на придворной сцене принесли ему успех, но так как танцовщик был русским, этот успех не был таким, на который он имел право рассчитывать по степени своего таланта, и зрители по принятому среди придворной знати обычаю презрительно называли его Тимошкой. Все же необыкновенные способности этого танцора были столь очевидны, что Екатерина II согласилась направить его на два года за границу для совершенствования. В 1765 году Бубликов получил заграничную командировку и отправился в Вену к своему учителю Гильфердингу. Здесь Бубликов не только совершенствовал свое искусство, но и с успехом выступал на сцене Венского театра, где приобрел европейскую известность. Это обстоятельство имело решающее значение для его судьбы на родине. Русский придворный зритель, для которого признание Западной Европы было законом, сразу изменил свое отношение к отечественному танцору после его возвращения. Бубликов был зачислен в труппу первым танцовщиком, наравне с иностранцами и получил придворный чин и звание танцмейстера двора. Выход Бубликова на сцену обычно приветствовался аплодисментами зрителей, что являлось особым знаком уважения дворянства к русскому исполнителю, которого стали именовать теперь не Тимошкой, а Тимофеем Семеновичем.

Среди артистов балета того времени, удачно соревновавшихся с иностранцами, выделились также Мария Алексеевна (1761-?) и Александр Алексеевич (1759-?) Грековы и Иван Стакелберг (1750-?).

Пренебрежительное отношение русского дворянства, даже наиболее образованной его части, к этим бесспорно выдающимся деятелям русского балета выразилось, в частности, в том, что о них и об их искусстве нет почти никаких упоминаний в мемуарной литературе того периода.

Однако, несмотря на такое положение, русские артисты балета не только упорно боролись за признание, но и продолжали постепенно вырабатывать свою национальную школу сценического танца.

Русские танцоры выступали и в операх, либретто которых сочиняла Екатерина II. В этих операх были танцевальные сцены. Создавая танцы для них, балетмейстер-иностранец обычно значительно стилизовал, «облагораживал» национальную русскую пляску. На долю русских исполнителей выпадала нелегкая задача придать этим псевдорусским постановкам подлинно национальное звучание, и, судя по иконографическим материалам, это им в значительной степени удавалось (например, в пьесе «Начальное управление Олега»).

Гораздо больший творческий простор предоставлялся русским артистам балета в появившихся тогда и имевших большой успех русских комических операх. Здесь постановщиками танцевальных сцен были, по-видимому, русские; быть может, их ставили даже и сами исполнители. Это подтверждается тем, что в придворных русских операх имя балетмейстера-иностранца указывалось в программе, а в комических операх имя постановщика танцев вовсе не упоминалось.

Как русские комические оперы, так и псевдорусские сыграли положительную роль в развитии русского балета. Именно в них

отечественные исполнители чувствовали себя относительно свободными и, претворяя народную пляску для сцены или исполняя стилизованные танцы в своей национальной манере, постепенно подготавливали почву для самоопределения сценического танца. Другим явлением, способствовавшим этому самоопределению, было возникновение в 80-х годах XVIII века общедоступных коммерческих театров.

Последняя четверть XVIII столетия характеризовалась быстрым ростом культурного уровня широких кругов русской интеллигенции. Театр, который при Петре I посещался почти по принуждению, теперь стал любимым развлечением сначала столичного, а затем и провинциального общества. Это способствовало появлению в крупных городах общедоступных коммерческих театров. Свободный от стеснительных придворных требований, от обязательного подражания западноевропейским дворам, репертуар общедоступных театров в значительной степени зависел от запросов зрителей. А запросы широких кругов русского общества сильно отличались от запросов высшей знати: они были демократичнее и национальнее. Это, естественно, породило борьбу вкусов демократически настроенных дворян и придворной знати. Ареной этой борьбы и стали коммерческие театры.

В Петербурге первый русский коммерческий театр был открыт на Царицыном лугу в 1777 году. Он назывался «Вольным театром», что подчеркивало его общедоступность. Через четыре года после открытия этот театр, сохранив свою общедоступность, перешел в казну и стал именоваться городским.

Таким образом, в Петербурге образовалось два театра придворный и городской с разным составом зрителей, но с менее

четким делением | трупп. Придворные актеры часто выступали на сцене городского театра, из артистов которого обычно комплектовалась придворная труппа. На сцене городского театра шли первые русские комические оперы, и их успех во многом был вызван чувством протеста демократически настроенного 1 передового дворянства против псевдорусских спектаклей, процветавших при | дворе. Конечно, и в городском театре ощущалось влияние двора, так как g наименее культурная часть зрителей считала признаком хорошего тона | следовать вкусам высшей знати. Однако репертуар городского театра был t намного демократичнее придворного. Мещанская драма и комические балеЖ ты пользовались здесь большим успехом у зрителей, чем трагедия и балет;! серьезный. Рост популярности театра среди городского зрителя вызвал | необходимость сооружения более обширного здания. В 1783 году был Д открыт новый Каменный театр.

С момента основания в состав труппы городского театра входила балетная группа. В 1783 году она состояла из 13 мужчин и 9 женщин. Все они были русскими. Эти артисты чувствовали себя в городском театре гораздо свободнее, чем их товарищи, работавшие на придворной сцене. Здесь отсутствовало засилие иностранцев и даже часть постановочной работы велась русскими Балашовым и Райковым. Однако полной самостоятельности у русских не было и здесь, так как верховное руководство балетом городского театра осуществлялось тем же Анжиолини.

Анжиолини мало внимания обращал на школу, и уровень преподавания в ней снизился. Из стен школы уже перестали выходить исполнители, способные соперничать с иностранцами. Такое положение было нетерпимо для дворцового ведомства,

которое, с одной стороны, должно было всемерно поддерживать великолепие петербургского двора и повышать качество придворного театра, а с другой, в условиях сильно пошатнувшегося к этому времени финансового положения страны-всячески заботиться о сокращении дворцовых расходов. Содержание иностранных артистов стоило очень дорого, а качество подготовки дешевых русских исполнителей, способных их заменить, было чрезвычайно слабым. Все это заставило правительство обратить серьезное внимание на школу и в 1783 году выписать из-за границы итальянского артиста балета Иосифа Канциани. Воспитанник венецианской школы, выдающийся актер пантомимы, хороший танцовщик и талантливый балетмейстер, Канциани энергично взялся за упорядочение преподавания. В конце первого же года пребывания Канциани в школе его ученики показали столь «великие успехи», что педагог был переведен в число штатных преподавателей. При зачислении его на службу указывалось, что ему вменяется в обязанность довершать воспитание учащихся, с тем, чтобы они могли впоследствии заменить иностранцев. Предварительная подготовка и обучение будущих артистов осуществлялись русскими педагогами, но так как с ними мало считались, их имена лишь иногда случайно попадали в списки преподавателей школы.

За восемь лет своей педагогической деятельности Канциани сумел не только выправить положение в Петербургской школе, но и воспитать новые, значительно более подготовленные кадры русских артистов балета.

В 1786 году вместо ушедшего Анжиолини балетмейстером петербургского балета был назначен Канциани. Одновременно с

ним работал выдающийся французский танцовщик Шарль Лепик (1749-1806). Один из лучших учеников Новерра, пользовавшийся особой любовью своего учителя, Лепик начал артистическую карьеру в Большой парижской опере, но, будучи крайне самолюбивым, покинул ее, не желая соревноваться с входившим в моду молодым Огюстом Вестрисом, и уехал в Англию. В 1786 году он был приглашен в Петербург. Впоследствии Лепик окончательно обрусел и кончил свои дни в России. Как балетмейстер Лепик в основном ограничивался переносом на петербургскую сцену лучших спектаклей Новерра и главное внимание обращал на свою исполнительскую деятельность.

Как постановщик Канциани был интереснее Лепика. Он знакомил зрителей с новейшими итальянскими серьезными балетами, мало известными в Петербурге, и упорно развивал балетную драматургию. Спектакли Канциани «Дон-Жуан» и «Инесса де Кастро» пользовались особой любовью зрителей. Балетмейстер не чуждался и русского танца. Так, совместно с Лепиком им была осуществлена вся танцевальная часть в постановке исторического представления «Начальное управление Олега».

В это время в Москве не было постоянного публичного театра, а необходимость в нем ощущалась здесь с каждым годом все больше. Мысль о создании публичного театра принадлежала Московскому университету и Воспитательному дому. С 1756 года в университете было введено изучение танцев, которым руководил танцмейстер Максимов. Позднее здесь были образованы классы изящных искусств, готовившие воспитанников к театральным выступлениям в университетском театре. В 1773 году изучение театрального

искусства было введено и в Воспитательном доме, где вскоре также был оборудован учебный театр. Приглашенный учитель итальянец Филиппе Беккари, ранее преподававший танцы в Вене, вместе с женой стал обучать 60 детей в танцевальном классе. Тем самым было положено основание ныне существующего Московского академического хореографического училища.

Первый выпуск учащихся состоялся через три года, но не оправдал возложенных на него надежд. Класс был чересчур многочислен (он через год после основания достиг 80 человек), и качество преподавания при таком количестве учащихся не могло быть на высоте. Окончательно определить степень подготовки будущих артистов балета было крайне затруднительно, так как здесь сыграли роль условия материального характера. Учитель получал плату в конце обучения за каждого ученика в отдельности, в зависимости от его квалификации, устанавливаемой экзаменационной комиссией. Комиссия всячески стремилась снизить квалификацию учащегося, поэтому знания большинства выпускников были признаны посредственными. В результате этого последовала смена педагогов, и во главе балетных классов Воспитательного дома в 1778 году стал Леопольд Парадиз, отличный танцовщик и балетмейстер, прибывший в Россию вместе с Гильфердингом.

Неоднократные попытки открыть в Москве постоянный публичный театр кончались неудачами, но необходимость создания его все возрастала. Было ясно, что рано или поздно такой театр все-таки будет открыт, и эта перспектива ставила перед Московским университетом и Воспитательным домом ответственную задачу подготовить для будущего театра необходимых профессиональных

исполнителей.

Парадиз поставил в школе дело по-новому – он принял в класс только 20 детей (10 мальчиков и 10 девочек), оговорив себе право отсева малоспособных учащихся и замены их другими. Парадиз обязался учить детей серьезному, полухарактерному и комическому танцам, в зависимости . от того, какой жанр кому из них «природен». Индивидуальный подход к учащимся, вытекавший из требований новой педагогической мысли того времени, стал в дальнейшем основным правилом русского хореографического образования.

Выпуск учеников Парадиза в 1779 году доказал его незаурядные педагогические способности. Направленные в Петербург для испытания, московские выпускники получили там высокую оценку. В 1781-1783 годах 5 актеров было зачислено в придворную балетную труппу, а 14-в балетную труппу «Вольного театра». Особенно выдающимися исполнителями оказались Гаврила Иванович Райков, Иван Лаврентьевич Еропкин, Василий Михайлович Балашов и Арина Матвеевна Собакина. Балашов и Еропкин были первоклассными комическими танцовщиками и удивляли зрителей легкостью и высотой, прыжков. Кроме того, Балашов прославился русской пляской. Райков отличался как мимический артист и, по рассказам, был любимцем зрителей верхних ярусов, так называемого «райка». Балашов и Райков известны также как первые русские балетмейстеры-постановщики, ставившие в Москве комические балеты и дивертисменты с русскими плясками. Арина Матвеевна Собакина стала впоследствии ведущей московской танцовщицей, а все остальные заняли положение солистов.

Хорошие результаты, достигнутые Московской балетной

школой в первую пору ее существования, доказали, что преподавание в ней в то время было на более высоком уровне, нежели в Петербургской школе.

После финансового краха очередного антрепренера содержание театра в Москве в 1776 году взял на себя князь Урусов, позднее передавший свои права англичанину Михаилу Меддоксу (1747-1822). В силу заключенного контракта и выданной «привилегии» Меддоксу предоставлялось исключительное право содержать в Москве публичный коммерческий театр. Последнее обстоятельство ставило в крайне затруднительное положение Московский воспитательный дом, который продолжал готовить в своих стенах артистов всех жанров, выступавших лишь на закрытых спектаклях в самом доме. Всякая попытка руководства Воспитательного дома открыть свой публичный театр встречала решительный протест Меддокса. Возникший было в связи с этим конфликт закончился тем, что Меддокс принял на службу в свой театр большинство подготовленных Воспитательным домом артистов и балетную школу с ее педагогическим составом. Во главе школы и балета театра Меддокса оказался итальянский педагог и балетмейстер Франц Морелли.

В Воспитательном доме с 1784 года вместо Парадиза стал преподавать Козимо Морелли, балетмейстер театра Меддокса. Как постановщик он не представлял собой ничего интересного. Балеты, сочиненные им, не отличались ни оригинальностью, ни выдумкой, но осуществлялись в достаточной мере грамотно. Как педагог Козимо Морелли ни в какой мере не мог равняться со своим предшественником. За время его работы в школе из ее стен не вышел ни один выдающийся деятель московского балета.

С 1782 года в театре Меддокса начались регулярные балетные представления. С первого же года работы выявилось своеобразие балетного репертуара театра, резко отличающегося от петербургского. За четверть века существования театра Меддокса в нем было дано множество постановок, но не более десяти балетов дублировали петербургские спектакли. Подобное явление не было случайным. Желая лучше узнать своего зрителя, чтобы успешнее вести дело, Меддокс образовал в театре нечто вроде художественного совета из числа наиболее влиятельных театралов, с которыми советовался по репертуарным вопросам. Он также очень считался с мнением русских артистов. Все это помогло ему хорошо ориентироваться во вкусах и запросах зрителей. Вместо мифологических и трагедийных балетов Петербурга в Москве процветали комический жанр и балетная мелодрама, более близкие демократическому зрителю.

О создании какого-либо национального балетного репертуара в Москве тогда еще не могло быть и речи молодая труппа театра, за исключением нескольких ведущих артистов, состоявшая целиком из русских, не была к этому подготовлена. Однако на сцене театра Меддоуса были широко распространены танцевальные дивертисменты, в которых исполнялись народные танцы. Ставились балеты и на современную тему (например, «Взятие Очакова»). Содержание этого спектакля неизвестно, но конкретность и реалистичность его названия говорят сами за себя и заставляют думать, что этот балет значительно отличался от аллегорических «Новых аргонавтов», поставленных в Петербурге. В Москве впервые пошла и получившая широкую популярность первая русская комическая опера «Мельник колдун, обманщик и сват» А. О.

Аблесимова.

Тяга дворянства к культурным развлечениям постепенно стала охватывать всю Россию. Вслед за Петербургом и Москвой во второй половине XVIII века в некоторых провинциальных центрах начали организовываться публичные театры, в коллективы которых обычно входили и небольшие балетные группы. В Харькове, Нижнем-Новгороде, Одессе, Рязани появились свои балетные артисты. Это были и любители из горожан, и крепостные, отпущенные на оброк, и простые крестьяне-искусники плясать, и случайно попавшие в Россию иностранные исполнители. И всюду искусство танца незамедлительно завоевывало признание зрителей.

К этому времени относится и широкое распространение крепостного балета. Если в 1785 году екатерининская «Грамота городам» в значительной степени оживила быт провинциальных городов, вплоть до появления в них публичных театров, то «Жалованная грамота дворянству», опубликованная в том же году, окончательно узаконила положение дворянства как господствующего класса в государстве. Облеченные неограниченными правами в отношении своих крепостных, непомерно богатевшие представители дворянской верхушки всячески стремились превратить свои поместья в маленькие государства в государстве. В связи с этим родился характерный для России институт крепостного театра.

В последней четверти XVIII века целый ряд русских вельмож уже располагал собственными балетными труппами и балетными школами. Наиболее серьезно и профессионально поставленными были крепостные балетные труппы у Шереметева, Потемкина, Зорича, Апраксина и Головкиной. В конце XVIII века, после смерти

владельцев, часть крепостных балетных артистов Зорича, Потемкина и Головкиной была выкуплена или передана в казну; ими укомплектовали балетные коллективы императорских театров. Остальные крепостные артисты, за исключением труппы Шереметева, были отпущены на оброк и составили основное ядро провинциальных балетных коллективов.

Сведения о крепостных балетных театрах крайне скудны. Наибольшее количество данных сохранилось о труппе Шереметева, выступавшей в усадьбах Кусково и Останкино. Во главе ее стояли крупные столичные балетмейстеры; педагоги в школу отбирались из числа лучших артистов придворного театра. Балетный репертуар был самостоятельным и не копировал дворцовый; спектакли поражали роскошью и великолепием. У помещиков более ограниченного достатка постановка театрального дела была значительно скромнее, но и они принимали все меры к повышению квалификации своих артистов для того, чтобы щеголять друг перед другом их искусством. Не будучи в состоянии содержать собственные школы, они отправляли крепостных на учебу в Петербургское балетное училище, в школу театра Меддокса, а иногда и за границу. Порой такой исполнитель возвращался на родину увенчанный европейской славой и попадал в условия рабского состояния, где к мукам физическим прибавлялись нравственные страдания. Но вместе с тем подневольный и обычно унижительный институт крепостного театра оказал очень большое влияние на развитие театра в целом и русской национальной школы в балете. Кадры крепостного балета, комплектовавшиеся непосредственно из среды широких слоев крестьянства, вносили в зарубежный сценический танец русские особенности исполнения и тем самым

последовательно выковывали свое самостоятельное искусство танца. Кроме того, крепостной балет знакомил с балетным искусством отдаленные уголки России.

История не сохранила сведений о многочисленных деятелях русского крепостного балета. Любовавшиеся их искусством дворяне считали, как правило, ниже своего достоинства интересоваться их судьбой, а тем более упоминать о них в своих записках и воспоминаниях. Почти единственным именем, которое дошло до нас от того времени, является имя первой танцовщицы шереметевского балета Татьяны Васильевны Шлыковой, по сцене Гранатовой (1773-1863). (Шереметев ввел правило давать своим балетным артистам сценические фамилии, производя их от названий драгоценных камней.) Дочь оружейного мастера, она получила сценическое образование в Кусковской театральной школе, после чего совершенствовалась в Петербурге у знаменитого Лепика. Заинтересованный в подготовке актеров своего театра, Шереметев предоставил ей возможность видеть не только балетные спектакли московского театра Меддокса, но и балеты Анжиолини в петербургском театре. Искусство Шлыковой удостоилось даже одобрения аристократического зрителя.

К последнему десятилетию XVIII века искусство балета в России значительно окрепло и стало распространяться по всей стране. Сценический танец, где бы он ни появлялся, неизменно находил живой отклик у зрителей, и хотя рано еще было говорить о проникновении балета в широкие народные круги, он с каждым годом становился все популярнее в русском обществе.

В 1760-1780 годах русский балет сделал новые и очень важные шаги по пути своего развития. Значительно изменился внешний вид

спектаклей, обогатилась техника танца, особенно женского. Параллельно с этим развивалась и балетная драматургия, стремясь отражать, хотя еще и в слабой степени, интересы зрителя.

Изменилось и оформление балетных спектаклей. В 70-х годах появились декорации, приближающиеся к реалистическим, но значительно идеализированные. Художники стали стремиться конкретизировать место действия и связывать декорации с содержанием представления. Много внимания в театральной живописи начало уделяться свету и тени. Ограниченная палитра декорационных полотен контрастировала с красочными костюмами. Больших высот достигло знание законов театральной перспективы, особенно ярко проявлявшееся в работах итальянского декоратора П. Гонзаго.

Музыкальная сторона постановок, перешедшая в руки профессиональных композиторов, стремившихся создавать цельные партитуры, значительно улучшилась. Росло самосознание русских деятелей балета и, несмотря на то что они продолжали оставаться на втором плане по сравнению с иностранцами, в их среде начали появляться постановщики и исполнители первых ролей.

Основным достижением этих лет было то, что русский балет вышел из узких и стеснительных дворцовых покоев и стал достоянием демократического, прогрессивно настроенного зрителя. Только этот зритель и его суд могли оказать решающее влияние на развитие отечественного балета. Тесная связь со зрителем явилась той силой, которая помогла русским балетным деятелям одержать победу в борьбе за национальное самоопределение своего и

На исходе XVIII столетия в русский театр пришел первый крупный отечественный балетмейстер и одаренный танцовщик Иван Иванович Вальберх (1766-1819). С его именем связана знаменательная полоса в

истории нашей хореографии. В его творчестве отчетливо выразились многие характерные особенности балетного искусства той поры.

Ученик Анжиолини и Канциани, исполнитель многих ролей Ле Пика, Вальберх прошел хорошую школу. Он обладал высокой техникой танца. Но больше всего привлекали его игровые, пантомимные роли. Он играл Рауля в балете «Рауль Синяя Борода», Язона в балете «Медея и Язон» и т. д.

В 1794 году Вальберх начал преподавать в школе. Среди его учениц были Колосова, Тукманова, Махаева, Плетень, среди учеников — Аблец, Глушковский и др. Тогда же он стал инспектором балетной труппы. В 1795 году состоялась премьера его первого балета «Счастлиное раскаяние». Всего же им было поставлено на петербургской сцене 36 балетов и возобновлено 10 спектаклей других хореографов. Кроме того, Вальберх ставил первые балеты-дивертисменты из русской народной жизни и почти все танцы в шедших тогда драматических и оперных спектаклях. Ему многое дали встречи с драматургами И. А. Крыловым, В. А. Озеровым, А. А. Шаховским, композиторами И. А. Козловским, К. А. Кавосом.

В 1802 году, вскоре после приезда в Петербург Дидло, Вальберх посетил Париж, чтобы ознакомиться с французским балетом. Отдавая должное мастерству парижских балетмейстеров он все-таки выше всего ценил талант Дидло. Вальберху были чужды легковесные парижские балеты того времени, где содержание часто приносилось в жертву виртуозной технике самодовольных премьеров-танцовщиков. 14 марта 1802 года он записывал в своем парижском дневнике: «Здесь не жди исторически правильный балет,— легонький сюжет и много вертенья». Напротив, поэтичность и драматизм балетов Дидло заставили Вальберха, поначалу относившегося к нему отрицательно, признать превосходство своего гениального петербургского соперника. Преданно любивший свое искусство, Вальберх к концу творческого пути стал помощником и сотрудником Дидло.

Это нисколько не умаляет самобытных заслуг Вальберха перед отечественным балетом. Он создал ряд значительных произведений,

новаторских по содержанию и по форме, заметно подвинувших вперед нашу хореографию. Вальберх делал основой собственных балетов подлинно драматическое действие. Принцип выразительности и действенности танца он утверждал в собственном творчестве и на этом принципе воспитал плеяду выдающихся исполнителей.

Воспринимая ценные достижения своих предшественников — деятелей классицизма, Вальберх продолжал и развивал их традиции. Сам он выступил как художник нового стиля, пришедшего на смену классицизму. Представитель сентименталистских тенденций на русской сцене, он уже не хотел изображать одних лишь античных героев с их титаническими страстями, его не привлекала задача передать средствами хореографии ненависть Медеи или гнев Дидоны. В его произведениях нередко представляли черты реальной жизни, действовали обыкновенные люди. Эти люди претерпевали всяческие испытания, переживали всевозможные невзгоды — преследования врагов, кораблекрушения и т. п., причем, в согласии с требованиями сентиментализма, дело не обходилось без мелодраматических эффектов, призванных растрогать зрителя.

Особенно важным для Вальберха было назидательное, морализующее начало. Его балеты превозносили добродетель и заставляли содрогаться при виде порока. Красноречивы уже сами названия его спектаклей: «Клара, или Обращение к добродетели» (1806), «Рауль Синяя Борода, или Опасность любопытства» (1807), «Торжество любви Евгении» (другое название: «Евгения, или Тайный брак», 1807), «Американская героиня, или Наказанное вероломство» (1814), «Генрих IV, или Награда добродетели» (1816). В этих и многих других постановках Вальберха действовали реальные, живые персонажи.

Вальберх, таким образом, в ряде случаев выводил на сцену людей определенной исторической эпохи, передавал характерные национальные черты героев, их быта. Это был большой шаг вперед в истории хореографии. Вальберх имел право произнести свои горькие суждения легковесных

псевдоисторических балетах, виденных им в Париже, так как к тому времени русская хореография была по своим художественным стремлениям самой ищущей и дерзающей.

Вполне справедливо Вальберх утверждал, что «положение сочинителя, артисты, коими он может располагать, их дарования, пособия музыки, декораций, костюмов много содействуют успеху балета и неудаче оного». Совершенствуя все эти необходимые слагаемые хореографического творчества, приучая зрителей ценить балет как серьезное и содержательное искусство, он тем самым расчищал путь и для исторических балетов Дидло.

Будучи художником больших и разносторонних интересов, Вальберх создал несколько балетов по мотивам классических произведений мировой литературы. В 1801 году он сочинил балет «Новый Стерн», творчески преобразуя некоторые мотивы романа Лоренса Стерна «Сентиментальное путешествие». На сюжет шекспировской трагедии он поставил балет «Ромео и Юлия» (1809) и сам исполнял роль Ромео. Основой балета «Поль и Виргиния» (1810) послужил одноименный роман французского писателя-сентименталиста Бернардена де Сен-Пьера.

Вальберх пошел дальше превосходившего его талантом Дидло. В 1799 году он поставил одноактный балет-пантомиму «Новый Вертер» на музыку С. Н. Титова, избрав сюжетом подлинное событие из городской современной жизни, случившееся в Москве. Можно полагать, что событием этим оказалась любовная коллизия, напоминавшая коллизию повести Гете «Страдания юного Вертера».

Спектакль Вальберха показывал живую русскую современность и местом действия его была Москва. Если к началу XIX века балетной сцене были уже хорошо знакомы спектакли из крестьянского быта, то балет, героями которого выступали горожане, ставился впервые и подобных себе не имел.

Театральная практика того времени постоянно требовала от балетмейстера новых спектаклей, возобновлений чужих балетов, постановок

танцев в операх и драмах. Кроме того, Вальберх, обремененный большой семьей, вынужден был искать дополнительных заработков и занимался переводами иностранных пьес на русский язык. Все это мешало его главным творческим поискам. Не следует забывать также, что новаторство Вальберха, по условиям тогдашнего времени, было ограничено в силу узости его мировоззрения: Вальберх не был причастен к политической борьбе своей эпохи, его интересы замыкались кругом чисто профессиональных вопросов. Однако, в целом творчество талантливого художника сыграло чрезвычайно важную роль в судьбах русской хореографии. С именем Вальберха — первого крупного русского балетмейстера — связана одна из славных страниц истории нашего театра.

И. И. Вальберх работал в балете до конца своей жизни. Покинув сцену как танцовщик, он продолжал преподавать в школе и ставить спектакли. Свой труд он прекратил лишь за четыре месяца до смерти, наступившей 14 июля 1819 года.

Дидло хорошо охарактеризовал его творческие и личные достоинства, когда писал в предисловии к либретто балета «Амур и Психея» (1809), что Вальберх уважаем всеми не только как выдающийся и разнообразный артист, но и как добрый отец, честный человек и прекрасный товарищ: «а когда столь существенные качества сочетаются с талантом, они как бы удваивают его и придают еще больше блеска достоинствам».

Во второй половине XVIII века русский балетный театр многообразно развивался в обеих столицах, утверждаясь, на путях национальной самобытности. Но самобытность русского балетного искусства заявляла о себе в конце 18-го века не только на профессиональной сцене. Навстречу этому исторически прогрессивному процессу шел и русский крепостной балетный театр. Он зародился в помещичьих усадьбах и основан был на творчестве русской крепостной интеллигенции. В коллективы балетных

театров обычно входили небольшие балетные группы. В Харькове, Нижнем Новгороде, Одессе, Рязани появились свои балетные артисты. Это были и любители из горожан, и крепостные, отпущенные на оброк, и простые крестьяне — искусники плясать, и случайно попавшие в Россию иностранные исполнители. Всюду искусство танца незамедлительно завоевывало признание зрителей. Порой только богатство костюмов отличало танец в господском доме от танца в поле или на деревенской улице. В такой русской пляске отличились, например, перед императрицей Елизаветой крепостные девушки графа Воронцова. И в дальнейшем, становясь уже заправскими «дансерками», танцовщицы крепостного балета бережно передавали друг другу традицию национальной пляски. Часто им было гораздо легче сделать это, чем танцовщицам городского — придворного и частного — театра. Во-первых, даже попадая в условия помещичьей «балетной школы», которая часто мало отличалась от тюрьмы, они все-таки оставались ближе к родному селу, с его песнями и плясками, чем профессиональные городские актрисы. Во-вторых, они подчас и вовсе не отрывались от этой среды, так как нередко бывали случаи, когда танцовщицы какого-либо помещика выполняли все крестьянские работы и трудились наравне с другими крепостными, отличаясь от них лишь тем, что волосы их, закрученные в папильотки, были покрыты широкополой шляпой, предохранявшей лицо от загара, а лайковые перчатки берегли руки от мозолей. В третьих же, и это особенно важно, балетные артисты крепостного театра лишь в самых редких случаях имели иностранных учителей и постановщиков (обычно обе должности совмещались в одном лице); им не приходилось подделываться под стиль и манеры балетных актеров-иностранцев, как это имело место в казенном и частном театрах.

В условиях, когда в провинции не было постоянно действующего общедоступного театра, крепостные театры объективно служили просветительским задачам, хотя просветительство насаждалось руками помещиков-крепостников чаще всего деспотично и варварски. Крепостные

танцовщики были куда бесправнее, чем вольные актеры казенных и частных театров. Особенно тяжело приходилось крепостным актрисам. Многие шереметевские танцовщицы, имевшие роскошные уборные с зеркалами во всю стену, умирали от туберкулеза, так как жили взаперти, в сырых, плохо проветривавшихся помещениях, а выпускали их на воздух изредка и под строжайшим надзором.

Крепостной балет появился в России почти одновременно с возникновением придворного балета. Многие из помещиков устраивали у себя самодержавное государство в миниатюре. Естественно, что учреждение русского театра вызывало многочисленные подражания внутри помещий. Наибольший подъем помещичьего крепостного театра пришелся на конец 18-го века. В крепостном театре отразились характерные черты общественного уклада того времени. Знатные вельможи создавали театры для демонстрации своего богатства, для утверждения своей власти. Для помещиков средней руки, живших в глуши, театр был средством увеселения. Распространенным жанром в крепостном театре был балет. Это объяснялось разными причинами. Во-первых, пышное балетное зрелище наглядно свидетельствовало о роскоши владельца. Во-вторых, балетный спектакль можно было поставить, располагая и самыми ограниченными средствами. Так как в программу дворянского воспитания входил бальный танец, помещик сам мог руководить постановкой. Значительную роль играли и причины другого рода. Редко где по русским деревням не было девушек и парней, знакомых с искусством народной пляски. К началу 19 века, с постепенным разложением крепостничества, когда стали разоряться или переходить к более скромному образу жизни российские магнаты, крепостной театр оказался не нужен как реклама богатства и слишком дорог как забава. Тогда крепостные актеры сделались выгодной статьей дохода, и даже весьма состоятельные помещики, как, например, Волконские, отпускали своих актеров работать в профессиональные театры, заставляя их

за это платить оброк. Многие же просто торговали ими. Конец этому положила отмена крепостного строя в 1861 году.

Тема 4. Хореографическое искусство первой половины XIX вв.

В конце 18–начале 19 века русский театр обслуживал уже гораздо более широкие круги зрителей, чем при своем возникновении. В 1783 году произошло окончательное размежевание петербургских театров на публичные и придворные (первый русский профессиональный публичный театр возник в Петербурге в 1756 году); существовал ряд провинциальных и общедоступных крепостных театров. В репертуар театров входили и драма, и опера, и балет.

Рубеж двух столетий был временем дальнейшего развития русского хореографического искусства. На балетной сцене появились крупные, самобытно-одаренные мастера. Эти мастера развивали старые формы, искали и создавали новые. Развитие искусств было тесно связано с историческим развитием общественной жизни, с противоречиями той эпохи, когда все более отчетливо обнаруживалась неустойчивость феодально-крепостного строя России.

Важнейший этап развития передовой русской культуры был связан с основными историческими событиями эпохи – Отечественная война 1812 года и движением декабристов.

Эмоционально-патриотическая тема прочно утверждалась в спектаклях русского балета.

Лучшие деятели русского балетного театра начала 19-го века проявляли интерес к подвигам национальных героев и к жизни простых людей (в традициях фольклора и с использованием фольклорных выразительных средств).

Огюст Пуаро. Огюст – первый деми-характерный танцовщик. Он был не только первым танцовщиком, но и преподавателем и балетмейстером. Он славился своей мимической игрой, мастерски исполнял русские пляски. Он сочинял преимущественно комические балеты и дивертисменты: «Отчаяние Шокриса, или Простаки» (1809 г.), «Казачки в гостях у Филатки» (1818 г.), «Новые святки, или кто во что горазд» (1819 г.).

Мировую славу русскому балету принёс Шарль Луи Дидло (1767-1837). Француз по происхождению, он сроднился с Россией, и все его самые знаменитые балеты были созданы здесь.

Начало творческой деятельности Дидло.

Дидло, француз по происхождению, родился в Стокгольме в 1767 году. На самом деле способности Дидло к танцам были ограниченными. Дидло в 9 лет отвезли в Париж и отдали в учение балетмейстеру Жану Добервалью. В 1784 году Доберваль уехал из Парижа. Вскоре Дидло тоже покидает Париж. Дидло едет в Лондон. Там он самостоятельно поставил в 1788 году два балета – «Милость сеньора» и «Ридард– Львиное сердце».

Вся жизнь Дидло была неразрывно связана с его творчеством. С детских лет и до самой смерти он отдавал все свои помыслы хореографии. Его высокий художественный дар получил свое многообразное выражение в деятельности балетмейстера. Большая и лучшая часть этой деятельности протекала в России.

Уже 22 мая 1788 года в Лондоне Дидло самостоятельно поставил два одноактных балета на музыку Массинги — «Милость сеньора» и «Ричард Львиное Сердце».

Лондонские постановки принесли Дидло известность, и он получил приглашение в Петербург. Он приехал в Россию в сентябре 1801 года.

Петербургский театр оказался благотворной почвой, на которой расцвел талант большого мастера. Здесь Дидло снискал заслуженную славу гениального хореографа.

Все благоприятствовало этому. Хотя Дидло первоначально занял сравнительно скромное место в петербургской труппе, где-то после Ле Пика и Вальберха, он уже очень скоро стал тут полновластным хозяином. Первый танцовщик, он был одновременно главным балетмейстером, преподавателем танцев в балетной труппе и в театральном училище.

В балетной труппе и школе Дидло был волен распоряжаться как угодно, и он взялся за дело с рвением, чрезвычайно для него характерным. Одержимый страстной любовью к своему искусству — он танцевал даже на улицах в период сочинения своих балетов, а сочинял он их непрестанно,— Дидло все свое время посвятил театру и школе. Весь первый период деятельности в Петербурге, продолжавшийся до 1811 года, он создавал, строил, воспитывал, добиваясь поразительных результатов.

Как высокоталантливый человек, Дидло понял главное: Россия той поры, на пути к подъему своей национальной культуры, своей науки, литературы, искусства, открывала широкий простор для подлинно творческой деятельности. Строилась и украшалась столица. То было время больших надежд, огромной веры в славное будущее России.

Дидло был художником широких масштабов. В России ему открылась возможность полностью воплотить свои творческие замыслы.

Дидло дебютировал в Петербурге балетом «Аполлон и Дафна» (1802). Репетиции велись в течение полугода: постановщик тщательно готовил труппу для выполнения своего замысла.

Поэтическая возвышенность содержания и кристальная ясность формы уже сами по себе составляли большое достоинство таких анакреонтических балетов Дидло на музыку К.А. Кавоса, как «Зефир и Флора» (1808), «Амур и Психея» (1809).

Выразительность и эмоциональность женского танца Дидло многообразно использовал в своих балетах. Уже в первый период его пребывания в России на петербургской сцене появились воспитанные им

танцовщицы, чьи имена произносили наряду с именами крупнейших западноевропейских мастеров мужского танца.

Владея как балетмейстер всем многообразием современных ему выразительных средств танца, Дидло решительно осуждал бессмысленную виртуозность ради самой виртуозности, требовал от исполнителя артистизма переживания, логической оправданности действия.

По воспоминанию Глушковского, «Дидло тех танцоров, которые делали много антраша и пируэтов, называл скакунами. Конечно, нельзя обойтись в танцах, чтобы не скакать, но на все нужна умеренность. Главное достоинство танца состоит в грациозном положении корпуса, рук и в выражении лица, потому что лицо танцовщика, передающее все оттенки страсти, заменяет слово актера, и зритель через то легче понимает сюжет балета».

В этих словах определена одна из целей, к которой постоянно стремился Дидло, а с ним и весь русский балетный театр. Танец должен выражать чувства, передавать характеры. Выразительные движения тела и мимика должны заменять танцовщику слово.

Анакреонтические и мифологические балеты Дидло. Дидло дебютировал в Петербурге балетом «Аполлон и Дафна» (1802, мифологическая тематика). На первый взгляд большинство постановок Дидло той поры мало чем отличается от мифологических и анакреонтических балетов, модных в 18-м веке. «Ацис и Галетя» - спектакль, относящихся ко второму периоду деятельности Дидло в России. Поступки и переживания героев у Дидло обрели живую силу, страстность, масштабность и следовательно изменилась и пластика танца - она получила динамический пульс.

Дидло привлекала тема юной и светлой любви. Поэтическая возвышенность содержания в анакреонтическом балете «Зефир и Флора» (1808 г.), «Амур и Психея» (1809 г.). В балете «Зефир и Флора» он использовал сюжет достаточно распространенный по тем временам. На

смену жеманству рококо Дидло призвал классическую ясность содержания форм.

Постановочное искусство Дидло. Дидло пользовался достижениями современных балетмейстеров. Персонажи его анакреонтических балетов носили свободные одежды, не стеснявшие движений. У героев были обнажены руки, шея и плечи, ноги обтянуты трико. Впервые в балете «Зефир и Флора» поднялся в воздух исполнитель роли Зефира. Постановочная техника оттого разрабатывалась столь широко, что помогали Дидло лучше раскрывать идейные замыслы. Сценическое действие для Дидло составляло основу спектакля, служило главным выразителем идей. Носителями действия в его балетах были драматическая пантомима и эмоциональный содержательный танец.

Эстетика танца Дидло. Особой виртуозности достиг мужской танец (высокие и сильные прыжки, верчение на полу и в воздухе). Женский танец был менее сложен технически (строился на партерных движениях, техника пируэта была неразвита). Ограниченными в своих выразительных возможностях были и дуэтные поддержки. Вся нагрузка приходилась на мужской танец. Самое пристальное внимание уделялось на руки танцовщицы (главная прелесть женского танца).

Владея, как балетмейстер, всем многообразием современных ему выразительных средств танца, он решительно осуждал бессмысленную виртуозность ради виртуозности.

Танец должен выражать чувства, передавать характеры. Выразительные движения тела и мимика должны заменять слово. Таковы были требования Дидло.

Действенный танец. Одним из центральных примеров действенного танца Дидло являлся развернутый танцевальный эпизод в опере Буальдьё «Телемак на острове Колипсо» (1807 г.). Описание действенного танца ветров интересно тем, что оно свидетельствует о тесном творческом контакте Дидло с композитором Буальдьё (1775-1834). Дидло писал: «Музыка для

балетмейстера самая необходимая ведь для сочинения балета». Нуждаясь в хорошей музыке, Дидло заимствовал отрывки из Моцарта и Керубини. Дидло заботился о музыке, соответствующей содержанию, характеру танцевального действия, но при этом видел в ней лишь вспомогательное, хотя и необходимое слагаемое балетного спектакля.

Дидло - педагог. Важное значение он придавал технике танца. Система его обучения была суровой. Он при всем этом тщательно развивал и актерские данные даже самых юных учеников. Если технику танца еще можно было выучить насильно, то заставить ребенка хорошо играть было нельзя. За первые 10 лет его пребывания в России школа выпустила ряд актеров, чьи имена прославились в истории русского балета:

Яков Люстих (1806)

Адам Глушковский (1809)

Мария Иконина (1810)

Анастасия Новицкая (1810)

Мария Данилова (1810)

и др.

Балет Пушкинской поры. В 1812 году Нарышкин писал Дидло с просьбой, чтобы он вернулся в Россию.

Дидло возвратился в Россию не сразу. За два с половиной года, проведенных в Лондоне, он утвердил за собой славу выдающегося таланта. Он поставил множество балетов («Зелис», «Испытание», «Венгерская хижина» и т.д.). Некоторые из этих балетов он возобновил в России (например «Венгерскую хижину»).

В 1813 году в Лондоне поставил русский дивертисмент «Качель». В 1815 году дирекция русского театра возобновила переговоры с Дидло и летом 1816 года он вернулся в Петербург, а 30 августа состоялась премьера его мифологического балета «Ацис и Галатейя», в роли Галатейи – Истомина. Второй период творчества Дидло, длившийся полтора десятилетия –

наиболее славная полоса его творчества. В эту пору он создал свои всемирно знаменитые драматические балеты.

Деятельность Дидло стала более многообразной. Мифологические балеты: «Тезей и Ариана или Поражение Минотавра» (1817, трагико-героический балет). «Федра и Ипполит» (1821, трагико-героический балет).

Жанр сказочных балетов: «Хензи и Тао, или Красавица и Чудовище» (1819). «Лаура и Генрих, или Трубадур» (1809).

Комические балеты: «Молодая молочница или Нисета и Лука» (1817), «Возращение из Индии, или Деревянная нога» (1821).

Разработал жанр драматических балетов на тему действительной жизни: «Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники» (1817, пантомимный балет). «Леон и Тамаида, или Молодая островитянка» (1818). «Кора и Алонзо, или Дева солнца» (1820, героический балет). «Кавказский пленник, или Тень невесты» (1823, пантомимный национальный балет).

Подлинный глубины психологических характеристик достиг Дидло в большом трагико-героическом балете «Тезей и Ариана». Это античный миф о Тезее и Ариане. Если сцены у входа в лабиринт были основаны на пантомиме, то эпизоды второго акта – на танце.

Балет «Хензи и Тао». Дидло особенно щедро распоряжался превращениями, полетами, мгновенными сменами декораций. Эту сказку он перенес на китайскую почву. Этот балет был первым из поэтических волшебных зрелищ, созданных Дидло. Второй период творчества Дидло был связан с эпохой романтизма в русском балетном театре.

«Венгерская хижина». Дидло взял реальный исторический эпизод из национально-освободительной войны венгров с австрийскими поработителями. По своему идейному содержанию этот балет перекликался с оперой «Водовоз». «Венгерская хижина» - сюжетно-завершенная музыкально-пантомимная пьеса. Первое представление балета состоялось 17 декабря 1817 года. Последний раз «Венгерская хижина» была возобновлена уже через 15 лет после смерти Дидло в 1853 году. Длительную сценическую

жизнь спектакля обусловили выдающиеся достоинства его содержания и формы.

«Рауль де Креки». Хореограф обращался здесь к истории, расцветив ее красками поэтического вымысла. Важное значение в развитии действия здесь получила музыка. События разворачивались в напряженном пантомимном действии. На балет «Рауль де Креки» оказали известное воздействие приемы мелодрамы. Этот балет пользовался исключительным успехом у современников. Именно верность жизни, благородство идейного содержания и высокое совершенство художественной формы определили ценность балета как одного из крупных прогрессивных произведений романтической хореографии.

«Кавказский пленник». Балет поставлен по одноименной поэме А.С.Пушкина. «Кавказским пленником» закончился период расцвета творческой деятельности Дидло, период напряженный и значительный. «Кавказский пленник» явился одним из первых и во многом удавшимся опытов балетной инсценировки национальных литературных источников.

Плодотворно воздействовал «Кавказский пленник» и на балетное исполнительство своего времени.

Сподвижники Дидло. Все его крупные достижения создавались в тесном сотрудничестве с большими, самобытно одаренными мастерами петербургской сцены. Антонин – французский танцор-виртуоз, которых дебютировал на французской сцене в 1817 году.

Значительную фигуру в истории русского балета представляет собой Николай Осипович Гольц. Разносторонне талантливый, способный музыкант, великолепный актер. Сначала он исполнял танцевальные партии виртуозного плана, в дальнейшем он стал исключительно драматическим актером.

А.И.Истомина (1799-1848). Выдающаяся танцовщица-актриса романтического балета. Окончив школу в 1816 году, 16-летняя Истомина дебютировала в балете «Ацис и Галатя». Она была среднего роста,

брюнетка, красивой наружности, очень стройная. Современники наградили ее высоким призванием – лучшей танцовщицы конца 1810-1820 годов.

Е.А.Телешова (1804-1857). Это имя вошло в историю русского балета. Как танцовщица она имела приметное дарование в деми-характерном роде.

Последние замыслы Дидло. Расцвет творческой деятельности Дидло совпал с подъемом общественной жизни России. Дидло и Кавос приступили к созданию балета по сценарию Кутайсова. Ко времени своей отставки он был стариком и не мог искать работы на чужбине, не мог покинуть Россию, где провел почти всю свою творческую жизнь. Он остался в России, где умер в 1837 году. Как о творениях гениального художника, сделавшего огромный вклад в историю русской хореографии, и сохраняет память о балетах Дидло.

Адам Павлович Глушковский родился в 1793 году. В Петербургскую балетную школу он попал ребенком, учился некоторое время у Вальберха, а потом был переведен в класс Дидло. Он был способный ученик и вскоре обратил на себя внимание учителя и Дидло взял Глушковского к себе в дом.

Необыкновенно скромный и преданный своему искусству, он многое сделал для московского балетного театра, хотя и не был таким ярко-одаренным художником, как Дидло. Еще в годы учения Глушковский выступал на петербургской сцене в ответственных ролях балетного репертуара. В 1809 году исполнял роль Аполлона в балете «Суд Париса». В 1811 году Глушковский окончил школу и был зачислен в Петербургскую труппу, но ему не довелось служить в Петербурге. С января 1812 года его перевели в Москву на положение «первого дансера» и он сразу же добился признания. Выступив в центральной роли балета «Зефир, или Ветреник, сделавшийся постоянным», он с подлинным артистизмом и технической легкостью исполнил сложнейшую партию. Сильной стороной дарования Глушковского была выразительная пантомимная игра.

Глушковскому недолго пришлось танцевать. Серьезно повредив ногу, он был вынужден мало-помалу отказываться от танцевальных партий и

переходить на пантомимные роли. Он играл: Язона в балете «Медея и Язон», Вержи в балете «Рауль Синяя Борода».

К концу 1820-х годов он совсем оставил исполнительную деятельность. Сразу же по приезде в Москву, Глушковский стал преподавать танцы в театральной школе. Когда же театр и школа покинули Москву в дни вторжения наполеоновских войск, преподавание танцев целиком перешло к Глушковскому. Глушковский, которого обыватели наградили прозвищем «чертова помощника», не прекращал своих занятий, и ученицы его делали большие успехи. Глушковский оправданно расценивал искусство танца как работу трудную и тонкую, требующую ежедневной тренировки.

Благодаря систематическим занятиям, численно небольшая школа, возвратясь в Москву, могла похвастаться вполне профессионально подготовленными учениками и ученицами.

Глушковский – балетмейстер. Большие многоактные балеты приходилось ставить наспех и в обстановке, далеко не похожей на ту, в какой работал над своими произведениями Дидло. Глушковскому приходилось ставить балеты – мелодрамы, насыщенные кровавыми убийствами и прочими ужасами («Развратный, или Вертеп разбойников» (1814), «Смерть Роджера, ужаснейшего атамана разбойников богемских лесов, или Оправданная невинность несчастного сына Виктора» (1816)).

Глушковскому было трудно противиться такого рода веяниям в репертуаре уже потому, что в штате он никогда не занимал должности балетмейстера. Он не был борцом в искусстве.

Он поставил в московском театре почти все лучшие балеты Дидло:

«Зефир и Флора» (1817)

«Венгерская хижина» (1819)

«Молодая молочница» (1820)

«Кавказский пленник» (1827)

Кроме того, он перенес на московскую сцену балеты:

«Инецца де Кастро» (Канциани)

«Рауль Синяя Борода» (Вальберх)

«Медея и Язон» (Новерр)

и другие.

И все же скромный, но преданно любивший свое искусство Глушковский, находясь в трудных для творчества условиях, достиг многого.

В 1812 году:

«Севильский цирюльник»

«Дафнис и Хлоя»

«Остров любви, или Забава сельских пастухов»

Поставил по Пушкину:

«Руслан и Людмила»

«Три пояса»

«Черная шаль»

Глушковский в первом же своем балете перенес на московскую сцену практику воздушных полетов.

Значение творчества Глушковского.

Постоянный интерес Глушковского к современным ему произведениям русской литературы, следует признать передовой заслугой балетмейстера. Глушковский был убежденным пропагандистом и проводником прогрессивных для своего времени эстетических принципов Дидло.

Он памятен как первый теоретик и историк русской хореографии. Исключительно велика его роль в реорганизации московской балетной труппы после 1812 года, в подготовке и воспитании молодых кадров.

За период с 1815 по 1825 год русский балет окончательно самоопределился. Теперь он обладал самобытным репертуаром, не зависимым от зарубежных балетных театров, русскими исполнителями и национальной школой танца.

Рождению русской школы в балете предшествовал сложный почти тридцатипятилетний процесс формирования.

Самостоятельная творческая работа в русских комических операх, освобождение балетного театра от иностранных исполнителей, патриотический подъём в период Отечественной войны 1812 года были теми вехами, по которым русский балет шёл к своему самоопределению. Самым трудным был период создания национального классического танца, и в этом деле значительную помощь русскому балету оказал Дидло.

К приезду Дидло в Россию танцевальная техника русских исполнителей уже устарела. В начале века критика, сравнивая исполнение Дюпона и Глушковского, отдавала предпочтение танцу француза. Задача Дидло сводилась к тому, чтобы довести танцевальную технику русских до более высокого уровня, чем за границей, не подавляя при этом их индивидуальных национальных особенностей. Кроме того, надлежало ещё сделать эту технику русских настолько органичной, чтобы она не мешала главному – созданию танцевального образа. С помощью русских педагогов: Сазоновой, Лихутиной, Колосовой-Дидло удалось достичь к началу 1820-х годов XIX века огромных успехов в этой области. Многочисленные отзывы современников подтверждают это. Так, например, об Истоминой писали, что она «имела большую силу в ногах, апломб на сцене и вместе с тем грацию, легкость, быстроту в движениях, пируэты её и элевация изумительны». Она не «уступала Тальони в лёгкости» и «довела поднимание ног до головы». В танцах Даниловой зрителей поражали воздушность и лёгкость. Тем же отличалась и Телешова. Для Колосовой был характерен высокий стиль танца. Русские в полной мере сравнялись с иностранцами и в танцевальной технике и превзошли их в отношении выразительности.

В отличие от иностранцев русские артисты не рассматривали технику как самоцель, а видели в ней лишь средство для создания цельного театрального образа. Артисты русского балета были и хорошими пантомимистами. Колосова, по словам Глушковского, владела искусством «выражения человеческих чувств.... Каждое движение её лица, каждый жест так были натуральны, понятны, что решительно заменяли речь».

Современник утверждал, что Телешова «была столь отменной актрисой», что «мы с тех пор не видели подобного», у неё был «правдивый талант». Истомина «играла прелестно, как умная и опытная актриса».

Выразительность танца русских артистов балета восхищала зрителей. Дидло писал о Даниловой: «...душа, игра, понимание». Она умела передать «с поразительной истиной все страсти, все борения души, все порывы любви и отчаяния». Дидло ценил Гольца «особенно же по душе и истинному таланту». Телешова «имела столько чувств... что увлекала самого бесстрашного зрителя». Все русские исполнители обладали яркой индивидуальностью. Истомина, например, «отличалась негой, огнём, живостью, у ней был темперамент». Гольц был «единственным танцовщиком в героическом жанре». Телешова имела «прелестное дарование в демихарактерном роде».

Балетная музыка в этот период значительно отставала в своём развитии. Новые романтические балеты в большинстве своём сопровождалась бесцветной музыкой, игравшей подсобную роль. Современным отечественным композиторам принадлежала лишь заслуга введения в балет русских национальных мелодий. Зато их деятельность в создании городского романса не может быть преувеличена. Отсюда был лишь один шаг до возникновения русской национальной оперы не только по сюжету, но и по музыке. Решающая роль в этом принадлежит А.Н. Верстовскому как предшественнику Глинки. Они сыграли положительную роль и в развитии русской балетной музыки. В деятельности Верстовского проявились демократические устремления московских художественных кругов.

Но самым значительным событием этого периода были рождение русской школы классического танца, которая основывалась на эстетических установках народной пляски. Высокая техника, индивидуальность исполнения, глубокая выразительность и реализм пантомимы, свойственные русской народной пляске, перешли и в русский балет, сделав его

единственным в своём роде. Это не значит, что все эти качества полностью отсутствовали в иностранных школах сценического танца, но там они не составляли национальной особенности, как это имело место в России, и были скорее исключениями, чем правилом. В этом отношении значительную роль играло то, что русские артисты балета принадлежали к простонородию и приносили в театр свои эстетические взгляды на танец. За рубежом состав деятелей балета был иной.

Национальная школа классического танца была окончательно закреплена в 20-х годах XIX века, это открыло перед русским балетом необозримые горизонты.

В 1825 году после подавления восстания декабристов, жесточайшая реакция охватила все стороны общественной жизни. Учитывая, что театр располагает огромными возможностями воздействия на массы, правительство стремилось направить всю его деятельность на прославление монархии и на борьбу со свободомыслием. Однако наступление реакции не только не прекратило борьбу прогрессивных и реакционных течений в русской общественной мысли и в русском искусстве, но ещё более обострило её. Не смотря на то, что императорские театры всецело зависели от двора, эта борьба коснулась и их деятельности.

Положение в театрах Петербурга и Москвы в этот период было различным. В то время как петербургские театры находились под непосредственным и постоянным наблюдением двора и его окружения, московские, отдалённые от столицы, пользовались значительно большей свободой. Поэтому петербургские артисты часто вопреки своим убеждениям были вынуждены подчиняться требованиям реакционного придворного зрителя, составлявшего большую часть зрительного зала. А московские, опираясь на демократическое большинство своего зрителя, могли в какой-то мере противостоять усилившейся реакции. Различия в направленности петербургского и московского балета приобретают всё более резкий характер, приводя зачастую к полному расхождению во взглядах на одно и то

же сценическое произведение, на толкование одного и того же образа. Отсюда возникли те противоречия между Петербургом и Москвой, которые в значительной степени мешали развитию русского балета.

Москва не была непосредственной ареной восстания декабристов, а потому казалась правительству «благонадежной» и не требующей пристального надзора. А между тем здесь росла и крепла революционная мысль. В стенах Московского университета образовывались негласные кружки, ставившие своей целью борьбу с реакцией. Тесная связь университетской молодежи с театром была причиной того, что московская сцена стала проводником прогрессивных общественных идей. Начиная с 1825 года, Москва возглавила поиски нового в балете, последовательно поддерживая национальную линию его развития. Однако этот период исканий не сразу дал желаемые результаты, соответствующие требованиям передового зрителя.

6 января 1825 года в Москве открылся Большой Петровский театр, построенный на месте погибшего от пожара старого Петровского театра. Огромная сцена Большого театра предназначалась как для музыкальных, так и для драматических спектаклей. В открытии театра балет играл ведущее положение. Балетная труппа, наконец, получила сценическую площадку, позволявшую ставить большие и сложные спектакли. Для открытия театра был дан специально написанный М.А. Дмитриевым пролог «Торжество муз». Лучшие актёры московского театра изображали в прологе бога искусств Аполлона и его спутниц – муз всех видов искусства. Музу танца Терпсихору исполняла Гюльень-Сор. Она выходила последней в хороводе нимф и заканчивала пролог. Вслед за прологом последовала новая роскошная постановка балета «Сандрильона», осуществлённая Гюльень. До закрытия сезона Глушковский успел также показать московскому зрителю балет Дидло «Рауль де Креки», имевший здесь такой же большой успех, как и в Петербурге.

Через год после этого Москва увидела спектакль «Три пояса, или Русская Сандрильона», сочинённый и поставленный Глушковским. Сюжет балета был заимствован из сказки Жуковского. Появление в названии слов «Русская Сандрильона», отсутствующих у Жуковского, было прямым выпадом против иностранного балета Гюллень. Зарубежной тематике противопоставлялась русская. Однако рыцарские и экзотические сюжеты раннего романтизма, а также русские темы, идеализировавшие прошлое, постепенно теряли интерес зрителей. Всё сильнее ощущалась необходимость в другом содержании балета и в ином стиле танца.

Тем не менее, в эти годы на сцене Большого театра появлялись всё новые и новые постановки, тематически продолжавшие традиции предыдущего периода. К лучшим из них относятся перенесённый в 1827 году Глушковским из Петербурга балет Дидло «Кавказский пленник», созданный ещё в 1823 году, балет Вигано «Отелло», воспроизведённый в Москве Бернарделли и отражавший преклонение писателей-романистов перед Шекспиром, и «Волшебный баран, или Продолжение волшебной флейты». Последний балет был сочинен и поставлен тем же Бернарделли. В нём не столько сюжет, сколько музыка, написанная модным тогда русским композитором А.А. Алябьевым, возбудила интерес зрителей. Остальные новые балетные постановки быстро сходили со сцены и не волновали театрального зала.

В конце 1829 года Гюллень-Сор поставила в Москве балет «Астольф и Жоконд» переложение на язык танца оперы французского композитора Н. Изуира «Жоконд» на сюжет басни Лафонтена. Социальная сторона этой оперы, показывавшей представителей знати в крайне неблагоприятном свете, в своё время была отмечена известным реакционером Н.И. Гречем, считавшим спектакль уловкой якобинства, стремившегося представить в глазах народа «государей и высших особ» обыкновенными людьми со всеми присущими им пороками. Балет на ту же тему имел успех, хотя пантомима превалировала в ней над танцем. Однако постановки, следовавшие за

«Астальфом и Жокондом», опять приносили содержание в жертву танцу; «ничтожность» сюжетов была снова осуждена и зрителем и критикой, которая откровенно заявляла, что, «покуда наш балет не примет другого направления, - говорить о нём нечего».

Кризис репертуара, не соответствовавшего новым требованиям зрителя, сопровождался и кризисом в области балетного танца. Пока балетмейстеры тщетно искали выход из репертуарного застоя, виртуозность танца стала заметно принимать уродливые формы. Никакой разницы между исполнением движений женского и мужского танцев почти не было, отчего первый изо дня в день грубел, а второй становился все манернее. Белинский писал в 1835 году о танце, исполненном в дивертисменте Гюллень: «Мы видели... разные ломанья, кривлянья и русские антраша вприсядку, видели круги, полукруги, прямые углы в 90° и тупые углы во 150° и более градусов, описываемые ногами. Долго ли эти прямые и тупые углы будут надругаться над благопристойностью и требованиям века?».

Современники отмечали, что «муза танцев давно отказалась от всех па, какие выпрыгивают на нашей сцене, и вкус эстетический смотрит на них, зажмурив глаза. Искусству нельзя не удивляться. Но вот вопрос: есть ли и должно ли быть различие между балетным танцеванием и прыганьем на верёвке и проволоке?»

Только на рубеже 1830-40-х годов в балете наступил некоторый сдвиг. Этому способствовали два обстоятельства: широкое использование для балетов музыки романтических опер и появление нового стиля танца.

В поисках выхода из тупика балетмейстеры обратились к помощи музыки не случайно. В те годы интерес к музыке в русском обществе значительно вырос. Представители дворянской интеллигенции образовали кружки камерной музыки, давали свои концерты, усиленно занимались композиторской деятельностью, пропагандировали произведения классических и современных западноевропейских композиторов и оживлённо обсуждали вопросы музыкальной теории. Русские композиторы-

дилетанты наводняли великосветские гостиные своими романсами, часто построенные на русском народном материале. Появились и молодые отечественные профессиональные композиторы во главе с Верстовским.

Балетмейстеры больше чувствовали, чем сознавали значение музыки в балетном спектакле и её роль в создании танцевального образа. Посредством музыки они надеялись внести более глубокий смысл в танец. Балетмейстеры XVIII века черпали сюжеты своих спектаклей из трагедий и комедий; Вальберх, Дидло, Глушковский широко использовали романсы, повести и мелодрамы. Теперь же постановщики обратились к опере. Этот путь казался им вернее, так как музыка и танец всегда были непосредственно связаны и зависели друг от друга. На сцене одна за другой стали появляться оперы, переложенные на язык танца. Произведения Обера, Россини, Коваса преподносились зрителю в форме балетов. Однако оперная музыка, за немногим исключением, не отвечала задачам балетного театра и была не в состоянии помочь исполнителю в создании убедительной хореографии.

В 1834 году Гюльень-Сор сочинила и поставила на сцене Большого театра балет «Розальба, или Маскарад», использовав для него музыку Россини и Обера. Спектакль сопровождался шумным успехом благодаря новому решению сюжета и новому построению танцев, опиравшихся на содержательную музыку.

Действующие лица здесь уже не олицетворяли отдельные страсти, а являлись живыми людьми с их разнообразными психологическими переживаниями. В этом балете главным было не столкновение героев и не их физические действия, как это часто бывало раньше, а их внутренние переживания. Соответственно с этими нововведениями был значительно изменён и хореографический рисунок. Крикливые акробатические трюки уступили место более простому, но зато более «певучему» танцу. Критика заметила и приветствовала это новшество в балете, выразив предположение, что Гюльень воспользовалась в своей работе принципами только что появившегося в Париже *романтического* танца.

Создателем его были итальянский танцовщик и балетмейстер Филипп Тальони) и его дочь Мария.

Тальони приехала в Петербург, овеянная мировой славой, привыкшая к поклонению и обожанию. Заблаговременно организованная пресса, благосклонное отношение царя создали ей небывалую в России рекламу. Всё это способствовало необычайному успеху дебютантки у петербургского зрителя. Билеты на представления с участием Тальони можно было достать, только имея особые знакомства и связи. Петербург, казалось, охвачен был какой-то горячкой, распространявшейся даже на служителей церкви и на простой народ.

Реформа в балете, проведенная Ф.Тальони, была чрезвычайно существенной для последующего развития этого искусства, но не во всём носила положительный характер. Новая форма танца, простая по своему рисунку, но трудная по своей технике, была явлением прогрессивным, так как значительно расширяла рамки танцевальной выразительности. Введение нового костюма, близкого к модам того времени и простого по покрою и отделке, было также положительным явлением. Прогрессивный характер носили и ежедневная практика танцовщицы в классе, и строгий режим её жизни. Но содержание балетов Ф.Тальони, уведившее зрителя от действительности в мир мечты, было явлением отрицательным, так же как отделение танца от пантомимы и сведение мужского танца на нет.

Следует отметить, что в России балетный романтизм имел свои специфические черты, что выразилось в танце лучших представителей русского балета. **Екатерина Александровна Санковская (1816-1878)**)родилась в бедной семье. Она окончила московскую балетную школу, где с первых лет обучения уже выделялась недюжинными способностями в области танца и драматического искусства. В 1826 году состоялся дебют Санковской в балете «Венгерская хижина», где она исполняла роль Георга. Через три года после этого она выступала на сцене в ответственной роли Жоржеты Дюканж в мелодраме «30 лет, или Жизнь игрока». Одновременно с

участием в драматических спектаклях Санковская великолепно исполняла детские роли в балетах. Видя блестящие способности Санковской, Гюльень уделяла ей особое внимание, поселив в своей квартире и серьёзно занявшись её общим образованием.

В школе Санковская была лучшей ученицей. Её учителя: по драматическому искусству – М.С.Щепкин, по русской словесности и истории – Н.И.Надеждин, вскоре сосланный правительством за помещение «Философского письма» Чаадаева на страницах своего журнала. Одноклассником и близким школьным товарищем Санковской был И.В. Самарин, впоследствии знаменитый артист Малого театра. Это окружение оказало большое влияние на формирование таланта артистки. В 1830 году, аттестуя Санковскую, школьное начальство свидетельствовало, что она «заслужила полную признательность своими успехами, прилежанием и охотой учиться», но одновременно указывало, что Санковская «очень капризная». Утверждение это было вызвано независимостью характера танцовщицы, её чувством собственного достоинства и полным отсутствием «искательства», необходимого для государственных служащих, к числу которых причислялись и артистки императорских театров, и учащиеся школы. Эти черты Санковской впоследствии стали причиной её постоянных стычек с начальством. Но наряду с этим независимость характера помогала артистке отходить от общепризнанных канонов, и смело создавать на сцене яркие самобытные образы.

В 1836 году Гюльень-Сор за свой счет повезла Санковскую во Францию и Англию смотреть Тальони. А 6 сентября 1837 года в один день и час состоялись первое выступление Тальони в роли Сильфиды в Петербурге и дебют Санковской в этой же роли в Москве – событие знаменательное для истории русского балета.

Санковская обогатила русский балет всем лучшим, что было в творчестве Тальони, но отвергла отделение танца от пантомимы, и, опираясь на реалистические традиции русского театра, сумела силой своего таланта

дать прогрессивное направление содержанию постановок Ф.Тальони. реалистическое разрешение образов резко отличало русский романтический балет от зарубежного.

Тальони пробыла в Петербурге вплоть до 1842 года, но с каждым сезоном её успех становился всё меньше. В конце гастролей она уже не делала полного сбора в театре. Более того, когда танцовщица, старалась повысить интерес к себе, выступила перед зрителями в русской пляске, она впервые за всю свою артистическую жизнь была ошкана и вызвала резкие, недоброжелательные отзывы в газетах. Русский зритель даже в Петербурге не пожелал в данном случае считаться с мировой славой артистки, и открыто заявил о своём отрицательном отношении к её исполнению русского танца. Тальони после этого пришлось брать уроки у Огюста и выступать вторично, чтобы несколько исправить неблагоприятное впечатление, произведенное ею на зрителей в первый раз. Но и это не помогло – Тальони перестала поражать своей грацией и совершенством танца, а кроме них ничем не могла заинтересовать публику. Вскоре после этого балеты Ф.Тальони сошли со сцены петербургского театра. Но творчество Ф.Тальони не прошло бесследно, принцип танцевально-симфонического действия утвердился и прочно вошел в творчество других русских балетмейстеров.

Совсем иное явление наблюдалось в Москве. Оживлённые реалистическим творчеством Санковской и других московских танцовщиц, образы балетов Тальони, став разнохарактерными, прожили на московской сцене до середины 60-х годов XIX века. Чрезвычайно знаменательно, что Тальони на предложение выступить в Москве ответил отказом, ссылаясь на ранее заключенный договор. Однако вернее будет предположить, что причиной этого отказа крылись в нежелании соперничать с Санковской, которую Тальони знала и глубоко уважала.

В этот период, помимо утверждения репертуара романтического балета, в Москве продолжалась и работа по созданию национальных балетов. В 1830 году был дан народный дивертисмент Лобанова «Возвращение

храбрых донцов из похода», отметивший окончание русско-турецкой войны 1828-1829 годов. Затем появилась новая редакция «Руслана и Людмилы» Глушковского и его балет «Черная шаль или Наказанная неверность». Этот спектакль был одним из слабых произведений балетмейстера и представлял интерес лишь самим фактом обращения к Пушкину. Наконец в 1833 году Глушковский удачно поставил новый вариант своего дивертисмента «Татьяна прекрасная на Воробьевых горах», довольно долго державшийся на сцене. В создании русского национального балетного репертуара принимали посильное участие и Бернарделли, и Гюллень, которые привлекали к написанию музыки для своих балетов русских композиторов А.А. Алябьева и А.Е.Варламова. Балет Гюллень на музыку Варламова «Мальчик с пальчик» пользовался успехом у зрителя.

Видимо, желая закрепить романтический репертуар 30-х годов на сцене Большого театра, Гюллень в мае 1838 года поставила в Москве второй балет Тальони – «Миранду» - с той же Санковской. После этого, считая свою миссию выполненной, она подала в отставку. В дальнейшем Гюллень продолжала жить в Москве и принимала большое участие в жизни балета вплоть до 60-х годов.

Романтический тальониевский балет в Москве был утверждён силами исключительно русских артистов, воспитанников Московской балетной школы.

По-разному проходило в Москве и Петербурге и развитие романтического балета. В то время как русские исполнители в Москве последовательно и сознательно воспринимали новую форму танца, подходя к ней критически и перерабатывая её по-своему, со своих национальных эстетических позиций, в Петербурге, где романтический балет был введён «по высочайшему повелению», артисты принуждены были переключаться на него внезапно, без соответствующей технической подготовки, что привело их к рабскому копированию иностранных исполнителей.

Ещё в 1830-е годы происходят огромные сдвиги к реализму в русской литературе, театре и музыке.

В оперном искусстве возникает исполинская фигура Глинки. Растёт и ширится интерес к народному творчеству. В такой обстановке спектакли, подобные «Сильфиде», разумеется, уже не могли удовлетворять ни лучшую часть зрителей, ни наиболее прогрессивных представителей русского балета.

Вслед за литературой, драмой и оперой балет стал последовательно переходить на позиции реализма. В этот период большое внимание стало уделяться народному танцу. Во время войны 1812 года народные танцы, в большинстве своём русские, были выражением общего патриотического подъёма в стране; в годы становления романтизма они вызывали интерес как образцы свободного народного творчества. Теперь же зритель требовал от артиста более проникновенного раскрытия в танце народных чувств и переживаний. Огромную роль в этом сыграло появление гениальных опер М.И.Глинки «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила».

Опера «Иван Сусанин» оказала решающее влияние не только на развитие национального оперного искусства, но и на развитие русского национального балета. В этом отношении важным было как её содержание, так и чисто русская сущность построения. Балетные сцены в опере не были для Глинки в отличие от иностранных композиторов чем-то второстепенным, преследующим лишь дивертисментную задачу. Танцы в «Иване Сусанине», как позднее и в «Руслане и Людмиле», нельзя было изъять без ущерба для всего произведения, настолько органически они были слиты с оперой в целом. Часть танцев шла при участии не только оркестра, но и хора. Это иное, чем у иностранцев, отношение к танцу в опере определило совершенно самобытное развитие русского национального балета в будущем. После опер Глинки прежняя форма народного танца, основанная на отборе наиболее изящных канонических движений русской пляски, перестала удовлетворять передовую часть зрителей.

Непригодность анемической тематики тальониевских балетов делалась всё более очевидной. Необходимость коренного изменения репертуарной линии в балете ощущалась всё острее и острее. В 1842 году в Петербурге был поставлен спектакль «Жизель», ставший вершиной романтического балета и одновременно ознаменовавший переход его на новые идейные позиции.

В самобытном исполнении русских артисток «Жизель» продолжала линию развития национального балета, начатую танцами из опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» и впоследствии с огромной силой прозвучавшую в балетах П.И.Чайковского.

В 1848 году в Россию прибыл создатель «Жизели» Жюль Перро.

В 1847 году Перро получает приглашение занять место руководителя петербургской балетной труппы взамен ушедшего в отставку Питюса.

Деятельность Перро в Петербурге началась в декабре 1848 года спектаклем «Эсмеральда», осуществлённым на основе оперного либретто, созданного В. Гюго по своему роману «Собор Парижской богородицы». В центре балета – образ Эсмеральды, представительницы народа, который по существу и был главным действующим лицом постановки. Бесхитростные и естественные взгляды героини на жизнь и на людей вступали в неизбежный конфликт с лживыми, испорченными нравами аристократии. В финале балета Перро отошёл от романа Гюго и в угоду зрителю окончил спектакль оптимистически. Но это не снизило социальной остроты постановки. Вдумчивый зритель проводил параллели между давно прошедшим, мрачным средневековьем и не менее мрачной действительностью. В обстановке николаевского режима социальная направленность этого балета всецело соответствовала устремлениям наиболее прогрессивных кругов общества и способствовала выдающемуся успеху и долговечности спектакля.

Не только содержание постановки, но и её форма была совершенно новой. Даже неизбежная тогда в балете тема любви получила здесь своеобразное и многогранное решение. В спектакле перед зрителями проходили и обожание Квазимодо Эсмеральды, и благодарная любовь

Гренгуара и всепожирающая страсть Клода Фролло, и легкомысленная любовь Феба; и над всем царила чистая и неподкупная любовь Эсмеральды.

Построение танца и отношение к нему Перро также были новаторскими. Дидло не признавал танца, не связанного с действием. Перро шёл дальше: он считал, что танец должен двигать действие вперёд и составлять единое целое с актёрским мастерством. Танец, отделённый от актёрского мастерства, введённый в обращение Ф. Тальони и отвергнутый русским балетом, был отвергнут и Перро, который снова вернул его на путь действенности. Перро требовал, чтобы исполнитель танцевал и играл одновременно. Танец становился в таком случае одним из средств выражения драматических положений. Это касалось в одинаковой степени и танцев солистов, и танцев кордебалета. Массовый танец, по мнению балетмейстера, должен был служить характеристикой социальной среды и выразить переживания и настроения различных слоёв общества. В народном танце Перро не стремился этнографически точно воспроизвести национальную пляску, он ставил перед собой задачу передать сущность и характер той национальности, к которой принадлежат действующие лица.

Как балетмейстер-реалист, Перро не любил стройных линий кордебалетных построений, призванных «ласкать глаз» однообразной красотой своего рисунка. Он стремился достигнуть жизненного правдоподобия и жизненного беспорядка, свойственного реальной действительности. В «Эсмеральде» же танцы были действенными, причем многие из них, например, урок танцев Эсмеральды и Гренгуара или танец ревности, который Эсмеральда исполняла перед Фебом и его невестой, до сего времени являются непревзойдёнными образцами действенного танца.

Перро был балетмейстером контраста; смело чередуя в своих спектаклях комические и трагические сцены, он уделял особое внимание раскрытию психологии героев – «жизни человеческого духа». Работал он чрезвычайно тщательно и очень медленно. По несколько раз возвращался к одному и тому же балету, переделывал его, изменял, вносил поправки,

добавления. Поэтому каждая новая постановка одного и того же произведения не походила на предыдущую не только в отношении танцев, но иногда и по содержанию. Особенно внимательно относился Перро к постановке массовых танцев, проверяя их с самых различных точек зрительного зала. Для чего нередко ложился на пол репетиционного зала, примеряясь к углу зрения посетителей партера, или громоздил стулья на стол и, залезая на них, смотрел на рисунок танца сверху. Он не умел приводить себя в творческое состояние и терпеливо ожидал его, отчего артисты, вызванные на репетицию, часто распускались по домам, просидев некоторое время в полном бездействии. Перро рассматривал балетный спектакль как результат согласованности усилий балетмейстера–режиссёра, композитора, либреттиста и художника, но оставлял решающее слово за балетмейстером, как за главным автором произведения в целом.

Считая музыку чрезвычайно важной частью балетного спектакля, помогающей постановщику создавать пантомимные сцены и ставить танцы, Перро подчинял деятельность композитора своим требованиям и ценил в нём способность писать легко запоминающуюся музыку с чёткими вступлениями и ясным ритмом. Поэтому (за исключением «Жизели») он избегал работать с композиторами–симфонистами, предпочитая им сочинителей специально танцевальной музыки. В своё время познакомившись с итальянским композитором Цезарем Пуньи, Перро сделал его своим постоянным сотрудником и, работая в России, способствовал приглашению этого музыканта на службу в петербургские театры. По сравнению с Аданом и даже со Шнейцгофером творчество Пуньи было шагом назад. В его партитурах не было элементов симфонизма, они были крайне наивными по своему построению, лишёнными каких-либо намёков на музыкальную драматургию, и ни в какой мере не способствовали выявлению содержания балета. Но Пуни обладал большими профессиональными знаниями, неиссякаемой музыкальной фантазией, редкой работоспособностью и широко использовал в своих произведениях народные мелодии, что

придавало его балетам национальную окраску. Именно эта народность, общедоступность и танцевальность способствовали тому, что музыка Пуньи до сего времени используется в балетных театрах. Однако следует заметить, что донныне сохранившиеся партитуры Пуни в период упадка балета в начале второй половины XIX века подверглись такому искажению, купюрам и вставкам посторонней музыки, что составить себе цельное представление о музыке композитора к тому или иному спектаклю почти невозможно.

Через месяц с небольшим после первого представления «Эсмеральды» Перро показал петербургскому зрителю новый балет – «Катарина, дочь разбойника», социальная направленность которого была не менее острой. Повесть о народной мстительнице Катарине и о её любви к художнику Сальватору Роза явилась доказательством превосходства глубоких и искренних чувств простой девушки из народа над переживаниями представителей правящих классов.

«Жизель», «Эсмеральда», «Катарина» были высшими достижениями творчества Перро и важной вехой на пути развития реализма и демократических тенденций в русском балете. В русских балетных актёрах Перро нашёл художников, наиболее близких его новаторским стремлениям.

В это время крупнейшие мировые знаменитости считали честью гастролировать на русской сцене, но надо сказать, что далеко не все из них выдерживали экзамен у взыскательного русского балетного зрителя. Если придворное петербургское общество вполне удовлетворялось блестящей виртуозной техникой зарубежных танцевальных знаменитостей, то москвичи требовали содержательности и выразительности исполнения. Поэтому не случайно именно с Москвой оказалась тесно связана такая «земная» балерина, как Фанни Эльслер, стремящаяся к созданию реалистических образов. Гастроли в странах Европы испанских танцовщиков, исполнявших свои национальные танцы, натолкнули Фанни Эльслер на мысль испытать силы в этом жанре. Глубоко эмоциональные, свободные и непосредственные, эти танцы резко отличались от бытовавших в то время на сцене «испанских»

танцев. Их естественность и реалистическая простота были намного ближе Эльслер, чем романтический танец, созданный Гальони.

В 1836 году в Парижской Опере был поставлен большой испанский балет «Хромой бес». В котором так же, как и в балете «Дон Кихот», дожившем до наших дней, преобладают различные испанские танцы.

Основным номером балета «Хромой бес» был танец качуча в исполнении Фанни Эльслер. Танец произвёл на публику большое впечатление.

Прежде всего, Эльслер отступает в нём от классических традиций, она первой вводит в танец необузданность, страсть и темперамент, что было очень необычно для публики того времени.

Вот что писал Готье об этом танце: «Как она гнётся, как она поворачивается! Её руки волнуются над головой, белые плечи склоняются назад, почти касаясь земли. Какое очаровательное телодвижение!»

Таким образом, качуча – это характерный танец, как его понимали в то время, то есть танец корпуса, головы, рук, - словом, всего тела, кроме ног.

В более поздних балетах Фанни Эльслер изменения происходят и в характере движений ног: в краковяке появляется разновидность «голубцов», тарантелла наполнена полуарабесками с прискоком.

В балете «Эсмеральда» Эльслер и Перро танцуют комический номер, в котором они впервые применяют игру стопы, переходящей с каблука на носок, то есть характерного *battement tendu*.

Можно сказать, что Фанни Эльслер была первой характерной танцовщицей.

В 1843 году Эльслер предложила свои услуги петербургским императорским театрам, но директор их, Геденов, не заинтересованный в её приезде, оставил письмо, полученное от танцовщицы без ответа. Лишь после троекратного напоминания в Париж был послан договор на подписание. Однако Эльслер к этому времени оказалась уже связанной контрактами с театрами Англии и Америки и смогла выехать в Россию. В Англии в 1843

году она удостоилась исключительной чести и была избрана Оксфордским университетом доктором хореографических наук. В 1848 году, освободившись от своих обязательств в отношении Лондона, Эльслер без всякого предупреждения неожиданно появилась в Петербурге.

Раздосадованный её приездом Гедеонов не рекламировал её дебюта, рассматривая его как рядовое первое выступление очередной приезжей артистки. Однако дебют Эльслер в балете «Жизель» вызвал полное недоумение зрительного зала. Фанни Эльслер не играла, она жила на сцене, и нельзя было заметить, когда кончалась пантомима и начинался танец, так как всё было подчинено главному – созданию образа. Она танцевала не потому, что это был балет, а потому, что создаваемый ею образ требовал танца.

В Петербурге слава не сразу пришла к танцовщице. Но с каждым её выступлением наплыв зрителей в театр увеличивался, и в конце сезона на спектакли с её участием уже нельзя было достать билетов. Окончательная победа была одержана артисткой после того, как она стала выступать в «Эсмеральде», «Катарине», «Тщетной предосторожности», то есть в тех балетах, где её реалистический талант обнаруживался в полной мере. На следующий сезон Эльслер возвратилась в Петербург, и её успех еще более возрос. Весной, окончив гастроль в столице, она выразила желание поехать в Москву.

Свои выступления в Москве Эльслер начала балетом Перро «Мечта художника». Москвичи, воспитанные на реалистической манере игры М.С. Щепкина и П.М. Садовского, привыкшие видеть элементы реализма в трактовке образов Санковской, по достоинству оценили Эльслер. В особенности поразила она Москву своим исполнением роли Лизы в «Тщетной предосторожности». Великая артистка, смело ломая все штампы, создала свой образ героини балета и, несмотря на свои 40 лет, заставила зрителя поверить, что ей только 16. Управляющий московскими театрами композитор Верстовский, не веря в возможности Эльслер, долго отговаривал артистку от выступления в этом балете, но она настояла на своём.

Современники верно определили упорство Фанни Эльслер желанием показаться Москве именно в этом спектакле, «потому что в старом балете Доберваля есть жизнь, есть драма, хотя и очень простая».

Эльслер не могла не заметить, что наибольшее впечатление на московского зрителя производят не её мастерская трактовка народных танцев и не её пантомимное искусство, а правда и глубина создаваемых ею образов, простота и естественность движений, непринуждённость и выразительность танца. Творческие задачи артистки совпали с творческими установками русского балета.

Закончив гастроль в Москве исполнением драматической роли Мнимой Фанни Эльслер в одноименном водевиле Д.Т. Ленского, танцовщица заявила дирекции о своём согласии возвратиться в Россию на следующий сезон, но с одним условием – выступать только в Москве. Ввиду несомненной материальной выгоды таких гастролей, дирекция приняла условие.

В этот период артистка часто выступала в Малом театре, талантливо исполняя драматические роли в «Ольге, русской сироте» Э. Скриба, в «Энгувильском немом» и в «Мнимой Фанни Эльслер» Ленского. Своей кульминации успех Фанни Эльслер достиг на двух её бенефисах. На первом она выступила в русской пляске. Артистка, ещё будучи на гастролях в Америке, с большим успехом исполняла русский народный танец, который почему-то именовался «Смоленским». Но в России танцовщица не сочла возможным показать эту пляску. Она заблаговременно попросила Верстовского дать ей учителя из числа старейших русских артистов балета. Под руководством ученика Лобанова, Никиты Пешкова, она стала тщательно изучать русскую пляску, выезжая иногда за город, чтобы посмотреть, как её танцуют крестьяне. Только после этого Эльслер рискнула выступить перед русским зрителем. В этом сказалось глубокое уважение танцовщицы к народному творчеству, понимание его значения и исключительной трудности освоения. И здесь, в России, так же как в Италии, Франции, Англии, Мексике

и на Кубе, её приняли за соотечественницу. Критик отмечал, что у неё «и плечи говорили, и плыла она, точно лебедь белая и глаза смотрели с поволокою... словом, настоящая наша душа-девица».

Для своего второго, прощального бенефиса Фанни Эльслер выбрала балет «Эсмеральда». Этот спектакль вылился в беспрецедентную демонстрацию восторгов и закончился тем, что подгулявшие по случаю последнего дня масленицы поклонники таланта артистки выпрягли лошадей из её коляски и на себе довели её до дому. При этом видные государственные чиновники, украшенные орденами, сидели на козлах и стояли на запятках экипажа. Подобная «неприличная» демонстрация вызвала гнев царя, и некоторые участники этого шествия подверглись увольнению со службы и прочим карам. Но дело было не только в этом факте, а в том, что с некоторого времени правительство стало подозревать танцовщицу в развращении умов. Москвичи особенно восторгались Фанни Эльслер в балетах Перро, из которых в Большом театре имели успех лишь наиболее социально и политически заостренные – «Жизель», «Катарина», «Эсмеральда». В условиях начавшейся упорной борьбы за объединение Италии и освобождение севера страны от австрийского владычества образ Катаринины казался правительству одиозным, а «Эсмеральда», созданная на основе романа Гюго, открыто высказавшего в то время революционные мысли, олицетворяла неповиновение властям. Поэтому выражение столь бурных восторгов, а также появление многочисленных стихов, поднесённых артистке, влекли за собой наказания и вызвали подозрения. Так, например, в словах стихотворения поэтессы Е. Ростопчиной: «Ты – солнце нам в годину вьюги снежной, ты – роза нам в ненастный зимний день! Цвети и грей!» - вызвали подозрение слова «солнце», «годину», «ненастный» и «грей».

Фанни Эльслер, видевшая на своём артистическом веку немало изъявлений официальных восторгов была поражена тем, что в Москве знаки любви и внимания носили задушевный, искренний характер, без малейшей тени официальности и являлись выражением подлинных чувств широкого

московского зрителя. Желая, чтобы именно Москва сохранила о ней последнее воспоминание, она объявила на прощальном обеде о том, что навсегда покидает сцену и никогда более нигде не выступит, за исключением одного спектакля в её родной Вене.

Своё слово она сдержала и оставила сцену в полном расцвете творческих сил. Покинув Россию, Фанни Эльслер до конца своих дней не порывала связи с Москвой и находилась в постоянной переписке со знакомыми москвичами, что лишний раз свидетельствовало о том, что именно здесь она считала своё искусство верно понятым и оценённым по достоинству.

В чём же заключалась сила воздействия артистки на зрителя и в чём состояла новизна её искусства? На это может быть только один ответ: в глубине реализма её творчества и в способности по-своему раскрывать и толковать образ. Критики того времени беспрерывно повторяли, что в игре Эльслер видно «глубокое изучение природы», что она ведёт «роль просто и натурально», и приходили в восторг от её «до крайности простого, естественного и вместе в высшей степени художественного исполнения». Одновременно указывалось на выразительность её пантомимы – «зритель слышит, да, слышит, рассказ немой Ольги», «каждый жест её был понятен, как слово». Даже реакционная «Северная пчела» не решалась перечить зрителю и высказывала удивление, что «в её мимике не было ни одного балетного жеста».

Реалистичен был и танец Эльслер. Говоря о знаменитой качуче – испанском народном танце, современник свидетельствовал, что она «протанцевала эту пляску очень просто, скромно, без малейших выходов и преувеличенных движений, так, что иному это показалось даже слишком просто. Известное движение андалузок она делала плечами, и весь танец был скорее выражением нежности, прелести и простоты, нежели пламенных чувств и ультра роскошных поз». Один из критиков с радостью признавался, что Эльслер «окончательно излечила нас от эксцентрической любви к

сильфидным танцам и от восторженного удивления тем мелко - намелко искрошенным па (танец на пальцах), выше которых ещё так недавно мы ничего не умели представить себе во всей области балетного искусства».

Параллельно с развитием репертуара развивалась и новая форма народного танца. В этом отношении русский балет шёл своим самостоятельным путем, хотя толчок к этому дали те же испанские танцовщики, которые вдохновили Фанни Эльслер. Они посещали Россию в 1836-1841 годах.

Пропагандисткой новой формы сценического танца и нового репертуара на русской балетной сцене была выдающаяся петербургская танцовщица середины XIX века Е.И. Андреенова.

Елена Ивановна Андреенова (1817-1857) поступила в Петербургскую балетную школу, когда ею ещё руководил Дидло, но своё хореографическое образование она получила у Титюса. В школе она числилась как воспитанница «танцора Истоминой». После приезда в Россию Тальони Андреенова регулярно занималась в её классе под руководством как самой знаменитой танцовщицы, так и её отца. Это в значительной степени способствовало развитию её танцевального мастерства и выработке выносливости и силы в танцах. В 1838 году Андреенова окончила школу и была определена на главные роли.

Ведущие партии в балетах Андреенова начала исполнять ещё будучи ученицей, однако в то время она не пользовалась особой популярностью у зрителя. Это объяснялось полным несоответствием шедшего тогда репертуара Тальони артистическим данным Андрееновой, не отличавшейся ни воздушностью, ни большим прыжком, ни привлекательной наружностью и имевшей ещё крупный физический недостаток – дугообразные ноги. Но зато она обладала ярким актёрским дарованием, силой и большим темпераментом. Эти положительные качества помогли ей стать замечательной исполнительницей сценических народных танцев.

Гастроли испанских танцовщиков натолкнули Андреевну, так же как и Фанни Эльслер, на мысль стать пропагандисткой народных танцев на балетной сцене. Её дебют в этом новом виде танцевального искусства состоялся в начале 1839 года, когда она вместе с танцовщиком Эмилем Гредлю исполнила в дивертисменте итальянский танец «Сальтарелло». Доказательством выдающегося успеха танцовщицы служит появление в продаже вскоре после этого выступления двух портретов Андреевны, изображенной именно в этом танце. На следующий год она получила в наследство от ушедшей в драму Новицкой весь её репертуар народных танцев в балетах и операх. Новая манера исполнения народного танца Андреевны особенно ярко проявилась в лезгинке в «Руслане и Людмиле» и вызвала самые противоречивые отзывы в прессе. Некоторые критики резко осуждали танцовщицу за появление в этом номере в мужском костюме. Но наиболее важным здесь был подлинно национальный характер танца.

Несомненный успех Андреевны в Петербурге не обеспечивал расширения её репертуара в театре, так как её интересы постоянно ущемлялись иностранными танцовщицами-гастролёршами, которым, как правило, покровительствовали двор и дирекция. Это глубоко возмущало и оскорбляло принципиальную часть критики. Один из рецензентов откровенно писал: «После Тальони мы уже за грех считаем смотреть наших танцовщиц... Что делать? Такова натура человеческая вообще, и натура петербургской публики в особенности». А. Некрасов в своем «Говоруне», уделяя несколько строк иностранной танцовщице Л. Гран и необыкновенным восторгам некоторых театралов по поводу её выступления, многозначительно писал: «...а впрочем, Андреевна тут тоже хороша!»

В 1842 году по инициативе Андреевны был поставлен балет «Жизель», в котором она исполняла главную роль. Это была её крупная победа. Здесь Андреевна впервые смогла показать свои исключительные возможности актрисы. Её интерпретация роли была не только намного ярче, чем у Гран, но и несла в себе те элементы русской реалистической игры,

которые способствовали углублению образа. Однако это мало изменило её положение в Петербурге. В поисках более широкого поля деятельности Андреенова в 1843 году приехала в Москву. Это были не только её гастролы, а выезд части петербургской труппы в Большой театр.

Осенью 1843 года Андреенова впервые появилась на сцене московского театра. Демократический зритель и в особенности студенческая молодёжь, встретили петербургскую гостью враждебно, видя в ней не выдающуюся русскую балетную артистку, а гражданскую жену крупного правительственного чиновника (директора театров Геденова), при этом ещё ущемлявшую интересы их любимицы Санковской. Каждое выступление Андрееновой сопровождалось столкновениями партера и нижних лож со зрителями галерки. В то время как посетители партера и нижних лож аплодировали, студенты наверху неистово шикали и свистели. С течением времени эти скандалы стали принимать всё более резкую форму, так что власти были поставлены перед необходимостью на выступления Андрееновой назначать в верхние ярусы специальный наряд полиции и обязывать университетское начальство дежурить на её спектаклях для поддержания порядка среди студентов. Непокойно было и в труппе, которая расценивала гастролы Андрееновой как стремление подчинить московские театры петербургской дирекции. Санковская держалась в стороне от этих внутренних театральных разногласий, с Андрееновой поддерживала лишь официальные отношения и никогда не приглашала её участвовать в своих бенефисах. Несмотря на недоброжелательный прием, Андреенова решила регулярно приезжать на гастролы в Москву.

Покинув Москву в конце декабря 1843 года, она возвратилась обратно осенью 1844 года и осталась в Большом театре уже на весь сезон 1844/45 года. В это время в Петербурге не было никаких иностранных гастролеров, и приезд Андрееновой в Москву не мог объясняться желанием найти здесь более широкое поле деятельности. Тяга к Москве, несомненно, имела другие причины. Здесь, в Большом театре, не ощущалось того преклонения перед

иноземным искусством, которое царило в Петербурге; русские оставались хозяевами на балетной сцене и свободно развивали своё национальное искусство.

По окончании московских гастролей Андреенова отправилась в заграничную поездку. Первые её выступления состоялись в Париже. Она три раза участвовала в дивертисментах в театре Большой оперы, где имела несомненный успех в «Сальтарелло» и мазурке. Особенное впечатление на зрителей производил тот факт, что Андреенова благодаря своему от природы правильному дыханию без всякого усилия могла бисировать мазурку, в то время как её партнер А. Деллас, задыхаясь, еле доводил номер до конца. Характерно, что дирекция театра не только ничего не заплатила русской артистке за её выступления, но ещё потребовала с неё плату за разрешение показаться на сцене Большой оперы «для того, чтобы узнать мнение Парижа о своём танце». В парижских рецензиях на выступление Андрееновой указывалось, что у русской танцовщицы «нет недостатка ни в изяществе, ни в гибкости и крайнее волнение... не помешало ей показать и лёгкость, и элевацию и выполнять изящные девлопманы». Некоторые статьи имели явно покровительственный тон. Так, в одной из французских газет подчёркивалось, что: «...всякий артист, не имеющий одобрения Парижа, не уверен в своём таланте». В итоге газета заявила, что в конце спектакля публика своими аплодисментами поздравила Андреенову как парижанку.

После Парижа артистка выступила в Гамбурге и Брюсселе, а затем направилась в Милан. Здесь в театре «Ла Скала», её успех превзошёл все ожидания. Андреенова в Италии не ограничивалась исполнением отдельных номеров, а вела целый балет Перро «Своенравная жена». Её темпераментные, эмоциональные танцы и яркая, выразительная пантомима как нельзя лучше соответствовали вкусам миланского зрителя. В честь русской танцовщицы в Милане были выпущены её портреты и выбита бронзовая медаль – знак уважения, которого удостоились в этом городе только М. Тальони и Ф. Эльслер. Следуя одной из основных традиций русского балета – никогда не

пренебрегать возможностью расширить свои профессиональные знания, Андреенова взяла в Италии несколько уроков у знаменитого педагога Карло Блазиса. После почти полугодового пребывания за границей артистка летом 1846 года возвратилась в Петербург, увенчанная европейской славой.

Осенью 1848 года Андреенова снова появилась в Москве. Зрители верхних мест встречали её так же враждебно, как и раньше, но всё же заполняли театр. Труппа относилась к артистке по-прежнему сдержанно. Успех Андрееновой значительно возрос после того, как она выступила в «Пахите», перенесённой из Петербурга в Москву М. Петипа. (Это была его первая балетмейстерская работа в России.) на представлении этого балета в декабре 1848 года произошёл небывалый скандал, ярко характеризовавший нравы «высшего света» того периода и его отношение к русским деятелям искусства. Один великосветский шалопай во время вызовов бросил на сцену к ногам Андрееновой дохлую чёрную кошку. Весь зрительный зал и вся труппа слились в едином порыве возмущения против безобразной выходки и всеми силами старались выказать своё сочувствие незаслуженно оскорблённой артистке. Когда она со свойственным ей самообладанием продолжала балет, то танцевала уже до конца под несмолкаемые аплодисменты. Москва признала танцовщицу, и её выступления в этот проезд превратились в сплошные триумфы. А когда она покидала город, проститься с ней на заставу, несмотря на недомогание, приехала Санковская. Эти гастролы были последними выступлениями Андрееновой в Москве.

В 1852 году Андреенова опять поехала за рубеж и выступала в Лондоне. Здесь её гастролы не увенчались успехом. Английская печать отмечала, что её выступление «в некоторых местах вызывало взрывы смеха, перемежавшиеся с шиканьем, однако, за небольшими исключениями, всё прошло гладко». Возвратясь в Петербург и узнав о том, что в труппу приглашена австрийская танцовщица Г. Иелла, Андреенова стала думать об очередных гастролях, избрав для этого русскую провинцию. Она решила превратить эту поездку в коллективный выезд императорской труппы с

целым рядом столичных постановок. Без особого труда получив согласие дирекции использовать для этой цели московских артистов, которые в 1853 году из-за пожара Большого театра и переноса спектаклей в Малый театр не находили себе применения на небольшой сцене, и воспитанниц старших классов Московской балетной школы, а также взяв из театра необходимые декорации, костюмы и нотный материал, Андреенова направилась в Москву. Здесь она набрала свою труппу, в состав которой вошли танцовщики Дмитрий Иванович Кузнецов, Иван Алексеевич Ермолов и балетмейстер Фредерик Маловерн. Гастроли начались в Одессе в ноябре 1853 года, а затем продолжались в Харькове, Полтаве, Киеве, Воронеже и Тамбове. В репертуар коллектива входили балеты «Пахита», «Своейравная жена», «Жизель», «Эсмеральда», «Катарина», «Тщетная предосторожность» и другие. В Воронеже Андреенова поставила «Бахчисарайский фонтан» - «большой двухактный балет, заимствованный из известного стихотворения А.С. Пушкина». Более подробных сведений об этом спектакле не сохранилось. В провинции, не опасаясь сравнений, Андреенова выступила в роли Фанни Эльслер и, судя по рецензиям, создала яркие и самостоятельные образы Эсмеральды, Катарины и Лизы. Поездка увенчалась небывалым успехом, но из-за беспечности Андрееновой, ведавшей всеми финансовыми и хозяйственными делами, не принесла участникам особых денежных выгод.

Когда артистка находилась в гастрольной поездке, её уволили со службы «за ненадобностью». Несмотря на то, что это увольнение носило вполне законный характер (Андреенова отслужила на сцене не только полагавшийся ей двадцатилетний срок, но и добавочные два года, в благодарность за назначенную ей пенсию), всё же оно было необычно. Как правило, срок пребывания первых танцовщиц в театре удлинялся и, кроме того, им полагался прощальный бенефис, которого почему-то лишили Андреенову. Создается впечатление, что она чем-то возбудила гнев правительства – быть может постановкой в Воронеже «Бахчисарайского фонтана» и напоминанием публике о Пушкине, всё ещё неугодным царю...

Убеждённая патриотка и неутомимый борец за повсеместное признание русского балета, Андреенова всю свою творческую жизнь провела в борьбе за торжество русского хореографического искусства. В обстановке петербургских театров времен Николая I для этого нужен был подлинный героизм. Но артистка с редким самоотвержением продолжала начатое ею большое дело, и её усилия не пропали даром. Никто из русских артистов балета до неё не совершал таких длительных гастрольных поездок за границу, никто не предпринимал выездов в русскую провинцию в таких масштабах, как это сделала Андреенова. Но её деятельность не была оценена по достоинству. Обиженная тем, что при поездке на гастроли в Москву ей была значительно уменьшена обычная плата за спектакли. Андреенова, отставая свои права, писала в дирекцию: «...бедные русские и так уже обижены против иностранцев, всякий пустой актёр получает вдвое больше первых русских актёров, мы едва можем жить своим жалованием». И, несмотря на все это, будучи за границей, она скучала по России и в письме из Рима признавалась своим друзьям: «...как волка не корми, а он всё в лес смотрит – чего бы, кажется, желать – чудная природа, померанцевые деревья, цветы, синее небо, песни, неумолкаемые всю ночь, а всё думаешь, как бы возвратиться восвояси и начать опять с волками жить и по-волчьи выть».

14 октября 1857 года Андреенова скончалась в Париже и была погребена на кладбище «Пер-Лашез».

В Москве развитие балета в те годы шло несколько иначе, чем в Петербурге. Обладая целым рядом отличных классических танцовщиц, труппа Большого театра была бедна исполнительницами сценических народных танцев, тем более в новом их толковании. **Санковская** с присущим ей чувством нового в полной мере ощущала необходимость дальнейшего развития, как формы танца, так и балетного репертуара. Еще в 1849 году она перенесла из Петербурга в Москву для своего бенефиса балет Перро «Мечта художника». Идея превосходства реального над иллюзорным, воплощенная в этом произведении, была близка московской танцовщице.

Однако приняться решительно за поиски новых путей в балете ей было трудно по многим причинам. Едва ли не самой главной была та, что с 1842 года инициатива московских театров оказалась значительно скованной.

В 1842 году Санковская впервые появилась перед зрителями в испанском танце «Запатеадо», исполнив его в паре с Герино. Несмотря на несомненный успех этого выступления, Санковской, как танцовщице совершенно другого плана, не удалось найти соответствующих красок для передачи сущности испанского народа. Зато Герино показал, что его возможности в области сценического народного танца намного шире, чем в танце классическом. Впоследствии современники отмечали, что один и тот же национальный танец он каждый раз исполнял по-разному, вносил в него новое толкование, что возбуждало постоянный интерес зрителей. (С-41)

Начавшееся развитие нового сценического народного танца прервалось на 1845 году, когда Герино был уволен после бурного объяснения с директором императорских театров. После его увольнения балет в Москве оказался без балетмейстера. Спектакли ставили приезжавшие петербургские постановщики – Фредерик Маловен, Петр Дидье, Жан Петипа.

Народные танцы прочно вошли в репертуар театра и вызвали необходимость в постоянной танцовщице данного жанра в труппе.

С этой целью в 1847 году в Москву была приглашена молоденькая венгерка Ирка Матиас. Она поступила в Большой театр абсолютно беспомощной актрисой, но её юный возраст, чрезвычайно привлекательная внешность и исключительный сценический темперамент не замедлили создать ей имя как танцовщице. С особым блеском она исполняла испанские и венгерские танцы. За время своего пребывания в Москве Ирка Матиас, попав в крепкую спаянную балетную труппу Большого театра, стала хорошей танцовщицей и актрисой. Она училась у русских и была одной из первых иностранок, совершенствовавшихся в Москве. Покинув Россию, Матиас с большим успехом выступала в Америке.

Значительное оживление репертуара в Москве началось лишь с приездом в Россию Перро, который обычно ставил балет в Петербурге, а затем сам дублировал его в Москве. Прогрессивная направленность его постановок и новизна их интерпретации вполне отвечали вкусам московского зрителя. «Мечта художника», «Жизель», «Эсмеральда» и «Катарина, дочь разбойника» на долгие годы стали излюбленными спектаклями москвичей. В балетах Перро по-новому раскрылась Санковская. В отличие от Тальони, хореографический диапазон которой ограничивался бесплотными лирическими образами, московская танцовщица благодаря своим блестящим актёрским данным легко перешла на репертуар Фанни Эльслер.

К приезду в Москву из Парижа французского балетмейстера Теодора (Шиона) и его жены – первой танцовщицы Терезы Теодор, приглашённых в труппу петербургской дирекцией, желавшей «поднять» художественный уровень балета Большого театра, артисты и зрители отнеслись недоброжелательно. Они рассматривали это приглашение как желание Петербурга показать свою власть над Москвой и ущемить национальные интересы русского балета.

Теодор привёз новые спектакли балетмейстера Сен-Леона, входившего тогда в моду в Западной Европе. Большинство этих балетов, ничтожных по своему содержанию, носивших исключительно развлекательный характер, равнодушно воспринимались публикой. Москвичи отдавали предпочтение постановкам Перро, и Санковская продолжала оставаться их любимой танцовщицей.

В 1845 году Герцен писал Кетчеру: «Нельзя ли в «Литературных прибавлениях» тиснуть, что (вчера) 16 февраля в Малом театре бросали цветы Санковской, что публика всё так же любит и уважает её прекрасный талант...»

В марте 1853 года непредвиденное обстоятельство (в течение нескольких часов сгорел дотла Большой Петровский театр) на несколько лет приостановило планомерное развитие балета в Москве.

Балетные спектакли перенесли на сцену Малого театра. Часть труппы была выведена на пенсию, часть сокращена или переведена в Петербург, а также отпущена на работу в провинциальные театры без сохранения содержания, и лишь немногие на временной новой сцене. Среди уволенных «за ненадобностью» оказалась и Ирка Матиас.

В декабре 1854 года в Малом театре состоялся прощальный бенефис Санковской, для которого она изображала «Жизель». Небольшой зрительный зал в этот день не был заполнен. Причина этого крылась в неудачах Севастопольской компании. Роковая для России развязка войны становилась очевидной, и настроение у зрителей было подавленное.

Безрадостна была дальнейшая судьба прославленной московской танцовщицы. Неумение приспособиться к жизни на скромную пенсию заставило её постепенно распродавать имущество – сначала собственный домик в Знаменском переулке, затем подношения, обстановку, наряды. Санковская пыталась преподавать балетные танцы в учебных заведениях, но, видимо, была лишена педагогического дара. Незадолго до своей смерти она получила частный урок на Таганке, в доме богатого купца Алексеева. Здесь она учила вальсам и полькам хозяйского сына Костю. Будущего Константина Сергеевича Станиславского.

Покинув театр, Санковская продолжала жить его интересами. Незадолго до своей кончины в письме она предупреждала танцовщицу М.Ф. Манохину: «Побольше уверенности в себе и, главное, свою музыку помните, тогда всё будет хорошо.» До конца своих дней Санковская оставалась авторитетом в театре. В том же письме она добавляла: «Не говорите, что я не буду в театре, а то Гербер нехорошо будет дирижировать, а меня-то как будто совестится».

Скончалась Санковская в 1878 году в селе Всесвятском (ныне поселок Сокол), где она снимала дешёвую комнату. Артистка к тому времени была всеми забыта, газеты даже не отметили её кончины некрологом.

Оставшись на сезон 1850/51 года без Фанни Эльслер, петербургская дирекция поспешила пригласить очередную европейскую знаменитость – итальянскую танцовщицу Карлотту Гризи (1819-1899). Безупречное владение техникой танца и, несомненно, хорошие актёрские данные, а также исключительная миловидность и большое обаяние Гризи способствовали тому, что ещё в 1842 году парижская пресса объявила её пределом хореографического совершенства. Однако печать, всячески расхваливая танцовщицу, упорно молчала о том, что новая знаменитость обладает техникой Тальони без её прирожденной грации и мимическими данными Фанни Эльслер без её дара перевоплощения.

Когда Карлотта Гризи появилась в Петербурге, Андреевна стала смело выступать с нею вместе и в тех же ролях. Русская артистка не боялась сравнений, и отзывы современников подтверждают, что она имела на то основание.

В Петербурге Гризи дебютировала в балете «Жизель», некогда специально поставленном для неё Перро, но не произвела на зрителя ожидаемого впечатления. Петербургская пресса, более принципиальная, чем зарубежная, открыто выразила своё мнение о новой танцовщице, сводившееся к тому, что её появление в партии Жизели – не слишком поразительная новость для русской публики. Критики отмечали, что как только Гризи начинает какое-либо па, то становится танцовщицей и перестает быть действующим лицом.

Неудача Гризи в России указывала не только на коренное расхождение русских и западноевропейских воззрений на искусство балета, но и на большую требовательность русского зрителя, а заодно говорила и о том, что на звание мировой знаменитости недостаточно получить патент в Париже и в Лондоне, необходимо приобрести его также в Петербурге и в Москве.

Пробыв два сезона в России, Гризи уехала в Париж, не стяжав себе новой славы.

Тема 5. Хореографическое искусство второй половины XIX в.

Санковская была последней представительницей русского романтического балета. В искусстве утверждалось новое художественное направление – реализм.

Начавшаяся Крымская война вызвала усиление надзора за дворянской и разночинной интеллигенцией. Строгости цензуры начали распространяться и на балет. Всё это неблагоприятно отражалось на развитии русского танцевального искусства и привели к тому, что начался репертуарный кризис.

В Петербурге ощущался заметный спад в творчестве Перро. Перро мечтал о романтической драме, о сложном взаимодействии драматических пластов танца. Более других он осуществил мечту Новера о действенном танце, в котором драматические отношения выступали как противоборство танцев разных героев. Появившийся в 1849 году «Катарина, дочь разбойника» (первоначально балет назывался «Катарина, дочь повстанца Абриуцких гор»), как и «Эсмеральда», был восторженно принят петербургским придворным зрителем, не разобравшимся в его идейной направленности. Но воспевание девушки-бунтарки из народа в условиях повсеместного роста революционного движения не могло не обратить на Перро внимания III отделения. По-видимому, балетмейстеру были сделаны соответствующие указания свыше на неуместность тематики его балетов, так как он на целый год с лишним прекратил свою постановочную деятельность и уехал в Париж. Лишь в феврале 1850 года он показал Петербургу новый спектакль – «Крестница Феи». Настороженная царская цензура проявила здесь особую бдительность к творчеству подозрительного в отношении своей благонадёжности балетмейстера. Ему было указано на недопустимость

применения христианского понятия «крестница» к существам языческой мифологии – «феям», и балет был переименован в «Питомицу фей». Через два года после этого, при постановке балета Перро «Война женщин, или Амазонки XIX столетия» начальник III отделения Дубельт, рассматривая предоставленное ему либретто этого спектакля, сделал пометку: «Ежели была бы пьеса, не пропустил бы». Это подозрительное внимание к его творчеству мешало балетмейстеру продолжать работу над созданием прогрессивного репертуара в обстановке николаевского режима.

Под влиянием своего главного заказчика – двора – Перро отказался от каких-либо социальных тем и стал переходить от идейных драматических балетов к более легковесным, развлекательным. В них он постепенно отходил от своих демократических устремлений, хотя продолжал твердо стоять на позициях художника–реалиста. Такие балеты, как «Своенравная жена», «Наяда и рыбак», «Марко Бомба», говорили о том, что балетмейстер уступил грубой силе николаевского самодержавия. В 1854 году Перро снова взялся за серьезную работу, но уже совершенно другого плана, тщетно пытаясь постановкой «Фауста» разрешить философскую тему в балете. Творчество Перро год от года становилось всё менее социально заострённым, и он вынужден был прибегать к танцевальному разнообразию. В 1855 году ему пришлось поставить для дебюта новоявленной зарубежной знаменитости – Фанни Черрито – балет Сен-Леона «Маркитантка», героиней которого была девушка, достигавшая благосостояния с помощью своей ловкости и изворотливости. Такая идея как нельзя выражала вкусы и идеалы нового буржуазного зарубежного зрителя. Фанни Черрито имела в России крайне ограниченный успех, но симпатии петербургской публики к сюжету спектакля на современную тему были несомненны. В самом конце своей деятельности в России Перро поставил балет «Корсар». В нём он как бы прощался со своими идеалами и напоминал зрителю об авторе «Эсмеральды» и «Катарины». Как ни горько это говорить, петербургской публике, как ранее парижской, великий Перро стал в тягость. Она ходила в балет развлекаться.

В 1859 году Перро был уволен из театра, но не уехал за границу до начала 1861 года. В родной Франции, куда он вернулся, он тоже никому не был нужен, хоть прожил ещё тридцать два года. Как и Фанни Эльслер, он в основном закончил свою артистическую карьеру в России и до конца своих дней поддерживал связь с русским балетом.

Сороковые годы XIX века были значительным шагом вперёд на пути развития русского балета. Романтический репертуар, преодолев период отрешённости от действительности, вступил на путь разрешения серьёзных, актуальных тем. Реализм стал постепенно завоевывать главенствующие позиции в русском искусстве. В связи с этим народный танец не только окончательно утвердился на сцене, но и приобрёл особое значение. В некоторых балетах он стал основной формой танцевальной выразительности, что в свою очередь обогатило танец классический. Рост реалистических тенденций в балете способствовал возвращению классическому танцу пантомимы, некогда отторгнутой от него Филлипом Тальони. Это было могучим толчком для развития действенного танца, позволившего установить непрерывность действия в балете.

В этот период русский балет, как отмечал Белинский, стал одним из ведущих театральных жанров, так как в условиях николаевской реакции бессловесному балету было разрешено «говорить» о многом, о чём должны были молчать говорящие опера и драма.

Популяризации сценического народного танца в России много содействовала Андреевна. Утвердив на сцене новую манеру исполнения народных танцев, она независимо от Фанни Эльслер произвела в России ту же реформу, что и австрийская танцовщица в Западной Европе.

В 1840-х годах началось планомерное проникновение русских деятелей балета на сцены западноевропейских театров.

Значительно расширилась и гастрольная деятельность артистов столичных балетных трупп в русской провинции

Однако в отношении развития русского национального балетного репертуара наблюдался некоторый застой, а частично даже и возврат к прошлому, вызванные продолжавшейся николаевской реакцией и, в частности, потерей московскими театрами своей самостоятельности.

Начало второй половины века стало переломным периодом в истории русского балета.

Появление нового художественного направления в искусстве, с одной стороны, и усложнение политической обстановки в стране, с другой, привели русский балет к началу кризиса балетного репертуара, который в тот период наступил во всех театрах мира.

После поражения в крымской войне и грозных народных волнений, охвативших в это время Россию, правительство Александра II уже не могло управлять по-старому. Было отменено крепостное право, ослаблены тиски цензуры и проведены некоторые незначительные преобразования. Все эти перемены преследовали лишь одну цель – успокоить страну, и были далеки от коренных изменений государственного строя.

В то время когда либерально настроенные круги интеллигенции стремились сгладить противоречия между правящими классами и широкими массами народа, революционно-демократический лагерь вступил в открытую борьбу с половинчатой политикой правительства.

В атмосфере общественного подъёма, напряженной идейной борьбы русские писатели-реалисты создали большое количество художественных произведений. Балет же явно отставал в развитии своей тематики. Особенно остро это ощущалось в Москве. Поэтому балетный театр здесь потерял своего постоянного зрителя.

В Петербурге же сосредоточившиеся вокруг двора феодальное дворянство и крупная бюрократия, не утратившие после отмены крепостного права ни своих земельных владений, ни прибыльных должностей, продолжали посещать балет. Однако художественные запросы этих зрителей стали ещё реакционнее. Их интересовало только такое искусство, которое

могло отвлекать от действительности. Постоянные посетители балета в Петербурге в те годы образовали своеобразную касту балетоманов. Этот, по выражению М.Е. Салтыкова-Щедрина, «крепкий балетно-консервативный союз» в отличие от прогрессивного «левого фланга» начала века самым отрицательным образом стал влиять на развитие репертуара и балетного искусства.

Среди самих деятелей балета царила полная растерянность. Балету предстояло переходить на позиции реализма. Казалось, что условность самого жанра несовместима с этим новым направлением. Тем более что в области искусства в эти годы «признавалась только утилитарность... Искусство могло получить право гражданства, лишь помогая публицистике». Тщетно балетмейстеры стремились найти выход из создавшегося положения, и, не находя его, совершали одну ошибку за другой.

Балет вступил в полосу кризиса.

В 1859 году место Перро в Петербурге занял балетмейстер Сен-Леон.

Артур Сен-Леон (1821-1870) получил музыкальное образование и играл на скрипке в оркестре. Случайные обстоятельства заставили его изменить свою профессию и стать сначала танцовщиком, а затем балетмейстером и педагогом. Исключительная разносторонняя одарённость, невероятная трудоспособность и большой практицизм помогли ему достигнуть мировой известности.

Сен-Леон был очень одаренным человеком. Он сочетал в себе мастерство скрипача-виртуоза, композитора, дирижера оркестра, танцовщика, балетмейстера, преподавателя танцев, либреттиста, теоретика и историка балета и, кроме того, свободно владел чуть ли не десятью европейскими языками. Но, несмотря на это, Сен-Леон был таким же изворотливым и беспринципным дельцом в балете, каких породил крепнувший капитализм в политике и промышленности. Он первым стал рассматривать искусство балета как товар, который следует производить с наименьшими затратами, а сбывать с рук с наибольшей выгодой. Ни

принципов, ни идеалов, ни родины для него не существовало – он был космополит, готовый ради денег пойти на любой компромисс.

Все спектакли Сен-Леона были исключительно бедны по содержанию, которое рассматривалось автором лишь как основа для демонстрации разнообразных танцев и технических фокусов. Так, балетмейстер впервые применил на сцене настоящую воду для фонтанов и водопадов, широко использовал газ для световых эффектов, ввёл в употребление дуговые электрические фонари – спектры, чтобы освещать танцовщиц лучами, устраивал выезд танцовщиков на велосипедах, заставлял исполнительниц танцевать на огромных клавишах рояля. В большинстве случаев эти выдумки не имели ничего общего с искусством, хотя способствовали успеху постановок.

Сен-Леон стремился казаться вечно новым с наименьшими для себя усилиями. Поэтому, пользуясь определённым ассортиментом балетов и гастролируя с ними по разным городам Европы, он часто менял их названия, переделывал применительно к вкусам зрителей того или иного театра и выдавал за новые произведения. В целях ускорения работы и минимальной затраты сил Сен-Леон нередко создавал балеты для главной танцовщицы и нескольких солистов, совершенно пренебрегая разработкой танцев кордебалета. Это значительно снижало стоимость постановок, что в новых, капиталистических условиях было особенно важно для содержателей балетных театров.

Руководствуясь этими же соображениями, Сен-Леон выработал новый метод проведения классных занятий с артистами балета, дававший чрезвычайно эффектные результаты. Он не задавался целью всесторонне развить танцевальную технику исполнителя, а лишь стремился довести сильные стороны его дарования до такой степени совершенства, которой раньше ни у кого не было. После этого, умело комбинируя эти качества при постановке танцев, он выпускал на сцену очередную балетную «знаменитость». Многие ученицы Сен-Леона, обладая очень ограниченными

возможностями, быстро теряли свою славу, потому что они выходили не из школы опытного педагога, а из рук ловкого тренера. Изобретённая Сен-Леоном запись танца значительно ускоряла его постановочную работу. Балетмейстер широко рекламировал себя в зарубежной прессе, всячески стараясь завоевать доверие и популярность у владельцев и директоров театров, выполняя на выгодных условиях любые задания.

Россия была знакома с балетами Сен-Леона ещё до приезда его в Петербург в постановке Перро и Теодора (Шиона). Правда, эти спектакли несколько отличались от своих подлинников и вначале вызывали некоторый интерес даже у передового демократического зрителя новизной своих танцевальных построений. Прибыв в Петербург, Сен-Леон стал показывать свои спектакли во всем блеске их дешёвой зрелищной занимательности, чем сразу угодил балетоманам, смотревшим на балет как на десерт после хорошего обеда. Он начал усиленно внедрять в русский балет новый принцип постановки народных танцев. Обладая прекрасной памятью и редкой наблюдательностью, Сен-Леон во время своих гастрольных поездок по разным странам знакомился с национальными плясками отдельных народностей, запоминая в них самые характерные элементы. После этого он механически перемешивал их с элементами классического танца, создавая своеобразный, разностильный гибрид, называемый им характерным танцем. Балетмейстер значительно технически усложнял этот гибрид, достигая таким путём чисто внешнего эффекта, но, не передавая ни в какой мере национальной особенностей исполнения и эстетических установок народа, которому приписывал данный танец. Это было именно то «национальное» искусство, умытое и причесанное, которое приходилось по вкусу петербургскому придворно-аристократическому зрителю.

Сен-Леон создаёт характерные балеты: «Сальтарелло», «Валахская невеста», «Маркитантка», «Стела». В них комбинирует народные и классические па, стилизованные под бытовые, движения приобретают

различный смысл и характер в зависимости от темпа и характера перебора ног.

В балетный репертуар Сен-Леона введены итальянские танцы, пляски балканских славян, венгерские танцы и их разновидности, не говоря уже об испанских танцах.

В эпоху XIX века, то есть во времена Сен-Леона окончательно внедряются в балет польские танцы в виде двух мазурок – народной и аристократической.

Творчеством Сен-Леона заканчивается эволюция характерного танца XIX века. В дальнейшем балетмейстеры Мариус Петипа и Лев Иванов на протяжении нескольких десятилетий, используя сен-леоновский принцип, пополняя перечень характерных танцев новыми номерами, и создадут раздел французских танцев. Номера, рассчитанные у Сен-Леона на единичных исполнителей, в постановках Петипа и Иванова переносятся на десятки танцовщиков и танцовщиц, и таким образом создается массовый характерный танец. Но набор движений в нём остается неизменным.

Петербургская балетная труппа, в лице её передовых деятелей, не разделяла увлечения знати искусством Сен-Леона, противоречащим традициям русского балета. Именно в актёрской среде возникла мысль повернуть балет на путь национальной тематики, учитывая при этом пристрастие Сен-Леона к народным танцам. Русские артисты предложили балетмейстеру использовать в качестве либретто сказку Петра Павловича Ершова «Конёк-Горбунок» (С-4). Сен-Леон охотно согласился и в несколько вечеров, пользуясь советами петербургских балетных артистов, разработал сценарий спектакля.

Балетмейстер сразу увидел возможности, представляемые ему сюжетом для того, чтобы создать балетный спектакль в угоду придворно-бюрократическому зрителю. Совершенно исказив сказку Ершова и лишив её сатирической окраски, он превратил произведение в верноподданнический панегирик самодержавию. Создавая балет, Сен-Леон всячески стремился не

затрагивать в нём русскую жизнь, о которой он не имел никакого представления. В итоге на протяжении всего огромного спектакля только первый акт разворачивался в фантастической русской деревне, где жизнь текла по каким-то особым законам, не имевшим ничего общего с действительностью. Главным героем балета стал царь Александр II; сама же сказка являлась аллегорией отмены крепостного права. Царь-девица олицетворяла желанную свободу, Хан воплощал в себе силы реакции, Иванушка символизировал тёмный и простоватый «добрый русский народ», и, наконец, Конёк-Горбунок являл собой некоего светлого гения России. Никакого стройного развития драматургии, как это было у Дидло или у Перро, здесь не наблюдалось. Нагромождение картин, сменявших друг друга, преследовало единственную цель – создать непрерывную цепь впечатлений. В этом плане и разрешался спектакль, заканчивавшийся грандиозным прославлением Александра II. Балетмейстер представлял себе этот апофеоз следующим образом: на сцене на фоне древней кремлевской стены высится гигантский памятник «царю-освободителю», у подножия которого лежат разорванные цепи рабства, и все народы, входившие в состав Российской империи, прославляют монарха, даровавшего им свободу. Из-за кремлевской стены восходит лучезарное солнце, освещающее светлый новый путь преобразованной России. Но даже падкое до лести царское правительство не сочло удобным так заканчивать балет, и фигура царя была заменена вензелем с изображением его имени.

Последний акт балета был большим дивертисментом, фактически представлявшим собой инородное тело в спектакле. Балетмейстеры предыдущих периодов справедливо рассматривали подобные дивертисменты как пороки постановки, нарушавшие планомерное изложение содержания. Сен-Леон же считал необходимым вводить их почти в каждый свой балет, угождая такими танцевальными парадами упавшим вкусам балетных завсегдатаев(С-6). Дивертисмент в «Коньке-Горбунке» заключал в себе пляски двадцати двух народностей, населявших Россию. Эти пляски

частично были разрешены средствами изобретенного Сен-Леоном характерного танца. Наблюдательность балетмейстера помогла ему довольно остроумно построить многочисленные танцевальные номера, в которых элементы отдельных народных плясок часто были верно подмечены.

Премьера балета состоялась в Петербурге 3 декабря 1864 года и прошла с исключительно умным успехом. Как и следовало ожидать, «Конёк-Горбунок» полностью соответствовал настроениям придворно-аристократического общества и балетоманов первых рядов партера.

Множество танцев, развлекательность сюжета, а главное, шовинистически-верноподданническая направленность произведения заставили петербургское высшее общество единодушно провозгласить этот спектакль «первым русским национальным балетом», а его творца – «первым русским национальным балетмейстером». Великосветская публика рассматривала постановку как серьезное произведение хореографического искусства и дружно её приветствовала. Однако немногочисленные демократически настроенные зрители держались совсем иного мнения, некоторые из них ещё помнили подлинно русские, народные балеты и дивертисменты начала века, созданные Вальберхом, Лобановым, Глушковским, проникнутые прогрессивной идеологией и пламенным патриотизмом эти зрители отказывались видеть в националистическом «Коньке-Горбунке» «первый русский национальный балет», но их голос тонул в общем хоре шумных похвал.

Успех «Конька-Горбунка» был чрезвычайно противоречивым событием в истории развития столичного балета. Появление после долгого перерыва русской темы в балете было явлением прогрессивным, но трактовка её с позиций шовинистически настроенных зрителей носила реакционный характер. С этого момента петербургский балетный репертуар поневоле всецело становится на службу наиболее консервативных кругов господствующих классов и, утратив свои демократические тенденции,

делается нужным лишь очень небольшому числу зрителей. Петербургские исполнители оказались не в силах отстаивать свои прогрессивные позиции.

«Конёк-Горбунок» Сен-Леона породил на русской балетной сцене тот издевательский, сусальный псевдорусский стиль, который заставил Некрасова обратиться к Марии Сергеевне Суровщиковой-Петипа, исполнявшей в дивертисментах танец «Мужичок», гневные слова: «Так танцуй же ты «Деву Дуная», но в покое оставь мужика». Одной из причин успеха «Конька-Горбунка» было участие в нём трёх выдающихся артистов петербургской балетной труппы – Марфы Николаевны Муравьёвой (Царь-Девина), Феликса Ивановича Кшесинского (Хан) и Николая Петровича Троицкого (Иванушка).

В 1866 году Сен-Леон в угоду царскому правительству поставил в Петербурге новый балет – «Валахская невеста, или Золотая коса». Однако эта постановка не оправдала возложенных на неё надежд, несмотря на то, что за несколько месяцев до показа её в Петербурге, она была проверена на парижской публике. Парижский зритель был мало знаком с валахскими танцами, которые Сен-Леон трактовал в достаточной степени произвольно. В России же эти танцы были хорошо известны, и зрители не могли не заметить ошибок постановщика.

Более чем сдержанный успех «Валахской невесты» заставил Сен-Леона снова взяться за создание «русского» балета. На этот раз он остановился на пушкинской «Сказке о рыбаке и рыбке», и, считая себя уже достаточно опытным в разрешении русских сюжетов, решил обойтись без помощи и советов петербургских артистов. В итоге его стараний был создан спектакль «Золотая рыбка», который по карикатурности изображения русской жизни превзошёл всё, что когда-либо появлялось на балетной сцене. Несмотря на участие в нём очередной заграничной балерины Гульемины Сальвиони, этот балет был отвергнут даже великосветским петербургским зрителем, не говоря уже о балетной труппе. Что же касается прогрессивной печати, то она обрушила на Сен-Леона и на его произведение своё искреннее возмущение и негодование, бичуя постановку в сатирических статьях и рисунках. Наиболее

ярким отображением этих взглядов была сатирическая статья Салтыкова-Щедрина «Проект современного балета». В этой статье великого писателя-демократа, не называвшего «Золотую рыбку» иначе как «организованная галиматья», проглядывала глубокая скорбь о падении русского балета. Хорошо помнивший прогрессивную роль балета 30-40-х годов, Салтыков-Щедрин не мог примириться с мыслью о том, что это искусство, направляемое ныне «балетно-консервативным союзом», «ни о чём не слышит и не знает» и не желает считаться с тем, что «нарождаются новые факты; изменяется целый строй жизни».

Через два года после провала «Золотой рыбки» Сен-Леон покинул Россию. Он скончался в Париже в 1870 году, перед смертью поставив балет «Коппелия» - самое удачное свое произведение, уже около ста лет не сходящее с балетных сцен мира. Причиной этого успеха были как музыка Делиба, так и талантливо поставленные танцы.

Впечатление, произведённое этим балетом, достаточно ясно определяется той ожесточённой полемикой, которая разгорелась в печати вокруг имени Соколова. Прогрессивные газеты очень одобрительно отзывались о постановке, называя Соколова «создателем балета будущего» и «балетным Вагнером». Реакционная пресса, наоборот, осуждала балет, считая, что его «Камаринскую», действительно запечатлённую русским характером, публика, по справедливости, заставила повторять» и что вообще «танцы хороши и все лежат на солистках и кордебалете». Это последнее обстоятельство – увеличение роли массы в балетном спектакле – также было новшеством и диктовалось желанием демократизировать балет. Самым слабым местом постановки было либретто. Сюжет балета крайне наивен. В центре спектакля – влюблённая пара и отец, желающий выдать свою дочь за сына деревенского богатея, а не за бедняка, возлюбленного дочери. При помощи деревенского колдуна герой проникает в подземное царство Гения Папоротника, становится обладателем несметных богатств и женится на любимой. Критика не без основания сетовала на то, что этот балет не был

драматической пьесой и его содержание не включает в себе никакого развития. Музыка Гербера не возвышалась над обычным балетным уровнем. Однако спектакль имел успех у зрителя и не только удержался в репертуаре, но и дождался своего возобновления.

«Папоротник» не был случайным эпизодом в творческой жизни Соколова. В 1868 году балетмейстер продолжил народную тематику в балете, поставив спектакль «Цыганский табор». На этот раз основным средством выражения стали цыганские пляски. Сознывая несомненную основательность нападков критики на первое своё произведение за ничтожность его содержания, и не будучи в состоянии из-за короткого срока разработать более серьёзную и глубокую тему, Соколов в «Цыганском таборе» построил весь балет на одном коротком любовном эпизоде. Критика несколько двусмысленно одобрила эту довольно наивную постановку балетмейстера выйти из положения, отметив, что «такое отсутствие сюжета» предпочтительнее «содержанию некоторых произведений Сен-Леона... сюжет «Цыганского табора» почти равен нулю, а сюжеты «Василиска» и «Валахской невесты» суть величины отрицательные».

Через два месяца после «Цыганского табора» на сцене появился третий балет Соколова – «Последний день жатвы», снова построенный на народном, но на этот раз французском танце и опять почти лишённый сюжета. В этом спектакле балетмейстер широко применил «отанцовывание» трудовых сельскохозяйственных процессов, очень характерное для народного плясового творчества. Однако эти танцы «начинают» скрести сцену лопатами, граблями или косами... очень неграциозныя и весьма неизящныя». В «Последнем дне жатвы» Соколов, по-видимому, следуя появившейся моде, ввёл травести (танцовщиц, одетых в мужские костюмы), что нельзя было назвать удачным.

В те годы смелый балетмейстер-новатор, стремившийся утвердить на сцене народное искусство и шедший по стопам крупнейших русских композиторов того времени – Александра Сергеевича Даргомыжского и

Модеста Петровича Мусоргского, не был понят теми современниками, которые поднимали на смех новые реалистические течения в музыке, а таких было немало и среди балетных зрителей. Соколов действительно оказался «создателем балета будущего». Только после Великой Октябрьской социалистической революции его идеи нашли своё развитие в советской хореографии, и его мечта о широком выходе на сцену подлинно народных плясок осуществилась в деятельности ансамблей народного танца.

Соколов был не только балетмейстером-новатором, но и смелым борцом за новое в области классического танца. Им стала широко применяться виртуозная поддержка, также не встретившая сочувствия у современников, рассматривавших как гимнастические трудности «держание танцовщиком двух танцовщиц или держание им же одною рукой лежащей танцовщицы». Своё высокое танцевальное мастерство Соколов сочетал со столь же совершенным драматическим дарованием. Исполняя роль Фауста в балете того же названия, Соколов, по словам Блазиса, давал образ в развитии, с исключительной тонкостью отражая изменения психологии героя. Вспоминая другой свой балет – «Два дня в Венеции» Блазис утверждал, что успеху постановки «много способствовал своею мимикой и танцами г. Соколов».

Но ещё большее значение для развития русского балета имела педагогическая деятельность Соколова. Кроме преподавания в старших классах балетной школы, он вёл постоянные занятия с артистами. Все крупнейшие исполнители того периода обязаны Соколову развитием своего танцевального мастерства. Будучи лучшим партнёром в московской балетной труппе, он считал, что, для того чтобы владеть в совершенстве искусством поддержки, танцовщик обязан изучить на практике женский танец, а потому сам лично свободно выполнял все танцевальные движения танцовщиц. Лебедева, Муравьёва, Гранцова, Николаева и другие московские и петербургские артистки балета постоянно пользовались советами и указаниями этого выдающегося педагога.

Независимый и свободолюбивый характер Соколова приводил к столкновению его с театральным начальством; политические же взгляды и направленность его балетмейстерского творчества вызывали подозрение у государственных чиновников. Этим объясняется увольнение Соколова в 1882 году по сокращению штатов в то время, когда его педагогическая деятельность была особенно нужной.

Появление на московской сцене такой фигуры, как Соколов, не было случайным. Оно было подготовлено всем ходом развития балета в Москве в XIX веке. Не случайным было и появление в этот период в Москве и других выдающихся исполнителей реалистической школы, развивавших традиции Санковской и Лобанова.

В 1854 году композитор Верстовский, управлявший тогда московскими театрами, решил начать выдвижение молодых танцовщиц на главные партии, чтобы своевременно готовить замену ведущим артисткам, уходившим на пенсию. Его выбор пал на пятнадцатилетнюю Лебедеву, которой он поручил весьма сложную партию в балете Филиппа Тальони «Гитана». На другой день после дебюта молодой танцовщицы Верстовский писал в Петербург: «Сколько ни припоминаю дебюты здешних воспитанниц – танцовщиц, не исключая Санковской 1, все были слабее Лебедевой. Замечательны силы этой девочки... публика московская при всей теперешней её болезненности и равнодушии принимала дебютантку превосходно, вызывая по несколько раз в каждом акте единодушно. В этой девочке проглянула прекрасная будущность русскому балету». Верстовский не ошибся – с этого спектакля начала свой творческий путь за три года до выпуска из школы крупнейшая русская танцовщица – актриса второй половины XIX века.

Несмотря на катастрофическое падение содержания балетного репертуара, исключительный подбор талантливых исполнителей, умевших создавать яркие образы (что придавало смысл любому, даже самому пустому хореографическому произведению), поддерживал сборы в Большом театре.

Постоянно развивая в своём творчестве реалистические приёмы игры, московские артисты балета стремились приблизиться к эстетическим требованиям времени.

Первое представление «Конька-Горбунка» в Большом театре сопровождалось справедливыми нападками прогрессивной московской критики. Она называла балет лжерусским, считала его пародией на русский народ и заявляла, что об этом спектакле «как о художественном произведении и заикаться нельзя». Вскоре «Конёк-Горбунок» сошёл с вечернего репертуара Большого театра и стал появляться на афишах в воскресные и праздничные дни как детский утренник.

«Конёк-Горбунок» в различных редакциях продержался на русской сцене около 100 лет (в 1960 году «Конёк-Горбунок» в новой редакции был поставлен в ГАБТе СССР балетмейстером Радунским, а в 1963 году – в Ленинграде балетмейстером Бельским на музыку Щедрина). Долголетняя жизнь спектакля в первую очередь объясняется широкой известностью и подлинной народностью сказки Ершова, которая легла в основу сюжета. Для многих зрителей «Конёк-Горбунок» дорог по детским воспоминаниям о театре, как первый спектакль, который им удалось увидеть. Большую роль в сохранении этого балета в репертуаре сыграли и блестящие русские исполнители ролей Иванушки и Хана. Наконец, немалое значение в долговечности спектакля имела музыка Пуни. Чрезвычайно простая по своей форме, с широким использованием народных мелодий, крайне танцевальная, она легко запоминалась и незаметно входила в быт русских людей. Достаточно сказать, что на мотив мазурки из последнего акта балета поётся известная детская песенка «Жил-был у бабушки серенький козлик». Продолжению сценической жизни «Конька-Горбунка» способствовал балетмейстер Александр Алексеевич Горский, в начале XX века коренным образом переделавший постановку и включивший в партитуру ряд произведений других композиторов-классиков.

Первоначальная партитура Пуни при некоторых несомненных её достоинствах оставалась исключительно «балетной», то есть представляла собой ряд механически соединённых отдельных номеров. В условиях быстрого роста музыкальной культуры России, связанного с концертной деятельностью Московской консерватории, произведения Пуни и Минкуса уже перестали удовлетворять передового зрителя. Это обстоятельство и вызвало попытку Большого театра осуществить реформу балетной музыки, задуманную Александром Сергеевичем Даргомыжским.

Даргомыжский ещё в 1848 году написал оперу-балет «Торжество Вакха», воспользовавшись сюжетом одноименного произведения Пушкина. Но в то время этот спектакль не был разрешён цензурой, которая не сочла возможным одобрить к представлению «сюжет соблазнительный и близкий к безнравственности», тем более что «эффект танцев зависит от исполнения, за которое отвечает не цензура» (Дризен Н.В. «Драматическая цензура двух эпох»). Лишь в 1866 году в связи с ослаблением цензурного гнёта Даргомыжский добился согласия на постановку своего произведения на сцене Большого театра. Осуществление спектакля было поручено С. Соколову.

Великий русский композитор-реалист Даргомыжский мечтал создать новую форму музыкального представления, где музыка, вокал, танец и действие составляли бы единое органическое целое, исполненное сценической правды. Но обстоятельства не позволили осуществить постановку так, как она была задумана. Сергей Соколов, потеряв интерес к ней, передал её артисту Федору Манохину. В результате на сцене появился обычный оперный спектакль, в котором между пением и танцем не было органического единства. Главная идея Даргомыжского была нарушена, и опера-балет «Торжество Вакха», данная в начале 1867 года, успеха не имела. Однако сам факт появления оперно-балетного спектакля с музыкой русского композитора-профессионала свидетельствовал обо всё возрастающем интересе серьёзных музыкантов к хореографии.

Постановка «Торжества Вакха» содержала в себе те ростки нового, которым впоследствии суждено было расцвести в симфонических балетах П.И. Чайковского.

Балеты Сен-Леона, хотя и получили признание у придворного зрителя, но были слишком далеки от идеала русского балетного искусства. Это были постановки, типичные для периода исканий. Сен-Леон, как и другие балетмейстеры того времени, искал способы создания реалистического балета. Он метался от спектаклей на современную тему вроде «Маркитантки» и «Валахской невесты» к фантастике «Немей» («Ручей») и «Заколдованной скрипки», к аллегории «Конька-Горбунка». Соколов был прямолинейнее. Он считал, что в утверждении реализма большую роль играют балеты на народную тему. Однако ни тот, ни другой не достигали желаемого. Бытовизм «Маркитантки» и «Папоротника» был столь же чужд современным требованиям, как и фантастика балетов романтизма.

В этот крайне тяжёлый для развития русского балетного искусства период во главе петербургской труппы встал Мариус Петипа.

Мариус Иванович Петипа (1819-1910), родился в Марселе. Первоначальное хореографическое образование он получил у отца, довольно известного французского провинциального балетмейстера. Начав карьеру танцовщика выступлениями в Брюсселе, Мариус Петипа затем работал в нескольких провинциальных театрах Франции и в 1839 году вместе с отцом гастролировал в Нью-Йорке.

Возвратившись в Париж, Петипа совершенствовался в школе Большой парижской оперы. В 1841 году он выступил на этой сцене в *pas de quatre* вместе с Терезой и Фани Эльслер и Люсьеном Петипа, но, не попав в состав труппы, отправился на работу в Бордо. После этого танцовщик в течение трёх лет работал в Мадриде. Отличаясь большой наблюдательностью, Петипа во время этой поездки серьёзно изучал испанские танцы и стал исключительным их знатоком. По возвращении в Париж, он заключил контракт с дирекцией русских императорских театров и в 1847 году прибыл в

Петербург вместе с престарелым отцом, приглашённым туда в качестве педагога. Первые же выступления обеспечили Петипа дальнейший успех. Он понравился зрителю и как танцовщик хорошей школы, и как пантомимный актёр своей нарочито эффектной и приподнятой во вкусе того времени темпераментной игрой. Уже тогда обнаружились характерные черты Петипа как художника: редкая трудоспособность, упорное желание учиться, глубокая преданность своему искусству.

На второй год работы в России Петипа впервые пришлось выступить в качестве постановщика при дублировании в Москве балета «Пахита», поставленного в Петербурге его отцом и Маловерном.

В то время на петербургской сцене главным балетмейстером был Перро, и Петипа вскоре стал его поклонником и ревностным учеником. Прославленный балетмейстер покровительствовал своему юному соотечественнику, охотно делаясь с ним знаниями и опытом, но самостоятельной работы ему не поручал. Перро, как и Дидло, требовал от балетмейстера всесторонних знаний в области искусства, истории и этнографии, а их заметно недоставало у Петипа. Лишь в 1855 году Петипа, уже ставивший небольшие балеты в Испании, испытал свои силы как самостоятельный постановщик и в России, создав балетный дивертисмент «Звёзды Гренады», где широко использовал свои наблюдения и знания в области испанского народного танца. Первый дебют Петипа прошёл не без успеха, после чего Перро изредка стал поручать ему репетиторскую работу и даже допускать к постановке отдельных номеров или танцевальных дивертисментов. Так появились на сцене одноактные балеты-дивертисменты «Брак во время регентства» и «Парижский рынок». Эти постановки понравились зрителю своей свежестью и непосредственностью, но не выдвинули Петипа на первый план.

Приезд в Россию Сен-Леона в 1859 году несколько изменил положение Петипа. Новый руководитель петербургского балета, постоянно находясь в разъездах и ставя спектакли в Петербурге, в Москве и в других

городах Европы, благосклонно относился к балетмейстерским опытам молодого постановщика, тем более что ни в какой мере не считал его конкурентом, а помощник был ему необходим. Первые успехи Сен-Леона и собственная неудача с постановкой в 1860 году двухактного балета «Голубая георгина» заставили Петипа задуматься над своим будущим и внимательно присматриваться к работе столичного балетмейстера. (Одновременно он не забывал художественных установок и постановочных приёмов Перро). Однако творчество Сен-Леона не волновало Петипа: воспитанный на иных художественных принципах, он не мог примириться ни с дешёвым, мишурным блеском спектаклей этого нового вершителя судеб буржуазного балета, ни с легковесностью содержания его произведений, ни с недооценкой действенной роли кордебалета. Перро же в своё время вызывал глубокое уважение Петипа тщательностью подготовки произведений, содержательностью сюжетов, действенным танцем. Всё это было понятно и близко молодому балетмейстеру. Петипа твёрдо решил идти по стопам Перро, но на первых порах столкнулся со своей полной неподготовленностью к этому. В своей работе он мог положиться только на свой талант, на свою интуицию и на скудный запас наблюдений, а знаний и опыта у него ещё не было. Приходилось вставать на путь копирования Перро и одновременно пополнять свои знания.

Но он, прежде всего, оказался мудрее своих предшественников в простом житейском смысле. Он сознавал связывающую по рукам и ногам зависимость от власти имущей публики, в которой находился. Он сознавал, что гордо отмахиваться от её пожеланий, как великий Перро, и творить исключительно по своему побуждению и замыслу невозможно. Но он так же ясно сознавал, что одним угождением от этой публики ничего не добьёшься, только потеряешь себя. Мариус Петипа навсегда останется примером художника, постигшего, что такое свобода в оковах, и умевшего этой свободой пользоваться. Современники и потомки говорили о нём разное. Одни упрекали его в пресмыкательстве перед властями, и это была

правда. В воспоминаниях, написанных на старости лет, когда он тоже был изгнан из театра, он смешно хвастает своими заслугами перед царским двором. Другие превозносили его как самого великого балетмейстера за всю историю балета, и это то же, правда. Сегодня трудно сказать, в какой мере намеренно Петипа выбрал тот путь, на котором блистательно проявился его талант, и в какой мере этот путь был ему навязан обстоятельствами. Кто знает, не держался ли бы он в иных условиях пути, намеченного Тальони или, напротив, Перро, и не достиг ли бы и там значительных успехов.

Но публика хотела развлекаться, и Мариус Петипа развлекал её, демонстрировал ей виртуозный танец. Только незаметно для публики он переменял лицо виртуозного танца, вернее, завершил те перемены, которые шли исподволь и до него. А перемены эти вели к обогащению и расширению единой унифицированной системы театрального танца. Набираясь виртуозного разнообразия, классический танец всё больше и всё эффективнее подчинял себе другие виды танца. Входявшие в балетный театр национальные и всякие иные его разновидности, связанные с какой-то конкретной жизнью, всё более и более подчинялись нормам классического танца, стилизовались под него, усваивали его принципы композиции, составляющие их движения, так или иначе, приближались к классическим. Даже экзотические танцы, китайские или японские, стали танцевать на пальцах, что ни японским, ни китайским танцам не свойственно. В самом же классическом танце всё большее место занимал «Стальной носок» - стремительные вращения на пальцах, наряду с прыжками, принесёнными романтизмом, заполняли сцену.

Дело, однако, не сводилось к возрастающему разнообразию индивидуального танца. Уже Филипп Тальони в «Сильфиде» показал, как много значит соотношение солистки и кордебалета. Петипа тут был его последователем, широко пользовался танцем кордебалета, исполняемым всеми его участниками вместе. Но у него, да и других хореографов той поры, хоть и не столь разнообразно и блестяще, всё большее значение приобретал

групповой, ансамблевый танец. Два солиста, три, а то и больше танцевали группой, потом танцевали по очереди каждый свой кусок, свою вариацию, и снова соединялись в общем танце. Женский танец в ту пору преобладал, что тоже способствовало унификации и единообразию танцевальной стихии, и балерина со своим танцем, своей вариацией составляла как бы центр всей танцевальной картины. Её вариация по установившимся нормам состояла из трёх частей, последняя обычно совпадала по темпу с первой, а вторая, наоборот, отличалась от обеих. И вот внутри всех этих сольных, ансамблевых и общих танцев, исполняемых уже на весьма высоком уровне виртуозности, привлекавшей жаждущую развлечений публику, возникали содержательные внутренние переключки. Движения в разных танцах совпадали или отличались друг от друга, переключки и противопоставления в танцевальном потоке обретали эмоциональную осмысленность. Танцевальная труппа превращалась как бы в оркестр, исполнявший музыку для глаз, и эта музыка, подобно музыке для слуха, начинала образовывать целые картины чувства и настроения.

После «Голубой георгины» Петипа сразу стал готовиться к постановке большого балета. Следуя примеру Перро, он решил воспользоваться сюжетом литературного произведения и выбрал модную тогда новеллу «Роман мумии», написанную Теофилом Готье – автором либретто «Жизели». В то время, когда шла работа по созданию драматической канвы будущего спектакля, молодой балетмейстер посещал музеи и библиотеки, изучая исторические и иконографические материалы, делая заметки и зарисовки всего того, что могло ему пригодиться для осуществления постановки. Эти занятия, проводимые без соответствующей подготовки, носили бессистемный характер и по преимуществу отразились лишь на внешней стороне спектакля. Само сочинение танцев не представляло больших трудностей для Петипа – в этом отношении его фантазия не знала пределов. Он обладал способностью до мельчайших подробностей «видеть» танец и до

тончайших нюансов «слышать» музыку любого своего будущего хореографического произведения.

Появление в 1862 году первого монументального балета Петипа «Дочь фараона» было хорошо встречено петербургским зрителем, который по достоинству оценил редкую танцевальную изобретательность балетмейстера, но не обратил никакого внимания на содержание произведения

Спектакль рассматривался лишь как грандиозное развлекательное зрелище и ему сопутствовал соответствующий шумный успех. Этот успех побудил Петипа немедленно закрепить победу и приступить к осуществлению следующего большого балета «Ливанская красавица», который был дан через два года после «Дочери Фараона», но не произвёл впечатления на зрителя. Свою новую задачу Петипа за счёт недостаточной подготовки к спектаклю и стал исподволь готовиться к очередной монументальной постановке. Одновременно он перенёс «Дочь Фараона» в Москву, где его балет был встречен иначе, чем в Петербурге. Критика благосклонно, но только вскользь коснулась танцевальной части спектакля, безжалостно обрушившись на его содержание и драматургию. Московская печать отмечала отсутствие общепринятых принципов построения балета, указывала на механическую связь эпизодов, на исторические и этнографические ошибки, на смешение стилей, а главное на отсутствие идеи в произведении. Неудача Петипа объяснялась тем, что он не стремился понять идеалы прогрессивных кругов русского общества. Как и Дидло в первое своё пребывание в России, Петипа окружал себя в основном соотечественниками, актёрами французского драматического театра, и сближался лишь с иностранцами, работавшими в балетной труппе.

Сюжет следующего своего произведения – «Царь Кандавл» - Петипа почерпнул из одноимённой повести Готье, который в свою очередь воспользовался рассказом Геродота. Новый балет, данный в 1868 году, имел значительный успех, как в Петербурге, так и в Москве.

После этого Петипа решил попробовать свои силы в Москве. Продолжая литературную тему в балете, он в 1869 году показал московскому зрителю одно из лучших своих произведений – «Дон Кихот», в котором применил все свои знания испанского танца. Шедевр Мигеля Сервантеса роман «Дон Кихот» имеет давнюю историю в балетном искусстве. С тех пор как в середине XVIII века появилась постановка Ж. Новера, этот сюжет не раз привлекал внимание танцовщиков и балетмейстеров.

Спектакль сопровождался успехом, но критика снова указала на крупные недостатки драматургической основы постановки. Петипа ещё не понимал, что содержание и содержательность не одно и то же. Борясь за сюжет спектакля, он не думал о его идейной стороне и, обращаясь к литературным произведениям, черпал из них только фабулу.

В 1870 году Петипа поставил в Москве ещё один балет – «Трильби» на музыку Гербера. В качестве сюжета для спектакля он использовал модный тогда роман Дюморье того же названия. Постановка не понравилась зрителям, после чего Петипа возвратился в Петербург.

Между тем успех «Дон Кихота» в Москве заставил дирекцию театров поставить спектакль и в столице, но здесь он вызвал меньший интерес. Петипа знал, что петербургских балетных зрителей не могли пленить ни имя Сервантеса, ни испанские танцы – им была ближе блестящая форма классического танца, которую он показал в своё время в «Дочери фараона». Учитывая это, балетмейстер значительно переработал либретто «Дон Кихота». Связь с произведением Сервантеса была окончательно нарушена, драматургия сведена на нет, а танцевальная часть постановки была усилена.

В дальнейшем из спектакля стали постепенно выпадать отдельные сцены и эпизоды, так как они оказывались ненужными, а вслед за этим и роль Дон Кихота превратилась в третьестепенную: её только по традиции исполнял артист балета, а не сотрудник – статист. То, что, несмотря на все эти недостатки, балет не только удержался на сцене, но и прочно вошёл в репертуар московского и петербургского театров, дожив до наших дней,

объясняется обилием блестяще поставленных испанских танцев, проникнутых подлинно национальным духом. Были свои достоинства и в музыке Минкуса, чрезвычайно танцевальной, хотя и состоявшей почти сплошь из вальсов, полек галопов и маршей, но построенной на испанской национальной мелодике.

Петербургские неудачи особенно болезненно переживались Петипа, так как после отъезда Сен-Леона он был назначен главным балетмейстером петербургской балетной труппы. Стремясь создать себе успех, он в последующие годы работал только над незначительными по содержанию балетами чисто развлекательного характера, но они не вызывали интереса у зрителя и быстро сходили со сцены.

В 1876 году Петипа с большой тщательностью поставил «Сон в летнюю ночь» Мендельсона. Несмотря на несомненные музыкальные и хореографические достоинства, спектакль так же прошёл незаметно. Лишь в 1877 году на петербургской сцене появился балет «Баядерка», сопровождавшийся подлинным успехом. Выбор этой темы был обусловлен живейшим интересом русского общества к Индии.

Перро же в своё время вызывал глубокое уважение Петипа тщательностью подготовки произведений, содержательностью сюжетов, действенным танцем. Всё это было понятно и близко молодому балетмейстеру. Петипа твёрдо решил идти по стопам Перро, но на первых порах столкнулся со своей полной неподготовленностью к этому. В своей работе он мог положиться только на свой талант, на свою интуицию и на скудный запас наблюдений, а знаний и опыта у него ещё не было. Приходилось вставать на путь копирования Перро и одновременно пополнять свои знания.

Но он, прежде всего, оказался мудрее своих предшественников в простом житейском смысле. Он сознавал связывающую по рукам и ногам зависимость от власти имущей публики, в которой находился. Он сознавал, что гордо отмахиваться от её пожеланий, как великий Перро, и творить

исключительно по своему побуждению и замыслу невозможно. Но он так же ясно сознавал, что одним угодничеством от этой публики ничего не добьёшься, только потеряешь себя. Мариус Петипа навсегда останется примером художника, постигшего, что такое свобода в оковах, и умевшего этой свободой пользоваться. Современники и потомки говорили о нём разное. Одни упрекали его в пресмыкательстве перед властями, и это была правда. В воспоминаниях, написанных на старости лет, когда он тоже был изгнан из театра, он смешно хвастает своими заслугами перед царским двором. Другие превозносили его как самого великого балетмейстера за всю историю балета, и это то же, правда. Сегодня трудно сказать, в какой мере намеренно Петипа выбрал тот путь, на котором блистательно проявился его талант, и в какой мере этот путь был ему навязан обстоятельствами. Кто знает, не держался ли бы он в иных условиях пути, намеченного Тальони или, напротив, Перро, и не достиг ли бы и там значительных успехов.

Но публика хотела развлекаться, и Мариус Петипа развлекал её, демонстрировал ей виртуозный танец. Только незаметно для публики он переменял лицо виртуозного танца, вернее, завершил те перемены, которые шли исподволь и до него. А перемены эти вели к обогащению и расширению единой унифицированной системы театрального танца. Набираясь виртуозного разнообразия, классический танец всё больше и всё эффективнее подчинял себе другие виды танца. Входявшие в балетный театр национальные и всякие иные его разновидности, связанные с какой-то конкретной жизнью, всё более и более подчинялись нормам классического танца, стилизовались под него, усваивали его принципы композиции, составляющие их движения, так или иначе, приближались к классическим. Даже экзотические танцы, китайские или японские, стали танцевать на пальцах, что ни японским, ни китайским танцам не свойственно. В самом же классическом танце всё большее место занимал «Стальной носок» - стремительные вращения на пальцах, наряду с прыжками, принесёнными романтизмом, заполняли сцену.

Дело, однако, не сводилось к возрастающему разнообразию индивидуального танца. Уже Филипп Тальони в «Сильфиде» показал, как много значит соотношение солистки и кордебалета. Петипа тут был его последователем, широко пользовался танцем кордебалета, исполняемым всеми его участниками вместе. Но у него, да и других хореографов той поры, хоть и не столь разнообразно и блестяще, всё большее значение приобретал групповой, ансамблевый танец. Два солиста, три, а то и больше танцевали группой, потом танцевали по очереди каждый свой кусок, свою вариацию, и снова соединялись в общем танце. Женский танец в ту пору преобладал, что тоже способствовало унификации и единообразию танцевальной стихии, и балерина со своим танцем, своей вариацией составляла как бы центр всей танцевальной картины. Её вариация по установившимся нормам состояла из трёх частей, последняя обычно совпадала по темпу с первой, а вторая, наоборот, отличалась от обеих. И вот внутри всех этих сольных, ансамблевых и общих танцев, исполняемых уже на весьма высоком уровне виртуозности, привлекавшей жаждающую развлечений публику, возникали содержательные внутренние переключки. Движения в разных танцах совпадали или отличались друг от друга, переключки и противопоставления в танцевальном потоке обретали эмоциональную осмысленность. Танцевальная группа превращалась как бы в оркестр, исполнявший музыку для глаз, и эта музыка, подобно музыке для слуха, начинала образовывать целые картины чувства и настроения. (С-21)

После «Голубой георгины» Петипа сразу стал готовиться к постановке большого балета. Следуя примеру Перро, он решил воспользоваться сюжетом литературного произведения и выбрал модную тогда новеллу «Роман мумии», написанную Теофилом Готье – автором либретто «Жизели». В то время, когда шла работа по созданию драматической канвы будущего спектакля, молодой балетмейстер посещал музеи и библиотеки, изучая исторические и иконографические материалы, делая заметки и зарисовки всего того, что могло ему пригодиться для осуществления постановки. Эти

занятия, проводимые без соответствующей подготовки, носили бессистемный характер и по преимуществу отразились лишь на внешней стороне спектакля. Само сочинение танцев не представляло больших трудностей для Петипа – в этом отношении его фантазия не знала пределов. Он обладал способностью до мельчайших подробностей «видеть» танец и до тончайших нюансов «слышать» музыку любого своего будущего хореографического произведения.

Появление в 1862 году первого монументального балета Петипа «Дочь фараона» было хорошо встречено петербургским зрителем, который по достоинству оценил редкую танцевальную изобретательность балетмейстера, но не обратил никакого внимания на содержание произведения

«ДОЧЬ ФАРАОНА»

(краткое содержание)

1 ДЕЙСТВИЕ

Лорд Вильсон и его слуга путешествуют по Египту. В дороге их застигает страшная буря, и они прячутся в пирамиде. Накурившись опиума, лорд и слуга засыпают. Луч света падает на границу и оттуда встаёт прекрасная девушка – дочь фараона Аспичия.

Во время танца на дочь Фараона нападает муха цеце. Лорд спасает её и влюбляется. Он просит у Фараона её руки, но Фараон не даёт согласие.

2 ДЕЙСТВИЕ

Дворец Фараона. Появляется Нубийский царь. Он тоже просит руки Аспичия и на этот раз Фараон соглашается, принимая все дары. Но Аспичия с лордом убегают из дворца.

Рыбачья хижина, в которой скрываются Аспичия и лорд. Когда лорд уходит, появляется царь. Чтобы спастись, Аспичия бросается в Нил.

Дно Нила. Бал. Танцуют Реки, Ручейки, Потоки. (Телеза – Ефремова, Рейн – Никитина, Тибр – Соловьева, Нева – Модаева). Дочь Фараона не может веселиться, и её выбрасывают на берег.

3 ДЕЙСТВИЕ

Дворец Фараона. Фараон опечален гибелью дочери. Когда Аспичия появляется, Нубийского царя прогоняют и Фараон соглашается на свадьбу дочери с лордом.

Действие возвращается в пирамиду. Лорд просыпается и понимает, что всё это ему приснилось.

Спектакль рассматривался лишь как грандиозное развлекательное зрелище и ему сопутствовал соответствующий шумный успех. Этот успех побудил Петипа немедленно закрепить победу и приступить к осуществлению следующего большого балета «Ливанская красавица», который был дан через два года после «Дочери Фараона», но не произвёл впечатления на зрителя. Свою новую задачу Петипа за счёт недостаточной подготовки к спектаклю и стал исподволь готовить к очередной монументальной постановке. Одновременно он перенёс «Дочь Фараона» в Москву, где его балет был встречен иначе, чем в Петербурге. Критика благосклонно, но только вскользь коснулась танцевальной части спектакля, безжалостно обрушившись на его содержание и драматургию. Московская печать отмечала отсутствие общепринятых принципов построения балета, указывала на механическую связь эпизодов, на исторические и этнографические ошибки, на смешение стилей, а главное на отсутствие идеи в произведении. Неудача Петипа объяснялась тем, что он не стремился понять идеалы прогрессивных кругов русского общества. Как и Дидло в первое своё пребывание в России, Петипа окружал себя в основном соотечественниками, актёрами французского драматического театра, и сближался лишь с иностранцами, работавшими в балетной труппе. (С-23)

Сюжет следующего своего произведения – «Царь Кандавл» - Петипа почерпнул из одноимённой повести Готье, который в свою очередь воспользовался рассказом Геродота. Новый балет, данный в 1868 году, имел значительный успех, как в Петербурге, так и в Москве.

После этого Петипа решил попробовать свои силы в Москве. Продолжая литературную тему в балете, он в 1869 году показал московскому

зрителю одно из лучших своих произведений – «Дон Кихот», в котором применил все свои знания испанского танца.

«ДОН КИХОТ»

Шедевр Мигеля Сервантеса роман «Дон Кихот» имеет давнюю историю в балетном искусстве. С тех пор как в середине XVIII века появилась постановка Ж. Новера, этот сюжет не раз привлекал внимание танцовщиков и балетмейстеров.

ПРОЛОГ

Кабинет Дон Кихота. Обеспокоенные растущей одержимостью хозяина и тягой к рыцарским подвигам, слуги Дон Кихота пытаются выбросить его книги. Не переставая читать, входит сам Дон Кихот и садится за стол. Он восхищается героическими романами о храбрых рыцарях и прекрасных дамах. Мысленно он держит в объятиях женщину своей мечты, Дульцинею. Вбегает Санчо Панса, преследуемый разъярёнными лавочниками, у которых он украл гуся. Дон Кихот приходит на помощь Санчо, посвящает его в оруженосцы и вместе с ним отправляется на поиски приключений.

ПЕРВЫЙ АКТ (С-24)

Площадь в Барселоне. Цирюльник Базиль влюблён в дочь трактирщика Китри, которую мать мечтает выдать за чванливого и богатого Гамаша. В город прибывают Дон Кихот и Санчо. Дон Кихот принимает трактир за величественный замок. Горожане потешаются над Санчо, качают его на одеяле. Дон Кихот вновь приходит на помощь оруженосцу. Внезапно Дон Кихот замечает красавицу Китри. Очарованный, он провозглашает её своей Дульцинеей.

ВТОРОЙ АКТ, ПЕРВАЯ КАРТИНА

В трактире. Мать Китри, стремясь выдать дочь за богача, так доводит беднягу Базиля, что он вынужден пойти на притворство: изобразив попытку самоубийства, он делает вид, что умирает, и умоляет родителей Китри благословить их союз.

ВТОРОЙ АКТ, ВТОРАЯ КАРТИНА (С-25)

Цыганский табор. Услышав о скором прибытии Дон Кихота и Санчо, цыгане и бродячие комедианты решают разыграть «рыцаря». Появившийся Дон Кихот демонстрирует почтение вожаку табора, словно королю. Вожак объявляет, что пора начинать танцы. За ними следует представление театра марионеток. Во время спектакля Дон Кихот принимает героиню за Дульцинею, видит, что ей грозит опасность, и пытается взобраться на сцену. Преследуя героиню до ближайших ветряных мельниц, он приходит к выводу, что Дульцинею прячут от него. Перепутав мельницы со злобными великанами, он вызывает их на поединок, цепляется за одно из крыльев, поднимается в воздух и падает. Санчо помогает хозяину прийти в себя и утешает.

ТРЕТИЙ АКТ

Дон Кихот и Санчо устраивают привал в лесу. По-прежнему взбудораженный схваткой с ветряными мельницами, Дон Кихот представляет себя рыцарем в сияющих доспехах, окружённым прелестными дамами...

ЧЕТВЁРТЫЙ АКТ (С-26)

Охотничьи рога возвещают прибытие Герцога Барселоны, который прослышал про Дон Кихота и захотел своими глазами увидеть незадачливого рыцаря. Разбудив Дон Кихота, Герцог приглашает его принять участие в фиесте. Затем Герцог убеждает Базиля переодеться странствующим рыцарем, чтобы разыграть Дон Кихота...

ПЯТЫЙ АКТ

Главная площадь Барселоны. Наступило время фиесты. Герцог, Герцогиня и Дон Кихот наблюдают за танцами. Внезапно Дон Кихоту кажется, будто он узнал Дульцинею в девушке, которую несут таинственные люди под охраной рыцаря. Рыцарь вызывает Дон Кихота на поединок и вскоре одерживает над ним победу. После поединка соперник Дон Кихота снимает доспехи, и вдруг выясняется, что это не кто иной, как цирюльник Базиль. Дон Кихот настолько удручён своей ошибкой, что Герцог и

Герцогиня, сжалившись, принимаются утешать его. Китри и Базиль празднуют свою помолвку, исполняя *grand pas de deux*. Вспомнив, что он до сих пор не нашёл свою Дульцинею, Дон Кихот призывает Санчо к новым приключениям.

Спектакль сопровождался успехом, но критика снова указала на крупные недостатки драматургической основы постановки. Петипа ещё не понимал, что содержание и содержательность не одно и то же. Борясь за сюжет спектакля, он не думал о его идейной стороне и, обращаясь к литературным произведениям, черпал из них только фабулу. (С-27)

В 1870 году Петипа поставил в Москве ещё один балет – «Трильби» на музыку Гербера. В качестве сюжета для спектакля он использовал модный тогда роман Дюморье того же названия. Постановка не понравилась зрителям, после чего Петипа возвратился в Петербург.

Между тем успех «Дон Кихота» в Москве заставил дирекцию театров поставить спектакль и в столице, но здесь он вызвал меньший интерес. Петипа знал, что петербургских балетных зрителей не могли пленить ни имя Сервантеса, ни испанские танцы – им была ближе блестящая форма классического танца, которую он показал в своё время в «Дочери фараона». Учитывая это, балетмейстер значительно переработал либретто «Дон Кихота». Связь с произведением Сервантеса была окончательно нарушена, драматургия сведена на нет, а танцевальная часть постановки была усилена.

В дальнейшем из спектакля стали постепенно выпадать отдельные сцены и эпизоды, так как они оказывались ненужными, а вслед за этим и роль Дон Кихота превратилась в третьестепенную: её только по традиции исполнял артист балета, а не сотрудник – статист. То, что, несмотря на все эти недостатки, балет не только удержался на сцене, но и прочно вошёл в репертуар московского и петербургского театров, дожив до наших дней, объясняется обилием блестяще поставленных испанских танцев, проникнутых подлинно национальным духом. Были свои достоинства и в музыке Минкуса, чрезвычайно танцевальной, хотя и состоявшей почти

сплошь из вальсов, полек галопов и маршей, но построенной на испанской национальной мелодике.

Петербургские неудачи особенно болезненно переживались Петипа, так как после отъезда Сен-Леона он был назначен главным балетмейстером петербургской балетной труппы. Стремясь создать себе успех, он в последующие годы работал только над незначительными по содержанию балетами чисто развлекательного характера, но они не вызывали интереса у зрителя и быстро сходили со сцены.

В 1876 году Петипа с большой тщательностью поставил «Сон в летнюю ночь» Мендельсона. Несмотря на несомненные музыкальные и хореографические достоинства, спектакль так же прошёл незаметно. Лишь в 1877 году на петербургской сцене появился балет «Баядерка», сопровождавшийся подлинным успехом. Выбор этой темы был обусловлен живейшим интересом русского общества к Индии.

Сюжет этого балета – история индийской баядерки (храмовой танцовщицы) по имени Никия. Несмотря на любовь к Никии, воин Солор нарушает данную ей клятву и женится на другой. Соперница приказывает отравить Никию: баядерка погибает от укуса змеи, спрятанной в корзине цветов. В финальном акте раскаивающемуся Солору снится, будто он ищет возлюбленную в царстве Теней. Подобно Орфею и Альберту из «Жизели», Солор находит Никию и уверяет, что больше никогда не покинет её, но Никия ускользает.

Балет «Баядерка» дожил, хоть и не полностью, до наших дней, и его можно увидеть в Петербурге, в Мариинском театре, а также в НАБТ Беларуси. При жизни балетмейстера спектакль так и не дождался понимания и оценки. И только в XX веке, в свете всего, чему научился балет после Петипа, стали различать, где прошла дорога к великому балету. Когда «Лебединое озеро», поставленное заново Ивановым и Петипа, получило всеобщее признание – а это тоже произошло не сразу, не вдруг, - стало понятно, что картина теней в «Баядерке» принадлежит той же великой

хореографии, только ещё без равноценной ей музыки. И тут спохватились, что великая хореография «Баядерки» дожила до наших дней со скромной музыкой Минкуса, а великая музыка «Лебединого озера», поставленного в Москве в тот самый год, что и «Баядерка» в Петербурге, без равноценной хореографии на сцене не выжила и выжить не могла. Она требовала новой, другой хореографии, подобной той, какая уже была в «Баядерке», пусть ещё более совершенной. Ведь хореография не прибавление, не приложение, не воплощение чего-то другого – сценария, или музыки, или оформления, - а самое главное в балете. И, вовсе не умаляя важности других его составляющих, надо подчеркнуть, что их достоинства балету дороги не сами по себе, а именно во взаимодействии с хореографией и в способности к такому взаимодействию.

Картина теней свидетельствует о готовности хореографии Петипа к новым отношениям с музыкой, о том, что сама по себе хореография стала воистину музыкальной, что танец стал, как начали позднее о нём говорить, симфоническим. Видный балетный писатель Аким Волынский назвал «Тени» «симфонией пластических идей», и это очень точно. Смысл и содержание этой картины изложены не так, как они излагаются в драматических спектаклях, как они могут быть изложены словом, но так, как они могут быть изложены телодвижениями, то есть по самому методу изложения – без помощи условного слова, а как бы напрямик – гораздо ближе к симфонии музыкальной. Балет, контрастностью происходящего в нём действия близкий к драме, сделал при Петипа важный шаг в сторону от неё и занял место посередине между драмой и музыкой.

Картина «Тени» идёт сейчас во многих театрах. Именно в четвёртом акте «Баядерки», важна не столько сюжетная основа, сколько хореография. Призрачные обитатели царства Теней спускаются по длинному пандусу, расположенному в глубине сцены параллельно рампе, двигаясь в профиль к зрителям и замирая в *arabesque penche* (арабеск с наклоном корпуса вперёд) на каждом шагу. Из тьмы появляется одинокая белая тень, она сдвигается на

два шага вправо, и в опустевшей тьме на её месте в такой же точно позе появляется другая тень, и опять другая, и опять другая. Это повторяется тридцать два раза, но дело, конечно, не в этом конкретном числе, а в настойчивой многократности явления теней. Они рождаются на глазах, вернее, совершают переход из той сферы, где находились прежде, в ту, где им быть отныне. Во всеобщности и неминуемости такого перехода ощущается здесь отдельная участь каждой тени, отдельную судьбу каждого человека, которая вовсе не становится незначущей оттого, что рядом свершаются точно такие же судьбы. И вот все тени вышли, стали в четыре ряда и начали свой общий танец, вернее, смену поз, которые они принимают одновременно, подчёркивая общность и единообразие своих отдельных судеб.

Первые и последующие движения танцовщиц весьма просты в исполнении, однако повторы неизбежно привлекают внимание, создавая впечатление неземного, потустороннего зрелища. Далее следует *pas de trios* трёх Теней, затем – вариации каждой из них. Танец Солора подчёркивает, что он – единственное человеческое существо среди бессмертных. В *pas de deux* двух влюблённых соединяет длинный прозрачный шарф. Никия держится за один конец шарфа, а Солор – за другой, поддерживая партнёршу во время исполнения череды поворотов, с которыми по впечатлению способны соперничать только поддержки в финальном акте «Жизели». И снова общий танец кордебалета и солистов, только более стремительный.

Постепенно нарастает подъём к небесам (а для Петипа и его зрителей смерть была таким воспарением), танцовщицы всё возвышаются, начиная с отступления на пальцах в начале картины до прыжков в конце. И одновременно нарастает стремительность движений – от совсем медленного начала к энергичному и неотвратимому финалу. Петипа очень искусно развивает и нарастание высоты, и нарастание стремительности и неотвратимости, чередуя движения и темпы, «работающие» на магистральную идею картины, с другими, как бы противостоящими и даже

противоречащими ей, и тем, превращая её не в линейную и однозначную, но в многомерную и многозначную, в которой, однако, свершается то, что свершается. И стремительно несущийся ввысь шарф подчёркивает это.

Картина теней обнажает глубинный смысл сюжета, в котором скоротечность жизни бросает свет на её ценности. Солор, единственный человек в этом сонме теней, ощущает драгоценность ушедшего вместе с Никией и тянется за ней. Этот мотив может по-разному преломиться в сюжете. У Петипа за уцелевшей картиной теней следовал забытый ныне четвёртый акт, где во время свадьбы Солора с дочерью царя, погубившей Никию, вновь появлялась тень баядерки, как бы предвещающая гибель присутствующих, а затем разражалась гроза, и стены рушились, погребая всех под обломками. В нынешнем спектакле Солор после «теней» просто кончает с собой.

В «Баядерке» стали очевидными редкий талант Петипа как постановщика классических танцев и его характерные особенности как балетмейстера. Помимо неиссякаемой фантазии в сочетании танцевальных движений, Петипа достиг в этом балете предельной простоты построения хореографического номера, будь то сольное или массовое выступление.

Безупречно владея техникой танца, он был ярким противником «затехниченного» танца, акробатической техники и трюкачества и видел совершенство танцевальной части спектакля в стройности и логичности её построения. Вместе с тем в своих балетах он никогда не пренебрегал ни действенным танцем, ни яркими пантомимными сценами. Все эти положительные качества Петипа особенно чётко выступили в его новом произведении. Финальная картина балета «Тени» до сего времени – непревзойдённый образец массового классического танца.

Постановка «Баядерки» знаменовала окончание первого периода балетмейстерского творчества Петипа. Все, даже самые удачные, его спектакли предыдущих лет были лишь попытками продлить репертуарную линию Перро, но не развивали её. В них не было ни социальной остроты, ни

идейной глубины, свойственных балетам прославленного балетмейстера. Петипа ограничивался лишь тем, что брал в основу либретто реалистическую фабулу и последовательно исключал из своих постановок элементы фантастики, придавая им чисто дивертисментный характер. В итоге его спектакли не стали новым этапом в развитии балета, а лишь продолжали старый.

Второй период в творчестве Петипа начался с постановки в 1878 году балета «Роксана, краса Черногории», который стал попыткой создать балетный спектакль на современную тему, и был тесно связан с русско-турецкой войной 1877-1878 годов.

Содержание балета представляло собой очень запутанное соединение реального и фантастического. Основными действующими лицами спектакля были девушка-черногорка, превращавшаяся ночью в вилису, и два влюблённых в неё соперника – благородный черногорец и переодетый турок. Преодолев чары виллис, черногорец выходил победителем и освобождал героиню. Балет заканчивался весёлым праздником, в котором принимали участие и русские солдаты-освободители славян. Эта постановка в те годы была очень своевременна и вызвала самый живой интерес широких кругов городского населения.

Последовавший за ней в 1879 году фантастический балет «Дочь снегов» был навеян экспедицией Норденшельда к северному полюсу. Показанная в том же сезоне постановка «Млада» отражала сильно возросший после окончания войны за освобождение славян интерес общества к славянской культуре. Наконец, балет «Призрак-цирюльник» отдавал дань увлечению зрителей опереточными сюжетами. Настойчивое стремление Петипа ставить балеты на современные актуальные темы, было новой попыткой найти путь к созданию реалистического балетного спектакля. Но эти постановки не достигали своей цели и имели лишь кратковременный успех. В этот период всё внимание Петипа было уже направлено на развитие классического танца. Он насыщал свои балеты многочисленными и

разнообразными танцами, добиваясь их предельной выразительности и простоты, широко используя огромные возможности петербургской балетной труппы, обладавшей в то время первоклассными солистками и прекрасным кордебалетом. Большинство этих танцев носило исключительно дивертисментный характер, но они всё же развивали балетмейстерское мастерство постановщика.

Тем временем в Москве после отъезда Петипа в 1870 году появился новый балетмейстер-австриец Венцель или, как он сам именовал себя: Вячеслав Рейзингер (1827 - 1892). До своего приезда в Россию он работал в Вене, Праге и Лейпциге. Первая его постановка в Москве – балет «Волшебный башмачок, или Сандрильона» - была удачной. Но, не смотря на это, дирекция не заключила с ним контракт. В 1873 году Рейзингер снова появился в Москве и на разовых условиях стал ставить балет «Кощей» на тему русской сказки. «Кощей» не вызывал особого интереса у зрителей, хотя русская тема была разрешена балетмейстером удовлетворительно и спектакль не сопровождался такими скандальными последствиями, как пресловутая «Золотая рыбка» Сен-Леона.

После постановки «Кощей» с Рейзингером в конце 1874 года был заключён контракт. Обосновавшись в Москве, новый балетмейстер в 1875 году создал два балета: «Стелла» и «Ариадна». В них Рейзингер хотел показать зрителю свои новые методы постановки танцев.

Взяв за основу изобразительное искусство античности, Рейзингер стремился применить его в балете и ещё в 1873 году, предполагая поставить в Москве свой одноактный балет «Нарцисс и Эхо», говорил, что «написал балет только в одном акте, опасаясь, по условиям, относящимся до костюмов и танцев древнего времени, в нескольких актах утомить публику».

Как «Стелла», так и «Ариадна» вызвали кратковременное любопытство зрителя, причём последний спектакль поражал ещё роскошью своей постановки. Он обошёлся дирекции в баснословную по тому времени сумму – 40 тысяч рублей (постановка балета «Торжество Вакха» стоила

театру всего 800 рублей). Однако эти балеты не стали серьёзным событием. Московская балетная труппа и передовая художественная интеллигенция продолжали поиски новых средств выразительности в танцевальном искусстве, которые и привели к созданию «Лебединого озера», начинающего новый этап в развитии русского и мирового балета.

Балет в провинции как самостоятельный вид театрального искусства в этот период прекратил своё существование. Развивавшиеся коммерческие отношения задушили коммерческий балетный театр. Гонимый за повышением прибылей, провинциальные антрепренёры отказывались от таких ненадежных и мало доходных дел, как балет. Дольше других продержались полукоммерческие балетные труппы в Казани и Тифлисе. Но интерес к сценическому танцу в провинции не прекратился. Это подтверждается как участвовавшими гастрольными столичными артистами балета в губернских центрах, так и сохранением танцевальных номеров в операх, опереттах, водевилях и дивертисментах, шедших в провинции.

Значительным изменением в период 1860-70-х годов подвергся балетный спектакль. Содержание в нём отошло на второй план; параллельно стремительно развивалась техника танца. К концу 1870-х годов балетный спектакль превратился в сплошной танцевальный дивертисмент, в котором отдельные исполнители демонстрировали своё техническое искусство. В этом отношении иностранные балетмейстеры и иноземные исполнители-гастролёры стояли на первом месте. Подобное явление в балете в корне противоречило основным путям развития русского балетного театра и требованиям прогрессивного зрителя к балетному искусству. Говоря об артистах в первом акте «Золотой рыбки», Салтыков-Щедрин иронически констатировал, что «они пляшут потому, что налаживают сети, они пляшут потому, что они поселяне и в этом качестве должны плясать». Другой критик прогрессивного направления – Баженов – писал: «Преимущество... старых балетов перед нынешними, новыми заключается главнейшим образом в том, что, не имея назначения служить сборником, хрестоматией разнокалиберных

танцев, они удерживают за собою характер пьес и, стало быть, могут действовать не на одни только глаза». Упадок балетной драматургии вызвал постепенный отход серьёзной критики от балета и появление рецензий, обходивших молчанием содержание спектакля и касавшихся только исполнения танцев.

С каждым годом усложнявшаяся техника танца требовала сосредоточения всего внимания исполнителя именно на этой стороне его искусства. Virtuозные движения, зачастую носившие акробатический характер, губили танец, ограничивая возможности создания образов. Танцевальная драматургия ухудшалась, приходила в упадок.

В те годы увлечение техникой распространялось по преимуществу из Италии, откуда пришли название первой танцовщицы – балерина и новый танцевальный костюм. Усложнение техники потребовало укорачивание юбки танцовщицы до колен, а энергичная манера исполнения движений заставила изготавливать эти юбки из упругой ткани. В новых условиях посыл при вращении стал играть более важную роль, чем воздушность прыжка и полёта. Вращательные движения вызвали необходимость уплотнения носка балетных туфель, в которые стали вшиваться стёганные матерчатые подушки, опирающиеся на пробковую основу.

Техника танца отвлекала внимание исполнителей от создания образа. В балете стала быстро распространяться условная пантомима (это было нечто похожее на язык глухонемых – определённые жесты обозначали мысли и намерения исполнителей), не требовавшая ярких актёрских данных и легко усвоенная артистами, но малопонятная рядовому зрителю и доступная лишь балетным завсегдатаям. Это ещё более отдалило балет от широких масс, превращая его в кастовое искусство. Пётр Дмитриевич Боборыкин в своей книге «Театральное искусство» писал в 1872 году: «Если б в новое время балетная хореография не ударилась в чистую виртуозность... танцы могли сливаться на сцене в одно художественное целое с пантомимой. Большинство же приёмов жестикуляции, введённых в новую хореографию,

чисто условного характера. Они стоят вне всякого соответствия реальной правде или даже осмысленному символизму. Они зависят от произвола балетных хореографов».

В Петербурге, где влияние зарубежных течений было сильнее, пантомима прочно вошла в балет. В Москве же были очень сильны реалистические художественные традиции Малого театра, и она прививалась медленнее. Однако крупнейшие русские балетные артисты в обеих труппах стремились обходиться без условной пантомимы, которая очень неблагоприятно отражалась в работе над образом и вела к театральному штампу.

Значительно выросла за истекшее десятилетие техника классического танца. Появилась воздушная поддержка. Характерный танец начал приобретать народную манеру исполнения.

Использование для оформления спектаклей новинок зарубежной промышленности и техники неблагоприятно отразилось на развитии русской декорационной живописи. Водопровод, газовое и электрическое батарейное освещение, рефлекторы открывали новые возможности для создания феерических театральных эффектов. Это особенно ощущалось в балете и отодвигало декорационную живопись на задний план, подчиняя её техническим новшествам. Следствием этого было соединение в одном лице машиниста-механика сцены и художника-декоратора. В этом отношении особенно прославился московский декоратор и машинист Карл Вальц. Нововведения вызвали интерес публики, но в художественном отношении декорации этого периода значительно уступали оформлению предыдущих лет.

1860-70-е годы – самый сложный период в развитии русского балета. Изменения в жизни общества, последовавшие за отменой крепостного права, обострили художественные разногласия между артистическим и демократическим зрителем.

Отступавшая буржуазно-дворянская эстетика стремилась удержать свои позиции в балете, уделяя основное внимание развлекательности танца в ущерб идейному содержанию. Этот путь должен был привести балет к гибели.

Наступавшая демократическая эстетика требовала коренного переворота в искусстве, в том числе и в балете. Передовая интеллигенция ждала от балета не развлекательности, а служения обществу.

Реализм стал главенствующим художественным направлением, и балетмейстеры лихорадочно и безрезультатно искали пути создания реалистических спектаклей. При этом они не учитывали, что балет – искусство условное и что реализм в балете значительно отличался от реализма в литературе и живописи. Кризис балета продолжался.

Но, несмотря на свои неудачи, деятели балета продолжали поиски, и их упорство было залогом будущей победы.

Московская балетная труппа, пользуясь своим отдалением от столицы, вела открытую борьбу за новые пути развития балета. Уже в эти годы её деятельность стала привлекать неодобрительные взоры петербургского начальства, и дальнейшая судьба балета в Москве ставилась под угрозу.

Петербургская балетная труппа под нажимом своего зрителя принуждена была отказаться от открытой борьбы и внешне капитулировать перед «балетно-консервативным союзом», но в действительности эта борьба продолжалась, хотя стала носить скрытый характер. Всё это подготавливало дальнейшее развитие русского балета, приведшие его к мировому первенству.

Упорное стремление московской балетной труппы найти новые пути, которые приблизили бы балет к запросам зрителей, не встречало поддержки у петербургской дирекции. Несмотря на это, руководители балета в Москве продолжали свои поиски. В тот период значительно повысился интерес общества к серьёзной музыке. Это было связано с деятельностью открывшихся в Петербурге и в Москве консерваторий. Разрыв между

симфонической и оперной музыкой, с одной стороны, и музыкой балетных спектаклей, с другой, становился всё более очевидным.

Основным сочинителем балетных партитур в те годы был Минкус. Как музыкант Минкус был изобретательнее и требовательнее к себе, чем Пуни. Об этом свидетельствует отзыв критики, находившей музыку, написанную для «Баядерки», «слишком серьёзной» для балета. Однако партитуры Минкуса, несмотря на их большую танцевальность и мелодическое богатство, всё же не выходили за пределы своего узкого назначения и не выдерживали никакого сравнения с балетными сценами в операх русских композиторов. Эта музыка служила хореографу подспорьем для зримых композиций, которые он стремился создать, такую музыку часто называют прикладной служебной. Композитор получал точные указания не только о количестве номеров, из которых состоял балет, но и о продолжительности, темпах и других особенностях каждого. Прикладная музыка была ритмически разнообразна. Композиторы, превосходно зная танец, могли приспособиться к любой его нужде. Это была не столько музыка, чтобы её слушать отдельно, - с этих позиций её можно упрекать и в наивности и в поверхностности, - сколько музыка, чтобы при ней танцевать, и в этом качестве она была превосходна.

Взгляд на балетную музыку как на какой-то низший вид музыкального творчества, заниматься которым – несерьёзное дело, сложился в середине XIX века, в период кризиса балета. Такой взгляд отрицательно влиял на русскую музыкальную критику, и она не замечала, что крупнейшие русские композиторы, хотя и не сочиняли партитур балетов, но охотно создавали танцевальную музыку и очень серьёзно и по-своему подходили к решению танцевальных сцен в операх. В спектаклях так называемой «большой оперы» в европейских музыкальных театрах балетные сцены в основном представляли собой вставной дивертисмент, который безо всякого ущерба для музыкальной партитуры можно было вычеркнуть. Танцевальные сцены русских композиторов в операх были органически связаны со всем

произведением, и их изъятие из спектакля не могло проходить безболезненно. Однако не все композиторы разделяли отрицательный взгляд на балетную музыку. К их числу принадлежал гениальный русский композитор Пётр Ильич Чайковский (1840-1893), после которого роль музыки в балете и в самом деле возросла, и композитора даже стали считать самым главным автором балета. И, правда, Чайковскому балет обязан бесконечно многим. И, правда, Чайковский лучше других музыкантов увидел и понял возможности балетного театра как музыкального.

Чайковский любил балет, постоянно посещал балетные спектакли, особенно ценя «Жизель», и всегда возмущался пренебрежительным отношением к балетной музыке. В своё время он гневно писал Сергею Ивановичу Танееву: «Я решительно не понимаю, каким образом в выражении «балетная музыка» может заключаться что-либо порицательное! Ведь балетная музыка не всегда же дурна; бывает и хорошая». Такие взгляды композитора приводили к естественному выводу, что балетная музыка плоха потому, что за неё не берутся серьёзные музыканты. Поэтому Чайковский охотно принял предложение заведующего репертуаром московских императорских театров Бегичева написать музыку для балета.

Чайковский хотел доказать свою правоту и пойти наперекор мнению «специалистов». Этот шаг требовал большой смелости и глубокой убеждённости, так как предвещал уже не реформу, а революцию в области балета. Время для этого настало. Борьба противоречий в балете достигла высшей точки. С одной стороны, наблюдался неуклонный отход от прогрессивных традиций прошлого, с другой – упорное стремление удержаться на этих позициях и снова сделать балет нужным и близким зрителю. В таких условиях решение Чайковского было своевременным, тем более что его первый спектакль должен был быть естественным продолжением того, что было сделано Глинкой, Даргомыжским, Серовым, Мусоргским и молодым Римским-Корсаковым. Танцевальные сцены в операх

этих композиторов достаточно подготовили почву для появления первого русского национального балета с симфонической музыкой.

Чайковский принял самое живое участие в создании либретто будущего балета, требуя, чтобы сюжет был из времён средневековья и обязательно фантастический.

Новое произведение им было решено назвать «Озеро лебедей».. Сценарий «Лебединого озера», который был основан на «лебединых» мотивах сказок, встречающихся у разных народов, написали Гельцер и Бегичев. После того как либретто было окончательно выработано, композитор немедленно принялся за сочинение музыки. Клавир был закончен Чайковским через семь месяцев, после чего он сразу приступил к оркестровке балета. На этом этапе работы стали возникать неожиданные затруднения.

Партитура «Лебединого озера» оказалась настолько необычной и новой, что поставила в тупик деятелей балета. За долгие годы они привыкли к тому, что музыка в балете полностью подчинялась танцу, а здесь танцу приходилось подчиняться музыке, образная танцевальность которой звала к расширению средств выразительности и требовала нового подхода к решению балетного спектакля. Чайковский, хотя и был знаком с хореографией, но не считал себя вправе вмешиваться в работу балетмейстера.

Композитор добросовестно работал на репетициях балета в качестве концертмейстера, затем встал за дирижёрский пульт с твёрдым намерением вести оркестр на спектакле, но впоследствии отказался от этого решения, видимо, не будучи в состоянии «ловить» танцующих, то есть заканчивать музыкальную фразу одновременно с концом танцевальной. Незадолго до премьеры балет передали дирижёр Степану Яковлевичу Рябову, который при всей своей опытности был не в силах раскрыть всю глубину симфонической партитуры Чайковского.

Когда началась непосредственная постановочная работа на сцене дела пошли ещё хуже. Рейзингер совершенно растерялся, впервые в жизни встретившись со столь новой и сложной как по содержанию, так и по форме балетной партитурой. Ища выход из положения, балетмейстер стал делать купюры, варварски выбрасывая целые музыкальные куски и бесцеремонно переставляя танцевальные номера из одного акта в другой. Чайковский, со свойственной ему скромностью и связанный договорами и сроками, безропотно соглашался на все искажения своего творения, полагая, что балетмейстер в этих вопросах понимает больше, чем он. В итоге этих изменений от новаторски построенной партитуры не осталось и следа, и вся музыкальная структура балета была нарушена. Перекраивание партитуры мало помогло делу, и по свидетельству современников, в постановке танца часто принимала участие вся труппа. Но дело всё-таки не в личных качествах Рейзингера. Балет ещё и не мог на равных сотрудничать с серьёзным музыкантом. Он только ещё овладевал способностью думать схожим с музыкой и отличным от драматического театра образом. Балет нуждался в том, чтобы музыка помогала ему, шла за ним, а не тщила вест его за собой. Те громадные задачи, которые она могла перед ним поставить, были ему ещё не по силам. Не балетмейстеру Рейзингеру не по силам, а балету 1877 года.

Неудачи преследовали спектакль вплоть до первого представления. Так, например, дирекция по материальным причинам оказалась вдруг не в состоянии сделать новые декорации и костюмы, которые пришлось переделывать или подбирать из старых; артист Арнольд Гиллерт, исполнявший роль принца, был крайне беспомощен, а замены ему не было, на партию Одетты неожиданно малоопытная молодая танцовщица Полина Михайловна Корпакова, так как балерина Собежанская, намеченная на главную роль, не захотела её исполнять. Отказ Собежанской был вызван тем, что композитор не написал для неё в 3-м акте ни одного танцевального номера – она участвовала только в танцах невест. В связи с

этим Собещанская поехала в Петербург и попросила Петипа поставить специально для неё соло на музыку Минкуса в 3-м акте «Лебединого озера». Петербургский балетмейстер охотно исполнил её желание, но Чайковский наотрез отказался включать в свой балет музыку другого композитора, предлагая написать свою собственную. Однако балерина не желала изменять танца, поставленного для неё в Петербурге. В конце концов, недоразумение было улажено; Чайковский согласился написать свою музыку для этого номера, такт в такт совпадающую с музыкой Минкуса. Собещанской настолько понравилась эта музыка, что она уговорила композитора сочинить ей ещё и вариацию, что также было выполнено Чайковским. Собещанская танцевала только в третьем спектакле и рассматривала написанные для неё танцевальные номера как свою собственность, а потому на премьере, когда выступала Корпакова, эти танцы не исполнялись.

Когда спектакль был уже почти готов, выяснилось, что необходимо включить в него русский танец, как дань патриотизму в условиях начавшейся войны между Россией и Турцией за освобождение восточных славян. Чайковский, учитывая положение, не возражал против этого и без особого труда вёл в 3-й акт русский танец.

20 февраля 1877 года «Лебединое озеро» наконец увидело свет рампы Московского Большого театра. В этот вечер, после очень длительного перерыва, зрительный зал оказался переполненным. Интерес к новому произведению охватил все слои московской интеллигенции. Отношение к спектаклю было самое различное. Музыкальные критики, в большинстве своём подошедшие к оценке постановки с обычными мерилami тогдашних требований к балетной музыке, дружно отвергли произведение Чайковского. Они находили, что музыка «монотонна, скучновата», обнаруживает «бедность творческой фантазии и... однообразие тем и мелодий», называли балет Чайковского сбором «невероятных диссонансов, бесцветных, невозможных мотивов», словом «музыкальной какофонией». Особенно отрицательно отнеслись к балету петербургские критики, представители

«балетно-консервативного союза», которые в нетерпящем возражений тоне «знатоков» поспешили похоронить произведение Чайковского, объявив о его полном провале.

Передовые критики и друзья композитора отнеслись к спектаклю более доброжелательно, но одновременно как бы извинялись перед читателями за своё мнение. Так, например, Николай Кашкин писал, что «Лебединое озеро» имело успех, хотя не особенно блестящий, но значительный». Герман Ларош, делая ряд замечаний композитору, вместе с тем признавал, что «по музыке «Лебединое озеро» - лучший балет», который он когда-либо слышал. Танеев ограничился частным письмом, в котором сообщал Чайковскому, что его знакомым «очень понравилась» музыка «Лебединого озера». Балетные артисты честно признавались в своей неспособности хореографически раскрыть новое произведение. Режиссер московской балетной труппы Дмитрий Иванович Мухин писал, что «музыка для танцев не особенно удобна, скорее походит на прекрасную симфонию».

Танцевальное воплощение балета не удалось. Рейзингер и здесь широко применил свои «новые методы» решения танцев. Критика сетовала на балетмейстера за его «замечательное умение вместо танцев устраивать какие-то гимнастические упражнения» и указывала, что «кордебалет толчётся себе на одном и том же месте, махая руками, как ветряная мельница крыльями, а солистки скачут гимнастическими шагами вокруг сцены».

Однако обвинять только Рейзингера в неудаче спектакля не приходилось. В те годы балетные деятели, воспитанные на музыке второстепенных композиторов, не были в состоянии решить такой сложной задачи, как хореографическое воплощение симфонической музыки Чайковского. Когда спустя почти двадцать лет Петипа с его огромным опытом и исключительной танцевальной фантазией взялся за этот балет, то и его постановка первого акта оказалась столь же оторванной от музыки Чайковского, как в первой редакции.

Однако, несмотря на отзывы официальной критики, решительное слово было за широким зрителем, за теми представителями разночинной русской интеллигенции, которые в день первого представления «Лебединого озера» переполняли зал Большого театра. Мнение этого зрителя, горячо принявшего новый балет, разошлось с оценкой «специалистов». Это, по-видимому, приводило в недоумение и даже раздражало часть критиков. В саркастических фразах: «Если судить по количеству вызовов, которыми публика приветствовала композитора, то, пожалуй, можно сказать, что балет его имел успех», «Композитора вызывали много раз, но далеко не единодушно и не без протеста» - звучали ноты явного недовольствия.

Признание «Лебединого озера» пошло от зрителя, а не от специалистов и знатоков. И это было вполне закономерно. Широкие круги русской интеллигенции подошли к балету просто и естественно, без всяких догматических шаблонов. В чарующей музыке «Лебединого озера» они слышали «протест и страстное желание гибели тому, что тяготит и давит свет». По словам Стасова, именно этот протест и является демократической идеологией искусства 1860-70-х годов.

Сказочный сюжет приобрёл в балете Чайковского глубоко человеческий характер. Рыцарский быт средневековья не только не идеализировался, а наоборот сводился с того пьедестала, на который возвели его когда-то романтики. Одетта стремилась к жизни, а не звала принца в мир призрачной мечты, как это делала в своё время Тальони. Несмотря на фантастичность образа героини, она, как и Одиллия, и Злой Гений, была музыкально охарактеризована как реальный человек. Это отличало её от фантастических образов периода романтического балета. Но, кроме этого, в музыке балета было то самое главное, что за предыдущие годы совершенно исчезло из произведений этого жанра, - глубокая идея.

Свидетельством успеха «Лебединого озера» было издание и быстрая распродажа клавира спектакля. Это был первый увидевший свет балетный клавир русского композитора.

Об успехе балета говорит и его сравнительно долгая по тому времени сценическая жизнь. Несмотря на неудачное хореографическое решение, «Лебединое озеро» семь лет сохранялось в московском репертуаре и выдержало 32 представления и две новые постановки, в то время как другие спектакли не шли более 18 раз. Музыка балета вскоре после его постановки прочно вошла в концертный репертуар, чему во многом содействовал Николай Григорьевич Рубинштейн, едва ли не единственный крупнейший музыкант, сразу благотворно принявший произведение Чайковского.

Хотя «Лебединое озеро» не было сразу понято и оценено по достоинству специалистами и не нашло соответствующего хореографического воплощения, его появление означало открытие новой страницы в истории развития не только русского, но и мирового балета. Постановка этого спектакля неизбежно должна была повлечь за собой полный пересмотр принципов подхода к балетному спектаклю. Музыка перестала быть лишь аккомпанементом танцев, она стала не только равноправным, но и ведущим компонентом хореографического произведения, зачастую принимая на себя выражение основной идеи балета. Благодаря этому пантомима, как главная разъяснительница содержания произведения, отходила на второй план и предоставляла большие возможности танцу.

Главные танцевальные партии Одетты и Одиллии исполняли Полина Корпакова и Анна Собошанская. Это была последняя роль Собошанской: через год после этого она была неожиданно уволена на шестнадцатом году службы. Собошанская продолжала жить в Москве, занимаясь частной педагогической практикой. У неё учились многие артисты Большого театра.

Корпакова после увольнения Собошанской заняла её место. Она была слабой исполнительницей, но обладала красивой внешностью и большим обаянием. Кроме того, Корпакова отличалась исключительной памятью и способностью запоминать любой танец с одной репетиции.

Музыкальная и хореографическая драма «Лебединое озеро» - несомненно, самый популярный из всех классических балетов. По крайней мере, большую часть его – знаменитый второй акт – исполняют почти все балетные труппы мира. Это излюбленный спектакль и танцовщиков и зрителей. Все солистки мечтают хотя бы раз станцевать «Лебединое озеро», а зрители увидеть лучших исполнителей этого балета. (Майя Плисецкая танцевала «Лебединое озеро» более восьмисот раз, и танцевала тридцать лет, с 1947 по 1977 год.) добиться успеха в «Лебедином озере» - значит, за один вечер стать примой. Петипа и Иванов для танцовщицы – то же самое, что Шекспир для актёра: если удалось достичь успеха в этой танцевальной партии, есть надежда, что и остальные партии состоятся.

Чем же объясняется столь долгая популярность «Лебединого озера» у танцовщиков и зрителей? Почему несколько иная ситуация с другими спектаклями, непременно входящими в классический репертуар, - «Жизелью», «Спящей красавицей» и «Коппелией»? если принимать во внимание практические соображения (в отличие от «Лебединого озера», перечисленные балеты нельзя без ущерба сократить до одного акта – часть не передаёт атмосферу целого), мы найдём ответ в романтическом и трагическом сюжете балета и музыке созданной для него.

Героини других классических балетов неразрывно связаны с реальным миром, будь они крестьянки или принцессы. С ними происходят странные, невероятные события, однако их действия подчинены определённым условиям. А героиня «Лебединого озера» - совсем другое дело. Это ночная принцесса, воплощённое волшебство, плод воображения.

Вроде бы обычная история любви: девушка встречается с юношей, теряет его, но находит, а затем они вновь расстаются. Всё это выглядит банально лишь благодаря образу девушки. Она – королева лебедей, волшебная птица, и лишь на краткое время, с полуночи до рассвета, злой гений Ротбарт позволяет ей стать прекрасной женщиной. Её стихия – небеса и вода; для реального мира, где возможен роман, она кажется безвозвратно

потерянной. Её любовь к земному, реальному принцу обречена с самого начала: королева лебедей не вправе распоряжаться собственной судьбой.

Королева лебедей – полная противоположность торжествующей Жар-птице; она удивительно трогательна, всепоглощающая любовь этого существа мгновенно увлекает нас. Достоинство, отвага и власть королевы лебедей в балете становятся достоинством влюбленной женщины. Говоря человеческим языком, даже в своём волшебном мире она не кажется нам нереальной или нелепой – мы видим, что любовь не лишила её достоинства, скорее, она сохранила благородство, красоту и притягательность.

«Лебединое озеро» появилось в годы реакции. Многие деятели искусства стали отказываться от социальных и общественных тем, волновавших передовые круги общества.

Среди тех, кто продолжал борьбу за прогрессивное содержание национального реалистического искусства, были русские композиторы. Чайковский отрицал музыку, состоящую из бесцельной игры в звуки, и ратовал за правдивость воспроизведения чувств и настроений. Мусоргский признавал лишь ту музыку, в которой были жизненная правда, искренность и смелость мысли. Активная деятельность русских композиторов в годы реакции во многом объяснялась тем, что правительственные верха не считали музыку способной выражать передовые идеи. Опасным они находили только слово, поэтому всё своё внимание уделяли оперным произведениям, которые, прежде чем попасть на сцену, должны были пройти через бесчисленные цензурные рогатки. Поэтому национальные оперы часто подвергались искажениям или даже запретам. В частности, произведения Римского-Корсакова почти не ставились на императорской сцене.

В этой борьбе композиторы всегда находили полную поддержку у русских оперных артистов, которые, пользуясь своим бенефисным правом (бенефис давал право бенефицианту ставить любой спектакль и приглашать любых исполнителей), всемерно содействовали появлению на казённой сцене новых русских опер.

Что же касается деятельности в этом направлении артистов балета, то здесь дело значительно тормозилось сложностью общего положения в танцевальном искусстве.

Вслед за «Лебединым озером» Рейзингер поставил в Москве только один балет и навсегда покинул Россию.

В Москву после его отъезда был приглашён датский балетмейстер Иосиф Петер Гансен (1842-1907). Он был профессионально грамотен и хорошо чувствовал музыку, но не обладал богатой фантазией. Гансен сразу обратил внимание на «Лебединое озеро», поразившее его своими музыкальными достоинствами. Для своего первого бенефиса он выбрал именно этот балет. Серьёзно изучив музыку спектакля, восстановив многочисленные сокращения, балетмейстер в январе 1880 года показал Москве «Лебединое озеро» в новой редакции. Несмотря на то что эта постановка была несравнимо лучше первой, что отметила вся критика, балет Чайковского и на этот раз не получил должного сценического воплощения.

В том же году Гансеном был поставлен одноактный балет «Летний праздник» на современную спортивную тему. Но малая заинтересованность русского зрителя спортом была причиной слабого успеха и этого спектакля.

В 1881 году газеты сообщили, что Антон Рубинштейн написал для Гансена балет «Виноградная лоза», который предполагается поставить в Большом театре. Привлечение к постановке серьёзного композитора продолжало начатую Чайковским борьбу за полноценную балетную музыку. Однако этот спектакль так и не увидел света, потому что петербургская дирекция в тот период уже лелеяла мечту об упразднении балета в Москве.

Через год Гансен впервые в России показал Москве «Коппелию» Лео Делиба, поставленную ещё в 1870 году Сен-Леоном в Париже через несколько месяцев после его окончательного отъезда из России. «Коппелия» в постановке 1870 года, несмотря на удачно поставленные танцы, была типичным сен-леоновским спектаклем. Развитие сюжета оканчивалось во втором акте, куда был включён ничем не оправданный единственный,

почему-то испанский танец на пальцах. Представлял интерес массовый танец «Война», где одна группа исполнительниц была увенчана пернатыми шлемами германских Валькирий, а другая – красными фригийскими колпаками времён французской революции. Этот танец был отражением надвигающегося франко-прусского военного столкновения и тоже не был связан с действием. В «Коппелии» Сен-Леон превзошёл себя в угождении развлекавшемуся зрителю Парижа, оставив в балете лишь трех мужчин – Коппелиуса, Бургомистра и владетельного князя; остальные роли исполнялись танцовщицами, переодетыми в мужские костюмы (травести). Но все эти безвкусные выдумки Сен-Леона искупались музыкой Делиба. Это был плохой балет с хорошей музыкой.

Гансен сделал свою хореографическую редакцию балета, убрал травести, за исключением Франца (роль его исполняла воспитательница школы Никольская), и придал некоторую действенность третьему акту. Эта редакция спектакля сохранялась долгое время. «Коппелия» была единственной постановкой Гансена, которая имела успех и со времени первого представления, подвергаясь некоторым изменениям, созданным Петипа в 1884 году, не сходила со сцены русского балетного театра. Успех «Коппелии» в России был связан с развитием интереса к серьёзной музыке в балете, начавшемся с появления «Лебединого озера».

Свою деятельность в Москве балетмейстер закончил ещё одной новой редакцией «Лебединого озера». Она была показана 26 октября 1882 года. На этот раз переделки касались преимуществу рисунка танцев и разделения главной роли на две – Одетту исполняла Евдокия Калмыкова, а Одиллию – Лидия Гейтен, для которой в третий акт был введён модный тогда технический танцевальный номер «Космополитана», весь основанный на стремительных вращениях. Попытка Гансена прочитать музыку Чайковского и на этот раз была несовершенной.

Но, несмотря на эти неудачи, московская балетная труппа в те годы была достаточно сильной, чтобы продолжать поиски новых путей, которые

вывели бы балет из состояния кризиса. Однако петербургская дирекция не одобряла опыта московских балетмейстеров и хотела, воспользовавшись потерей интереса зрителей к балету, закрыть театр. Уже была составлена докладная записка министру двора. Но осуществление этого плана несколько задержалось из-за смены директоров театров. В 1881 году на этот пост был назначен Иван Александрович Всеволожский. Это был лучший директор казённых театров за всё время их существования. Разносторонне образованный, обладавший тонким вкусом, Всеволожский любил искусство и интересовался им. Начав свою служебную карьеру на дипломатическом поприще, он имел возможность всесторонне ознакомиться с зарубежным театром и составить о нём своё мнение. Принадлежа к наиболее образованным кругам дворянской интеллигенции, он был богато одарённым человеком – рисовал, писал стихи, играл на рояле и постоянно участвовал в любительских великосветских спектаклях. Всё это значительно поднимало Всеволожского над его предшественниками. Однако по своим политическим взглядам он был убеждённым консерватором, сторонником всемерного укрепления самодержавия.

Деятельность Всеволожского как директора казённых театров по сравнению с деятельностью прежних директоров носила прогрессивный характер. Немаловажную роль в этом играла его принципиальность в вопросах искусства. Всеволожский был эстетом, преклонявшимся перед французским искусством, но одновременно он высоко ценил и русскую художественную культуру. «Вы именно русский талант – настоящий – не дутый», - писал он Чайковскому. Он назначил начальником репертуара Малого театра и директором театрального училища А.Н. Островского и способствовал постановке его пьес, хотя и говорил, что от них «пахнет щами»; зная, что «верхи» не одобряют творчества композиторов «Могучей кучки», допускал на сцену их оперы. В 1922 году академик Асафьев писал: «Будем надеяться... что личность и деятельность – блестящая – Всеволожского как Директора Императорских театров, получит, наконец,

должную историческую оценку и что... в исчерпывающем... исследовании найдёт свой верное освещение та красивая позиция, которую по отношению к Чайковскому занимал Всеволожский, и то, несомненно, благотворное влияние, которое он, благодаря своему жизненному такту и чувству художника... оказал на композитора».

В 1882 году в Министерстве двора снова возник вопрос об упразднении московской балетной труппы, но проект попал в руки нового директора.

Всеволожский был принципиально против этого проекта и немедленно направил в Москву из Петербурга балетмейстеров Петипа и Иванова. Всеволожский и оба балетмейстера прекрасно понимали, что упразднить балетную труппу, где всё зависит от преемственности, гораздо легче, чем создать её вновь, и всячески желали спасти балет Большого театра. Для этого надо было изыскать достаточно убедительные доводы, которые дали бы балету в Москве возможность пережить тяжёлое для него время. В соответствии с этими соображениями и была составлена докладная записка Петипа и Иванова директору театров. В ней указывалось на нецелесообразность упразднения балетной труппы в музыкальном театре, где артисты балета всё равно необходимы для проведения оперных спектаклей, а потому предлагалось лишь предлагалось лишь сократить её состав. Такой выход из положения предоставлял возможность Большому театру изредка давать балеты. Ставить их можно было без особых издержек, перебрасывая в Москву сошедшие с петербургской сцены спектакли. Для поднятия интереса к этим балетным постановкам предполагалось направлять в Москву артистов и балетмейстеров-гастролёров из столицы. Балетные спектакли в свою очередь должны были дать дни отдыха, необходимые оперной труппе.

Директор театров поддержал мнение Петипа и Иванова, и 20 апреля 1883 года царь подписал указ о «реформе» московской балетной труппы. Во исполнение этого указа 92 артиста балета Большого театра были уволены на пенсию, 13 человек переведены в Петербург. Состав московской балетной

труппы был сведён к 120 исполнителям вместо прежних 225. самым печальным было то, что в число сокращённых попали наиболее прогрессивные деятели труппы, носители её демократических позиций, видимо, Министерство двора, проводя «реформу», руководствовалось не только соображениями экономии, но и политическими целями.

«Реформа» 1883 года почти полностью уничтожила самостоятельность балета в Москве и превратила его в филиал петербургской труппы, но преемственность была сохранена, и в этом большая заслуга Всеволожского, Петипа и Иванова. «Реформа» сплотила оставшихся в театре артистов балета и укрепила их решимость вести борьбу за свою художественную самостоятельность. Так, например, ведущая московская танцовщица Лидия Николаевна Гейтен и крупнейший артист русского балета Василий Федорович Гельцер, которым был предложен перевод в петербургскую труппу на более выгодные условия, отказались от этой «честь» и не пожелали покинуть своих товарищей в бедственном положении.

К счастью, по неизвестным причинам «реформа» не коснулась Московской балетной школы: она продолжала функционировать как и раньше. Ежегодно из стен училища выпускались молодые артисты балета, автоматически зачислявшиеся в труппу. Система преподавания, выработанная десятилетиями, была на должной высоте, школа обладала хорошими педагогами, которые заботливо воспитывали молодые кадры.

17 февраля 1888 года состоялось первое представление нового балета. После «Лебединого озера» это была несомненная удача в начавшейся борьбе за полноценную балетную музыку. Несмотря на то, что Иванов не отличался особенно ярким талантом, и его партитура не обладала должной эмоциональностью и глубиной, сам факт подхода к разрешению музыкальной части спектакля в принципах симфонизма был достаточно знаменателен. О своевременности этого явления свидетельствовала и та полемика, которая разгорелась в прессе вокруг «Весталки». Балетоманы считали подобную музыку никуда не годной для балета, музыканты же

находили, что она слишком хороша для него. Первые категорически возражали против симфонической программной музыки в балете, в то время как вторые утверждали, что «ни один уважающий искусство композитор» иначе писать не станет. Один этот спор уже свидетельствовал о несомненном интересе, вызванном спектаклем, и о прогрессивной роли постановки в истории развития русского балета.

Несомненная победа, одержанная «Весталкой», побудила Всеволожского приступить к осуществлению его давнего замысла – созданию грандиозного балета-феерии. Танцевальную часть он решил поручить Петипа, написать музыку предложил Чайковскому, а создание либретто и эскизов костюмов, которые пора было реформировать, Всеволожский взял на себя.

В своё время расстроенный неудачей с «Лебединым озером» Чайковский твёрдо решил никогда больше не браться за сочинение музыки для балета. Но на этот раз композитор вдруг охотно согласился на предложение Всеволожского. Такое неожиданное изменение решения Чайковского не было случайным. После серьёзных сомнений в своих возможностях писать балетную музыку, возникших у композитора вслед за первым представлением «Лебединого озера», он не мог не обратить внимание на то, что к его произведению постоянно возвращаются. Дважды, и не без успеха, брался за него прибывший в Москву балетмейстер Гансен. В 1886 году вспомнил о балете Всеволожский. Он в виде пробы порекомендовал поставить один акт балета в театре войск гвардии в Красном Селе во время летнего лагерного сбора. Однако осуществить это намерение не удалось.

В 1888 году, за несколько месяцев до получения предложения дирекции театров, Чайковский посетил Чехию и дал ряд концертов в Праге, прошедших с исключительным успехом. 21 февраля 1888 года пражская музыкальная общественность и артисты оперного театра чествовали русского композитора. В заключение этого торжества балетная труппа театра

исполнила с некоторыми изменениями 2-й акт «Лебединого озера» в постановке балетмейстера и танцовщика Августина Бергера. Одетту танцевала Джульетта Тальтриньери-Бергер, принца – сам Бергер, а роль его друга исполняла травести-танцовщица Мария Циглерова. (Любопытно, что принц в пражской постановке носил чешское имя – Ярослав, а его друг Зденек, было ли это данью чешскому национальному чувству или предполагалось, что сюжет «Лебединого озера», быть может, чешского (то есть славянского) происхождения, остаётся невыясненным). Кроме того, был занят весь кордебалет и солисты балетной труппы. Успех 2-го акта «Лебединого озера» в Праге был настолько значительным, что этот акт пришлось повторять ещё восемь раз как добавление к симфоническим концертам и оперным представлениям. Постановка в Чехии его балета и бесспорный успех произведения заставили Чайковского пересмотреть вопрос о своих творческих возможностях в отношении балетной музыки. Наконец, личные отношения с Всеволожским (Чайковский был его однокашником) окончательно убедили композитора принять предложение о написании балета.

Желая с самого начала достигнуть полной договорённости по всем вопросам, касающимся создания нового спектакля, Всеволожский в процессе работы над постановкой стал периодически созывать у себя совещания, на которых присутствовали Чайковский, Петипа и он сам. Подобный метод работы над спектаклем был тогда новостью и не замедлил дать самые положительные результаты. На этих заседаниях было принято либретто балета-феерии, написанное Всеволожским и названное «Спящей красавицей».

В создании балета получил развитие новый принцип работы балетмейстера с композитором. При постановке «Весталки» Петипа ограничивался лишь передачей Михаилу Иванову некоторых своих пожеланий, касавшихся музыки, а в данном случае ему пришлось написать подробный план всего балета, (в котором был исчерпывающий сценарий

построения спектакля, где были обозначены не только продолжительность танца в тактах, его метрический размер, но и его содержание, а иногда и пожелания в отношении музыкальной окраски номеров), который потребовал от него Чайковский. Способность Петипа мысленно «видеть» танец и «слышать» его музыку до момента их реального воплощения дала ему возможность подготовить для композитора исчерпывающий балетмейстерско-режиссёрский сценарий построения спектакля. Казалось бы, что подобное ограничение свободы композитора должно было бы его стеснять, но на самом деле это только помогало Чайковскому, который вообще любил писать музыку по закону.

Хореограф и композитор были к моменту встречи давно знакомы. Им довелось общаться по поводу задумывавшегося, но так и не осуществлённого балета «Ундина» и по другим поводам, но о непосредственной работе над балетом речь шла впервые, и мы вправе рассматривать эту встречу как историческую, почти так же как встречу Станиславского и Немировича-Данченко, из которой родился Художественный театр. У Петипа и Чайковского не было первой решительной беседы, длившейся восемнадцать часов, однако новый театр тоже родился, хоть и в старом здании, со старыми артистами. В чём же состояла его новизна?

Иногда можно услышать, а порой даже и прочитать, что раньше для балета писали плохую музыку, а Чайковский стал писать хорошую, настоящую, и именно от этого переменялось лицо балета. Это прямая неправда. Конечно, музыка Чайковского была несравненно лучше музыки Пуньи или Минкуса, но ведь задолго до Пуньи, Минкуса и Чайковского настоящую музыку писали для балета Люлли, Перселл, Гендель, Рамо, Глюк и даже Бетховен. Но при всём их величии ни один из них, даже великий реформатор оперы Глюк, не изменили лик балета в такой огромной мере, и не придал ему столь завершённого облика, как позднее Чайковский. Видимо, дело не просто в том, что балет наконец-то удостоил своим вниманием великий композитор, а в том, что этот композитор глубже понял

собственную природу балета, который, конечно, к его времени её полнее обнаружил. И ещё, должно быть, в том, что Чайковский стал балетным композитором в том самом смысле, в каком балетными композиторами были Пуньи и Минкус. Чайковский не напрасно внимательно изучал их музыку, которую нынче так легко бранят. Великий Чайковский хоть и не занял штатного места балетного композитора, но, как и прежде принято было в балете, сочинял музыку по номерам и в точности, не хуже Минкуса и Пуньи, выполнял все задания, которые ему давал Петипа. И всё-таки Петипа нередко бывал поражён тем, что, безукоризненно выполнив все его просьбы, Чайковский предлагал ему совершенно неожиданную музыку, Чайковский не хуже Петипа овладел свободой в оковах и, следуя предписаниям, не забывал о себе. Сочиняя музыку для танца, он одновременно, сочинял музыку для слуха. Не то чтобы Пуньи и Минкус вовсе о слухе не думали, но, заботясь, прежде всего о служении танцу, они не так уж думали о том, чтобы ещё и слуху сказать слишком много. А для Чайковского эта вторая задача была, понятно, первой и самой главной. В результате между музыкой и танцем сложились новые отношения, прежде порой возникавшие лишь как исключение, а для Чайковского и после него ставшие правилом.

Новым было вот что: прежде у балета был один хозяин – танец (понятно, вместе с пантомимой и другими видами пластики), у балета был один сочинитель – хореограф. Нередко с ним вровень, а то и впереди него ставили сценариста, но музыку балетмейстер сплошь и рядом просто подбирал, какая ему нравилась, из сочинений разных композиторов, а то и вовсе неизвестно чью. Теперь всё переменялось решительным образом. Теперь балет состоял из двух параллельных и постоянно связанных потоков – танца и музыки. Музыка стала уже не просто ритмической опорой, а равноправным танцу художественным началом внутри балета. Она всё время взаимодействовала с танцем, он говорил своё, а она своё, то близкое, то далёкое, и такая взаимность была бы в балете Пуньи, невероятной. Музыка уже не только поддерживала ритмические характеристики танца, не только

как-то его окрашивала, она решительно меняла и углубляла его восприятие. Музыка соединяла отдельные номера в целостные картины, составляла танцевальные фрагменты в совсем разных частях балета, выявляя их внутреннюю связь, выступала подтекст хореографического текста и в то же время сама служила предметом истолкования для танца.

Набравшийся разнообразных инструментальных возможностей, танец стал уже в прежних балетах Петипа музыкой для глаз, и это открыло ему путь к истинному союзу и равноправию с музыкой для слуха. Теперь сценарий не мог жить одним танцем, ожидая, что музыка последует за танцем. Теперь он преломлялся и в танце и в музыке, предполагая их взаимопомощь, и оттого истинный смысл балета, истинное его содержание и даже самый его сюжет постигались уже не по одной стороне сочинения, не просто по танцу, как привыкли прежние посетители балета, ходившие его смотреть, не просто по музыке, как воображали новые посетители балета, хлынувшие туда, чтобы слушать, а только в целостности согласия и разноречия танца и музыки.

Приступая к сочинению танцевальных ансамблей нового балета, Петипа пользовался миниатюрными фигурками, вырезанными из картона и изображавшими танцовщиков и танцовщиц. Отыскивая наиболее удачное решение того или иного массового танца, он расставлял эти фигурки на столе, добиваясь нужного ему танцевального рисунка. Остановившись на наиболее удовлетворявшей его композиции, Петипа немедленно записывал её, отмечая танцовщиков крестиками, а танцовщиц кружочками. Запечатлев на бумаге узловые моменты кордебалетного танца, балетмейстер тут же отмечал стрелками перестроения и переходы от одной группы к другой. Параллельно с этим Петипа тщательно изучал иконографию эпохи, в которой развёртывается действие балета, и знакомился с историческими материалами.

Всеволожский, создававший эскизы костюмов, обращал особое внимание на историческую точность, которая до него считалась совершенно неважной в балете. Того же он требовал и от Петипа в отношении танцев.

Оформление спектакля и красочная гамма костюмов, по мысли Всеволожского, должны были быть тесно связаны с музыкой, и служить наилучшему выражению идеи всего произведения, а не быть только демонстрацией кредитоспособности дирекции, как это было раньше.

Чайковский с небывалым увлечением взялся за сочинение балета. Через три недели после начала работы у него уже был готов весь спектакль, за исключением последнего акта. После этого наступил длительный, почти пятимесячный перерыв – финальный акт не удавался композитору. Наконец он закончил и его. Подготовка к первому представлению «Спящей красавицы» близилась к концу.

Во время репетиции балета Чайковский продолжал безропотно исполнять все пожелания Петипа, добровольно работал в качестве концертмейстера и, не предъявляя никаких требований ни к балетмейстеру, ни к художнику, не позволял нарушать последовательности своей партитуры, ссылаясь на сценарий. То, что по мягкости своего характера не смог делать композитор, сделала его музыка. Гениальная партитура балета подчинила себе и создателя танцевальной части, и художника, властно влиял на их творчество. Петипа, не привыкшему работать по какому-либо сценарию, было чрезвычайно трудно ставить танцы «Спящей красавицы», несмотря на то, что все его требования в отношении размера, темпа и содержания отдельных номеров были выполнены композитором полностью. Столкнувшись с музыкой феи Сирени, характеризующей этот образ, балетмейстер оказался вынужденным изменить первоначально задуманный рисунок танца этого персонажа и, следуя за музыкой, ввести в танцевальную партию феи соответствующую единую тему движения. Чайковский толкал балетмейстера на путь создания симфонизированного танца и музыкально-хореографических образов. Всеволожский изменял красочную гамму некоторых костюмов, стремясь достигнуть органического единства оформления и партитуры.

К самому началу 1890 года «Спящая красавица» была совершенно готова. Хореографическое решение спектакля ещё раз показало необычайную одарённость Петипа и его неиссякаемую творческую фантазию. Исключительная стройность танцев и их строгая согласованность между собой усиливали впечатление от спектакля. Пролог и последний акт начинались и кончались пантомимными сценами, принимавшими в конце балета форму апофеоза (в последующих постановках апофеоз опускался, что нарушало структуру балета). Центральная часть этих актов была посвящена большим действенным дивертисментам: в прологе – выходу и танцам фей, а в последнем акте - выходу и танцам героев сказок Перро, приглашённых на свадьбу Авроры и Дезире. В первом акте массовый танец сменялся выходом Авроры и её вариацией с четырьмя женихами, затем следовали действенный танец с веретеном, не уступавший лучшим созданиям Жюлья Перро, вертикальная панорама вырастания леса и сцена усыпления. Во втором акте после массового танца шли вариации принца Дезире с четырьмя группами придворных дам, затем дуэтный танец принца с призраком Авроры, горизонтальная панорама и сцена пробуждения. Первоначально Петипа мыслил разрешить дивертисмент последнего акта в ещё более действенной форме, заключив любовный дуэтный танец Авроры и Дезире в рамку их отдельных сцен из сказок Перро, но, по-видимому, отказался от этой мысли, не желая затягивать последнее действие. По тем же соображениям подвергалась сокращению кадрили четырёх частей света, уже написанная Чайковским. Это, однако, не помешало Петипа создать несколько совершенных массовых и сольных танцев единого письма. «Спящая красавица» - вершина творчества балетмейстера – до сих пор непревзойдённый образец балетмейстерского искусства.

Ещё раз отметим исполнителей ведущих партий: Аврора – Карлотта Брианца, Принц – Павел Гердт, фея Сирени – Мария Петипа, Карабосс – Энрико Чекетти, Очарованная принцесса – Варвара Никитина, Голубая птица – Энрико Чекетти.

2 января 1890 года состоялась генеральная репетиция балета. Собственно говоря, это был закрытый спектакль, на котором присутствовал весь двор. То, что увидели «избранные» зрители, было настолько ново и так не походило на всё, что им приходилось видеть в балете до этого, что они потеряли всякую ориентацию. Когда Всеволожский подвёл Чайковского к Александру III, царь растерянно пожал композитору руку и нашёлся сказать только: «Мило, очень мило». Эти слова глубоко оскорбили Чайковского, записавшего в своём дневнике: «Очень мило!!!». Его Величество третировал меня очень свысока. Господь с ним».

На другой день на первом представлении повторилось то же самое – зрители недоумевали, без всякой восторженности вызывали артистов, аплодировали и всем своим поведением как бы говорили: «Мило, очень мило». В зрителях боролись два начала: с одной стороны – чувство небывалого наслаждения от всего, что они видели и слышали, а с другой – полное недоумение от незнания, как им отнестись к тому совершенно новому, с чем им пришлось столкнуться. Эти противоречивые настроения с достаточной яркостью отразила печать. Лишь очень немногие критики во главе с автором «Весталки» Ивановым поместили в газетах восторженные отзывы о новом балете, остальные же рецензии были неопределённые и половинчатые. В них отдавалось должное таланту Чайковского и небывалой роскоши постановки, говорилось о «чудной мелодии», о прекрасной оркестровке балета, но одновременно указывалось на то, что в «балет не ходят слушать симфонии, здесь нужна музыка лёгкая, грациозная, прозрачная, а не массивная, чуть не с лейтмотивами». Были и такие рецензенты, которые называли музыку балета «не то симфонией, не то меланхолией» и писали, что она скучна и непонятна. О самой постановке говорили также по-разному: некоторые считали её «бесцельным бросанием денег» и «музеем бутафорских вещей», другие искренне восхищались декорациями и костюмами. Характерно, что борьба Всеволожского за исторически верный балетный костюм была совершенно не понята, и один из

критиков, например, иронически замечал, что когда наряд оказался неудобным для танцев, то изменили танец, а не костюм. Но во всех этих критических выступлениях уже не было того безапелляционного осуждения, каким в своё время было встречено «Лебединое озеро».

Решающее слово в разрешении этих недоумений знатоков и критиков, как и при появлении балета «Лебединое озеро», оставалось за широким зрителем. Ему уже в достаточной мере прискучило постоянное нагромождение ничего не выражавших, бесцельных технических фокусов итальянских балерин-виртуозок. Посетители премьеры «Спящей красавицы» - представители великосветских кругов, балетоманы, критики – были далеки от этих чувств, поэтому встретили спектакль довольно равнодушно. Иначе реагировал рядовой зритель – он восторженно принял «Спящую красавицу». Брат композитора – Модест Ильич Чайковский – писал о постановке: «Успех был колоссальный, но высказывавшийся... не в бурных проявлениях восторга во время представления, а в бесконечном ряде полных сборов».

Это была крупнейшая победа русского балета и победа Чайковского и Петипа. С этого момента начался самый блестящий период деятельности маститого балетмейстера.

Появление «Спящей красавицы» знаменовало собой подъём русского балета. Спектакль шёл при переполненном зрительном зале. Среди собравшихся можно было встретить представителей самых различных слоёв городского населения. Наряду с придворной аристократией гвардейским офицерством и балетоманами в балете появилась передовая интеллигенция и студенческая молодёжь. В то время как первые ряды и нижние ложи с каждым разом всё более и более пленялись оформлением спектакля и блеском танцев, остальная часть зрительного зала восторгалась глубиной и содержательностью музыки и прогрессивностью идеи произведения. Что же касается русской сущности музыки, то она одинаково покоряла всех. Успех нового балета возрастал из года в год, от спектакля к спектаклю.

Победа, одержанная авторами «Спящей красавицы», намного превзошла их ожидания. Этот спектакль не только окончательно утвердил новое место музыки в балете, не только был торжеством строгой формы осмысленного классического танца, то есть русской школы, и вторым после «Лебединого озера» русским балетом мирового значения, но и предопределил дальнейшее развитие отечественного танцевального искусства. Помимо этого, «Спящая красавица» была ярким примером условного реализма в балете. Обычно действующие лица в фантастических постановках выражали лишь одно какое-либо качество, а в «Спящей красавице» герои отличались многогранностью, они действовали и жили как реальные люди в рамках условного жанра хореографии. Это было едва ли не самым главным, так как отвечало запросам широких кругов передового зрителя.

Кстати будет сказано, именно «Спящая красавица» уцелела полнее всех других балетов, ближе всех к тому, что создали русский композитор, вышедший из Франции хореограф и приехавшие из Италии исполнители главных партий. Три культуры, более всего сделавшие для развития балета – итальянская, французская и русская, - соединились в создании великого шедевра, провозвестившего балет будущего, хоть, может быть, в этот момент никто этого не признавал.

Взаимодействие трёх культур осуществилось в России, и поэтому она оказалась в начале следующего столетия наследницей и хранительницей хореографического искусства. Именно ей предстояло первой разорвать придворные рамки балета и сделать его открытым искусством.

Успех спектакля восстановил веру русских деятелей балета в свои творческие возможности и в свои силы, пошатнувшуюся в период блистательной деятельности итальянских балерин, и вынудил придворно-аристократического зрителя, несмотря на его преклонение перед Западом, признать русский балет лучшим в мире. Кроме того, «Спящая красавица» вернула русскому балету его прогрессивное значение и его глубокую

содержательность, которые на этот раз выразались не столько в фабуле, сколько в музыкальной драматургии произведения.

В начале сезона 1891/92 года началась работа по постановке «Млады». Танцевальная часть спектакля была поручена Петипа, но внезапная серьёзная болезнь балетмейстера заставила его передать работу своему помощнику Льву Ивановичу Иванову и итальянскому танцовщику Энрико Чекетти.

Лев Иванович Иванов (1834-1901) был одним из крупнейших реформаторов мировой хореографии. Своё профессиональное образование он начал в Московском балетном училище, где пробыл очень недолго, после чего перешёл в Петербургскую балетную школу. Здесь он сразу обратил на себя внимание своими выдающимися способностями в области танца. Обладая от природы прекрасной памятью и абсолютным слухом, Иванов, кроме того, отличался исключительной музыкальностью. Его страстное увлечение музыкой в ущерб другим предметам вызывало даже недовольство школьного начальства. В 1852 году Иванов окончил школу и был зачислен в петербургскую балетную труппу танцовщиком.

Он с успехом дебютировал в роли Колена в балете «Гщетная предосторожность», но это выступление не выдвинуло его на первое положение. Впрочем, неудача его не огорчала. Больше всего Иванова интересовал вопрос о способах достижения полного слияния музыки и танца в балетном спектакле. У него были некоторые мысли, поэтому поводу, но проверить их было можно лишь на хорошей музыке, а поручаемые ему балеты сопровождалась хотя и профессиональным, но слабым музыкальным материалом. Будучи классическим танцовщиком, Иванов с одинаковым совершенством исполнял и характерные танцы, и пантомимные роли. Начиная с 1854 года, он стал изредка появляться в ведущих партиях в балетах, но лишь в конце 60-х годов окончательно занял положение первого танцовщика.

В 1872 году Иванов получил пенсию за выслугу лет, но не был уволен из театра, а остался в труппе на «вторую» службу, так как считался очень

полезным работником. Через десять лет после этого он был назначен режиссёром балетной труппы, а в 1885 году, по ходатайству Петипа, был утверждён вторым балетмейстером театра. Его балетмейстерским дебютом было возобновление «Тщетной предосторожности», которую он попытался возратить к добервалевской трактовке, сняв слащавую пасторальность, приобретённую балетом за последние годы под влияние вкусов придворного зрителя. Затем Ивановым были поставлены одноактные балеты «Очарованный лес» и «Шалости Амура» и трёхактный — «Гарлемский тюльпан». Последний спектакль осуществлялся под руководством Петипа. Ни одна из этих постановок не давала возможности Иванову показать свои незаурядные способности; все они лишь свидетельствовали о его профессиональной подготовленности и большой добросовестности. Работа в театре не мешала Иванову продолжать серьёзно изучать музыку, заниматься теорией в музыкальных классах Русского музыкального общества и регулярно посещать симфонические концерты. Изредка он сам брался за сочинение музыки и выступал в качестве дирижёра оркестра, исполнявшего его произведения.

Только в 1890 году Иванову, наконец, представился случай проверить на опыте свои соображения в отношении обогащения классического танца. Ему казалось, что каноническая форма этого танца, при всём её совершенстве, ограничивает танцевальную выразительность и не всегда в силах передать тонкость музыкального звучания. Он был убеждён, что в целях усиления этой выразительности балетмейстер, подчиняясь музыке, имеет право отходить от канона танца, не нарушая его рисунка. Всё это Иванов и решил проверить в порученной ему постановке «Половецких плясок» в новой опере Бородина «Князь Игорь». В процессе работы балетмейстер смело сочетал движения классического и народно-характерного танца на основе органического, а не механического их слияния. Успех «Половецких плясок» превзошёл его ожидания. Почти вся критика

единодушно отмечала необычайность и выразительность этой сцены, отдавая должное таланту постановщика.

Через пятьдесят с лишним лет артист ленинградского балета А.В. Ширяев, вспоминая этот спектакль, писал: «У нас принято думать, что вся заслуга композиции этих плясок принадлежит одному Фокину. На самом деле он лишь усилил, обновил, заострил, разукрасил разными деталями мотивы танцев, сочиненных Л. Ивановым для старой постановки «Князя Игоря» 1890 года. Последнее я очень хорошо знаю, так как принимал в них участие, исполняя соло с луком».

Получив в 1891 году задание осуществить вместе с Чекетти постановку «Млады», Иванов почему-то отнёсся к работе равнодушно. (Можно предположить, что это произошло потому, что его не устраивала совместная работа с итальянским балетмейстером, смотревшим на музыку лишь как на аккомпанемент). Это позволило доминировать в постановке «Млады» энергичному и темпераментному Чекетти, совершенно неспособному понять и воплотить в танце славянский характер музыки. Римский-Корсаков с раздражением писал о том, что «балетмейстеры Иванов и Чекетти обыкновенно не знают музыки, под которую ставят танцы, а если она не рутиннобалетная, то и совсем её не понимают». Это заявление было несправедливым в отношении Иванова и скорее могло быть отнесено к Чекетти.

Первое представление оперы-балета состоялось 20 октября 1892 года. Великосветский петербургский зритель встретил новый спектакль сдержанно. Что же касается критики, то большая часть её, как и обычно, обвинила постановку в чрезмерной серьёзности музыки. Последующие представления ознаменовались гораздо большим успехом, и широкие массы зрителя снова оказались прогрессивнее профессиональной критики. Всё же «Млада» не удержалась в репертуаре и вскоре была снята. Однако положительная роль этой постановки в борьбе за утверждение новой русской музыки в балете была чрезвычайно значительна.

Через полтора месяца после «Млады» на сцене Мариинского театра был дан спектакль, в который вошли последний балет Чайковского «Щелкунчик» и оперы «Иоланта». Выбор сюжета состоялся не сразу. Ему предшествовало несколько встреч Чайковского и Петипа. Всеволожский на этот раз хотел создать «феерию-шутку», но был ли он инициатором в выборе темы балета, остаётся неизвестным. Французский вариант новеллы Гофмана, созданный Дюма-сыном для детей, в равной степени мог исходить и от Петипа.

Режиссёрско-балетмейстерский план балета, разработанный Петипа по примеру «Спящей красавицы», мало удовлетворял и Чайковского и Всеволожского, называвшего балетмейстера старомодным. Директор театров мечтал этим спектаклем начать войну с балетоманами и сломить их влияние на Петипа, справедливо указывая балетмейстеру, что бесчисленные вариации, сочиняемые им для очередных солисток, выдвигаемых балетоманами, «только надоедают большинству зрителей».

Чайковский на этот раз принялся за работу нехотя и не сразу. Объяснение этому следует искать в том, что ему не было ясно, как увязать «Иоланту» со «Щелкунчиком», а главное – как определить основную идею спектакля. Заканчивая балет, который он в начале работы называл «гадостью», Чайковский испытал чувство удовлетворения. «Какой самый замечательный праздник? Конечно же, Новый год и Рождество, с ними связаны ожидание сказки, чуда, подарков и счастья. Всё это можно найти в балете Чайковского «Щелкунчик», который ни одного маленького или взрослого человека не оставляет равнодушным». Т.К. Васильева.

В августе 1892 года начались репетиции балета, но они очень скоро прекратились из-за болезни Петипа. Здоровье семидесятилетнего балетмейстера ухудшалось, и постановка «Щелкунчика» была передана по его рекомендации Иванову.

Иванов любил и чувствовал музыку Чайковского. Её глубокая эмоциональность волновала балетмейстера и будила его творческую

фантазию. Он ясно отдавал себе отчёт в сложности хореографического прочтения партитуры композитора, которая могла рассчитывать на успех только при условии коренного изменения подхода к танцу и его построения. Но крайние сжатые сроки, оставшиеся до выпуска спектакля, исключали возможность приведения в исполнении его замысла. Поэтому Иванов поставил перед собой задачу лишь наилучшим образом и наиболее точно выполнить в срок режиссёрско-балетмейстерский план Петипа.

Ограниченный тесными рамками подробно разработанного сценария, он не мог применить здесь свой опыт, приобретённый в постановке «Половецких плясок». Отсюда и все недочёты спектакля.

Первые две картины 1-го акта определённо не удались балетмейстеру, так как в них преобладали пантомимные сцены, а режиссура была слабым местом Иванова. В последнем акте он блестяще решил целый ряд дивертисментных номеров и особенно удачно поставил характерные танцы. Третья картина 1-го акта – «Снежинки» - была единственной частью балета, которая предоставляла постановщику полную свободу, так как Петипа в своём сценарии охарактеризовал её двумя-тремя словами. В ней Иванов и попытался показать свои новые балетмейстерские приёмы, основанные на профессиональных музыкальных знаниях. В ней виделись «мелькания морозной пыли, штрихи и узоры снежных кристаллов, вензеля и арабески морозной пластики». Основным движением являлся мягкий *pas de basque*, в котором кордебалет составлял фигуры параллельных и пересекающихся линий, большие и малые круги, звёзды, кресты. Этот вальс создавал образ волшебного сна зимней природы. Для Иванова симфоническая музыка была частью самого танца, который должен был исходить из неё и толковать её. Задача балетмейстера состояла в том, чтобы глубоко проникнуть в смысл музыки, верно определить развитие музыкальной драматургии и средствами танца донести до зрителя основную идею произведения. Каждый балет с симфонической музыкой требовал своей особой танцевальной выразительности, и от музыкальной характеристики образов зависел подбор

строго ограниченного количества индивидуальных, гармонично соединяемых друг с другом танцевальных движений и поз.

Новаторский приём балетмейстера оправдал себя. «Снежинки» имели исключительный успех. Зрители скорее почувствовали, чем поняли, что танцы этой картины знаменуют появление новой формы хореографии, выражающей содержание музыки. Публика ощущала полное слияние музыки и танца, но лишь один Иванов сознавал, что им открыт новый закон хореографии, по которому каждый балет с симфонической музыкой требует своего особого танцевального рисунка.

Как зрители, та и пресса восторженно приветствовали появление «Щелкунчика». Своим новым балетом Чайковский закрепил победу, одержанную «Спящей красавицей». Его реформа балетной музыки была к тому времени уже признана всеми музыкальными и хореографическими авторитетами. Лишь отдельные художественные ретрограды не могли примириться со своим поражением и продолжали утверждать, что «Щелкунчик» «кроме скуки, ничего не доставил», видя в балете одну ремесленную работу, недостойную Чайковского. Но вместе с тем, по свидетельству многих современников, первое представление балета, несмотря на весь свой внешний успех, оставило чувство неудовлетворённости у зрителей.

Это было вполне естественно. При сценическом воплощении балета у трёх его авторов не было того единомыслия, которым отличалась постановка «Спящей красавицы». Иванов, выполняя чужой план, с которым он не мог полностью согласиться, думал только о своевременном выпуске спектакля. Всеволожский как художник, исполнявший эскизы костюмов, стремился создать «феерию-шутку» и выдумывал свои остроумные оформительские решения в полном отрыве от музыки. Наконец, Чайковский подходил к балету как к очень серьёзному произведению, преисполненному глубокой идейной содержательностью, отсутствовавшей и в решении спектакля и в его оформлении.

Для композитора его новый балет был продолжением и развитием всё той же темы борьбы добра и зла, которая была начата в «Лебедином озере» и продолжена в «Спящей красавице». «Щелкунчик» венчал балетную трилогию Чайковского. В первом его спектакле добро терпело поражение, герой был инертен и беспомощен, торжествовал обман, и лишь ответ занимающейся зари вселял надежду на грядущий рассвет. «Спящая красавица» заканчивалась полной победой света над тьмою, герой в ней был упорен, решителен и смел, что и предreshало его успех, но не вступал в открытую борьбу со злом. В «Щелкунчике» эта тема нашла дальнейшее развитие. Здесь герои уже смело вели борьбу за победу добра.

Как и при создании двух первых своих балетов, Чайковский на этот раз благодаря свойственной ему эмоциональности чутко отзывался на всё то, что волновало в те дни прогрессивные круги русского общества. Он внутренне ощущал повсеместно растущее стремление людей избавиться от скучного мещанского благодушия и вырваться из безрадостной мрачной действительности к добру и свету. Вместе с тем он чувствовал, что достигнуть этого без борьбы невозможно.

В начале балета царил сентиментальное мещанское благополучие, проникнутое добродушной иронией, звучал давно уже отживший старинный «Гросфатер» и даже молодёжь не вносила оживления своими танцами.

Здесь властвовал таинственный, страшноватый крёстный Дроссельмейер, дарящий механических людей и заколдованных юношей вроде Щелкунчика. Традиционный рождественский праздник омрачался ссорами и увечьями игрушек. Действительность переходила в мрачный кошмарный сон: крёстный обращается в сову, разыгрывается смертельная схватка игрушечных пряничных солдатиков с мышами. И в тот момент, когда победа мрака уже предreshена, в борьбу вступает героиня балета. Брошенная ею вовремя туфля решает исход сражения в пользу света и радости. Чары рушатся – Щелкунчик превращается в прекрасного юношу и вместе с героиней ищет дорогу к новой жизни. Преодолев студеную зиму с её

вьюгами и метелями и бурное море, они вступают на берег обретенного счастливого будущего. Достигнув своей цели, герои не просыпаются, так как для Чайковского последний акт – не сон, а прекрасная реальная действительность завтрашнего дня, завоёванная борьбой. И лишь как воспоминание о непроглядном прошлом звучит мрачная тема во второй части финального дуэтного адажио. «Щелкунчик» для композитора вполне согласовался с «Иолантой», которая в спектакле шла первой. Тема прозрения в опере как бы подготавливала зрителя к восприятию идеи балета.

По сценарию Петипа, стремившегося в первую очередь угодить лагерю балетоманов, которые его поддерживали, в последний акт балета была введена роль феи Драже, дававшая возможность показать очередную итальянскую балерину. Эта партия была поручена Антониетте Дель Эра, технически очень сильной танцовщице, легко выполнявшей шестнадцать фуэте, но лишенной выразительности и необходимой для балетов Чайковского эмоциональности. Всё это, взятое вместе, и было причиной некоторой неудовлетворённости, которая ощущалась у зрителей, несмотря на большой внешний успех балета.

Так же как и «Спящая красавица», «Щелкунчик» сразу получил всеобщее признание у самых широких слоёв русского балетного зрителя и музыкального слушателя, прочно вошёл в репертуар как классического произведения мировой хореографии и ещё раз доказал решающее значение музыкальной драматургии в танцевальном спектакле.

17 февраля 1894 года Петербург увидел 2-й акт «Лебединого озера» в постановке Иванова. Победа балетмейстера была полной. Ему первому удалось правильно прочитать и реабилитировать бессмертное произведение композитора, что объяснялось не только профессиональной музыкальной подготовкой балетмейстера, позволявшей ему верно понять русскую сущность музыки этого балета, но и его непосредственным общением с композитором.

Впоследствии академик Асафьев, говоря о «Лебедином озере», отмечал, что «...здесь была решена эмоционально правдиво проблема классического танца, как танца лирико-симфонического, и в данном случае носителя не беспредметной сказочности и не абстрактно-феерической виртуозности, а эмоционально-конфликтного действия». Таким образом, и танец, вытекавший из действия, рождённый в XVIII веке, и танец, связанный с действием, появившийся в начале XIX века, и танец, двигавший действие вперёд, созданный в середине века, в конце концов, привели Иванова к танцу-действию. Не органическое слияние танца и пантомимы и тем более не механическое их соединение, а танец как средство создания образа и передачи мыслей и чувств действующих лиц спектакля было тем принципиально новым в эстетике балета, что вытекало из постановки Иванова. Параллельно с музыкальной драматургией появилась драматургия танцевальная. Это повлекло за собой создание легко запоминающихся движений и поз, что было возможно лишь при условии ломки рутинных форм движений и поз классического танца. Начинался новый этап в развитии русской школы классического танца, задачей которого было углубление выразительности образа. Программная симфоническая музыка дала жизнь программному симфоническому танцу, открывая тем самым необозримые горизонты перед русским балетом. Одновременно решался вопрос и о реализме в балете. Музыка Чайковского очеловечила фантастические образы его балетов. Постановка Ивановым 2-го такта «Лебединого озера» превратила их в живых людей с чувствами и переживаниями.

Органическое слияние формы и содержания помогло и зрителю и критике на этот раз понять всё значение происшедшего и по достоинству оценить и произведение Чайковского, и работу Иванова. Пресса отдавала должное музыке балета и называла танцы хореографической поэмой.

Тема 6. Русская хореография XX века

Александр Алексеевич Горский (1871 – 1924) родился в Стрельне, под Петербургом, в семье торгового служащего. В Петербургской балетной школе, куда он был определён в 1880 году, Горский подвергся сильному влиянию своего педагога Волкова, восприняв от него смелость суждений, критическое отношение к окружающему, к установившимся канонам искусства и широкие демократические взгляды. Не меньшее влияние оказал на него и Л. Иванов, который даже предлагал ему стать своим помощником в постановке новых балетных спектаклей. Приёмы Петипа в создании массовых танцев также не ускользнули от внимания Горского. По окончании школы в 1889 году он был определён в кордебалет, что не помешало ему через одиннадцать лет достигнуть положения первого танцовщика. С равным успехом Горский исполнял и классические, и народно-характерные танцы, и пантомимные роли. Одновременно с работой в балете он очень много читал, посещал вечерние курсы Академии художеств и совершенствовал свои музыкальные знания. В итоге Горский научился хорошо владеть кистью и карандашом; 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 убеждённым его последователем, но и ближайшим помощником. После неожиданной смерти автора системы он издал пособие для учащихся, овладевающих записью танцев, - «Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по системе артиста императорских С.-Петербургских театров В.И.Степанова».

В 1896 году Горский был назначен в школу ассистентом Гердта и, кроме того, повёл самостоятельный предмет – теорию танца, знакомя учащихся старших классов с записью танцев Степанова.

Свободное владение системой Степанова и произведенная самостоятельно запись балета «Спящая красавица» и была причиной того, что именно Горскому было поручено осуществить постановку данного спектакля в Москве. Эта командировка имела решающее значение, как для самого балетмейстера, так и для дальнейшего развития балета Большого театра.

Горский прибыл в Москву 3 декабря 1898 года, то есть через полтора месяца после открытия Художественного театра, и сразу почувствовал тот совершенно иной темп художественной жизни, который отличал Москву от Петербурга. Здесь смело сокрушались отжившие каноны и традиции, и создавалось новое искусство. Спектакли Художественного театра потрясли молодого балетмейстера своею правдивостью и глубиной, постановки частной оперы Мамонтова поражали необычайностью режиссерских решений, красочностью декораций и костюмов В.Д. Поленова, В.М. Васнецова, М.А. Врубеля, К.А. Коровина и А.М. Васнецова, а также актёрским мастерством молодых оперных артистов. После всего этого то, что творилось в балете, показалось Горскому бесконечно устаревшим и никому не нужным. Знакомство с молодым темпераментным художником Коровиным и встречи с Шаляпиным помогли балетмейстеру понять происходившее в Москве. Поставив в исключительно короткий срок – три недели – «Спящую красавицу» Петипа на сцене Большого театра, Горский, переполненный новыми впечатлениями, возвратился в Петербург и снова окунулся в казенную рутину театров столицы.

Между тем расчёт управляющего московскими театрами оправдал себя. «Спящая красавица» несколько оживила положение в балете. Сборы в театре повысились не столько за счет балетных зрителей, сколько благодаря любителям музыки, желавшим ознакомиться с произведением Чайковского, впервые исполняемым в Москве полностью. Чтобы поддержать достигнутый успех, Теляковский добился переноса в Большой театр «Раймонды», что и

было осуществлено тем же Горским в январе 1900 года. Музыка Глазунова вызвала в Москве не меньший интерес, чем музыка Чайковского.

Артисты московской балетной труппы встретили Горского радушно, а несомненный успех «Спящей красавицы» повысил популярность молодого петербургского балетмейстера. Работа в Большом театре убедила Горского в неограниченных и никем не используемых творческих возможностях московских артистов балета. Со своей стороны и артисты увидели в Горском необычайного представителя художественной администрации петербургской труппы, смотревшего на всё московское свысока, а талантливого и увлекающегося своим искусством человека.

В этот приезд Горский получил официальное предложение Теляковского встать во главе Московской балетной труппы и дал на это своё принципиальное согласие.

Осенью 1900 года, после гастрольной поездки в Будапешт с труппой артистов петербургского балета во главе с Преображенской, Горский был командирован «к московским театрам для исполнения режиссёрских обязанностей по балетной труппе». Осторожность формулировки перевода Горского, по-видимому, объяснялась желанием не вызывать недовольства московских артистов назначением в Большой театр петербуржца.

Для своего балетмейстерского дебюта Горский избрал балет Петипа «Дон Кихот», который москвичи считали «своим», так как он первоначально был поставлен на сцене Большого театра. В данном случае необходимо было не возобновление, а совершенно новая редакция балета. Горский решил полностью изменить оформление, привлекая новых художников-станковистов, работающих в опере Мамонтова, использовать в балете режиссёрские принципы Художественного театра, и, следуя Л. Иванову, произвести изменения канонических форм танца за счёт обогащения его народными элементами. Всё это должно было подчиняться главному – борьбе за реалистическую содержательность спектакля, за его предельную ясность и лаконичность.

Свою работу в театре Горский начал беседой с труппой, что было по тем временам новшеством. Обращение балетмейстера к артистам и слова о том, что «среди балета часто попадаются люди, которые любят искусство не ради искусства, а ради самих себя как участвующих в нём», полностью совпадали с известной формулировкой Станиславского: «люби искусство в себе, а не себя в искусстве».

Горский значительно переделал либретто «Дон Кихота» для того, чтобы придать большую логичность развитию действия и приблизить сюжет к произведению Сервантеса.

Непосредственная работа на сцене началась с точного распределения ролей между всеми участниками спектакля, включая каждого артиста кордебалета и статиста. Это также совпадало с принципами работы над массовыми сценами в Художественном театре. Стремление создать реалистическую живую народную толпу отразилось и в композиции танца. Кордебалетные танцы у Горского часто строились на совершенно различных движениях, задаваемых отдельными группами и парами в одном и том же массовом танце. Каноническое построение парного классического танца, было, смело, нарушено балетмейстером. Вместо общепринятого адажио, исполняемого балериной и её партнёром, двух соло и финала появился один общий танец, подчинённый единству драматического действия и закону всей постановки.

Одновременно с этим Горский бережно сохранил всё лучшее, что было в старой постановке Петипа. Оформление спектакля было поручено молодым художникам К.А. Коровину и А.Я. Головину, которые повели борьбу с устаревшими по письму декорациями и балетными костюмами, заменив их красочными, смелыми, яркими полотнами и театрализованными испанскими платьями. Кроме того, к работе над балетом были привлечены молодой дирижер А.Ф. Арендс и драматический режиссер И.К. Делазари.

Новый курс, резко взятый Горским, естественно разделил труппу на два лагеря. С одной стороны стояла почти вся молодежь, возглавляемая Л.А.

Рославлевой и М.М. Мордкиным и поддерживающим нового балетмейстера, а с другой – группировалась часть пожилых артистов, которые были тесно связаны с реакционной критикой и немногочисленными московскими балетными завсегдатаями, неодобрительно взиравшими на поправление уже изживших себя старых балетных традиций. Но группа молодежи была и многочисленнее и активнее.

Первое представление «Дон Кихот» состоялось 6 декабря 1900 года после трёхмесячной напряжённой работы и вызвало почти единодушный взрыв негодования со стороны реакционной критики и «знатоков» балета. Пресса буквально обливала грязью Горского и за танцы, и за костюмы, и в особенности за оформление спектакля. Таким же издевательствам подверглись на страницах газет и первые спектакли Художественного театра, и постановки частной оперы С.И. Мамонтова. Однако критические нападки на балет, где каноны прошлого многие считали незыблемыми, приняли особенно ожесточённую форму. Скандальные рецензии, появившиеся во всех газетах, привлекли к себе внимание москвичей и побудили многих людей, никогда не посещавших балет, пойти в театр и проверить суждение прессы. Эти не искушенные в балете, случайные посетители театра в большинстве своём принадлежали к демократической прогрессивной интеллигенции и к небольшой тогда группе либеральной торгово-промышленной буржуазии. Новые зрители, неожиданно появившиеся на балетных спектаклях, сыграли значительную роль в дальнейшем развитии балета в Москве. Они не только не согласились с критикой, но и выразили диаметрально противоположное мнение о «Дон Кихоте», горячо приняв новый балет. Успех Горского был несомненен, об этом свидетельствовала касса театра. Так же как и первый балет П.И. Чайковского, работа А.А. Горского получила признание снизу, а не сверху.

Чем же объяснялась причина удаи балетмейстера? Горский сумел верно, почувствовать и определить требование московских зрителей, для которых главным были содержательность произведения и актёрское

мастерство исполнителей. Если в балете отсутствовала крепкая драматургическая основа, если в нём не было волнующих пантомимных сцен, то и совершенные по форме и исполнению танцы не могли их заменить. Однако желание приблизить либретто к произведению Сервантеса не дало почти никаких результатов.

Новые задачи, поставленные перед артистами балета, решались ими по-разному, создавая разнотильность в спектакле, а главное – устаревшая музыка Минкуса парализовала все попытки глубокого обновления постановки.

Всё это заставило Горского выбрать для следующего своего выступления балет Чайковского «Лебединое озеро». Так же как и в «Дон Кихоте», балетмейстер бережно сохранил всё лучшее, что ему досталось от предшественников, то есть работу Иванова и часть танцев Петипа, но коренным образом переработал 1-й акт. От этого балет значительно выиграл, что было признано даже петербургской критикой, чрезвычайно патриотичной к постановке Петипа. Удалось Горскому и другое, а именно: усиление действенной линии, раскрывающей внутреннее содержание произведения. «Лебединое озеро» снова подверглось жестоким нападкам со стороны критики. Особенно доставалось декорациям, выполненным теми же художниками, которые оформляли «Дон Кихота». Однако зрители приняли этот спектакль очень благосклонно.

Используя те же приемы, Горский возобновил на сцене Большого театра «Конька-Горбунка», также оценённого совсем по-разному критикой и зрителями.

В этом же сезоне А.А. Горский поставил на сцене Нового театра «Вальс-фантазию» М.И. Глинки. Это был первый опыт создания «белого балета», то есть хореографической картины, лишённой какого-либо сюжета. Цель её заключалась в том, чтобы выразить в танце содержание музыки композитора-классика.

Все эти постановки были для Горского лишь проверкой своих сил. В конце 1901 года он приступил к первой фундаментальной работе – совершенно самостоятельному воплощению в балете романа Гюго «Собор Парижской богоматери».

Горский, основываясь на романе, по-своему разработал план спектакля, не только предельно приближая его к первоисточнику, но глубже вскрывая прогрессивную сущность произведения. Не желая мириться с музыкой Пуни, балетмейстер приложил все усилия, чтобы привлечь к постановке крупного композитора. Но переговоры с Глазуновым и другими ведущими музыкантами не дали желаемых результатов и вынудили Горского пригласить композитора А.Ю. Симона. Это был музыкант, имевший уже на своём счету три оперы и один балет, шедшие на московской сцене.

Сам Горский вместе с художником Коровиным, оформлявшим спектакль, отправился в Париж, чтобы на месте почувствовать и изучить эпоху, в которой должно было развернуться действие балета. Во всей предварительной работе было заметно влияние постановочных приёмов художественного театра.

Репетиционная работа над спектаклем полностью развернулась только осенью 1902 года и показала, что сложность передачи содержания произведения потребует широкого использования пантомимы. Условная пантомима отвергалась и московской труппой и балетмейстером, отчего задача значительно усложнялась. Хотя Горский был осведомлён о пристрастии москвичей к пантомиме, он всё же решил оградить себя от нападков критики, назвав спектакль не балетом, а «мимодрамой с танцами».

Роль Клода Фрола была поручена В.Ф. Гельцеру – непревзойденному создателю этого образа в Москве. Роль Квзимодо исполнял Домашев, а главная партия Эсмеральды из-за болезни Рославлевой была доверена Гримальди, последней балерине-итальянке, гастролирующей в Москве и отличавшейся ярким актёрским дарованием несколько натуралистического

характера. Но основное внимание Горский уделил не солистам, а массе, показав себя здесь достойным и единственным приемником Петипа.

В этом балете, названном балетмейстером «Дочь Гудулы», громко зазвучала народная тема, которая по цензурным соображениям была значительно смягчена в «Эсмеральде» Перро. Такое решение сюжета было особенно актуально в обстановке нового революционного подъёма.

Первое представление балета состоялось в ноябре 1902 года и сопровождалось обычными выпадами против Горского со стороны прессы. Балетные знатоки осуждали балетмейстера за отсутствие танцев, несмотря на то, что третий акт был сплошь танцевальным и поставлен с необычайной фантазией. Однако в этом общем хоре осуждений впервые раздались несколько голосов, сочувственно отзывающихся о постановке. Основная масса зрителей восприняла спектакль как хореографическую драму. Кроме того, публика уловила в постановке те нотки антиклерикализма и революционности, которые умышленно были вложены в балет Горским и звучали в те годы особенно ярко. Музыка Симона оказалась выше партитуры Пуни, но слабее произведений работавших в то время композиторов.

В самой балетной труппе спектакль вызвал двойное отношение. В то время как молодежь горячо откликнулась на то новое, что появилось в постановке, старшее поколение отнеслось к нему очень сдержанно. В особенности были недовольны балерины, которым приходилось больше играть, чем танцевать. Эти настроения были известны Горскому ещё во время репетиций и заставили его принять соответствующие меры. Он уже раньше заметил в кордебалете молодую танцовщицу С.В. Фёдорову II, поразившую его какой-то стихийностью исполнения танца. Её возможности балетмейстер уже испытал, поручив ей партию уличной танцовщицы в «Дон-Кихоте». Эту артистку Горский и начал тайно готовить для роли Эсмеральды.

Софья Васильевна Фёдорова II-я (1878-1963) окончила Московскую балетную школу в 1899 году. Безрадостное детство наложило отпечаток на её

характер. Крайне эмоциональная, болезненно нервная и замкнутая до дикости, Фёдорова во время танца совершенно преображалась, забывала всё окружающее и всецело отдавалась искусству. Это было особенно заметно в характерных танцах, где выявлялось ещё одно её качество – незаурядное актёрское дарование. И когда крайне неблагоприятные отзывы прессы и балетных «знатоков» о «Дочери Гудулы» повлекли за собой внезапное «заболевание» всех исполнительниц роли Эсмеральды в день очередного представления балета, Горский, предвидевший подобную демонстрацию, предложил выпустить в этой партии подготовленную им Фёдорову.

Дебют танцовщицы состоялся в очень ответственном спектакле, на который приехали петербургские критики, с начала новаторской деятельности Горского регулярно посещавшие новые московские балетные постановки. Петербургская критика со своих эстетических позиций резко осудила реалистический балет Горского, но пришла в неопишуемый восторг от Фёдоровой. Артистка настолько захватила их своим исполнением, что они даже не заметили её техническую слабость в классическом танце, который процветал в Петербурге. Эта была первая общепризнанная победа молодой московской артистки, впоследствии создавшей целую галерею ярких танцевальных образов.

«Дочь Гудулы» была самым фундаментальным произведением Горского этого периода. Постановка не потеряла своего несомненного интереса и художественной ценности и в наши дни, но существенным её недостатком было увлечение историко-бытовой линией, которая господствовала тогда и в Художественном театре. Вспоминая историко-бытовую линию МХАТа в эти годы, Станиславский отмечал, что она отличалась «всеми присущими ей ошибками и достоинствами». Театр стремился к правде, но эта правда, по словам Станиславского, была «больше внешняя; это была правда вещей, мебели, костюмов, бутафории». Критика обвиняла Горского в том, что он превратил сцену в «Дочери Гудулы» в антикварную лавку. Эта линия вела балет, так же как и драму, к натурализму,

к увлечению бытовыми подробностями, отвлекавшими зрителя от главного. Горский осознал эту ошибку и решил в следующей постановке уделить меньше внимания историко-бытовым подробностям и ярче оттенить идею произведения.

Прогрессивные взгляды Горского заставляли его смотреть на искусство как на средство борьбы с отрицательными сторонами жизни общества. Он упорно стремился включить в эту борьбу и балет, а потому в обстановке нарастающего революционного подъёма перешёл к форме хореографической сатиры. Для этого он избрал пушкинскую «Сказку о рыбаке и рыбке».

Как мы ранее изучали, эта тема в своё время была крайне неудачно использована Сен-Леоном. Горский отказался от либретто сен-леоновской постановки и в содружестве с композитором Симоном создал свою редакцию балета. Сказочность сюжета играла для него второстепенную роль, главным была идея непомерного стяжательства. В условиях крепнувшего русского капитализма подобный подход к теме произведения стал прямым вызовом буржуазному зрителю. Балет был показан москвичам в октябре 1903 года, естественно, не пришёлся по вкусу наиболее влиятельной части зрителей и не удержался в репертуаре.

В 1904 году Горский поставил в Москве «Баядерку», внося в неё, как обычно, значительные танцевальные и сюжетные изменения, обострившие социальный конфликт в этом балете, и оставив в неприкосновенности последнюю картину – «Тени» - одно из величайших достижений Петипа. Следующий год ознаменовался двумя новыми фундаментальными спектаклями Горского. После успешного показа в Москве балета «Волшебное зеркало» в своей новой редакции Горский в конце 1905 года поставил старый балет Петипа «Дочь фараона» в совершенно самостоятельной и своеобразной хореографической трактовке. В этом спектакле балетмейстер стремился перенести зрителей в Древний Египет и придал танцам и движениям характерные особенности барельефов времен

фараонов. Он проявил исключительный такт и нигде не впал в вульгарную стилизацию искусство Древнего Египта. Горский снял чисто внешние, специфично «балетные» эффекты и сцены, что значительно обогатило драматическую линию постановки и сделало её более реалистической. Новое рождение «Дочери фараона» настолько заинтересовало деятелей русского балета, что в Москву из Петербурга приехала молодая танцовщица Анна Павлова, будущая знаменитая балерина: она хотела участвовать в новой постановке своего учителя, которого она глубоко уважала. В результате изменения либретто образ рабыни Хиты, блестяще воплощенный Фёдоровой - 2-й, доминировал над главной ролью дочери фараона Аспичии, в новой редакции носившей имя Бинт-Анты. Унизительность рабства, превращавшего человека в неодушевлённый предмет, с потрясающей убедительностью была донесена Фёдоровой до зрителя. «Положение рабы... - писал критик,- согнуло стан, потупило голову, сковало движения... Но в этой покорности – гордость свободы, скованной грубым насилием».

В результате пятилетней деятельности Горского балет в Москве оказался преобразованным. Попытка дирекции и Министерства двора превратить Большой театр в филиал петербургского не удалось. Не только внешняя сторона спектаклей, но и содержание их приобрели абсолютно другой характер. Благодаря Горскому шедшие ранее малозначительные балеты – «Привал кавалерии», «Приключение Флика и Флока», «Брама» и «Звёзды» - уступили место критически пересмотренному классическому балетному репертуару. Творчество Горского того периода не выходило за рамки условного реализма, но в области балета это само по себе уже было прогрессивным явлением. Разумеется, Горский не смог бы так быстро осуществить свою реформу, если бы не встретил в труппе людей, разделяющих его художественные взгляды. Первое место среди них принадлежало талантливому танцовщику Мордкину.

Михаил Михайлович Мордкин (1880-1944) окончил московскую балетную школу в 1900 году и сразу был зачислен в труппу солистом.

Исключительная внешность, выразительность хореографии, темперамент в исполнении народных танцев и редкие актёрские данные предопределили будущего молодого танцовщика. Мордкин был пламенным поклонником Горского, который сразу его заметил и стал усиленно выдвигать. Убедившись в возможностях танцовщика по его выступлению в партии принца Дезире в «Спящей красавице», Горский при постановке «Конька-Горбунка» создал специально для него роль раба, чтобы показать его в характерных танцах. После этого Мордкин стал постоянным исполнителем первых танцевальных партий в спектаклях Горского. Одни танцевальные выступления не удовлетворили Мордкина, воспитанного в лучших традициях московской балетной труппы. Он стал регулярно появляться и в пантомимных ролях, таких как Хан в «Коньке-Горбунке», Царь нубийский в «Дочери фараона» и т.д.

Горский уделял большое внимание подготовке балетных актёров, которые были бы способны решать любые выдвигаемые им задачи. Здесь достойным соратником балетмейстера стал молодой педагог Тихомиров.

Василий Дмитриевич Тихомиров (1876-1956) по окончании Московской балетной школы был направлен в 1893 году в Петербург для совершенствования. В Москве Тихомиров учился в классе И.А. Ермолова, а в Петербурге посещал уроки Гердта и Петипа, знакомился с методикой преподавания Иогансона и других петербургских педагогов. Параллельно с обучением он с успехом выступал на сцене Мариинского театра, исполняя сольные номера в балетах.

В 1896 году Тихомиров возвратился в Москву, где занял первое положение в труппе и стал преподавать в школе. Прекрасная фигура, свободное владение классическим танцем, широкий непринуждённый жест, лёгкость прыжка и выразительность движений при несомненных актёрских данных обеспечили танцовщику блестящее будущее. Свыше тридцати лет Тихомиров по праву занимал ведущее положение в московской балетной труппе, неоднократно с успехом выступая в Петербурге, в провинции и за

рубежом. Артист героического плана, он с особым блеском воплощал образы Конрада в балете «Корсар», Жана де Бриенна в балете «Раймонда» и др.

Удивительно плодотворной была педагогическая деятельность Тихомирова, которая продолжалась в Московской балетной школе около сорока лет. За это время он воспитал целую плеяду блестящих исполнителей, постоянно выступавших в балетах Горского. Появление Тихомирова в школе знаменовало собой наступление нового периода её деятельности. Он в корне изменил, все старые методы преподавания и ввёл свою собственную систему, основанную на критическом освоении и развитии систем своих предшественников.

Начав балетмейстерскую деятельность постановкой танцев в опере «Садко», Тихомиров, после смерти Горского в 1924 году, взял на себя балетмейстерские обязанности и продолжал прогрессивные традиции своего соратника в тяжёлые для реалистического балета дни борьбы с формалистическими извращениями. Советское правительство высоко оценило деятельность Тихомирова как артиста, педагога и балетмейстера, присвоив ему звание народного артиста РСФСР.

Блестящий расцвет балета в Москве сопровождался падением придворного балета в Петербурге. После назначения директором императорских театров Теляковского была сделана попытка перенести в Петербург балет «Дон-Кихот» Горского. Но здесь балет не имел и не мог иметь успеха у консервативной части зрителей, расценивавших постановку как недостойную «любительницу», дискредитирующую сцену прославленного Мариинского театра.

Консерваторы опирались на авторитет такого мастера, как Петипа, который всюду самым резким образом выступал против московского «новатора и декадента». Почтенный, старый балетмейстер не понимал, что Горский вливал новую жизнь в его устаревшие балеты. Только прогрессивная интеллигенция приняла балет «Дон-Кихот» в постановке

Горского, неоспоримым доказательством чего служит его сохранение в репертуаре до сегодняшнего дня.

В самом начале XX века резко обозначились два направления в русской национальной балетной культуре. Москва развивала национальное русское балетное искусство с его элементами демократизма, Петербург продолжал отражать в своем балете вкусы правительственных кругов и уже отмирающего феодального дворянства. С одной стороны стояла московская балетная труппа во главе с Горским, опиравшаяся на передовую интеллигенцию и на либеральную часть торгово-промышленной буржуазии, с другой – была петербургская балетная труппа, лишившаяся твердого художественного руководства и искавшая поддержки у эстетствующих кругов дворянства.

За короткий период московская балетная труппа полностью восстановила своё прежнее значение, и балет в Москве стал снова ведущим в стране. Усилиями Горского было поднято содержание балетных спектаклей путём чистки репертуара, переосмысливания лучших произведений балета прошлого и обращения к классической литературе. Был в корне изменён и внешний вид постановок – декорации, костюм, танец. Все это доказывало жизнеспособность московской балетной труппы и объясняло причины минувшего упадка хореографического искусства в Москве.

Балет в Петербурге находился в тупике. Содержание многих спектаклей в лучшем случае было ничтожно, а часто и бессмысленно. Столичный балет жил исключительно благодаря сильному составу исполнителей и спектаклям на музыку Чайковского и Глазунова.

Подавление революции 1905 года отразилось и на русском искусстве. Значительная часть художественной интеллигенции отказалась от общественного служения и встала на путь чистого искусства. Некоторые открыто перешли в лагерь реакции, и только очень немногие остались верны прежним идеалам. В этот период, который Горький назвал самым бесстыдным десятилетием в истории русской интеллигенции, стали быстро

распространяться всякого рода упадочные, реакционные течения – символизм, футуризм, акмеизм и др. Для них были характерны отход от реальной действительности, любование формой и обращение к мистике и эротике.

Большое влияние на художественную жизнь Петербурга оказывала группа «Мир искусства», организованная в самом конце XIX века, издававшая свой журнал.

В начале XX века в петербургском балетном репертуаре наблюдался полный застой. Руководители балета находились в состоянии растерянности и нерешительности. После отстранения Петипа старая репертуарная линия окончательно оборвалась, чувствовалась необходимость вступить на новый путь, а на какой именно, никто не знал.

Попытки найти выход из положения путём приглашения балетмейстеров из-за рубежа не увенчались успехом. Приехавшие в Россию балетмейстеры А. Бергер и А. Коппани оказались неспособными сделать что-либо выдающееся и поспешили покинуть Петербург.

Положение в балете волновало труппу и рождало недовольство, усиливавшееся вестями из Москвы о новаторской деятельности Горского в Большом театре. Особенно возмущалась петербургская балетная молодежь. Как раз в этот период балетная труппа располагала исключительно талантливым составом молодых артистов, которые не находили применения своим силам и были вынуждены участвовать в старых спектаклях или в новых бездарных постановках.

Среди этой молодёжи, нетерпеливо ожидавшей коренных изменений в балетной политике петербургской дирекции, выделялся Фокин. Ему суждено было стать выразителем новых веяний в петербургском балете и сыграть в дальнейшем видную роль в истории русского и зарубежного хореографического искусства.

Михаил Михайлович Фокин (1880-1942) по собственному желанию был определён в петербургскую балетную школу, несмотря на

противодействие отца. Необычайная одарённость позволила ему сразу же стать первым учеником по всем специальным и общеобразовательным предметам. В школе Фокин отличался необыкновенной тягой к знаниям, и всё свободное время посвящал чтению, занятиям музыкой и в особенности рисованию, в котором обнаруживал несомненный талант. Танцам он обучался у П. Карсавина, Н. Волкова и Н. Легата, пантомиму изучал у Петипа и П. Гердта. В четвёртом классе на Фокина обратил внимание Лев Иванов, поручив ему главную роль в балете «Волшебная флейта», шедшем на сцене школьного театра. Незаурядность молодого выпускника была столь очевидна, что он после окончания школы в порядке исключения был принят в труппу прямо на сольные партии. В 1898 году Фокин с большим успехом дебютировал в балете «Пахита», исполнив вместе с Л.Н. Егоровой, Ю.Н. Седовой и М.К. Обуховым отдельный номер.

Удачный дебют не охладил стремления молодого танцовщика к совершенствованию – Фокин продолжал усердно посещать классы Иогансона и Чекетти и не оставлял своих занятий музыкой и живописью в вечерних классах Академии художеств. Через очень короткий срок Фокин стал общепризнанным ведущим танцовщиком в труппе. С 1902 года он начал преподавать в балетной школе в младших классах девочек, а в 1905 году самостоятельно повёл старший класс. За эти годы Фокин дважды побывал за границей.

К этому времени молодой танцовщик был уже вполне сформировавшимся артистом. Безупречно владея классическим танцем, он одновременно был одним из лучших исполнителей народно-характерных плясок и справедливо считался прекрасным пантомимным актёром. Кроме того, Фокин профессионально владел кистью и карандашом и отлично играл на рояле. Воспитанный в традициях русского реалистического балета, он неудержимо стремился вперёд и нетерпеливо искал случая применить на деле кипевшую в нём энергию. Фокин отличался критическим отношением к окружающему, независимостью суждений и не желал мириться с рутинной и

затхлостью, которая царила в петербургской балетной труппе. Начав свою педагогическую работу, он сразу встал на новый путь, стремясь в первую очередь внести смысл в каждое движение классического танца. Он, например, всегда спрашивал своих учениц, зачем они становятся на пальцы или делают арабеск, и указывал на эмоциональные возможности различных танцевальных движений.

Балетная молодёжь высоко ценила Фокина, пользовавшегося большим авторитетом. В 1904 году Фокин разработал план постановки балета «Дафнис и Хлоя» и подал его в дирекцию, снабдив соответствующей объяснительной запиской. В этой записке он подробно излагал сущность той реформы в области постановки балетного спектакля, которую он предполагал осуществить. Фокин считал, что танец должен выражать душевные переживания действующих лиц, что танцевальная часть спектакля должна составлять единое художественное целое с музыкой, живописью и пластикой, говорил о невозможности ставить балеты на случайную музыку, представляющую собой набор вальсов, полек и галопов, и требовал, чтобы музыка выражала те чувства, которые передаются движениями танцующих. Считая недопустимым пользоваться одной и той же формой танца во всех балетах, балетмейстер указывал на необходимость изменять её в зависимости от характера всего произведения. По его мнению, было неуместно танцевать на пальцах в греческой вакханалии или исполнять испанский танец в традиционных пачках и т.д.

Записка Фокина осталась без ответа. Подобное пренебрежение со стороны дирекции не могло не обидеть балетмейстера. В дальнейшей своей работе он не отошёл от своих взглядов. Для каждого своего спектакля Михаил Фокин подбирал особые средства выразительности, например, костюмы и декорации соответствовали стилю той эпохи, во время которой происходило действие, а классический танец принимал определённую окраску в зависимости от происходящих событий. Фокин старался добиться,

чтобы пантомима была танцевальной, а танец – мимически выразительным. В результате танец в его балетах становился осмысленным.

Воспользовавшись порученной ему постановкой выпускного спектакля школы, Фокин, осуществляя балет А.В. Кадлеца «Ацис и Галатя», частично впервые применил в нём те новые принципы, о которых писал в своей докладной записке и о которых говорилось выше. Спектакль поразил зрителей изяществом и изысканностью. Пресса считала постановку несомненной удачей молодого балетмейстера, Но и после этого дирекция продолжала не обращать внимания на его усилия. Это равнодушие, естественно задело самолюбие Фокина и вызвало недовольство большинства балетной труппы, стремившегося вступить на новый путь развития балетного искусства.

Михаилу Фокину вместе с художником Александром Бенуа «хотелось бы иметь для балета то, что для русской драмы создал Художественный театр». Они хотели видеть в балете перевоплощение артистов и сценические переживания, видеть единство действия, единство в средствах выражения, в стиле декораций и костюмов. Фокин высказывал такие пожелания без обиняков и открыто твердил, что казенный балет всем этим требованиям не отвечает. Хотелось ему и более близкого, почти как во МХАТе, соответствия жизненной реальности. Классический танец казался Фокину не универсальной танцевальной системой, а лишь одним из бесчисленных видов танца, и он высмеивал тех, кто видел в танце на пальцах пластические качества, допустимые в самых разных сюжетах. Для Фокина танец на пальцах был уместен лишь там, где речь шла, как в романтическом танце Тальони, об устремлённости ввысь. Он легко и свободно вовлекал в балетную сцену самые разные пластические краски, необходимые, на его взгляд, для изображения действительности, к которой был обращён сюжет.

Как только Фокин не высмеивал движения классического танца! Особенно он любил ссылаться на то, что ничего им подобного нельзя увидеть ни в скульптуре античности, ни в скульптуре Возрождения. Фокин

удивительным образом не различал неподвижную пластику изобразительных искусств и подвижную пластику балета. В его балете «Египетские ночи» герои двигались в профиль только потому, что таковы изображения на древнеегипетских рельефах, а не потому, конечно, что древние египтяне на самом деле ходили боком. Но тут Фокин искусственности не замечал, а классический танец за искусственность клеймил, как мог.

Его целью было возрождение театрального начала балета. Только что Петипа, Иванов и Чайковский утвердили музыкальное начало балета. И сделали это как раз опираясь на признание системного характера классического танца. А Фокин, человек, вполне сознававший заслуги Петипа и Иванова, музыкально высоко одаренный, вольно или невольно вытаскивал фундамент – классический танец – из-под выстроенного ими здания.

О том, что делал Фокин, спорят по сей день. Одни хвалят его до небес и именно Фокина, а не Петипа или Иванова называют великим реформатором балета, открывшим ему дорогу к людям. Другие, наоборот, видят в Фокине разрушителя, толкавшего балет в тупик. Но так спорят и о Петипа, то объявляя, что он достиг предела совершенства, то именуя его царедворцем и реакционером. О многих крупных деятелях искусства и культуры люди не могут прийти к единому мнению. И не могут часто потому, что жаждут видеть это своё мнение очень уж определённым, обо всем хотят судить по схеме: да - нет, хороший – плохой, а жизнь и искусство не укладываются в двоичную схему. Не укладываются, прежде всего, потому, что цели, которые ставят перед собой люди, даже и очень крупные, и их реальная деятельность – не одно и то же. То, что человек действительно делает, и то, что он делает только в своём воображении, не совпадает. И многие, казалось бы, ясные и простые вещи остаются вроде бы непонятными даже и великим людям. Бенуа и Фокин видели все жертвы, принесённые Петипа ради того, чтобы сделать балет воистину музыкальным и привести его в «Спящей красавице» к взаимности и равноправию с великой музыкой. Ради этого он пренебрегал множеством вещей, пренебрегать которыми Бенуа

и Фокин считали невозможным. Декорации и костюмы старого балетного театра были ещё дальше от истинной живописи, чем музыка Пуньи и Минкуса от истинной музыки, а Петипа не обращал на это внимания. Если целью Петипа, может быть и не вполне сознаваемой, была обобщённость изображаемого, его систематизация, то целью Фокина, вполне сознаваемой, была конкретность. И во имя конкретности он легко жертвовал обобщённостью. Не стремясь создать единую систему балетного мышления, на все случаи, в чём и состоит бессмертная заслуга Петипа, не слишком увлекаясь конкретизацией внутри этой большой системы, он строил отдельную систему для каждого конкретного случая, свободно подбирая для неё пластические ориентиры в жизни, в воображении, в изобразительных искусствах и даже в старом балете. По образу и подобию романтического балета он сочинил «Шопениану», используя приёмы классического танца, (С-4) он сочинил половецкие пляски в опере Бородина «Князь Игорь», - никто же не знает, как на самом деле танцевали древние половцы. И в «Шопениане», и в «Половецких плясках» видно, как прекрасно владел Фокин искусством хореографического мышления в духе Петипа, искусством музыкальной пластической композиции. В «Половецких плясках» и он не хуже, чем Петипа, показал, как можно украсить определённым пластическим цветом музыкально-танцевальную композицию. Такие его сочинения послужили примером и провозвестником будущих открытий. Но нередко ради новых пластических красок он жертвовал принципами композиции, открытыми Петипа. Ради лексики танца он жертвовал порой его грамматикой, всё равно как если бы мы, чтобы пополнить язык новыми словами, упростили бы построение фраз и не требовали бы непременно согласования слов в предложении. До Михаила Фокина характерный танец в балете был только вставным номером. Фокин создаёт характерный танец-сюиту «Арагонскую хоту» на музыку Глинки, то есть группу танцев объединяет одной композиционной мыслью. Он строит спектакли

«Шехерезада», «Исламей», «Стенька Разин», которые целиком основаны на характерном жанре.

Характерный танец Фокина сильно отличается от танца его предшественников. На протяжении одного номера ноги занимают самые неожиданные положения, - то на высоких полупальцах, то на всей ступне, а ещё позже на каблуках.

Фокин писал в статье «Новый балет» в 1916 году: «Ни одна форма танца не должна быть принята раз навсегда. Для передачи вакхического экстаза греческой пляски противоестественны пуанты. Так же противоестественно исполнение испанских танцев в греческой тунике. Ритмическое выстукивание каблочки, сдержанный сладострастный излом всей линии тела, змеиные движения рук в данном случае естественны».

У Фокина характерный танец становится выразительным, расширяет свои сюжетные возможности. После большого количества экзотических испанских танцев Фокин с большой вдумчивостью и простотой показывает сюиту на темы испанских народных танцев – «Арагонскую хоту».

Достижениями Фокина стало то, что он возродил пластику мужского танца, сделал кордебалет действенным, добился «зримой» музыки, его мастерство способствовало развитию танцевального искусства, созданию новой его эстетики.

Революция 1905 года всколыхнула страну, все слои русского общества. На революционные события откликнулась и балетная труппа Мариинского театра. Передовая её часть, главным образом молодёжь во главе с М. Фокиным, А. Павловой и И. Кшесинским, организовала оппозиционную группу и предъявила дирекции ряд требований, направленных на улучшение условий работы и жизни артистов балета. Требования были скромны, но дирекция не стала даже вести переговоры с представителями труппы. Волнения усиливались. Однако неоднородность коллектива, политическая отсталость многих артистов, воспитанных с детских лет в атмосфере поклонения царской семье и её окружению, а самое

главное – разгром революции помешали провести в жизнь балета какие-либо изменения.

События 1905 года тяжело отразились на судьбе многих актёров: сумасшествие В. Киселёва, самоубийство талантливого ведущего танцовщика С. Легата.

Один из руководителей оппозиционной группы – И. Кшесинский – раньше времени был отпущен на пенсию. Павловой был объявлен строгий выговор за резкое выступление на одном из собраний. Дирекция никогда не забывала великой балерине её участия в оппозиции и всегда относилась к ней настороженно и неприязненно.

Сам Фокин был отставлен в театре лишь из-за своей незаменимости и стремления правительства не возбуждать лишних разговоров. Негласно же было дано распоряжение не допускать его к руководящей работе в балете, что имело весьма неблагоприятные последствия, как для петербургского балета, так и для самого балетмейстера.

Революционные настроения, охватившие в 1905 году самый привилегированный коллектив императорских театров, вызвали возмущение в высших сферах петербургского общества и в реакционной прессе.

Весной 1906 года Фокин поставил для школьного спектакля балет «Сон в летнюю ночь» на музыку Мендельсона по одноимённой пьесе Шекспира, включив в него несколько номеров Глинки и Шопена. Эта работа была большой удачей балетмейстера. Музыка композитора была им верно прочитана, рисунок классического танца строго соответствовал стилю и содержанию спектакля, а наблюдательный глаз живописца и прирождённый вкус помогли ему создать ряд запоминающихся и совершенных по форме картин. На спектакле присутствовала общественность города – петербургская художественная критика и художники из объединения. «Мир искусства». Они со своих позиций по достоинству оценили Фокина, увидев в нём художника яркой индивидуальности, большого вкуса и чувства стиля, и

решили, что этот балетмейстер мог бы стать выразителем их мировоззрения в балете.

Однако дирекция петербургских театров держалась другого мнения и продолжала всячески препятствовать проникновению Фокина на сцену театра в качестве постановщика. Его деятельность ограничивалась созданием балетов для балетной школы или для благотворительных спектаклей, которые получили широкое распространение после 1905 года.

Перепуганное революцией высшее петербургское общество стремилось в те дни всячески задобрить рабочих мелкими подачками. Так называемая благотворительность стала модой и приняла невиданные до того времени размеры. Этим путём достигались две цели: петербургский «высший свет» «на законном основании» беззаботно веселился и одновременно «бедные» получали средства вспомоществования.

Художники «Мира искусства» в свою очередь также решили использовать благотворительные вечера и спектакли для пропаганды своих идей в живописи.

В апреле 1906 года Фокин дебютировал в качестве постановщика балетов для благотворительных вечеров, показав избранному петербургскому обществу вторую картину балета А. Рубинштейна «Виноградная лоза».

Спектакль был великолепно поставлен, хорошо принят публикой и имел несомненный успех. Но не это радовало балетмейстера, а маленькая визитная карточка, присланная ему Петипа, присутствовавшему на спектакле. «Дорогой друг Фокин! – писал маститый балетмейстер. – Восхищён Вашими композициями. Продолжайте и Вы станете хорошим балетмейстером».

Вначале 1907 года на очередном вечере, устроенном в пользу Общества защиты детей, зрители увидели новые работы Фокина. На этот раз им были показаны два балета – «Шопениана», основанная на сюите для большого оркестра, инструментованной Глазуновым для пяти фортепьянных пьес Шопена, (С-8) и «Евника» на музыку композитора А.В. Щербачёва.

Изысканность и совершенство формы спектаклей ещё сильнее укрепили решение членов «Мира искусства» ориентироваться на Фокина. Его постановки полностью соответствовали их практическим интересам. Имя Фокина становилось всё более популярным в Петербурге.

Глава объединения «Мир искусства» художник А.Н. Бенуа предложил Фокину совместно создать новый балет. Бенуа брался написать либретто и оформление спектакля, предоставляя Фокину всю хореографическую часть. В качестве композитора была выдвинута кандидатура молодого музыканта-новатора Н.Н. Черепнина. Новый балет «Павильон Армиды» был подготовлен в чисто кабинетной обстановке, но площадки для его показа не было. Изыскивая возможность представить свой новый балет, Фокин и Бенуа согласились показать вторую картину «Павильона Армиды» - «Оживлённый гобелен» - на школьном экзаменационном спектакле. Постановка имела большой успех у зрителя. Этот успех был использован окружением авторов балета для оказания соответствующего нажима через влиятельных лиц на дирекцию театров, которая вынуждена была принять к постановке на сцене Мариинского театра весь спектакль полностью и согласиться на то, чтобы оформление его было поручено Бенуа.

Осенью 1907 года «Павильон Армиды» был показан петербургскому обществу и принёс полную победу, как Фокину, так и группе «Мир искусства». Содержание балета с его уклоном в мистику как нельзя лучше соответствовало мирозерцанию великосветского зрителя, готового, по словам Горького, бежать в те годы от действительности «в тёмные уголки мистицизма, в красивенькие беседки эстетики». Однако танцы в этом балете были поставлены хореографически действенно, с тонким знанием и чувством эпохи. Эта постановка окончательно закрепила связь Фокина с «мирискусниками».

После «Павильона Армиды» Фокин принялся за постановку своего следующего произведения. Вместе с объединением «Мир искусства» он

избрал балет А.С. Аренского «Египетские ночи», созданный композитором на сюжет новеллы Теофиля Готье «Ночь в Египте».

В начале 1908 года спектакль был дан в пользу Общества защиты детей. Сложность содержания определила преобладание пантомимы. Для достижения наилучших результатов в этом отношении, а, также желая добиться наибольшего внешнего эффекта, Фокин поручил главную роль в балете драматической актрисе Е.И. Тиме. Балетмейстер считал, что так как в этой роли нет танцев, но «много страсти, разных нюансов любовного чувства», то драматическая актриса сможет вернее передать этот психологически сложный образ. Кроме того, и внешние данные Тиме подходили к этой роли.

Спектакль имел успех, так как он полностью соответствовал запросам тогдашнего петербургского зрителя.

Вместе с «Египетскими ночами» шёл «Балет под музыку Шопена» - новый вариант «Шопенианы». Эта хореографическая картина носила бессюжетный дивертисментный характер. Идея создания единой композиции – танцевально-симфонической сюиты – ещё не получила здесь окончательного решения.

Немного позднее для экзаменационного спектакля балетной школы Фокин создал Grand pas на музыку Шопена. Это был второй новый вариант «Шопенианы», в котором замысел балетмейстера получил окончательное решение. (Впоследствии отделялись лишь некоторые детали постановки.) инструментовка Глазунова, за исключением нескольких номеров, была заменена инструментовкой М.Ф. Келлера.

«Сильфиды» классический одноактный балет на музыку Фридриха Шопена. Первая постановка осуществлена труппой «Русский балет Дягилева» на сцене театра «Шатле» в Париже 2 июня 1909 года. Исполнители ведущих партий: Анна Павлова, Тамара Карсавина, Александра Балдина, Вацлав Нижинский. Премьера первой редакции Фокина состоялась 10 февраля 1907 года в Санкт-Петербурге под названием «Шопениана». В

спектакле участвовали танцовщики Императорской балетной труппы; Павлова и Обухов танцевали классическое *pas de deux* под музыку вальса – это единственная часть первоначальной постановки, которая не имела реалистичных декораций и сюжета. Вторая редакция балета, показанная учениками Фокина 8 марта 1908 года, была целиком выдержана в классическом стиле и, подобно первому вальсу, не имела сюжета, а последовательность музыкальных пьес была изменена. Ведущие партии исполняли О. Преображенская, А. Павлова, Т. Карсавина, В. Нижинский А. Бекефи. В качестве костюмов ко второй редакции балета были выбраны длинные белые балетные платья, которые стали популярны благодаря Марии Тальони и её «Сильфиде». Название знаменитого балета Тальони вдохновило Дягилева поменять название новой постановки во время её премьеры в Западной Европе (этот спектакль почти не отличался от второй редакции балета).

Никто не знает, когда именно был исполнен первый *ballet blanc*, или «белый балет». Вероятно, балет такого рода, с танцами в прозрачных белых костюмах, создающих призрачную атмосферу, исполняемый под нежную музыку, появился ещё до «Сильфиды», но именно «Сильфида» и исполнительница главной партии Мария Тальони сделали *ballet blanc* знаменитым. Тёзка этого балета, спектакль «Сильфиды», донёс его славу и до наших времён.

Однако популярность *ballet blanc* не была постоянной. Теофиль Готье, который первым использовал это название, в 1844 году сетовал, что со времён «Сильфиды» в Париже так безраздельно господствовали белый газ, тюль и тарлатан, что «тени стали снежными сугробами в прозрачных юбках», а «белый» - единственным работающим цветом».

Поэтому туманно-белые балеты постепенно вышли из моды. После них почти на полвека в балетных спектаклях основное внимание уделялось не атмосфере, не простым романтическим и фантастическим сюжетам, а

изысканному, величественному зрелищу, представленному в рамках классического танца.

Балет «Сильфиды» восстановил популярность ballet blanc на основе приукрашенного и развившегося классического танца, по-прежнему, однако, не имевшего сюжета. Вместо конкретного действия и персонажей с определёнными личностными качествами зритель видел просто танцовщиц в длинных белых платьях и танцоров в чёрном и белом бархате, движения, которых под музыку будили романтическое воображение, заставляя придумывать собственный сюжет.

1909 год был решающим в творческой жизни Фокина. В начале года дирекция театров поручила ему постановку на сцене Мариинского театра двух его ранее показанных балетов – «Египетские ночи» и «Шопениана», а весной на сцене Мариинского театра появился и балет «Евника». Эти работы были оплачены дирекцией, что знаменовало официальное признание балетмейстерских прав Фокина. После этого он стал готовиться к своему первому показу русского балета в Париже. Инициатором зарубежных гастрольных поездок русского балета был С.П. Дягилев.

Говоря об истории мирового танцевального искусства, нельзя не сказать о некоторых событиях, без которых трудно себе представить дальнейшее развитие мирового балета.

«Русские сезоны» повлияли на развитие балета многих стран Западной Европы и Америки.

Вот что говорится в одном французском издании спустя почти полвека о выступлении русского балета в 1909 году: «В истории балета 18 мая 1909 года «день первого спектакля» входит как одна из значительных дат, к которой необходимо всегда обращаться, потому что она знаменует собой открытие новой формы спектакля, должниками которой мы всё ещё являемся и сегодня... Имена Нижинского, Павловой, Фокина, Карсавиной, Большы и Иды Рубинштейн сразу появились у всех на устах. Не меньше говорили о

Бенуа и Баксте. Достаточно было двух представлений, чтобы эти имена, неизвестные накануне, стали навсегда знаменитыми.

Сергей Павлович Дягилев (1872-1929) был чрезвычайно одарённым человеком. Помимо незаурядных знаний в области искусств, Дягилев отличался исключительными организаторскими способностями. Он был одним из основоположников группы «Мир искусства» (вместе с А.Н. Бенуа). Большая культура, связи в «высшем обществе», а также редкая оборотистость и смелость позволяли ему решать такие задачи, которые были не под силу другим.

В конце прошлого века Дягилев устроил целый ряд выставок картин, организовал грандиозную по размерам и блестящую по содержанию выставку русского исторического портрета, в течение нескольких лет занимался издательской работой, совершенно видоизменив «ежегодник императорских театров». С.П. Дягилев превратил его из сухого издания казённого типа в художественный журнал. Но устремления Дягилева показали не в меру вызывающими директору искусствоведа князю С.М. Волконскому, и тем более всей казённой театральной системе, и он был уволен без права поступления на государственную службу.

Пропагандируя русское искусство за рубежом, Дягилев в 1906-1907 годах организует в Париже, Берлине, Монте-Карло, Венеции выставки русской живописи, знакомит парижскую публику с русской классической музыкой, тем самым даёт начало так называемым «Русским сезонам за границей».

В конце прошлого века Дягилев устроил целый ряд выставок картин, организовал грандиозную по размерам и блестящую по содержанию выставку русского исторического портрета, в течение нескольких лет занимался издательской работой, совершенно видоизменив «ежегодник императорских театров». С.П. Дягилев превратил его из сухого издания казённого типа в художественный журнал. Но устремления Дягилева показали не в меру вызывающими директору искусствоведа князю С.М.

Волконскому, и тем более всей казённой театральной системе, и он был уволен без права поступления на государственную службу.

Пропагандируя русское искусство за рубежом, Дягилев в 1906-1907 годах организует в Париже, Берлине, Монте-Карло, Венеции выставки русской живописи, знакомит парижскую публику с русской классической музыкой, тем самым даёт начало так называемым «Русским сезонам за границей».

Сергей Дягилев не был ни танцовщиком, ни хореографом, ни композитором, ни драматургом, ни художником, и, однако, если за пределами России спросить любого причастного к балету человека, кому балет XX века более всего обязан, имя Дягилева почти наверняка будет названо первым. Что же он такого сделал? И почему сделанное им, если уж заслуги его и впрямь так велики, не принесло на родине столь же бесспорного признания, как в остальном мире? Говоря вкратце, Дягилев открыл Европе русский балет, он продемонстрировал, что пока в европейских столицах, начиная с Парижа, куда он и стал привозить русских танцовщиков, балет приходил в упадок и погибал, в Петербурге он укрепился и стал искусством более значительным, чем можно было ожидать.

Великое здание, выстроенное Петипа, Ивановым и Чайковским, оставалось мало кому известным за пределами Петербурга и Москвы. Да и в русских столицах его замечал небольшой круг избранной публики, значительная часть которой ходила в театр, совершая обряд светской жизни. Императорские театры не напрасно состояли в ведении Министерства двора его императорского величества. Сергей Дягилев разорвал замкнутый круг, и началась новая история мирового балета.

Началась она почти случайно. Независимые театры в ту пору в русских столицах уже возникали. Достаточно назвать Московский Художественный Обще́доступный, самым своим названием «обще́доступный» отличавшийся от императорского Малого в Москве или Императорского Александровского в Петербурге, лучших дотоле русских

драматических театров. Труппа Дягилева вроде бы тоже была общедоступной, открытой для всех, но дома она свои спектакли практически не показывала. Да и выезд её за границу свершился не потому, что Дягилев понял, что в русском балете произошли перемены, о которых всему человечеству необходимо узнать, что он сразу догадался, что в балете русское искусство добилось наибольшего и фактически уже заняло лидирующее положение, с которым ни одна страна не могла в ту пору соперничать.

До ошеломляющего успеха русского балета в Париже в 1909 году ни сам Дягилев, ни кто-либо другой этого не понимал и даже не подозревал.

В 1908 году С.П. Дягилев вывез в Париж русскую оперу, показав за границей Ф.И. Шаляпина в «Борисе Годунове» (спектакль был оформлен силами русских художников). Огромный успех первого русского оперного сезона не уберёг Дягилева от материальных убытков. Это заставило его несколько переустроить свою деятельность.

Дягилев довольно пренебрежительно относился к балету, считая, что «смотреть его с одинаковым успехом могут как умные, так и глупые – всё равно никакого содержания и смысла в нём нет; да и для исполнения его не требуется напрягать даже маленькие умственные способности».

Но, несмотря на это, хорошо зная вкусы и требования зарубежного зрителя, он решил в 1909 году взять в Париж именно русский балет. Как всегда дело было поставлено на широкую ногу: для поездки были отобраны лучшие артисты Петербурга и Москвы, взяты с собой из России оркестр, рабочие сцены, обслуживающий персонал постановочной части. В качестве балетмейстера и художественного руководителя гастролей был приглашён Фокин.

В мае 1909 года в Париже, в первый, ещё не полностью балетный, но именно благодаря балету прошедший с ошеломляющим успехом сезон, публика была потрясена самой по себе дягилевской труппой. Virtuозные прима-балерины в Париже ещё попадались, да и русская премьерша

Кшесинская уже с успехом танцевала в парижской Опере. Но никто не предполагал столь высокого мастерства в массовых танцах, никто не предполагал столь высокого мастерства в мужских танцах – в Париже ни того, ни другого давным-давно не было. Мы вправе, поэтому считать успехом труппы Дягилева прямым следствием достижений академического балета, тем более что именно его возрождению на Западе труппа Дягилева, в конечном счете, более всего и способствовала. Но нельзя не видеть, что спектакли, которые Дягилев вёз на Запад, были как раз прямым возражением тому, что делалось в Мариинском театре. Артисты и хореографы Дягилева пришли по преимуществу оттуда, но там они были, как правило, бунтарями, протестантами.

В репертуар антрепризы входили следующие постановки Фокина: «Половецкие стан» из оперы Бородина «Князь Игорь» с хором и оркестром, «Павильон Армиды» Черепнина, «Празднество» (дивертисментная сюита на музыку русских композиторов-классиков), «Сильфиды» (та же «Шопениана» - танцевальная сюита на музыку Шопена, которая в несколько ином виде была ранее показана в России, но в другой инструментовке – А. Глазунова, К. Лядова, С. Танеева, И. Стравинского) и «Клеопатра» (новое название «Египетских ночей»).

Какими прославленными ни стали позже многие участники труппы Дягилева, однако во время первого «Русского сезона» в Париже больше всего известности выпало на долю никому неведомой Иды Рубинштейн, которая исполняла главную роль в балете «Клеопатра».

В этом спектакле она имела «такой оглушительный успех, что, по словам очевидцев, буквально затмила выступающих одновременно с ней и Павлову, и Карсавину, и Нижинского, и Фокина!»

Ида Рубинштейн очень увлекалась театром, училась под руководством А.П. Ленского. Её искания в театре были закончены после встречи с Михаилом Фокиным, который привлёк её к постановке пьесы О. Уайльда «Саломея».

Вот как позднее отзывался Фокин об этой работе: «Надо отдать должное этой артистке. Такую энергию, настойчивость в работе редко приходилось встретить... Работа над «Саломеей» была совершенно необычная и единственная в моей жизни. Надо было одновременно и научить Иду Львовну танцевальному искусству, и создать с нею танец Саломеи. До меня она очень мало занималась танцами и в них совершенно не преуспевала. Задача предстояла создать к спектаклю не только танец Саломеи, но создать и танцовщицу. Помогала энергия молодой артистки и необычайная её внешность. Мне казалось, что из неё можно сделать что-то необычное в стиле Бердслея. Тонкая, высокая, красивая, она представляла интересный материал, из которого я надеялся «слепить особенный сценический образ. Если эта надежда не совсем оправдалась при постановке «Саломеи», то в «Клеопатре» и «Шехерезаде» получилось то, что представлялось мне с первых уроков с И.Л. Рубинштейн».

В 1920 году Ида Рубинштейн организовала в Париже собственную балетную труппу, в которой выступала вплоть до второй мировой войны.

Успех русского балета в Париже намного превзошёл ожидания Дягилева. Весть о замечательном, но давно забытом в Западной Европе искусстве классического балета, возрождённом русскими, мгновенно облетела весь мир. Дягилев, Фокин и ведущие русские балетные артисты сразу стали знаменитостями. Их имена не сходили со страниц западных газет и журналов. Фокин торжествовал победу, так как считал, что здесь, в Париже, его, наконец, поняли и оценили по достоинству. Он не обратил внимания на то, что среди зрителей были не только крупнейшие ценители подлинного искусства, но и люди, посещавшие его постановки лишь затем, чтобы не отстать от моды на русский балет.

Среди прогрессивной художественной интеллигенции, посещавшей представления русского балетного сезона, были такие крупные деятели искусства и литературы, как Ромен Роллан, Огюст Роден, Сара Бернар, Камиль Сен-Санс, Клод Дебюсси и другие. Они приходили в восторг от

совершенства искусства русских исполнителей и захватывающей выразительности их танца, от обаятельной простоты пантомимы и новых декораций и костюмов.

Решительная победа русского балета за рубежом была закономерной и неизбежной. В течение более полувека русские исполнители шаг за шагом, преодолевая серьёзные препятствия, постепенно завоёвывали сцены зарубежных театров. Вслед за собой они вели и русский балетный репертуар. После постановки в 1896 году в Милане «Спящей красавицы» в 1907 году в Праге была осуществлена полностью постановка «Лебединого озера». Не только русские исполнители, но и русские балеты были известны за рубежом, не хватало лишь русского оформления спектаклей – декорационной живописи, гармонично сочетающейся с красочной гаммой костюмов и движениями ансамбля, - которое теперь появилось в Париже, тем самым, завершив борьбу русских балетных артистов за мировое признание. В этом, несомненно, была большая заслуга Дягилева, сумевшего блестяще организовать эти гастроли.

Своим небывалым успехом постановки Фокина были обязаны и участию в них замечательных молодых артистов балета Мариинского и Большого театров.

Кроме Фокина в качестве балетмейстров работали и другие. Так, в 1911 году, поддержанный Дягилевым и Бакстом, решил попробовать свои силы как постановщик Нижинский. К этому времени он пришёл к заключению, что не только общепринятые положения классического танца, но и любое человеческое движение может быть использовано в балете и всегда будет красиво и выразительно, если оно подсказано самим произведением и одухотворено искренним переживанием. Эти взгляды он и попытался воплотить в трёх своих балетах – «Полуденный отдых Фавна» (1912), «Игры» на музыку Дебюсси и «Весна священная» на музыку Стравинского. «Весна священная» тесно связана с русским музыкальным и танцевальным фольклором, балет стал поворотным пунктом в истории

мирового балета. С тех пор многие хореографы использовали волнующую музыку Стравинского для создания своей балетной версии «Весны священной».

В конце прошлого века Дягилев устроил целый ряд выставок картин, организовал грандиозную по размерам и блестящую по содержанию выставку русского исторического портрета, в течение нескольких лет занимался издательской работой, совершенно видоизменив «ежегодник императорских театров». С.П. Дягилев превратил его из сухого издания казённого типа в художественный журнал. Но устремления Дягилева показались не в меру вызывающими директору искусствоведу князю С.М. Волконскому, и тем более всей казённой театральной системе, и он был уволен без права поступления на государственную службу.

Появление в 1913 году «Весны священной» вызвало грандиозную полемику в парижских газетах. Наряду с гневными обвинениями Нижинского прессой в ниспровержении основных требований эстетики и нравственности звучали голоса людей, видевших в его попытках зерно нового. Дело доходило до скандалов и открытых столкновений на спектаклях. А.В. Луначарский в двух своих статьях подробно разобрал положительные и отрицательные стороны постановок. Указав, что в танцах, поставленных Нижинским в «Весне священной», чувствовалось «декадентское ухищрение, присущее неопримитивизму, ребячливости дряхлеющей культуры», которое вредило общему интересному эффекту, что композитор Стравинский идёт по «спорному пути» и что его музыка «полна диких и грубых монотонных и неуклюжих ритмов». Луначарский в то же время утверждал, что «прекрасное далёко не целиком сводится к красивому, а тем более к красивенькому» и что создатели спектакля были правы, «давши художественное современное произведение, имеющее своей целью воссоздать младенческую красоту, которая в необработанном виде не может не показаться нам уродством». Луначарский хвалил Нижинского за то, что в поисках «примитивного жеста» тот обратился к народному творчеству, к

вышивкам и очень старым лубкам. К «Фавну» Луначарский отнёсся скорее отрицательно, чем положительно, но одновременно признался, что в отношении игры Нижинского «как мима и танцора приходится выразить одно только безусловное одобрение». Всё же в этих балета было больше недостатков, чем достоинств.

Нижинский всячески стремился вырваться из пут Дягилева, который закабалил его контрактами. Наконец это ему удалось. Танцовщик, проживавший тогда с женой в Австро-Венгрии, собрался возвратиться в Россию, но... началась первая мировая война. Нижинский был немедленно арестован и посажен в лагерь для военнопленных. С большим трудом удалось добиться его освобождения и разрешения на переезд в Америку. Это разрешение было дано артисту лишь после того, как он обещал не пытаться перебраться из Америки на родину. Нижинский приехал в США в очень тяжёлом состоянии. По словам его жены, он только и «бредил Россией и войной».

В Америке в 1916 году он поставил свой последний балет, избрав для него сюжетом предание о Тиле Уленшпигеле – народном герое Фландрии. Это была одна из его любопытных, хотя и очень спорных работ. Вскоре после этого Нижинский заболел «чёрной меланхолией». Постепенно он перестал реагировать на окружающее и впал в молчаливое созерцательное состояние, никогда его не покидавшее. Попытки вывести его из этого состояния не давали никаких результатов. Жена перевезла его в Европу, некоторое время они жили в Париже, а затем поселились в Венгрии, в маленьком городке Оденбурге. Здесь Нижинский в годы Великой Отечественной войны встретился с советскими войсками, освобождавшими Венгрию. Встреча эта произвела на артиста очень сильное впечатление. После многолетнего перерыва он впервые заговорил, ощупывал обмундирование бойцов, как бы не веря себе, и плакал от радости. Когда после войны артисты советского балета посетили Венгрию, Нижинский пожелал побывать на их концерте. Это было совершенно неожиданно для

окружающих, так как до этого он всячески избегал появляться в публичных местах. После окончания концерта его жена передала артистам, что ему очень понравился концерт и что он приятно поражён тем, насколько русский балет развился и вырос по сравнению с дореволюционным периодом. Это были последние предсмертные проблески сознательной жизни артиста. Он решил во что бы то ни стало возвратиться на родину. Для устройства своих дел он поехал в Лондон... и там скончался.

Шумиха, поднятая зарубежной прессой обоих полушарий вокруг русских балетных выступлений в Париже, докатились и до России, вызвав самые противоречивые отклики в печати. В связи с этим как в Петербурге, так и в Москве аристократический зритель, привыкший преклоняться перед мнением заграницы, стал проявлять усиленный интерес к балету, что вызвало и перемену в отношении дирекции к Фокину. Была и другая причина, которая вынуждала дирекцию идти на соглашение с балетмейстером-реформатором, - состояние в те годы императорского петербургского балета.

После возвращения Фокина в Петербург 1 января 1910 года, он был официально утверждён в звании балетмейстера Мариинского театра.

Летом Фокин с частью труппы снова отправился в Париж на второй, всецело балетный «Русский сезон». Предварительно гастрольная группа посетила Берлин и выступила в столице Германии с шумным успехом. В Париже, помимо уже показанного в Петербурге «Карнавала», были поставлены балет «Шехерезада» на музыку одноимённой симфонической картины Римского-Корсакова, балет-сказка «Жар-птица» на музыку Стравинского, «Жизель» и сцена «Грот Венеры» из оперы Вагнера «Тангейзер».

Либретто для «Шехерезады» было первоначально разработано Бенуа и в достаточной степени соответствовало программе симфонической картины Римского-Корсакова. Связанный либретто и программной музыкой, Фокин создал одно из лучших своих произведений, что, однако, не изменило

эротической сущности и мрачного пессимистического содержания всего балета.

«Жар-птица» имела грандиозный успех в сезоне 1910 года и действительно была одной из самых ярких творческих удач Фокина. Балетмейстер писал в своих воспоминаниях, что «Жар-птица» - его любимая постановка, так как именно здесь, благодаря дружной совместной работе с композитором Стравинским, он мог осуществить свой идеал соединения творчества хореографического с творчеством музыкальным. Ведущие музыкальные темы – Ивана-царевича и царевен, Жар-птицы и Кашеева Царства – нашли у Фокина различное хореографическое воплощение. Фокин чётко разделил образы: Жар-птица танцевала на пуантах, её танец основывался на движениях классического танца; земной пластикой были наделены царевны – они танцевали босиком, а для свиты в «Поганском плясе» балетмейстер использовал уродливую, противоестественную пластику. Жар-птицу танцевала Тамара Карсавина, Ивана-царевича сам Фокин, Царевну Ненаглядную красу - Вера Фокина. Декорации Головина были сказочно прекрасны и помогали балетмейстеру ещё полнее воплотить его замысел. В восторженных статьях парижской прессы писали об этом необыкновенном слиянии творчества композитора, художника и балетмейстера. В этом «Русском сезоне» во всём блеске развернулся самобытный талант Карсавиной, заменившей Павлову.

После успеха в 1910 году в Париже русская гастрольная группа выступила в Бельгии, где её спектакли сопровождались такими же небывалыми восторгами. По возвращении в Петербург Фокин поставил на сцене Мариинского театра лишь два ранее сочинённых произведения – танцевальную сцену из оперы Вагнера «Тангейзер» и «карнавал» Шумана. «Карнавал» был дан в Петербурге в марте 1910 года. Роль Пьеро в нём исполнял В.Э. Мейерхольд. В 1911 году Фокин испросил у дирекции продолжительный творческий отпуск на три года за границу с обязательным

условием поставить за этот срок четыре новых балета на петербургской сцене.

Весной того же года Фокин вместе с гастрольной группой покинул Россию для проведения третьего русского балетного сезона, который на этот раз не ограничился Парижем, а захватил Англию, Италию и Монако.

В 1911 году исключительным успехом пользовался балет Стравинского «Петрушка». Для него, как и для «Жар-птицы», было характерно полное единство трёх создателей спектакля: Стравинского, Бенуа и Фокина. В творческой жизни композитора «Петрушка» – первое вполне самостоятельное произведение и начало его мирового признания. Бенуа почувствовал и передал в своём оформлении полную жизни и народности действенную музыку Игоря Стравинского.

Для Фокина «Петрушка» - вершина его творчества в антрепризе Дягилева. Балетмейстер сумел воплотить в хореографии замысел композитора: на фоне стихийного народного веселья развивалась жуткая драма полукуклы, получеловека. Балет «Петрушка» в постановке Фокина – новая страница в истории русского балета.

За третьим сезоном последовал четвёртый. С каждым годом русский балет подчинял своему влиянию всё новые и новые страны. «Русское вторжение», как называли это иностранцы, ширилось, но одновременно пресыщенный западный зритель начал к нему охладевать.

Дягилев прекрасно понимал создавшееся положение и изобретал способы поднять интерес зарубежной публики к русскому балету.

В сезоне 1912 года Фокин создал только один балет - «Дафнис и Хлоя» М. Равеля, близкий по стилю к «Нарциссу» Н. Черепнина, и, порвав с Дягилевым, возвратился в Мариинский театр. Дягилев расхотелся и разрывал со всеми своими сотрудниками. Фокин был одним из первых, но не последним. Из-за таких разрывов Дягилева винят во многих грехах, но разрывы имеют и некоторое объективное объяснение. Есть люди, которые становятся тем, что они есть, по собственному побуждению, по

выношенному чуть ли не с малолетства замыслу. Но представься им случай стать тем, кем они могли и хотели стать, они пропадут в неизвестности. Дягилев твёрдо знал, что кем-то станет, а кем именно – должны были определить обстоятельства. Пропагандистом русского балета он стал не потому, что балет влёт его больше всего, а потому, что он более всего привлёк парижан, что на балет они откликнулись живее, чем на живопись или оперу. Но и став пропагандистом балета, он сохранил свою беспринципную чуткость, быстро уловил, что парижане больше откликаются на композиционные принципы мышления, чем на небывалые лексические открытия, и стал искать хореографов, способных этой склонности ответить. Он менял своих хореографов, но и после Фокина это непременно были выходцы из России: Вацлав Нижинский, Леонид Мясин, Бронислава Нижинская, Георгий Баланчивадзе, Сергей Лифарь. Для танцовщиков, художников, композиторов, сценаристов это условие не было обязательным, для хореографов было. Дягилевым двигали не националистические предрассудки, да и среди перечисленных российских выходцев – двое поляков, грузин и украинец. Но все они, даже не работавший не в Москве, не в Петербурге, но все же учившийся у Б. Нижинской и Э. Чекетти Лифарь, так или иначе, были причастны к открытиям русского балета, а успех дягилевской антрепризы определяли именно эти открытия.

Став их пропагандистом почти случайно, Дягилев немедленно понял, какое великое сокровище у него в руках, и оповестил об этом без преувеличения весь мир. Смолodu более всего мечтавший о том, чтобы попасть ко двору, стать императорским распределителем по художественной части, именно он разорвал придворные оковы балета и возродил его как искусство для всех. Для всех? Но разве успехи «Русских сезонов» не ограничивались избранным кругом Парижа? Разве цены на билеты к Дягилеву не были безмерно высоки и не росли поминутно? Да, разумеется. Но на западе, в отличие от царской России, успех балета в Париже стал толчком к его повсеместному возрождению и распространению. Уже на

следующий год Павлова, украшавшая дягилевские спектакли первого сезона, отделилась, создала собственную труппу и стала ездить по свету, пропагандируя не только свой великий талант, но и само балетное искусство. Стали возникать всё новые труппы, балет казался уже не ожившим пережитком, а искусством завтрашнего дня, каким и стал на деле.

И, отдавая должное выдающимся хореографам, начиная с Михаила Фокина, художникам, начиная с Льва Бакста и Александра Бенуа, или композитору Игорю Стравинскому, с величайшим почтением вспоминая поразивших мир артистов Анну Павлову, Тамару Карсавину, Вацлава Нижинского, Михаила Мордкина, Веру Коралли, Софью Федорову, Адольфа Больма, Георгия Розая и многих ещё других, мы по справедливости должны признать, что именно Сергей Дягилев соединил, направил и даже вызвал к жизни их усилия и устремления. Он изменил положение балета в семье искусств, и не будем удивляться, что все кто любит балет, во всём мире ему за это благодарны. А благодарность ему неизбежно распространяется на страну, из которой были принесены невиданные ценности. Вот почему после Дягилева в балете стало почётным происходить из России.

В конце сентября 1912 года Фокин поставил на петербургской сцене два одноактных балета: «Бабочки» на музыку Шумана и «Исламей». Для последнего балета Фокин использовал «Восточную фантазию» Балакирева. «Бабочки» фактически были простым дивертисментом, что касается «Исламея», то этот балет был очень показателен для Фокина. Встретившись с препятствиями в отношении постановки в Петербурге «Шехерезады», так как семья Римского-Корсакова категорически запретила использовать его партитуру не по назначению, Фокин немедленно воспользовался фабулой «Шехерезады» для создания другого балета на музыку Балакирева, внося в сюжет лишь некоторые изменения. Это лишний раз подтверждало пренебрежение Фокина к содержанию произведения.

Поставив в начале 1913 года в Петербурге ещё один незначительный одноактный балет – «Прелюды» на музыку Ф. Листа, Фокин уехал за границу.

В 1913 году Луначарский отмечал, что «энтузиастическое отношение, которое русский балет вызывал прежде в Париже, прошло». Правда, при этом он указывал, что парижский балетный зритель, «эти паразиты с удовольствием и впредь будут устремляться в русский театр, но только если каждый раз он будет готовить им какой-нибудь сюрприз».

В 1914 году предсказание Луначарского сбылось. Дягилев для поддержки своего успеха подготовил зарубежному зрителю «сюрприз» - оперу-балет «Золотой петушок», за которой «грязно-золотой Париж» готов был «платить ещё дороже», и привлёк Фокина к этой постановке. Ради очередной сенсации, задуманной Дягилевым, Фокин разменивает свой замечательный талант на скандальный успех. В этом спектакле, шедшем в лубочном оформлении Н.С. Гончаровой, балетные артисты вели действие, в то время как певцы, расположенные по бокам рампы, исполняли вокальные партии. Впервые в постановке Фокина появился полный отрыв музыки от хореографии. Спектакль многими, в особенности русской колонии в Париже, не был принят, и вскоре был запрещён, но Дягилев добился того, что было ему необходимо, - скандала, повысившего интерес буржуазного зрителя к «Русским сезонам». Фокин не впервые задумывался над тем путём, по которому он шёл в последние годы. В дальнейшем он старался не повторять таких постановок. С конца 1914 до 1918 года Фокин работает в России.

Ещё одним хореографом у Дягилева была Бронислава Нижинская. Родилась в 1891 году. Сестра Вацлава Нижинского. Училась у знаменитого Чекетти. Танцевала в труппе Мариинского театра, позднее участвовала в «Русских сезонах» С. Дягилева. Поставила много балетов, включая «Спящую красавицу», «Ромео и Джульетту». Самое выдающееся балетное произведение Нижинской – «Ночи» - создано на музыку Стравинского и оформлено русской художницей Н.С. Гончаровой. В балетах Нижинская

использовала не только классические па, но и джазовые и спортивные элементы. Сочетание классического и современного танца вместе с необычным оформлением и музыкой давало неожиданный результат.

Сравнивая ежегодный балетный репертуар «Русских сезонов» в Париже, можно с полной очевидностью обнаружить весь процесс превращение русского балета под руководством Дягилева в балет космополитический. Если в 1909 году в Париже из пяти произведений Фокина четыре основывались на музыке русских композиторов и лишь одно на музыке Шопена, также славянского композитора и при этом классика, то в 1912 году из четырёх новых балетов три принадлежали современным французским композиторам – К. Дебюсси, М. Равелю и Р. Гану и лишь один – М. Балакиреву. В сезоне 1914 года из пяти новинок три балета сопровождалась музыкой Р. Штрауса и М. Штейнберга, а две другие постановки были операми-балетами, из которых «Золотой петушок» скорее был издевательством над русским композитором-классиком, чем художественным произведением.

Мы уже говорили, что у Дягилева работало много русских постановщиков. Сейчас мы поговорим о пяти балетах поставленных разными балетмейстерами в разные годы.

Балет «Парад» композитора Эрика Сати, автора либретто Жана Кокто и балетмейстера Леонида Мясина, был осуществлён 18 мая 1917 года. Декорации и костюмы Пабло Пикассо. Исполнители ведущих партий – Леонид Мясин, Лидия Лопухова, Николай Зверев, Галина Шабельская и Леон Вуйциковский. «Парад» давно признан важной вехой в хореографическом искусстве, и не только – ведь именно он впервые вывел кубизм на театральную сцену. Балет «Парад» - уникальное творение, созданное объединённым талантом Сати, Кокто, Мясина и Пикассо. Замысел балета принадлежит Жану Кокто. Именно он уговорил Сати и Пикассо, никогда не сотрудничавших с труппой «Русский балет», принять участие в этой постановке в разгар Первой мировой войны. Казалось бы, художественная

сущность этого балета, имеющего подзаголовок «Реалистический балет», была predetermined, но составитель программы балета Гийом Аполлинер впервые ввёл в печатный текст слово «сюрреализм». Всё это привлекло внимание к контрасту, проявившемуся на сцене: артистами бродячего цирка, реальными людьми, и их импресарио – представителями сферы рекламы, которые зазывают публику поглазеть на искусство циркачей.

Рассуждая о способах постановки балета, Мясин, создатель «Парада», говорил, что иногда основой спектакля становится музыка, иногда – сюжет, а порой – время или даже атмосфера действия, и уточнял: «В «Параде» господствовала музыка, хотя и сюжет увлекал меня». Подобно декорациям и костюмам Пикассо, партитура Сати отражала новые направления в искусстве музыки – повседневные, обыденные звуки сочетались в ней с теми, которые диктовало воображение

Мясин продуманно охарактеризовал каждый персонаж средствами хореографии, в основном построенной на пантомиме. Вершина его изобретательности – утончённо подчёркнутый ритм, который Конь отбивает всеми четырьмя ногами, а также очаровательно-комичный акробатический танец без музыкального сопровождения. А усердные призывы менеджеров и отчаяние подчёркивают неуклюже-демонстративные и резкие движения, а также расположение их высоко над окружающими.

Ещё один балет Леонида Мясина – «Треуголка», драматический одноактный балет. Композитор – Мануэль де Фалья. Автор либретто – Георгий Мартинес Сьерра. Декорации и костюмы Пабло Пикассо. Первая постановка осуществлена труппой «Русский балет Дягилева» в театре «Альгамбра» в Лондоне 22 июля 1919 года. Исполнители: Мельник – Леонид Мясин, Мельничиха – Тамара Карсавина, Коррехидор – Леон Вуйциковский, Денди – Станислав Идзиковский.

15 мая 1920 года на сцене парижской Оперы труппа «Русский балет Дягилева» показала драматический одноактный балет «Пульчинелла». Музыка Джованни Батиста Перголези в аранжировке Игоря Стравинского.

Балетмейстер – Леонид Мясин. Декорации и костюмы – Пабло Пикассо. Исполнители ведущих партий: Пульчинелла – Леонид Мясин, Пимпинелла – Тамара Карсавина, Розетта – Вера Немчинова, Прюденца – Любовь Чернышёва, Кавиелло - Станислав Идзиковский, Флориндо – Николай Зверев, Доктор – Энрико Чекетти.

13 июня 1923 года осуществлена первая постановка кантаты с танцами «Свадебка» балетмейстером Брониславой Нижинской. Музыка и слова Игоря Стравинского, декорации и костюмы Наталии Гончаровой. Исполнители ведущих партий: Невеста – Фелия Дубровская, Жених - Леон Вуйциковский. Сюжет драматической кантаты Стравинского – «Свадебка» - старинный русский свадебный обряд. Вокальные партии исполняют стоящие на сцене певцы, а балетные композиции помогают создать законченное сценическое произведение.

В основу созданной Стравинским партитуры балета «Пульчинелла» легла музыка великого неаполитанца Джованни Батиста Перголези. Сюжет балета позаимствован из итальянской рукописи XVIII века, найденной в Неаполе, а основные действующие лица – из комедии dell'arte, народной итальянской комедии масок, персонажи которой с начала XVI века пленяли воображение всей Европы, став самыми узнаваемыми и распространенными: трогательный Пьеро, бессердечная и ветреная Коломбина, бессмертный Пульчинелла (в англоязычном мире – Панч) и другие. Балет представляет собой новый вариант рассказа о бессмертии Пульчинеллы.

«Блудный сын» - балет в трёх картинах. Композитор – Сергей Прокофьев. Балетмейстер – Джордж Баланчин. Декорации и костюмы Жоржа Руо. Постановка осуществлена на сцене Театра Сары Бернар в Париже 21 мая 1929 года. Исполнители ведущих партий: Блудный сын – Сергей Лифарь, Сирена – Фелия Дубровская, Отец – Михаил Фёдоров. История Блудного сына взята из Библии. В балете эта причина изложена в драматическом ключе; некоторые подробности опущены, внесено несколько дополнений.

**Тема 7. Исполнительское мастерство масеров русского балета
XX века**

Среди выдающихся русских танцовщиков начала XX века первое место принадлежало величайшей мировой танцовщице начала XX века Анне Матвеевне (по театру Павловне) Павловой (1881-1931). Она родилась в Санкт-Петербурге и была болезненным ребёнком. Когда Анне исполнилось восемь лет, её мать, бедная вдова, повела девочку на «Спящую красавицу» в Мариинский театр. Анна сразу же решила, что будет балериной, и спустя два года поступила в балетную школу. Случайное знакомство с балериной Е.П. Соколовой, преподававшей в балетной школе, и её протекция помогли Павловой стать воспитанницей Петербургского хореографического училища. Здесь она проявляла исключительное прилежание и была первой ученицей по общеобразовательным дисциплинам, но в отношении классического танца вызывала сомнение у Соколовой.

Павлова была яркой представительницей русской школы в балете. Она отрицала танец ради танца, уделяя особое внимание выразительности исполнения. Балерина очень часто пренебрегала точностью передачи движений классического танца, но это не только не портило впечатление, а, наоборот, усиливало его.

С.К. Маковский писал о ней: «Анна Павлова (С-19) никогда не поражала своей техникой, она очаровывала своим вдохновением. Даже в прошлом никто не осуждал её танец (который всегда был полон ошибок), хотелось не только любоваться ею, забывая все правила танца, чтобы уноситься вдаль чарами её священного таланта». Павлова была не только замечательной танцовщицей, но и исключительно одарённой актрисой. «Я страстно хочу, чтобы моё послание о красоте, радости и жизни подхватили и продолжили после меня. Надеюсь, что когда сама Анна Павлова будет забыта, память о её танце останется жить в людях» - писала Анна Павлова. Дар перевоплощения помогал ей создавать как характерные, так и

лирические образы, тем самым, делая диапазон её творчества необъятным. Так, Павлова с одинаковым мастерством исполняла роли Китри и Жизели и выступала в «Умирающем лебедь» и в «Вакханалии». Но жизнерадостность, бодрость, задор были наиболее близки её таланту. В своих воспоминаниях «Несколько строчек из моей жизни» Анна Павлова писала: «По-моему истинная артистка должна жертвовать собой своему искусству. Подобно монахине, она не в праве вести жизнь, желанную для большинства женщин».

Павлова поражала зрителей везде и всюду, где бы она ни танцевала. Сильфида из «Шопенианы» в её исполнении стала эмблемой «Русских сезонов» в Париже.

Не личная заинтересованность и не честолюбие заставили Павлову стать в 1905 году одной из самых деятельных и решительных сторонниц Фокина в организованной им забастовке балета, а стремление вперёд, вера в то, что победа революции принести что-то новое искусству балета, то есть чисто идейные побуждения.

Работа в забастовочном комитете и последовавшие репрессии со стороны дирекции в отношении Фокина сблизили с ним Павлову. В конце 1905 года балерина неожиданно в день назначенного концерта оказалась без партнёра, и молодой балетмейстер, выручая её, поставил знаменитый номер «Умирающий лебедь» на музыку Сен-Санса – это было началом их сотрудничества.

Вероятно «Умирающий лебедь» - самая известная из всех драматических сольных вариаций для балерины. В этой хореографической миниатюре рассказывается о последних минутах жизни раненой птицы. Она умирает медленно, трепеща и цепляясь за жизнь, пытаясь в последний раз взлететь и, наконец, примиряясь с неизбежным. Исполнение вариации занимает около двух минут. Увидев Павлову на премьере «Умирающего лебедя» в «Метрополитен-опера», Карл Ван Вехтен отметил, что это был «самый изысканный образчик искусства балерины, который она когда-либо дарила зрителям».

Балетмейстер Михаил Фокин вспоминал, что этот номер был поставлен за считанные минуты. Однажды Павлова, которую только что приняли в труппу Мариинского театра, пришла к нему и попросила сделать для неё сольный номер к концерту, который давали артисты Императорской оперы. Фокин в то время увлёкся игрой на мандолине и разучивал под фортепианный аккомпанемент одного из друзей «Лебеда» Сен-Санса. Он сразу спросил: «Как насчёт «Лебеда» Сен-Санса?» Фокин писал, что Павлова сразу поняла: эта роль подходит ей, как ни одна другая. «Пока я смотрел на стройную, нервную Павлову, мне подумалось: она создана, чтобы танцевать «Лебеда». Была назначена репетиция, номер был поставлен очень быстро... Это была почти импровизация. Я танцевал перед Павловой, она сразу схватывала движения. Затем танцевала она, а я двигался рядом, поправляя изгибы руки и нюансы поз.

...До появления этого номера меня обвиняли в пристрастии к современному танцу, исполняемому босиком, и стремлении полностью отказаться от танца на пуантах. «Умиравший лебедь» был моим ответом на подобную критику. Этот танец стал символом нового русского балета. Выразительность в нём сочеталась с техническим мастерством. Он ещё раз убеждал, что танец может и должен не только радовать глаз, но и через глаза проникать в душу» (из интервью Михаила Фокина журналу «Данс мэгэзин», август 1931 года).

В 1934 году в Париже Фокин сказал Арнольду Хаскеллу: «Несмотря на непродолжительность этого номера, им восхищался весь мир. В то время он был «революционным» и поразительным образом иллюстрировал переход от старого к новому, ибо в нём я использовал старинную технику танца и традиционный костюм, и высокая техничность в нём была оправдана, но целью танца стала не демонстрация мастерства, а создание символа вечной борьбы... и всего преходящего в этой жизни. Это танец всего тела, а не только конечностей; он не просто притягивает взгляд, но и пробуждает чувства и воображение».

Французский критик Андре Левинсон так описывал свои впечатления от танца Павловой: «Скрестив руки, поднявшись на цыпочки, она медленно кружит по сцене, словно во сне. Отступая в глубину сцены, откуда появилась, она плавными, размеренными движениями рук передаёт стремление к горизонту; кажется, ещё мгновение – и взлетит, душой исследуя границы пространства. Постепенно напряжение ослабевает, она опускается на землю, слабо взмахивает руками, словно в муках. Затем, неверными шагами подступив к рампе – при этом ноги вибрируют точно струны арфы, - одним быстрым скользящим движением правой ступни по земле она опускается на левое колено – эфирное создание, преодолевающее земное притяжение, - и вдруг, пронзённая болью, умирает».

Этюд принёс балерине мировую славу, и он всю жизнь оставался её любимым концертным номером. В её костюме были вшиты настоящие перья. В 1931 году, умирая от воспаления лёгких, она произнесла шёпотом свои последние слова: «Приготовьте мой костюм лебедя». На следующий день по пустой сцене под музыку Сен-Санса двигался луч прожектора, словно следуя за призраком великой балерины.

Фокин ещё раньше верно оценил дарование Павловой, и поэтому поручил ей при постановке «Виноградной лозы» самую жизнерадостную искромётную вариацию «Шампанское», в которой она имела необычайный успех. В балете «Павильон Армиды» ей уже была поручена главная роль. После этого Павлова начала постоянно участвовать в спектаклях Фокина.

Вслед за выступлениями Павловой за границей к ней пришла мировая слава, превосходящая легендарную славу Тальони. В течение последующих двадцати лет художественный мир, говоря о балете, думал, прежде всего, о Павловой – её имя стало олицетворять всё искусство хореографии.

Петербургская дирекция императорских театров, боясь потерять танцовщицу, применила к ней свой излюбленный метод репрессий. В 1909 году, заключив с ней контракт на оклад в 10 тысяч рублей в год, дирекция одновременно связала её огромной неустойкой в случае перерыва в

выступлениях в течении трёх лет. Обладая независимым характером, Павлова уже и раньше имела неприятность с дирекцией и не раз заставляя её идти на уступки. В 1913 году произошёл окончательный разрыв балерины с дирекцией из-за удержанной с неё неустойки, и она уехала за границу. Перед отъездом Павлова прямо заявила: «Дирекция никогда за всё время существования театров в России не ценила и не уважала должным образом артистов и была к ним в тяжёлые для них годы бессердечной. Теперь я хочу поступить таким же образом с дирекцией и хоть немного отплатить за всех моих сестёр по профессии».

Первая мировая война и последовавшая за ней революция удержали Павлову от возвращения на родину, так как она оказалась связанной контрактами. В дальнейшем попытки артистки возвратиться в Советский Союз не дали результатов.

Последние годы жизни Павловой не были лёгкими – обеспеченное существование давалось путём невероятного труда, сопряжённого с постоянной тоской по родине. Трудоспособность артистки не имела пределов – она выступала в год до двухсот раз, при ежедневных тренировочных занятиях. Павлова была одной из немногих русских эмигранток, которые до конца своих дней не изменили своим принципам в служении и не снизили качества своего исполнения. Нарушая обычаи западного мира и рискуя своей популярностью, она упорно боролась с рекламой, отказываясь от бесед с представителями прессы, никогда не повторяла на бис исполненного номера, считая, что пережить дважды одно и то же невозможно. Павлова творила не для узкого круга, а для широких масс народа тех стран, в которых она выступала. Её искусство было поистине народным. Она хотела, чтобы как можно больше людей получали удовольствие от её искусства. В течение 15 лет она танцевала по всему миру, для богатых и бедных, в больших и маленьких городах, проделала путь в 185 тысяч километров и дала более 4 тысяч представлений. Достаточно сказать, что в Мексике она выступала с небывалым успехом перед аудиторией в 40 тысяч человек. Подобные

выступления не были единичными. Западный мир завладел этой замечательной артисткой, но она никогда не изменяла идеалам русской национальной школы в балете.

Особенно способствовала успеху Фокина в эти годы и деятельность Вацлава Фомича Нижинского (1890-1950). Происходя из потомственной балетной семьи, Нижинский получил первоначальное хореографическое образование у отца, а в 1900 году был определён в Петербургскую балетную школу. Здесь он очень скоро обратил на себя внимание педагога училища Н. Легата, который, помимо плановых занятий, стал заниматься с ним отдельно, тщательно и осторожно развивая его талант. На шестой год обучения непосредственный учитель Нижинского М.К. Обухов официально заявил, что ему уже нечему учить своего ученика, так как он танцует лучше всех своих педагогов. Всё же Нижинского продержали в школе ещё один год. После блестящего выступления в балете «Сон в летнюю ночь» в 1906 году он на следующий год был зачислен в труппу на положение корифея, но фактически стал исполнять партии первых артистов. Фокин сразу оценил необыкновенные возможности молодого танцовщика, его необычайный прыжок, лёгкость, воздушность, мягкость движений и природную грацию. Специально для Нижинского балетмейстер создал партию раба в «Павильоне Армиды» и стал занимать его во всех своих постановках. Нижинский тем временем пополнял свое образование, усердно посещал уроки Чекетти и много читал. Помимо исключительного дарования танцовщика, у него были выдающиеся актёрские данные.

Нижинский обладал редкой способностью полного внешнего и внутреннего перевоплощения: «его лицо, кожа, даже рот в каждом балете казались иными» - говорил современник. Лучшими его ролями были: Альберт («Жизель»), Зигфрид («Лебединое озеро»), Золотой раб («Шехерезада»), Видение розы, Голубой бог и Петрушка (из одноимённых балетов). Вместе с актёрским мастерством росла и танцевальная выразительность танцовщика. Знаменитый французский скульптор Роден

утверждал, что Нижинский был одним из немногих, которые могли выражать в танце все волнения человеческой души. Через год после выпуска Нижинский уже пользовался всеобщей известностью, что, между прочим, никак не отражалось на его поведении – он оставался таким же скромным и простым в обхождении, как и раньше.

На следующий год состоялись первые выступления Нижинского за рубежом, принёсшие ему мировую славу. Дягилев в своих интересах умело развивал успех танцовщика, обеспечивая ему баснословные гонорары и исключительные условия для работы. Фокин ставил для него отдельные танцы и целые балеты. Но ни мировая слава, ни деньги не заставили Нижинского забыть о родине. Выступая со всерастущим успехом за границей, он в 1909-1910 годах в назначенное время приезжал в Петербург и безропотно менял своё положение первого танцовщика мира, получавшего в Париже 4000 рублей в месяц, на амплуа второго солиста петербургской балетной труппы с ежемесячным окладом в 80 рублей.

В 1911 году у Нижинского произошёл конфликт с дирекцией из-за костюма Альберта в балете «Жизель». Так как дирекция не только не стремилась уладить инцидент, а, наоборот, заняла в этом деле непримиримую позицию, Нижинский подал в отставку и в 1911 году покинул Россию.

С этого момента началась трагическая половина жизни этого необыкновенного артиста. Оторванный от горячо любимой родины, он сразу ощутил пустоту и неудовлетворенность окружающим. Вначале он продолжал работать с Дягилевым и Фокиным и с прежним мастерством создавал новые яркие образы. Прославленная французская драматическая актриса Сара Бернар, увидев его в роли Петрушки, призналась: «Мне страшно, я вижу величайшего актёра в мире!» В 1911 году Вацлав Нижинский танцевал в балете Михаила Фокина «Видение розы». Его костюм был сшит из тёмно-розовых и коричневых лоскутков, подобных лепесткам розы. Костюм постоянно требовал ремонта, потому что поклонники великого танцовщика

отрывали лепестки на память. Не антраша с десятью заносками, не знаменитый прыжок в балете «Видение розы», когда он с сидячего положения на полу совершал свой изумительный прыжок назад и «улетал» в открытое окно, а глубина проникновения в образ изображаемого персонажа делала Нижинского неподражаемым.

Тамара Платоновна Карсавина (1885-1958) была дочерью известного петербургского танцовщика и педагога П.К. Карсавина. В балетной школе она сразу обратила на себя внимание особой музыкальностью и бесспорной одарённостью в области рисования. Танцевальным успехам Карсавиной несколько мешала её косолапость – недостаточная выворотность одной из ног. Окончив балетную школу в 1904 году, она была зачислена в кордебалет, что не помешало занимать её и в сольных номерах, где вскоре обнаружились её сильные и слабые качества. При необычайной мягкости и выразительности танца, согретого искренним внутренним темпераментом, при чрезвычайно выгодной внешности и большом обаянии артистка не обладала ни силой, ни свободным владением техникой танца. Сознавая свои недостатки, она продолжала совершенствоваться у Иогансона и Соколовой, а в дальнейшем – у Баретта в Милане.

Через два года после выпуска, когда Карсавиной была получена главная партия в балете «Пробуждение Флоры», она блестяще с нею справилась и была переведена в разряд вторых солисток. Выступив в следующем году в главной роли в балете «Грациелла», она проявила себя как незаурядная актриса. Последующие выступления Карсавиной в ответственных ролях и в особенности участие в 1906 году в гастрольной поездке по России, во время которой балерина исполняла ведущие партии в балетах, окончательно выдвинули её на первое положение. Выступление Карсавиной в том же году в «Лебедином озере» явилось решающим для раскрытия всей глубины её самобытного таланта. В образе Одетты – Одилии артистка показала высокую художественную культуру, врождённое чувство стиля и исполнительского такта, простоту и искренность переживаний и

редкое умение придавать самым темпераментным сценам и танцам лирическое звучание. Так, например, она первая отказалась от 32 фуэте в третьей картине балета, заменив их кодой. Артистка ярко выраженного реалистического направления, Карсавина решительно отрицала технику ради техники, утверждая, что техникой следует пользоваться «только как средством для достижения определённой цели, а не как материалом для достижения лёгкого успеха». Балерина участвовала и в первом дягилевском сезоне русского балета, но мировую известность завоевала лишь во время гастролей 1910 года. Карсавина отличалась очень большими знаниями, начитанностью в области искусства, истории и философии, занималась переводами и изыскивала пути усовершенствования системы записи танцев Степанова. Выйдя замуж за англичанина, она покинула Россию в конце 1918 года, до 1931 года выступала за рубежом, преимущественно в Лондоне, и принимала участие в возобновлении «Жар-птицы» в театре «Сэдлер Уэллс». Почти 25 лет была вице-президентом английской Королевской академии танца.

РАЗДЕЛ III.

СОВЕТСКОЕ И РУССКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Тема 1. Советский балетный театр первых десятилетий советской власти

Итак, в годы, предшествовавшие Октябрьской революции, репертуар балетного театра обновлялся слабо. А. А. Горский был прав, когда говорил: «Сейчас наблюдается остановка в движении вперед». Пути дальнейшего развития хореографического театра были также неясны. Многие ощущали это, писали о наступившем оскудении репертуара, однако найти выход были бессильны, так как он лежал за пределами проблем художественных.

Война принесла театрам дополнительные финансовые и бытовые затруднения: им отпускалось все меньше денег и от многих задуманных постановок приходилось воздержаться; труппы сократились. Недовольство зрело и в недрах оперных театров. Но сказывались консерватизм и аполитичность, свойственные артистам императорской сцены, а также отсутствие единодушия. Каждая корпорация – опера, хор, оркестр, балет – преследовала свои интересы. Оперные артисты утверждали, что балет играет в театре подсобную роль, балетные требовали равноправия. Отсюда несогласованность в действиях. Так, во время спектакля 21 февраля 1917 года в Мариинском театре хор, требовавший повышения жалованья, отказался петь, певцы на сцене что-то невнятно шептали, публика волновалась. Однако танцовщики сорвали забастовку. «Н. А. Малько остановил оркестр, и занавес пошел вниз, но, не дойдя до конца, потянулся обратно. Оркестр снова заиграл, на сцене появился балет... и опера пошла дальше».

В первые дни Февральской революции в оперно-балетных театрах еще давались представления. 26 февраля в Мариинском театре шел балет «Ручей»; на следующий день спектакли прекратились.

По Москве весть о свержении самодержавия разнеслась 28 февраля. В этот день состоялся последний спектакль «императорского» Большого театра – «Евгений Онегин».

Первого марта в здании Никитского театра на митинг собралась вся театральная Москва, был выдвинут лозунг свободы искусства и театральной автономии. В недельном расписании Большого театра на 1 и 2 марта появились пометки, очень характерные для тогдашних прекраснородушных настроений: «Репетиции не состоялись вследствие революции. Бескровная революция. Спектакль отменен». В обоих театрах спектаклей не было до 12 марта, пока не окончилась седьмая неделя великого поста.

Началась внутренняя реорганизация театров.

В Петрограде 5 марта на общем собрании труппы была прежде всего выбрана комиссия для рассмотрения внутреннего порядка, куда от балета вошли Л. П. Степанова, А. А. Алексеев, Б. Г. Романов, П. Н. Петров, А. М. Монахов и А. И. Чекрыгин. Позднее возникали и другие выборные органы – комиссии и комитеты, многократно изменявшие свою структуру. Одно время председателем комитета была Т. П. Карсавина, деятельное участие в работе принимал Б. Г. Романов, репертуарную комиссию возглавлял М. М. Фокин. Но при этом административная власть оставалась по-прежнему в руках режиссера балета бесталанного Н. Г. Сергеева, давно снискавшего нелюбовь труппы своими диктаторскими замашками.

В Москве 10 марта заведующим балетной труппой был избран В. Д. Тихомиров, в комитете работали также А. А. Горский, В. А. Рябцев, В. Н. Кузнецов.

Мариинский театр возобновил спектакли 12 марта. Перед началом оперы «Майская ночь» хор спел новое произведение Н. Н. Черепнина «Не плачь над трупами...», затем «Эй, ухнем...», И. В. Ершов прочитал свое

стихотворение «Свобода». Помянув павших, исполнили «Вечную память» и завершили манифестацию «Марсельезой».

После Февральской революции в бывших императорских театрах мало что изменилось. Все более очевидной становилась тенденция к реставрации «императорской» системы управления театрами и сведению на нет обещанной автономии, что и вызвало в Большом театре забастовку 28 апреля: перед началом оперы «Князь Игорь» вся труппа, постановочный и технический персонал вышли на сцену и зрителям объявили об отмене спектакля. Представители театра высказывали свое разочарование и в печати. Их мечты об обновлении труппы, организации студий, о передвижном коллективе, который выезжал бы на гастроли по стране, пока оставались мечтами. Мало изменился также состав зрителей уже хотя бы потому, что стоимость билетов оставалась прежней. В Москве последний балетный спектакль сезона «Тщетная предосторожность», состоявшийся 6 мая с участием Е. В. Гельцер, прошел при полупустом зале, и газеты указывали, что причиной тому высокие цены на билеты.

В Петрограде внутри балетного коллектива шла борьба между сторонниками М. М. Фокина, надеявшимися, что благодаря революции он возглавит труппу, и противниками хореографа. Воспользовавшись тем, что заболевший Фокин не вернулся из Кисловодска к началу сезона, недоброжелатели напечатали в «Петроградской газете» заметку о «балетных дезертирах». В защиту Фокина в печати выступила Карсавина, но оппозиция была по-прежнему сильна. Сказывалось то, что после февральских событий во главе управления продолжали стоять административные лица, издавна конфликтовавшие с Фокиным, и прежде всего Н. Г. Сергеев. В среде артистов и критиков тоже было немало людей, не приемлющих новаций Фокина. В комитете театра место скончавшегося в начале сентября С. Д. Андрианова занял И. Ф. Кшесинский, еще до революции резко критиковавший Фокина в прессе.

Грянула Октябрьская революция. Мариинский театр сыграл последний спектакль 27 октября. Тогда же закрылся и Большой театр. Артисты, абсолютно не способные понять смысла совершившегося, собирались в театре и подписывали резолюции, где выражали возмущение такими «приемами политической борьбы», как обстрел Московского Кремля, захват Малого театра красногвардейцами, назначение в театры комиссаров.

25 января 1918 года состоялся первый «народный спектакль» – опера «Руслан и Людмила». Пресса отметила: «Впервые в стенах Мариинского театра собралась аудитория из представителей народа... Сделан первый шаг по пути демократизации... театра...» Большой успех имели танцы М. М. Фокина, показанные впервые незадолго до этого, 27 ноября 1917 года. Это была последняя постановка, осуществленная балетмейстером на родине.

В первые месяцы после возобновления спектаклей балет пользовался наибольшим спросом зрителей. Об этом свидетельствует опровержение отдела Государственных театров, направленное 30 марта 1918 года в газету «Новые ведомости»: «Означенные сведения не соответствуют истине, ибо спектакли балета идут с аншлагами».

Об изменении контингента зрителей на балетных представлениях говорят даже откровенно злопыхательские заметки постоянного обозревателя газеты «Вечерние огни» К. Острожского. С брезгливой миной описывает он атмосферу спектаклей в Мариинском театре. «Ложки напоминают еврейские дилижансы в базарный день. Галерка чернеет, как выеденный кусок арбуза, густо облепленный мухами...». Но при всей ненависти к новой публике, «привыкшей к балалайке из кучерской и граммофону в чайной», критик, сам того не желая, рисует картину искренней увлеченности этих людей невиданным ранее искусством: «Битком набившая театр внеабонементная публика хлопала и выла с таким ожесточением, что старые театральные крысы в ужасе забивались в самые укромные норы...».

Для многих это было неожиданностью. Старейший петербургский балетный критик А. А. Плещеев честно признавался в марте 1918 года: «Этот

сезон для балета я считал «быть или не быть?» В театральной атмосфере висел вопрос, уцелеет балет на государственной сцене или сойдет на нет, как забава и прихоть его избранных любителей. Новая публика, масса, нахлынувшая в балет после его раскрепощения от абонентов, заняла определенную позицию: она оценила его и облюбовала, как искусство доступное для нее... Народная аудитория – чуткая, отзывчивая и чувствующая».

В первые годы после Октября, несмотря на трудности, обусловленные гражданской войной и разрухой, спектакли в оперно-балетных театрах не прекращались. Их стало даже больше, чем прежде: вместо 40-50 балетных представлений в 1919-1920 годах их бывало 60 и даже 70. Это требовало огромного напряжения сил всего коллектива. Зимой не хватало топлива и выступать приходилось на такой холодной сцене, что у танцовщиц пар валил изо рта. Не было балетных туфель, и балерины, привыкшие менять их каждый акт, танцевали по 14 представлений в одной паре. Все недоедали, многие болели. И хотя «это продолжалось несколько лет... ни разу не случилось, чтобы к восьми часам занавес не поднялся хотя бы в одном академическом театре»

Победа над белогвардейцами и интервентами была завоевана ценой огромных жертв. Переход к мирной жизни также совершался в условиях жесточайшего кризиса. Выходом для страны явилось введение с весны 1921 года новой экономической политики.

В самое ближайшее время это отразилось и на театрах. Большому и бывшему Мариинскому театрам была резко уменьшена дотация. В июне 1921 года руководители Большого театра писали Луначарскому о праве коллектива на государственную поддержку: «Управление Большого театра, неустанно борясь с губительным казенным духом, явившимся печальным наследием прошлого этого бывшего императорского театра, стремилось бережно сохранить и увеличить его ценные силы, охранять его лучшие художественные традиции... В русском балете, по праву пользующемся

мировой славой, почетное место принадлежит балету Большого театра. Управление театром было озабочено тем, чтобы этот балет, к которому новый зритель проявил большое внимание и интерес, оставался на должной высоте...».

Летом 1921 года разразился денежный кризис (прекратилась выплата денег всем учреждениям), и театры оказались в тяжелом положении. В Большом театре перед самым началом сезона вспыхнула забастовка, вызванная невыплатой жалованья и тяжелым материальным положением работников театра, в результате чего президиум МГСПС категорически настаивал на закрытии этого театра. Луначарскому стоило немалого труда уладить конфликт: его споры с МГСПС подробно освещены в «Известиях» на протяжении ноября 1921 года.

9 декабря 1921 года в Центральной театральной секции был проведен диспут, посвященный актеатрам, где директор Большого театра Е. К. Малиновская подробно рассказала о трудностях, которые театр пережил и продолжает переживать, о целях, которые ставит перед собой,- «сохранить максимальное количество тех ценностей, которые нам остались... повысить интенсивность работы, приблизить репертуар к той публике, которая должна заполнять театры, и сделать эти театры значительно более доступными...»

Выступая тогда же в Политехническом музее на дискуссии, А. В. Луначарский привел следующие цифры: советский Большой театр давал дефицита в 15 раз меньше царского, и одновременно цены на билеты были снижены в пять раз. «Если бы какому-нибудь Теляковскому сказать: «Можно ли вести дело так, чтобы входную плату понизить в 5 раз и вместе с тем уменьшить дефицит в 15 раз?»-он рассмеется. А мы сделали «невозможное». К тому же закрытие предполагало выплату денежной компенсации уволенным, а также охрану здания и его отопление, чтобы уберечь имущество от расхищения и порчи, а следовательно, экономия оказалась бы ничтожной.

Делегация артистов добилась приема у М. И. Калинина К 22 ноября та же весть достигла Петрограда. Управляющий петроградскими академическими театрами И. В. Экскузович сообщил горестное известие, что субсидия актеатрам сокращена центром с 28 милл. дензнаков 22 года до 17 милл. р. и что, таким образом, поставлен вопрос о закрытии бывшего Мариинского театра». В защиту Большого театра выступил Вл. И. Немирович-Данченко. 22 ноября он направил директору Большого театра Малиновской письмо, где писал, что закрытие Большого театра было бы непоправимой бедой, «которая может разрушить бесповоротно одно из самых ярких и богатых учреждений русской культуры».

Вопрос был ликвидирован в начале декабря 1922 года, когда управление театров дало подписку «в том, что оно берет на себя обязательство продолжать ведение деятельности академических театров при сокращенной субсидии со стороны государства».

Мы не случайно остановились так подробно на событиях, разыгравшихся вокруг музыкальных театров к концу первого пятилетия их существования при Советской власти. Угроза закрытия, вновь возникшая после того, как театры удавалось сохранить в течение ряда лет в более тяжелых условиях гражданской войны, свидетельствует о том, что причины, породившие эту угрозу, были не только финансового порядка.

На протяжении сезона 1921/22 года Большой и бывш. Мариинский театры подвергались жесточайшей критике. Это видно по материалам дискуссии, посвященной актеатрам, видно и по прессе. «Еще об одном буржуазном наследстве» – вот название статьи, в которой выразил свое отношение к академическому балету журнал «вестник театра». «Быть ли Большому театру?» – назвал свою статью Л. Сабанеев и высказал мнение, что этот театр мертв еще с дореволюционных времен. «Нужен ли Большой театр?» – спрашивал критик «Театрального обозрения».

В Петрограде ситуация была еще сложнее. Здесь балет подвергался нападкам с двух сторон. Его критиковали за отсталость, ему посвящали

иронические некрологи те, кто не верил в возможность обновления жанра: «Балет не болен, а... у него склероз. Балет классический устарел как форма...». Балет атаковали и сторонники академизма в танце во главе с А. Л. Волынским. Не только законной озабоченностью по поводу падения уровня первой русской балетной труппы был вызван поток критических статей, появившихся в 1920-1922 годах в петроградской прессе. Любые начинания нового руководства балетом подвергались резкой критике, потому что во главе труппы стояли не те, кого авторам хотелось видеть.

Угрозу закрытия театров удалось в 1922 году отвести путем ряда финансовых и административных мероприятий (сокращения постановочных расходов, уменьшения кредита на ремонт, повышения цен на билеты и т. п.). Но ясно было, что от театров требовалась еще более интенсивная работа, а главное – обновление репертуара.

В Большом театре такая перестройка началась уже в сезон 1921/22 года. В Бетховенском зале регулярно давали концерты, в зале Дома Союзов – спектакли, в том числе и балетные. В конце 1921 года был открыт Новый театр, что давало возможность увеличить количество новых постановок. Репертуар Нового театра свидетельствовал о том, что его сцена носит в какой-то степени экспериментальный характер. «Новый театр... необходим Большому как лаборатория», - писала Малиновская. Здесь были поставлены оперы «Манон» – ранее не бывшая в репертуаре Большого театра, - «Богема», шедшая очень мало; позднее здесь пойдут спектакли студии Станиславского – «Евгений Онегин», «Вертер». Сюда были перенесены в первый же сезон балеты «Тщетная предосторожность», «Щелкунчик» (в новом оформлении), «Любовь быстра!» и не шедший с 1918 года «Стенька Разин». И, наконец, осенью 1922 года здесь был осуществлен спектакль «Вечно живые цветы» – первое представление на современную тему.

В письме к В. И. Ленину от 10 ноября А. В. Луначарский основным доводом в защиту Большого театра выдвигал именно создание этим коллективом «детского революционного спектакля». Он писал: «Может

быть, Вы, воочию увидев, что такое сохраненный мною и моими помощниками театр и как подвинулся он в направлении службы революции, сами поймете, с каким глубоким огорчением воспринимаем мы нынешнюю попытку задушить его».

Петроградский балет к концу первого послеоктябрьского пятилетия тоже стал собираться с силами. Свет ramпы увидели задуманные еще в 1917 году постановки балетов Стравинского: «Петрушка» (1920), «Жар-птица» (в постановке Ф. В. Лопухова, 1921). Был осуществлен и первый многоактный балет – «Сольвейг» на музыку Грига (1922). И хотя спектакль вызвал разочарование, он послужил основой для другого, действительно значительного – «Ледяной девы» Ф. В. Лопухова (1927). Поддерживались, реставрировались старые балеты. А с 1921 года началось планомерное восстановление оригинальных редакций лучших спектаклей прошлого, хореографический текст которых за истекшие годы подвергся искажению. Эту работу вел Ф. В. Лопухов при содействии актеров старшего поколения.

23 октября 1922 года в помещении Петроградского музея государственных академических театров состоялось первое открытое собрание балетной труппы, в котором приняли также участие представители других театров, Театрального училища, прессы и публики. «Инициаторы имели целью широко информировать как самих артистов, так и всех интересующихся судьбами Русского балета о современном состоянии хореографического искусства и выяснить путем открытого обмена мнений действительный художественный уровень нашего балета в связи с упорными нападками в виде резкой и пристрастной критики части прессы». После обстоятельного доклада Л. С. Леонтьева, дополненного пояснениями И. В. Экскузовича, большинство присутствовавших высказалось в пользу линии, которую вело руководство театра.

«Еженедельник петроградских государственных академических театров» поместил в юбилейном ноябрьском номере декларацию «Цели и задачи государственного академического балета». В ней сказано, что балет,

идя «по пути своей естественной и закономерно-правильной эволюции», должен «стать на уровне запросов и требований, поставленных задачами современного искусства...».

По окончании гражданской войны наступил новый этап развития советского театра. К этому времени в балете стабилизировался состав трупп, значительно пополнившихся молодежью; возросла интенсивность работы; определились люди, способные взять на себя административное руководство. Миновала опасность утраты ценностей наследия: лучшие спектакли уже стали достоянием народа. И, наконец, что было особенно важно, – в Москве и в Петрограде появились художники-новаторы, одержимые жаждой созидания, ищущие нового содержания и новых форм.

В 1920 году Волынский опубликовал на страницах газеты «Жизнь искусства» ряд статей, в которых критиковал постановку дела в петроградской труппе и школе. В открытом письме А. В. Луначарскому он писал о необходимости «реформировать государственный балет радикально и обеспечить Мариинскому театру приток новых сил, выросших в условиях иной, высшей культуры». Волынский ратовал за то, чтобы будущий танцовщик в школе не только усваивал, но учился понимать формы классического танца. Он настаивал на том, что «балет должен переступить во вторую стадию своего развития», предполагающую «сознательное отношение к этому искусству», и для этого спроектировал программу обучения артистов балета, включающую курсы по теории пластики, эстетике классического танца, античной оркестрике и ряду дисциплин «социально-культурного характера». Эти размышления Волынского связаны с теми его исканиями, которые нашли отражение в лекциях, прочитанных в организованной им Школе русского балета (1921), статьях, печатавшихся на страницах газеты «Жизнь искусства» (1922), и, наконец, в «Книге ликований» (1925). В связи с этим необходимо кратко охарактеризовать теоретические взгляды Волынского.

Известный искусствовед и литературовед, А. Л. Волынский многие годы живо интересовался балетом. До революции он регулярно рецензировал спектакли Мариинского театра и одновременно знакомился с техникой классического танца с помощью Н. Г. Легата. Это побудило Волынского исследовать – с эстетических позиций – общие законы классического танца, принципы, на которых зиждется его система. Обобщая, Волынский выводил свои наблюдения за пределы искусства, обнаруживая те же закономерности во всех явлениях жизни. К примеру, раскрывая смысловое содержание *croise* и *efface* как собранность, сжатость, в одном случае, и раскрытость, свободу – в другом, он указывал на существование этих противоположных состояний в природе, психологии и физиологии человека.

Многие советские искусствоведы (в частности, И. И. Соллертинский) были склонны отрицать все сделанное Волынским в области теории балета, видя в его высказываниях лишь дань метафизике. Это вызвано отчасти тем, что витиеватый и выпранный стиль изложения, обилие туманных метафор затемняют мысль автора. Мудреные рассуждения о растительной природе танца женского и о животной природе танца мужского, мистическое возвеличение классического танца как внереального языка души далеки от научной точности.

Но бесспорно и то, что Волынский единственный из исследователей классического танца дал хотя бы приблизительное обоснование законов этого искусства. Его противники ограничивались опровержением, не предложив ничего позитивного. В результате то верное и ценное, что содержалось в размышлениях Волынского, было отброшено, затем забыто, и фактически в наши дни теория классического танца стоит на том же уровне, на каком стояла до него. Значение идей Волынского в основном верно понял Ф. В. Лопухов, который писал после появления в печати статей исследователя: «...он первый старался объяснить значимость каждого танцевального движения, что мною, как представителем хореографии, с восторгом приветствуется... Расходясь с критиком Волынским в деталях

объяснения танцевальных движений, я не мог не приветствовать его первого со стороны объяснения великой сущности хореографического искусства».

Возвращаясь к спорам Леонтьева с Волынским, следует сразу сказать, что вопросы теоретические Леонтьева не занимали. Борьба разгорелась на ином плацдарме. Выдвигая идею реформы образования балетного артиста, Волынский одновременно указывал на недостатки обучения в петроградском училище, где Леонтьев многие годы работал, а также писал о катастрофическом падении уровня исполнения в труппе, которую Леонтьев в это время возглавлял. В статье «В защиту падающего Государственного балета» Леонтьев спорил с цитированным выше открытым письмом Волынского Луначарскому и его статьей «Мокрый рафинад», где осуждались репертуар и исполнение выпускного концерта учеников Театрального училища: «рыхло и жалко», как «мокрый рафинад».

Критика Волынского основывалась на реальных фактах. Петроградская труппа, значительно сократившаяся количественно, потерявшая всех премьеров, измученная голодом, холодом и перегрузкой, во многом утратила былой блеск исполнения. Искажениям подвергались хореографические партии – облегчались, урезывались. В групповых и массовых танцах при сокращенном количестве исполнителей разрушалась логика танцевального рисунка. Подчас из балетов изымались целые танцы, и притом весьма ценные. Так, из заметок петроградского критика Д. И. Лешкова можно заключить, что балет «Коппелия» шел в октябре 1919 года «с облегчениями», «Спящая красавица» в феврале 1920 года – без партии Голубой птицы, в «Коньке-Горбунке» в марте 1920 года была выпущена партия Жемчужины и т. д. Однако в своих упреках Волынский не учитывал общей ситуации, того, что руководство балета делало все возможное для сохранения коллектива и репертуара. В ту пору главное было выжить. Выжить с тем, чтобы по окончании гражданской войны, когда бытовые, материальные, финансовые трудности станут постепенно убывать, начать созидать новое.

Леонтьев об этом и писал. Он упрекал Волынского за то, что тот «подобно «буржуа» в дубленном полушубке и валяных сапогах, придя в театр при двух градусах тепла, как было зимой, удивляется, почему люди на сцене, прикрытые слегка куском материи, стали инертными и нестройно, без всякого темперамента и творчества танцуют». Он горячо вступался за воспитанников Театрального училища: «Не «мокрый рафинад», тов. Волынский, был перед нами 30 мая на экзаменационном спектакле, а маленькие герои, которые стойко переносили тяжесть и лишения прошедшей зимы, которые с большим рвением относились к своему учению и были сильно опечалены, когда им ввиду сильных холодов пришлось на время прекратить занятия. Они безропотно в течение всего театрального сезона 1919/20 обслуживали спектакли также балетной труппы, переодеваясь в уборных, где замерзала вода в трубах и на полу».

Волынский критиковал руководителей труппы, указывая на то, что среди них нет творческих и инициативных людей, способных направить балет по новому пути. Леонтьев защищал «добровольцев», которые делают все, чтобы сохранить балет «не ради карьеры... а исключительно любя свое родное дело». Но оспаривать основное положение, выдвинутое Волынским, было невозможно. Да и не один он высказывал предостережения. И если Волынский выступал с позиций преимущественно академических, то других беспокоил застой в балете. В числе многих Д. Платач в статье «Пока не поздно» призывал радикально освежить репертуар, возобновить фокинские балеты (за что, кстати сказать, горячо ратовал и Леонтьев), выдвигать молодежь.

Действительно, «обезглавленный» петроградский балет пребывал в состоянии растерянности. Среди людей, бравшихся за постановочную работу, никто еще не сумел завоевать авторитет.

Мало удачными оказались постановки, осуществленные на Мариинской сцене Александром Ивановичем Чекрыгиным. В возобновленном им спектакле «Синяя борода» (17 ноября 1918) были

сделаны такие большие купюры, что балет, по отзыву Д. И. Лешкова, лишился всякого смысла. Постановку балета «Роман бутона розы» в прощальный бенефис Р. Дриго тот же Лешков относит «к разряду несчастных случаев». Он пишет: «Винить балетмейстера нельзя, ибо в данный ему срок и при существовавших условиях нельзя сносно поставить даже дивертисментного номера, не говоря уже о балете в трех картинах. Впрочем, «картин» публика никаких и не видела, постичь сюжета также не могла и лишь с недоумением смотрела на протяжении пятидесяти минут, как различные «цветы», сбившись в кучу, сталкивались друг с другом и, тщетно пытаясь отыскать свои места на сцене, образовывали толпу с беспомощными и испуганными лицами».

Всего один раз прошла также «Шубертиана», единственная самостоятельная постановка Чекрыгина в Мариинском театре, показанная 23 апреля 1922 года. «Чистая» классика не была уделом Чекрыгина. Помогая Н. Г. Сергееву записывать танцы по системе В. И. Степанова, он изучил традиционный репертуар, владел классическим танцем и как педагог, но актерские и балетмейстерские пристрастия его были иные. Великолепный исполнитель партии злобной феи Карабосс, старого маньяка и фантаста Коппелиуса, характерных партий комических старух, Чекрыгин тяготел к острым, подчас гротескным формам. И не случайно его постановочный дар проявился во второй половине 1920-х годов на сцене Малого оперного театра в операх и опереттах «Желтая кофта» Ф. Легара, «Клоун» М. Краусса, «Джонни наигрывает» и «Прыжок через тень» Э. Кшенека, где использовались формы западноевропейского ревю, джазовые и эксцентрические танцы.

Сохранился резкий отзыв Волынского о «Шубертиане»: «Она представляет собой плохую переработку «Шопенианы» М. М. Фокина... Фигуры фокинские. Линии все мертвенно-прямые и до тошноты однообразные... Даже тюники прямо из «Шопенианы», только прикрытые

желтыми юбками для контрастной видимости, ради отличия от разворованного и реквизированного оригинала».

Резкий тон Волынского вызван не только пороками балета, неудача постановки которого не подлежит, однако, сомнению. Критикуя балетмейстерские опыты Чекрыгина и Леонтьева, Волынский лишней раз указывал на отсутствие в труппе Мариинского театра авторитетного руководства и тем самым готовил почву для своей кандидатуры. В июне 1922 года появилась статья Н. Г. Легата, посвященная балетному училищу, которое он призывал слить со Школой русского балета и отдать «под авторитетное руководство А. Л. Волынского». Эта статья во многом совпадает с докладной запиской, направленной Легатом А. В. Луначарскому, отрывки из которой опубликованы в «Материалах по истории русского балета» М. В. Борисоглебским. Волынский не раз высказывал мнение, что из всех оставшихся в России мастеров балета один Легат способен возглавить петроградский балет. Легат со своей стороны выдвигал на роль идеолога Волынского. Оба были в оппозиции к Фокину и его последователям, видя в их экспериментах лишь отход от истинных путей развития русского балета. Даже тогда, когда Легат уже находился за границей, Волынский, возвращаясь к вопросу о руководителе коллектива Мариинского театра, писал: «Я не вижу другого балетмейстера, кроме Н. Г. Легата, деятельность которого в России была прервана только злокачественным интриганством недобросовестных и невежественных противников». Под противниками он имел в виду прежде всего Леонтьева и Чекрыгина.

После ухода Романова в январе 1920 года управляющим балетной труппой был назначен Леонид Сергеевич Леонтьев. Воспитанник Петербургского театрального училища, Леонтьев с 1903 года был артистом Мариинского театра, исполнителем партий комедийных и требующих внешней характерности. Будучи участником первых «Русских сезонов», он хорошо знал не только традиционный репертуар Мариинского театра, но и балеты Фокина. Поэтому, когда после революции возникла необходимость

восстановить и отрепетировать ряд старых балетов, к этой работе стали привлекать Леонтьева.

Первой значительной работой Леонтьева в театре было восстановление фокинского «Петрушки» (преьера 20 ноября 1920 года). Когда после двухлетнего отсутствия Фокина стало ясно, что уже нет смысла ждать его возвращения, балет решили ставить своими силами. Один из соавторов Фокина, А. Н. Бенуа, был в ту пору членом Директории бывш. Мариинского театра, и, конечно, его участие не ограничилось созданием декораций. Леонтьев ставил, опираясь на советы Бенуа и стараясь как можно точнее возобновить памятный ему по Парижу спектакль.

Сам факт появления «Петрушки» на русской сцене расценивался как большое событие, свидетельствующее о том, что петроградский балет вновь набирает силы. Критика с одобрением отзывалась о постановке Леонтьева и о его исполнении партии Петрушки. Дух, стиль произведения Фокина был сохранен, однако спектакль 1920 года не был только копией парижского. Асафьев писал: «...в деталях постановки и в особенности в разработке предзаключительной сцены (ряженные и общий «угарный» пляс)... Леонтьев изобрел остроумные и затейливые по новизне комбинации пластических ритмов, не утерев цельности фактуры». А. Я. Левинсон характеризует те же сцены как «плясовой лубок, с комически подчеркнутыми акцентами, с ломаными движениями». Отрабатывая по-своему детали массовых сцен, Леонтьев в известной мере уводил от стилизаторской рафинированности к большей бытовой подлинности. Кое-что выглядело грубее, спектакль подчас был более приземленным. Этому способствовала и трактовка образа Петрушки Леонтьевым.

Асафьев считал достижением, что Леонтьев сумел «сохранить себя, свое «я», создавая своеобразный облик Петрушки, которого забыть нельзя и от которого отмахнуться нельзя, несмотря на весь разительнейший контраст этого образа с образом, вылившимся в воображении Фокина». Внешность артиста – его малый рост, лицо с высокими скулами, коротким тупым носом,

глазами навывкате, равно как и его возраст (Леонтьев был почти двадцать лет на сцене),- предопределила иную, чем у Нижинского, характеристику персонажа. Левинсон, описывая в цитированной статье игру Леонтьева, писал: «Нет черт пластической гениальности, тайной грации, не покидавших Нижинского и в Петрушке». Леонтьев подчеркивал внешнюю неказистость, даже заурядность облика куклы, но взгляд больших печальных глаз выдавал страдание.

Благодаря Леонтьеву «Петрушка» вошел в репертуар русского театра. Балет показывали в Ленинграде до 1928 года, постановка его была осуществлена и в Москве.

Менее удачными оказались самостоятельные постановки Леонтьева. «Саломея» на музыку А. К. Глазунова, показанная 24 апреля 1922 года, прошла всего один раз. Его концертные номера, по образному выражению А. Л. Волынского, «рассыпались в общих сугробах балетного материала незаметными снежинками, тут же и растаявшими». Отмечая двадцатилетний юбилей Леонтьева, о нем пишут прежде всего как о «честном и, главное, культурном реставраторе» защитнике классического наследия и как об администраторе.

Действительно, Леонтьев был одним из тех, чьи усилия помогали даже в самые тяжелые годы разрухи и голода поддерживать жизнедеятельность петроградского балета. Сразу после Октябрьской революции он принял на себя обязанности сначала секретаря, затем председателя Комитета балетной труппы, в 1919 году был назначен помощником заведующего, а в 1920-м – управляющим труппой.

Его выступления в печати позволяют отчасти понять условия, в которых приходилось работать и творить. Интервью, данное в декабре 1918 года сотруднику журнала «Бирюч», рисует убедительную картину трудностей, переживаемых петроградским балетом. Полемика с А. Л. Волынским и Н. Г. Легатом в 1920 и 1922 годах отражает борьбу мнений,

которая шла внутри труппы и вокруг театра, по вопросу о дальнейших путях развития балета.

Павел Николаевич Петро. На протяжении 1918 и 1919 годов шла подготовка к постановке балета «Сольвейг». К концу 1918 года были написаны все оркестровые партии. Весной 1920-го появилось сообщение, что А. Я. Головин закончил эскизы декораций и костюмов. Однако к этому времени предполагаемый постановщик Б. Г. Романов уехал из Петрограда. Замену ему нашли спустя полтора года. Осенью 1921 года газета «Жизнь искусства» сообщила, что к репетициям приступил П. Н. Петров.

Павел Николаевич Петров был с 1900 года танцовщиком Мариинской труппы, но его балетмейстерская работа протекала главным образом за пределами театра. Он поставил в 1918-1919 годах ряд хореографических миниатюр («Фантазия» в театре «Гротеск», «Пепита Роза» на музыку П.-Ж.-Ж. Лакома в «Луна-парке»), танцевальные эпизоды в драматических спектаклях («Рванный плащ» С. Бенелли в БДТ, 1919), но чаще всего его приглашали театры оперы и оперетты. В качестве балетмейстера Большого оперного театра в 1921 году он участвовал в постановке «Торжества Вакха» А. С. Даргомыжского и «Маккавеев» А. Г. Рубинштейна, признанных значительным достижением театра, а также – «Царской невесты» и «Золотого петушка» Н. А. Римского-Корсакова. В Михайловском театре Петров работал с 1919 года и в течение четырех лет сочинял танцы во всех новых спектаклях театра, операх и опереттах. Ему принадлежали и первые небольшие собственно танцевальные постановки в этом театре: «Променад» на музыку И. Штрауса, «Выбор невесты» М. А. Кузмина. Неосуществленными остались «Очарованный лес» на музыку Р. Дриго, «Саломея» А. К. Глазунова».

В Мариинском театре Петров был известен также как постановщик танцев в операх «Фауст» (1919), «Евгений Онегин» (1920) и отдельных номеров – «Прекрасный розмарин» Ф. Крейслера, «Романс» Р. Дриго, «Вальс-каприс» А. Г. Рубинштейна, которые в сборных концертах исполнялись кем и как попало. Интереснее были характерные танцы, с

которыми он нередко выступал сам. К той же категории принадлежали поставленные Петровым национальные пляски в «Младе» Н. А. Римского-Корсакова. В печати о них отзывались словно и положительно, но достаточно равнодушно: «Танцы и группы, поставленные П. Петровым, вполне традиционны, хотя многое в их исполнении кажется интересным. Только вот адское коло, с музыкой, представляющей неисчерпаемые возможности для балетмейстера, никак не развито и в своем существе даже, несмотря на круговоротную суетню, нединамично».

В апреле 1922 года Петров устроил в бывш. Купеческом клубе показательный вечер, где артисты Мариинского театра исполнили три его небольших балета: «Pgo-menade valsante» (он же «Променад»), «Пепита Роза» и «Suite de ballet» Р. Дриго. Рецензент так оценил творчество хореографа: «Все постановки П. Н. Петрова показали при наличии любовного отношения к искусству отсутствие какой-либо индивидуальности».

Спустя полгода, 24 сентября 1922 года, состоялась премьера «Сольвейг». Тогда же появилась статья Б. В. Асафьева о музыке этого балета. Из нее следует, что не только музыкальный план был составлен композитором совместно с Б. Г. Романовым, но к концу 1917 года Романов выработал, как пишет Асафьев, «хореографическую мизансцену». Таким образом, можно предположить, что общее режиссерское решение определилось до того, как к постановке приступил Петров. Балет «Сольвейг» был трехактным и по структуре приближался к типу спектакля XIX века. Можно понять, почему Романова в период работы над «Сольвейг» интересовал архив Петипа, где хранятся планы, наброски хореографа.

Обрамлением служила возникающая в прологе и эпилоге элегически-светлая «Песня Сольвейг» (ор. 55, № 4). Она как бы вводила в мир героини, этой «норвежской Снегурочки», обаятельной в своей чистоте, женственности, простодушии.

Первое сказочное действие рисовало прекрасную и таинственную природу Норвегии, ее снежные горы и леса, которые так любил сам Григ.

Пьесы «Шествие гномов» из «Трех пьес для фортепиано» (без указания ор., № 2) и «Кобольд» (ор. 71, № 3) позволяли показать сказочных существ народной фантастики — троллей и кобольдов, лесных чудищ. Появлялась Сольвейг в окружении лунных дев и юношей («Ноктюрн», ор. 54, № 4). Она танцевала на музыку «Народного напева» (ор. 38, № 2).

В танцах зимних персонажей участвовали ледяные девы и льдинки, которых исполняли дети («Мелодия», ор. 47, № 3), лесные девы («Листок из альбома», ор. 28, № 3), северные птицы («Птичка», ор. 43, № 4). Все они окружали Сольвейг в общей пляске духов леса («Священный танец» из «Улафа Трюгвасона», ор. 50). В первых номерах балета Сольвейг была еще частью этой зимней природы, этого фантастического мира. Она светла, спокойна, холодна. Все менялось с появлением охотника, который преследовал птицу и ранил ее («Интермеццо», ор. 56, № 2).

Асафьев так рассказал о своем замысле первого акта: «Эта сюита звукописует приход человека в среду троллей, нарождающееся чувство между ним и Сольвейг, ледяной девой, которую только поцелуй обращает к жизни. Сущность действия и в музыке и в драматическом движении — переход от ледяного бесчувствия и холодного мрака к трепетной жизни, к любовному экстазу в самом процессе постепенно неумолчно нарастающего влюбления». В сценах Сольвейг с раненой птицей, ее встречи с Гансом и ухода к людям были использованы «Вальс-каприз» (ор. 37, № 2), который Асафьев при оркестровке сопровождал хором, звучавшим за сценой, и романс «Люблю тебя!» (ор. 5, № 3). Эта музыка выражала любовь, целиком захватившую человека.

Второй акт был бытовым: в норвежской деревне праздновалась свадьба Ганса и Сольвейг. Здесь Асафьев черпал материал из огромного богатства народной свадебно-ритуальной и танцевальной музыки, оставленного Григом: «Этот акт — обширное поле для музыкальной этнографии, оркестровых блесков фольклора».

«Буря» (из сюиты «Пер Гюнт», ор. 55, № 3) служила фоном для сцены гибели Ганса, отданного на расправу вихрям. Завершалось действие той же «Песней Сольвейг», которая вносила умиротворение, настроение светлой печали. В одном из сравнительно ранних вариантов сценария балета написано: «Взошло солнце. Радость возвратилась в страну Сольвейгов. Лес наполнился утренним гамом и по горам пошли пастухи приветствовать весеннее солнце». Иначе говоря: Ганс погиб, Сольвейг стала снова ледяной и бесчувственной, но весна все же пришла к людям... В списке действующих лиц, приложенном к сценарию, значатся пастухи и норвежцы, которые должны были появляться в конце спектакля. Однако как видно из программ, изданных после премьеры, от этого финала в дальнейшем отказались. В рецензии указано, что сюжет «завершает как бы полный круг, возвращаясь в финале к исходному сценическому и музыкальному лейтмотиву: песни Сольвейг, сидящей на дереве и окруженной гномами».

По-видимому, komponуя из произведений Грига музыку балетного спектакля, Асафьев, Романов и Головин исходили из традиционной структуры романтического балета. Представление о противоречии между духом и плотью, идеальным и материальным, небесным и земным лежало в основе многих танцевальных спектаклей эпохи романтизма. Сцены фантастические чередовались со сценами бытовыми. Коллизия строилась на встрече героя с призрачным существом – духом, феей. Эти бесплотные создания тосковали по земной любви, хотели изведать радости и горести земной жизни. Сильфида, Ундина и Пери (героини одноименных балетов) добивались любви человека: Сильфида гибла от этой любви; Ундина жертвовала бессмертием, но жить на земле не могла; Пери, чтобы соединиться с любимым, принимала облик простой рабыни. Союз фантастического существа и человека приносил беды обоим. Юноши в погоне за призраком отправлялись на дно реки («Дева Дуная»), шли на казнь («Пери»), отказывались от прежних привязанностей («Сильфида», «Ундина»). В балете «Сольвейг» присутствуют все эти же мотивы.

Подобная концепция не расходилась с мироощущением Грига, поэта северной природы. Природа Севера прекрасна и могущественна. Люди, живущие в горах, лесных чащах Норвегии, у берегов ее холодного моря, тоже вырастают сильными и гордыми. Они как бы сливаются с природой, но одновременно противостоят ей. Природа ревниво хранит от человека свои тайны, а когда тот врывается в запретные пределы, противопоставляет его дерзаниям свои неумолимые законы. Охотник Ганс силой любви оживил деву лесов. Однако – сама часть природы- она неминуемо должна вернуться в родную стихию. Лето должно смениться зимой, и человек не в силах противиться ее приходу. Но так же неминуемо зима уступит место весне. А с весной вернется тепло, возродится любовь.

Вслед за свадебным маршем («Свадебный день в Трольхаугене», ор. 65, № 6) следовала сцена поздравления новобрачных («Торжественный марш», ор. 56, № 3) и народная сюита, состоящая из общей фарандолы («Норвежская мелодия», ор. 12, № 6), массового норвежского танца («Норвежский танец», ор. 35, № 2), танца двух подруг и двух друзей новобрачных («Норвежский танец», ор. 35, № 3), дуэта новобрачных («Скерцо-экспромт» из цикла «Настроения», ор. 73, № 2) и заключительного массового танца («Норвежский танец», ор. 35, № 1). Но тут веселье неожиданно обрывалось. Звучала пьеса «Из юных дней» (ор. 65, №1,3 часть). Налетал студеный ветер: это донеслось до людей смертельное дыхание зимы, это ледяная дева Озе явилась, чтобы увести Сольвейг обратно в горы. Сольвейг падала бездыханной. Ее подхватывали и уносили подоспевшие тролли. Действие заключал траурный марш («На смерть Р. Нурдрока»). Третий акт возвращал в обстановку первого действия. Снова на музыку пьесы «В горах» (из сюиты «Из народной жизни», ор. 19, № 1) плясали духи и чудища, танцевали снежные юноши. И являлся человек наподобие Орфея требовать похищенную у него возлюбленную. Здесь Асафьев использовал музыку романса «Сердце поэта» (ор. 5, № 2), одну из самых проникновенных любовных песен, написанных Григом, и лирическую поэму «Эрос» (ор. 43, №

5). Озе предлагала юноше испытание: среди двенадцати одинаковых лесных дев он должен опознать Сольвейг. Девы танцевали под «Вальс-каприз» (ор. 37, № 1), который Асафьев оркестровал «в заглушённых мертвых тонах», чтобы придать эпизоду оттенок безжизненности, заторможенности: танец дев не был согрет чувством. И Ганс не смог узнать свою невесту. Ошибка стоила юноше жизни.

Б. В. Асафьев, отбирая музыку, старался избежать, с одной стороны, однообразия, с другой-мозаичности, при которой разные пьесы казались бы искусственно объединенными. Работая с Б. Г. Романовым, он добился того, что балет «Сольвейг» не превратился в дивертисмент, в нем присутствовало движение музыкальной мысли. «Инструментальное движение выровняло линию развития драмы, и динамика чисто оркестрового порядка вполне органично слила механическую смесь отдельных номеров»

Природа Севера, воспринятая непосредственно и через музыку Грига, вдохновила и художника А. Я. Головина. В Театральном музее имени А. А. Бахрушина хранятся эскизы зимней картины (декорация использовалась в первом и третьем актах) и второго действия.

Первый изображает непроходимую лесную чащу, куда с трудом пробиваются лучи северного солнца. Бледно-розовые отблески на снегу оттеняют густую черноту спутанных сучьев, поваленных деревьев. Это мрачный, но одновременно романтический, сказочный мир. И среди стволов и ветвей, на первом плане – три нелепых уродца, точно ожившие суковатые пни: тролли.

На эскизе второго акта – норвежский пейзаж. У подножия утеса, за которым виднеются снежные вершины, - укрывшееся в зелени селение. Справа двухэтажное здание, кирпично-красное с белым. Его застекленная терраса, к которой ведут ступени крыльца, и башенка со шпилем напоминают знакомый по фотографиям дом Грига в Трольхаугене. Крыльцо застелено ковром, терраса украшена гирляндами, венками из листьев. Около дома накрыты столы, группы крестьян в национальных костюмах ведут

хоровод, вдали видны зажженные бочки для прыжков через огонь, являющихся частью свадебного ритуала.

Головин, как и Асафьев, видел основную тему спектакля в победе весны над зимой, в возвеличении вечно живой и вечно обновляющейся природы. И это вопреки трагической развязке. Кстати, упомянутый выше сценарий балета с «весенним» финалом хранится в архиве А. Я. Головина. Асафьев писал о своем сотрудничестве с художником и о его декорации первого акта: «Когда мне пришлось работать с Головиным над балетом «Сольвейг», в основу музыки которого положены были поэтические северно-весенние напевы Грига (это еще до более поздней, «грубой» редакции), я видел первоэскизы и слушал красивые повествования Александра Яковлевича о природе и народном быте Норвегии, северная весна в ее ранней стадии особенно ласкала и пленяла его воображение. Головин ценил мою мысль постепенно вводить одушевление в оркестр, налагая на него орган, а затем и человеческий хор; словом, этим новым качеством дать почувствовать, что весна настала. И его декорация весеннего возрождения природы в «Сольвейг» прекрасна по тонкости наблюдения именно этого момента: настала».

Музыка и декоративное оформление спектакля были подчинены единому замыслу. Судя по немногим рецензиям, Петров с этим замыслом разошелся, не сумев главного: создать, как хотел Асафьев, танцы, «тесно спаянные с драматическим действием». Критика писала, что «Сольвейг» не «целое художественное произведение», а «отдельные танцы, сцены и группы, ничем не связанные, иногда даже противоречивые». Сказочные персонажи первого акта не получили танцевальной характеристики, рождающей образ зимней фантастики, холодного сверкания льдов. Волынского удивил вакхический характер танцев ледяных и лунных дев, «ничем не мотивированная трансплантация севильской сегидильи на снежные вершины фиордов». Гномы напоминали скорее комических страшилищ свиты феи Карабосс, чем персонажей скандинавских мифов. Во втором акте, в сцене

свадьбы, Петров старался, наоборот, держаться как можно ближе к этнографическому подлиннику. Он воспроизвел на сцене народные игры: парни, прыгая, сбивали коленом висящую на жесте шляпу, мальчишки кувыркались через голову. Но, стремясь к протокольной достоверности, он не сумел дать танцевальную интерпретацию народных праздничных забав.

Д. Платач и позднее Д. И. Пешков называли постановку Петрова «чисто классической» и эпигонской по отношению к спектаклям Петипа. В устах критиков 1920-х годов это означало отрицание всякой современной ценности хореографии спектакля, ибо «Петипа весь в прошлом- удел музея» (Платач). Связь с Петипа они усматривали в дивертисментности построения, поверхностной зрелищности. В действительности классические формы в лучших постановках Петипа были наполнены глубоким содержанием. По-видимому, Петрову этого как раз и не доставало. Отмечая, что постановка Петрова была «в отрыве от работы Головина», что он был «беспомощным хореодраматургом и в чем-то дилетантом», очевидец спектакля Ю. И. Слонимский делает исключение для танцев вихрей последнего акта, в которых участвовало шестнадцать мужчин, в том числе П. А. Гусев, Г. М. Бапанчивадзе, В. И. Вайнонен. «От них отгалкиваясь, нашел образ финала впоследствии Лопухов в «Ледяной дева».

Спектакль «Сольвейг» шел только в течение одного сезона 1922/23 года и был показан всего шесть раз. У зрителей он успеха не имел. «Второе представление нового балета «Сольвейг» в Мариинском театре дает 2 1/2 миллиарда, третье представление «Сольвейг» (воскресный день) – 3 1/2 миллиарда, четвертое представление – 1 1/2 миллиарда, а рядом с этим «Спящая красавица» дает 8 1/2 миллиардов, то есть собирает почти полный зрительный зал, тогда как новый балет собирает на круг – и это в лучшем случае! – одну треть зрительного зала».

Осталась великолепная музыка Грига, собранная и инструментованная Асафьевым. Остались декорации и костюмы Головина. Все это было вновь использовано пять лет спустя в балете Ф. В. Лопухова «Ледяная дева».

Что касается П. Н. Петрова, то он в 1924 году покинул Ленинград и обосновался в Литве. Здесь в 1925 году он поставил «Коппелию» силами учеников местной балетной студии, драматических и оперных артистов. Это был первый балетный спектакль в Каунасе. Позднее Петров показал «Лебединое озеро» (1927), «Щелкунчика» (1928), «Литовскую рапсодию» с музыкой Я. Карнавичуса (1928), «Арлекинаду» (1929), воспитал многих артистов, заложив тем самым основы литовского хореографического театра.

Строго говоря, балет «Сольвейг» был первой после Октября вполне самостоятельной работой петроградской труппы над многоактным спектаклем. Однако недостатки постановки, с одной стороны, и неверие в возможности «устаревшей» классики – с другой, привели к тому, что никто не рассматривал «Сольвейг» как новинку, предпочитая числить ее в одном ряду с возобновляемыми Ф. В. Лопуховым балетами Петипа и Фокина.

В 1922 году, к концу первого революционного пятилетия, новое на балетной сцене уже достаточно определенно заявляло о себе. Были показаны первые постановки

Ф. В. Лопухова. Осенью 1922 года в Петрограде побывал «Камерный балет» московского балетмейстера К. Я. Голейзовского, вызвавший бурный обмен мнениями. Тогда же стали поговаривать о выступлениях артистов Мариинского театра, недавних выпускников петроградской школы, образовавших объединение «Молодой балет». В начальный период «Молодого балета» (1922-1924) самой яркой фигурой, вдохновителем и инициатором всех экспериментов был Георгий Мелитонович Баланчивадзе (впоследствии Джордж Баланчин), окончивший школу в 1921 году.

Еще учась в школе, Баланчивадзе не ограничивал свои интересы одними танцами. Талантливый музыкант, он был одновременно студентом консерватории и не раз пробовал силы как постановщик номеров для ученических концертов. Первой такой работой Баланчивадзе был любовный дуэт на музыку А. Г. Рубинштейна «Ночь» (1920). Исполнительница О. П. Мунгалова вспоминала: «Впервые у нас в школе появились акробатические

поддержки». Баланчин рассказывал позднее английскому критику А. Хаскеллу, что кое-кто из педагогов счел номер недостаточно академичным, а главное, «нескромным». Заговорили об «эротизме»... «Насколько мне помнится сейчас,- говорит Баланчин,- танец этот смело мог быть показан в пансионе благородных девиц». Неудовольствие педагогов не остановило шестнадцатилетнего постановщика, благо вокруг него стала группироваться сочувствующая его исканиям молодежь. Костюмы для всех номеров придумывал постановщик, а шили сами артисты. Случалось Баланчивадзе сочинять и музыку: ему принадлежали «Адажио» и «Вальс», которые танцевали О. П. Мунгалова и П. А. Гусев. В памяти современников сохранился еще один романтический дуэт – «Поэма», в исполнении самого Г. М. Баланчивадзе и А. Д. Даниловой на музыку. Фибиха. М. М. Михайлов называет также «Танец венгерских цыган» на музыку И. Брамса, танцевальную миниатюру «Ориенталь» на музыку Ц. Кюи. Судя по всему, никаких хореографических «новаций» эти номера еще не содержали.

В театре Баланчивадзе был занят как в классическом репертуаре, так и в спектаклях Ф. В. Лопухова. «Танцсимфония» стала главным стимулом в жизни молодого поколения, Баланчивадзе – персонально. Другие лопуховские постановки тоже. Возрождение полной «Спящей» тоже», - пишет работавший в это время с Баланчивадзе Ю. И. Слонимский.

Регулярной балетмейстерской деятельностью Баланчивадзе занялся на второй год пребывания в театре, в сезон 1922/23 года. Произошло это не без влияния «Камерного балета» Голейзовского. Концерт «Камерного балета» произвел на Баланчивадзе такое впечатление, что он кинулся за кулисы, чтобы выразить постановщику свой восторг. «Только увидев работы Голейзовского, я решил набраться смелости и искать что-то свое, непохожее на то, что делали другие», - рассказывал Баланчин своему американскому биографу.

«Искать что-то свое, непохожее» в ту пору порывались многие. Рядом с Баланчивадзе оказались молодые актеры А. Д. Данилова, Л. А. Иванова, О.

П. Мунгалова, П. А. Гусев, Н. П. Ефимов и другие, а также художники В. В. Дмитриев, Б. М. Эрбштейн, Т. Г. Бруни, искусствовед Ю. И. Слонимский и музыкант В. А. Дранишников. С художником В. В. Дмитриевым Баланчивадзе связывали не только постановки «Молодого балета», но и другие работы. В спектакле «Шарф Коломбины», осуществленном Н. А. Щербаковым (1923), Дмитриев придумал интересные движущиеся декорации, Баланчивадзе сочинил танцы.

Одно из первых приметных выступлений «Молодого балета» состоялось 1 июня 1923 года в помещении Экспериментального театра (зал бывшей городской думы). Затем в течение года, до отъезда Баланчивадзе, Даниловой, Ефимова и Т. Л. Жевержеевой за границу, концерты проходили сравнительно регулярно в разных помещениях Петрограда, в Павловске, изредка – в Москве.

Выступления «Молодого балета», и в частности постановки Баланчивадзе, вызвали противоречивые отклики. А. Л. Волынский и солидаризирующийся с ним критик Ю. Г. Бродерсен сразу выступили противниками «Молодого балета». Бродерсен назвал концерт, показанный 1 июня, «сплошным вечером сценической пошлости». А. И. Канкарович, Б. М. Эрбштейн приветствовали рождение молодого коллектива, «жаждущего новых форм, нового содержания, ищущего новой музыки для воплощения своих новых замыслов», но указывали на отсутствие знаний, опыта, а главное – ясного представления о задачах. А. А. Гвоздев, касавшийся в нескольких статьях проблемы создания экспериментальной студии, необходимой для дальнейшего развития балета, указывал как на достоинства, так и на недостатки в работе «Молодого балета». По-видимому, случайный характер концертов «Молодого балета» сказывался во всем. Забота о кассовом успехе породила отмеченную Гвоздевым неразборчивость в отношении музыки: «Тут и заигранные вещи Аренского и Рубинштейна, тут и полька Вильбушевича, тут и самодеятельный фокстрот». Костюмы, декорации делались своими руками. Однако, несмотря на участие талантливой

молодежи, задуманное не всегда удавалось. Гвоздев имел, видимо, основание писать: «Выступления проходят на фоне нелепейших декораций». В заключение критик призывал Баланчивадзе отбросить чужие влияния, «найти себя». «Попытки руководителя группы – Баланчивадзе – влить новое вино в старые мехи я всецело приветствую. Ценю умение освежить рисунок классического танца новыми линиями, яркими позами и неожиданными смелыми переходами. Но его старание подражать Лукину и Голейзовскому я считаю глубочайшим заблуждением, которое при случае постараюсь разъяснить, ибо уверен, что молодой балетмейстер сумеет выйти из состояния мятежной неуравновешенности и осознать свое дарование без помощи московских декадентов».

Программы «Молодого балета» оставались смешанными: в них были *pas de deux* Петипа и постановки Фокина. Это говорило, кстати сказать, о том, что Баланчивадзе вовсе не собирался отречься от наследия прошлого. Но в собственных работах тех лет он действительно ориентировался на Голейзовского. М. М. Михайлов пишет, вспоминая первый концерт в зале бывшей Думы: «Когда... концерт был готов, для многих из нас стало ясно, что он ужасно смахивал на тогдашние программы талантливого Касьяна Голейзовского».

Действительно, Баланчивадзе обращался к той же музыке, что и Голейзовский. Его привлекали композиторы романтики и импрессионисты (Шопен, Равель). Увлечение Шопеном сказалось даже на внешнем облике молодого хореографа: с фотографии 1923 года смотрит бледный, длинноволосый юноша в черном, с трагическим горящим взглядом... Налицо была и тематическая общность. Не без влияния траурного марша Н. К. Метнера в «Камерном балете» Баланчивадзе поставил траурный марш Шопена. Фотографии сохранили отдельные позы: на коленях с протянутыми руками, в профиль на пальцах при невыворотных ногах и откровенно неканонических положениях рук с плоскими ладонями. Позднее к той же теме смерти Баланчивадзе вернулся в номере, поставленном для Лидии

Ивановой на музыку «Valse Triste» Я. Сибелиуса. Номер привлек внимание во время гастролей, и московский критик оставил нам описание отдельных моментов: «Артистка, передавая сгущающееся чувство ужаса и двигаясь в некоем эмоциональном crescendo, по прямой линии из глубины к рампе, в последний момент – очевидно, наивысшего напряжения чувства – неожиданно, в быстром движении, поворачивается спиной к зрителю. И на мгновение застывает. Эта фермата производит огромное впечатление... И дальше, в той же пьеске, финальное напряжение эмоции отлично передано совершенно новым приемом – беззвучным криком широко открытого рта».

Баланчивадзе охотно пользовался также акробатикой. Это к нему обращено четверостишие:

«Тридцать лет живу, о боги,
И не знал до этих дней,
Что ломать хребет и ноги –
Это поиски путей».

Не следует, однако, забывать, что Баланчивадзе в ту пору не было еще и двадцати лет, что он только-только нащупывал свою дорогу в искусстве.

Весьма любопытен еще один опыт: в конце 1923 года «Молодой балет» показал пантомимное действие, которое шло на фоне хора, произносящего строки поэмы А. А. Блока «Двенадцать». Тогда же появились сообщения, что коллектив готовит «Пульчинеллу». По словам Баланчина, руководство Мариинского театра выказало неудовольствие этими экспериментами. Оно не только не поддержало его предложения поставить «Весну священную», но запретило артистам участвовать в концертах «Молодого балета».

Баланчивадзе искал применения своим силам и за пределами «Молодого балета». Он поставил танцы в опере «Золотой петушок» на сцене Малого оперного театра. В спектакле, осуществленном Н. В. Смоlichem, хореографу принадлежали шествие и «ориентальные» танцы. Рецензенты) критиковавшие спектакль, где музыка оказалась разбита на ряд эпизодов в стиле «ревю», осудили также работу балетмейстера. Н. М. Стрельников

выразил недоумение, как мог «такой способный и музыкально одаренный «хореограф», как Г. Баланчивадзе, проглядеть отчетливое чередование групп в шествии, всех этих отдельно охарактеризованных ратников, свиту, пыжиков, великанов, и как мог он так спутать рисунок пластического воспроизведения музыки», удивлялся, почему русская соль-мажорная тема передана «четырем сублильным баядеркам». Думается, постановщик танцев трактовал музыку так, как это было необходимо режиссеру Смоличу. Во всяком случае, Б. В. Асафьев, тоже считавший, что в постановке оперы многое спорно, писал: «Детали остроумны, а такой момент, как шествие финала 2-го акта, - феерически увлекателен».

Тогда же Баланчивадзе поставил пантомиму Д. Мийо «Бык на крыше» в Петроградском свободном театре и танцы в двух спектаклях Александрийского театра: «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу и «Эуген Несчастный» Э. Тол-лера.

Режиссер «Эугена Несчастливого» С. Э. Радлов ввел в спектакль музыку М. А. Кузмина и придумал ряд эпизодов, где танец играл существенную роль. Баланчивадзе поставил танцы в кафе, оно было двухэтажным, и движущиеся фигуры вырисовывались силуэтно. Мольба инвалидов о подавании шла на фоне механического танца герлс. Рецензенты не обошли вниманием «интересно задуманную и выполненную Баланчивадзе хореографическую часть».

С каждой новой работой талант хореографа выявлялся все более определенно, поставленные им произведения вызывали все больший интерес. Те, кто в начале 1920-х годов предсказывал юноше блестящую будущность, не ошиблись. Только слава пришла уже не к Георгию Баланчивадзе, а к Жоржу (позднее Джорджу) Баланчину. Все, что было сделано хореографом после 1924 года, стало достоянием Франции, а затем США.

М. М. Мордкин, Л. Л. Новиков, В. А. Рябцев Михаил Михайлович Мордкин. В предвоенные годы все балетные постановки на московской сцене осуществлял А. А. Горский. К началу мировой войны положение стало

меняться: артисты много концертировали, за пределами театра ставились отдельные номера, целые программы, а затем и балеты. Немалую популярность снискал своими работами в «Летучей мыши» и других небольших театрах К. Я. Голейзовский. Балетмейстерская работа влекла к себе и других артистов Большого театра: М. М. Мордкина, Л. Л. Новикова, В. А. Рябцева, В. Д. Тихомирова, Л. А. Лащилина и других.

Михаил Михайлович Мордкин был романтическим героем московской сцены. Великолепно сложенный, с красивым тонким лицом, вдохновенным взором, он выступал с 1900 по 1918 год в Большом театре в балетах классического наследия и в постановках Горского.. Одновременно, начиная с 1909 года, гастролировал за границей, в частности в качестве партнера Анны Павловой.

Танец Мордкина был страстен и могуч, поза и жест живописны. Особенностью актера было единство танца и мимической игры, доступное далеко не всем мастерам балета. Среди поставленных им для себя номеров огромным успехом пользовался его «Итальянский нищий», сольная сценка, где он изображал оборванного изголодавшегося человека, тщетно взывающего к сочувствию прохожих,

Мордкина-балетмейстера влекло к романтической экзотике. Его первая крупная постановка – балет «Азиада» с музыкой И. Гютеля был создан в 1912 году. «Азиада» – восточная легенда о красавице, которая отравила шейха, принудившего ее стать наложницей. В этом балете присутствовала экзотика фокинской «Шехеразады», однако лишенная интенсивности страстей и красок, составляющей существо произведения Фокина – Бакста. В разжиженном драматическими перипетиями сюжете преобладающим стало дидактическое начало. Новелла обернулась мелодрамой.

В 1918 году Мордкин возобновил этот балет в цирке Никитина. Исполнителями были артисты частного балета, в главных ролях – солисты Большого театра. В спектакле выступило до 200 мимистов. Действие шло не только на арене, но и на устланных коврами лестницах и специально

построенной сцене, расположенной на уровне бельэтажа и соединенной с ареной. Использовались прожекторы и цветные фонари, с помощью которых показывались эффектные живые картины на просвет через занавес. В сцене, когда шейху привозят пленную Азиаду, на арене гарцевали лошади.

Спектакль имел успех у массового зрителя. Идея использования балета в цирке заинтересовала А. В. Луначарского, ратовавшего за массовые зрелища и представления. Он побывал на спектакле и высказался в пользу подобных экспериментов.

Мордкин был некоторое время близок Камерному театру. Занимаясь в 1917 году пластикой с артистами, он работал с А. Г. Коонен над пляской Саломеи в одноименном спектакле, музыку к которому создал хорошо знакомый Мордкину И. Гютель, автор «Азиада». В декабре 1917 года Мордкин участвовал в постановке «Ящика с игрушками» К. Дебюсси; критики писали об успехе стилизованных танцев негра, матроса, куклы и др.

Покинув в 1918 году Большой театр, Мордкин осуществил несколько постановок в Театре Совета рабочих депутатов (бывш. театр Зимина), Здесь шли «Азиада», программа «Этюды хореографии», детский балет «Сон в рождественскую ночь». В течение 1918-1923 годов он выступал с концертами во многих городах страны. В 1919 году артист работал в Киеве, где поставил, в частности, «танец плащей» в знаменитом спектакле

К. А. Марджанова «Овечий источник». Как утверждает очевидец, танец этот дышал «молодостью, мощью, силой победившего народа». Он перемежался мимическими сценами и, менее всего похожий на балетный дивертисмент, «подчинялся драматическому действию» В 1921 – 1922 годах Мордкин имел балетную студию в Тифлисе.

Концертные программы Мордкина. В августе 1922 года Мордкин был приглашен в Большой театр, где ему предложили заняться постановочной работой (в частности, обновить спектакль «Спящая красавица»). Но на посту заведующего балетной труппой артист пробыл всего 12 дней и покинул театр, чтобы вновь вернуться к концертной

деятельности. В декабре 1922 года состоялось первое после четырехлетнего перерыва выступление Мордкина в Москве. Затем в течение полутора лет (вплоть до весны 1924 года) в Москве, Петрограде и в крупных провинциальных городах проходили концерты группы артистов, объединившихся вокруг Мордкина. В концертных программах Мордкин избегал дивертисментов. Так возник «Карнавал», где хореограф пытался связать воедино новые танцы и номера из классических балетов. Приемы, которыми он пользовался, были достаточно наивны: «Одалиски покачивались в такт венгерского танца, гишпанки «составляли фон» для пляски перси-док, а во время классического *pas de deux* из «Раймонды» молодые испанцы весело перебрасывались мячиком...». Подражая режиссерам драмы, хореограф вводил такие «современные штрихи», как пробежки артистов через зрительный зал. Рецензенты справедливо возражали против подобных попыток «олевить классику», считая, что надо было предоставить актерам, не мудрствуя лукаво, исполнять поставленные Мордкиным танцы, тем более что сами по себе они «недалеко ушли от академического штампа».

Мордкин был одним из крупнейших актеров московской сцены. Несомненны его достижения также как педагога в России и за рубежом, где он обосновался с середины 1924 года. Но ярко выраженного балетмейстерского дарования у Мордкина не было. Собственные актерские пристрастия побуждали его драматизировать танец в плане романтической мелодрамы. При этом он подражал

Фокину и Горскому, но никаких новых идей его работы не содержали.

Театр «Аквариум». Ряд постановочных экспериментов осуществил Лаврентий Лаврентьевич Новиков, который занимал положение ведущего солиста Большого театра с 1906 по 1918 год. «В противоположность Мордкину, который прост и ясен и знает, чем угодить толпе, Новиков весь в исканиях, сомнениях», - писали о нем. В 1915-1916 годах он ставил спектакли в театрах миниатюр (балет «Бумажная балерина» и др.). В апреле 1918

показал в помещении Камерного театра балет «Умер великий Пан» на сюжет стихотворения А. И. Тургенева с музыкой А. И. Канкаровича, летом, того же года в «Аквариуме» – балет Н. Н. Черепнина «Нарцисс». Воспользовавшись фокинской находкой, он строил танец на плоскостных группах, профильных движениях, скопированных то ли с египетских фресок, то ли с этрусских ваз. Рецензенты отмечали вычурность танцевального рисунка, его надуманность. «В движениях и танцах была манерность, некоторая резкость и отрывистость, особенно в области рук...». Стилистически это вступало в противоречие с монументальными, нарочито примитивистскими декорациями И. С. Федотова. Писалось и о том, что танец используется балетмейстером сугубо орнаментально, что он не раскрывает содержания образа, и актерам (в частности, Е. М. Адамович в роли Эхо) трудно «согреть и дать жизнь всей этой неподвижной и тягучей хореографической картине».

После «Нарцисса» Новиков показал в театре «Аквариум» лишь отдельные танцы в балете «Тамара», поставленном А. А. Горским, и «Вакханалию» на музыку А. К. Глазунова. В том же году он ушел из Большого театра и работал в дальнейшем за границей, но преимущественно как танцор, педагог и репетитор, занимающийся восстановлением чужих работ.

Танцы в балете «Тамара». Мордкин и Новиков уехали из Москвы, так и не осуществив ни одной постановки в Большом театре. Между тем сразу после революции в театре заговорили о том, что монополии главного балетмейстера должен прийти конец. «На днях в художественном совете балетных артистов решен в утвердительном смысле вопрос о допущении желающих представителей труппы к участию в постановках балетов, чего при старом режиме не допускалось. Это очень серьезное решение, открывающее путь для проявления хореографического творчества артистов, стремящихся работать в качестве балетмейстера» – писал А. А. Плещеев перед открытием сезона 1917/18 года. Начиная с 1918-1919 годов в газетных сообщениях, посвященных планам Большого театра, все чаще мелькают

новые имена. «К постановкам балетов кроме А. А. Горского будет привлечен ряд балетмейстеров. Так, «Пробуждение весны» Дебюсси будет ставить Н. Г. Легат, «Красные маски» г-н Голейзовский и «Нур и Анитру» В. Д. Тихомиров». О том же записывалось и в протоколах заседаний дирекции. Например, 20 июня 1919 года: «К одной из новых постановок желательно привлечь кого-либо со стороны, например кого-либо из Петрограда. Работу по постановке новых балетов распределить между Горским, Комиссаржевским, Рябцевым и Тихомировым, причем Комиссаржевского занять и во всех вновь ставящихся балетах в качестве режиссера-консультанта».

Один из первых в постановочную работу включился В. А. Рябцев. Владимир Александрович Рябцев был с 1898 года выдающимся характерным и мимическим актером Большого театра, исполнителем таких партий, как Иванушка в «Коньке-Горбунке», Марцелина в «Тщетной предосторожности», Санчо Панса в «Дон Кихоте». Наряду с балетом Рябцев выступал и в драме и на эстраде: будучи учеником школы, играл в Малом театре, позднее был режиссером в кабаре «Летучая мышь» и в театре Я. Д. Южного (1917).

Особенно увлекался Рябцев водевилем. Он был большим знатоком этого жанра, обладателем отличного собрания текстов и в начале 1920-х годов организовал в Москве Театр старинного водевиля, на вывеске и афишах которого было написано: «Чему смеялись наши бабушки и прабабушки». Рябцев выступал здесь в качестве актера, режиссера и постановщика танцев, которыми изобиловали водевили. Однако с балетом Рябцев никогда не порывал.

После революции, продолжая выступать на сцене, он занимал также ряд административных постов и вел педагогическую работу: преподавал пантомиму в школе Большого театра и организовал свою студию. В этой студии в 1918-1919 годах он поставил детские балеты «Красная шапочка» и «Снежинка». Но в театрах постановочная работа Рябцева, как правило,

сводилась к возобновлению тех балетов, где сам он исполнял значительные партии пантомимного характера. Так, работая на Украине в 20-х годах, он поставил «Конька-Горбунка», «Коппелию», «Корсара».

В Большом театре Рябцев поставил в 1921 году «Петрушку» И. Ф. Стравинского. Театр скопировал эскизы декораций и костюмов А. Н. Бенуа, сделанные им к парижской премьеры. Это определило не только стиль спектакля, но и характер танцев. В «Петрушке» музыка, внешнее оформление и сценическое движение связаны между собой столь тесно, что, сохраняя костюмы и декорации, невозможно уйти от первоначального сценического решения.

Предметом особой заботы Рябцева стали массовые сцены. **Московская постановка балета «Петрушка».** В ярмарочных эпизодах он прежде всего отрежиссировал ансамблевые куски, добиваясь возможно большей естественности поведения действующих лиц. Обращаясь к труппе, Рябцев говорил, что «необычайное множество деталей требует сильнейшего внимания и нервного напряжения, чтобы разобраться в них» А репетируя балет, тщательно отработывал каждый жест персонажей из толпы, требовал, чтобы все они играли, а не стояли на месте. Это видно хотя бы из таких записей в протоколах заседания художественного совета: «В 4 картине – смех всей толпы должен быть усилен», «около самовара не играют» и т. д.

По-видимому, московская постановка балета «Петрушка» была этнографичнее петроградской. В ней достовернее, непосредственнее, живее, с особым «смаком» был показан ярмарочный быт, вся эта гудящая, звенящая, нестерпимо пестрая кутерьма. Одна из исполнительниц партии Балерины, М. П. Кандаурова, ездила в Петроград посмотреть «Петрушку» и вспоминает, что там балет показался ей более «тусклым». Сказывались традиции московского балета, тяготевшего к фольклорной насыщенности образов, традиции режиссуры Горского и одновременно собственные склонности Рябцева.

Тот же 1921 год принес еще один, на этот раз неосуществленный проект: одноактный балет Р. М. Глиэра «Запорожцы» на тему известной репинской картины».

В мае 1924 года Рябцев поставил «Карнавал» – танцевальную сюиту, состоящую из отдельных номеров, на сборную музыку. Ивинг писал о «Карнавале» Рябцева, что он сделан «в плане свойственного этому балетмейстеру реализма», когда хореограф «умеет заставить толпу на сцене жить, умеет связать ее единым ритмом». Но при этом указывалось, что сами по себе танцы поставлены бледно, «по старинке». Танец Пьеро своим успехом был обязан главным образом «блестящей мимической игре» самого Рябцева. Позднее, в декабре того же года, он возобновил комедийный балет «Арлекинада» («Миллионы Арлекина») Р. Дриго с новыми декорациями А. В. Лентулова, прошедший незаметно.

Мысль о создании «Испанского каприччио» и «Шехеразады» После смерти А. А. Горского в Большом театре не оказалось балетмейстера, способного возглавить труппу. Талантливый хореограф К. Я. Голейзовский был слишком категоричен в осуждении старого; Большой театр всегда с опаской открывал ему двери. Руководящие посты еще при Горском занимали Рябцев, Тихомиров и Жуков – то вместе с Горским, то единолично. Они проявляли главную заботу о традиционном репертуаре и были правы, пока речь шла о том, чтобы в условиях гражданской войны и разрухи выжить с наименьшими потерями. Но к концу первого революционного пятилетия освежение репертуара стало насущной необходимостью, и тогда с самостоятельными постановками выступил Л. А. Жуков.

Леонид Алексеевич Жуков был артистом Большого театра с 1909 года. Он исполнял ведущие партии, особенно требующие внешней характеристики или комедийного дарования. Будучи участником «Русских сезонов», Жуков был знаком с репертуаром Фокина. В годы мировой войны артист вел концертную деятельность, выступая в номерах, им самим поставленных, работал в Алексеевском (1916), а затем в Новослободском народном доме

(1918). Назначенный в 1922 управляющим балетной труппы, Жуков показал в следующем году две свои работы: «Испанское каприччио» и «Шехеразаду» на музыку Н. А. Римского-Корсакова.

Мысль о создании этих двух балетов возникла раньше. В протоколах заседаний художественного совета Большого театра и в печати мелькали имена разных постановщиков. С осени 1922 года в качестве режиссера стали называть А. Я. Таирова, в качестве балетмейстера – Л. А. Ла-Щилина, а художника – Ф. Ф. Федоровского. Не сохранилось сведений о работе Таирова над «Испанским каприччио», но, по-видимому, какой-то предварительный план постановки «Шехеразады» существовал. Во всяком случае, Таиров пригласил художника П. В. Кузнецова, и тот успел даже представить макет, отвергнутый как не соответствующий масштабам сцены Большого театра. Таиров писал по этому поводу: «Я его (макет.- Е. С.) считаю пластически вполне выражающим сущность задуманной мною постановки и отвечающим намеченному мною развитию и планировке действия» В начале 1923 года, после отъезда Таирова за границу, балет начал ставить Жуков. Одновременно он работал и над «Испанским каприччио», вначале в качестве сопостановщика Горского, затем самостоятельно.

Первым свет рампы увидел балет «Испанское каприччио» (9 мая 1923 года). С Жуковым работали дирижер Н. С. Голованов и художник Ф. Ф. Федоровский. Авторы пришли к заключению, что сделать на музыку «Испанского каприччио» сюжетный балет традиционной формы невозможно, и задались целью создать «живописно-ритмический фрагмент». Они декларировали импрессионистический подход к постановке и заявили, что намерены, исходя из музыки, вольно трактовать этнографический материал. Время действия балета – эпоха Возрождения. Спектакль должен был рисовать «на фоне карнавального празднества столкновение здорового народного духа с мрачной фантастикой средневековья». Рецензия В. П. Ивинга помогает восстановить его облик.

Балет начинался с прохода действующих лиц по авансцене «в смутном, красно-фиолетовом свете, придающем очертаниям причудливую зыбкость и зловещесть». Занавес открывался, и сцена вспыхивала всеми красками южной природы. Желтый цвет, пронзительный, как летний зной, напоминал об обожженных скалах, об аренах, посыпанных песком. Красный цвет, цвет буйной радости, цвет страсти и крови, полыхал всеми оттенками. А с ними соседствовал бархатно-черный, глубокий, как ночь.

По тому же принципу противопоставления света и мрака были построены и танцы.

В основу плясок сельских жителей балетмейстер положил извилистые круговоротные композиции. Полуобнаженные горцы утаптывали землю сильными мускулистыми ногами, в бешеном темпе кружились крестьянки в разноцветных юбках. «Неистовые прыжки, резкие взмахи рук, неукротимое буйство движения». Танцы горожанок и тореадоров были строго прямолинейны. Параллельно рампе выстраивались шеренги женщин в черных обтянутых платьях, с высокими прическами, подобными митрам древних жриц, с одинаковыми завитками темных волос. В их движениях была торжественная размеренность и какая-то сумрачно-зловещая сила. Позы менялись – «они то стоят на одном колене и откидываются всем телом назад, взметнув рукой с веером, то надменно выдвигают плечо», но всегда одинаково, всегда «в однообразном повороте». Менялось и построение танца: они «занимают то середину сцены, то устанавливаются на ступеньках лестницы... но всегда параллельно рампе, всегда по горизонтали».

Под стать женщинам были и тореадоры. Их танцы, отличавшиеся внешней стройностью, рождали ощущение внутренней несвободы. Точные, выверенные движения выдавали людей, в совершенстве постигших искусство «красиво» убивать.

«Испанское каприччио» имело успех. Жукова хвалили и как балетмейстера и как актера – за его выступление в роли полудикого пастуха Гвидо.

Балет «Шехеразада» был показан спустя полгода (16 декабря 1923 года). Деятельное участие в работе опять принимал Голованов, но художник Федоровский передал постановку своему ученику, М. М. Сапегину. Это был первый театральный опыт начинающего живописца, и славы он ему не принес. Критика оказалась единодушна также в отрицательной оценке режиссуры и хореографии.

Как и в «Испанском каприччио», авторы не искали исторического правдоподобия в танце, декорациях, костюмах. «Стиль «Шехеразады» – Персия, но мы идем не от старых ковров, не от эмалей, не от древнеперсидских миниатюр, не от этнографии и археологии» Но, отказавшись от археологического натурализма, балетмейстер избрал путь стилизации, который на этот раз привел его к шаблону.

В спектакле господствовал «весьма общеприемлемый и не очень ценный ориентализм».

Неудачным оказался сочиненный Жуковым сценарий. Авторы сделали ошибку, отойдя от ими самими ранее провозглашенного правила – не навязывать музыке Римского-Корсакова излишне конкретизированного и усложненного внешними перипетиями сюжета. Как писал А. А. Сидоров, «инсценировка дала нечто вроде «Летучего голландца», не без революционной маленькой окраски, ибо героиня выпрашивает у тюремщика путем длительных переживаний ключи, для того чтобы освободить неких рабов и «сына вождя гор» (кажется), который в достаточно элегантно позы неподвижен посреди сцены... Вся эта «идеология» происходит во сне и кончается царской расправой, после того как освобожденный Жуков несколько раз в эротическом экстазе небрежно протащил Рейзен по палубе корабля».

Ценность балета «Испанское каприччио» была в танцах, которые воспроизводили Испанию такой, какой ее услышал и изобразил Римский-Корсаков. Один из основных недостатков «Шехеразады» – танцевальная бедность. В этом немалая вина художника спектакля, соорудившего

сценическую установку, по которой передвигаться можно было лишь с превеликим трудом. Сцена изображала огромный корабль, палуба которого была изогнута таким образом, что нос наклонялся под углом примерно в 30°. Вся игровая часть шла на этой наклонной плоскости. Как писал один из рецензентов, «можно ручаться, что любая скаковая лошадь, гарцуя по такому уклону, получит образцовое растяжение сухожилий». С правой стороны сцены находился провал, где балетмейстеру пришлось сосредоточить основную массу танцующих. Здесь все время царили теснота и суетолака. Сзади возвышалось сооружение, по форме напоминавшее буддийский храм.

Декорации и костюмы отличались пышностью: волны шелка, газа и бархата, золотые украшения и разноцветные камни. Один из критиков даже сравнил Сапегина с Бакстом. Но существенная разница манеры художников заключалась в том, что Бакст, как никто, ощущал природу танцевального движения, а Сапегин одел Рейзен в костюм, у которого, по словам Сидорова, «вся передняя часть... оказывается неподвижной толстой каменной кирасой, абсолютно скрадывающей движения».

Балетмейстерские опыты Жукова во многом повторяли достижения Фокина. Это закономерно, если принять во внимание работу Жукова в дягилевской антрепризе. Обращение московского балетмейстера к тематике «Русских сезонов» было тем естественнее, что созданные там спектакли не нашли в свое время доступа на императорскую сцену.

Идя фокинским путем, Жуков кое-чего добился в «Испанском каприччио». Противопоставление двух начал - стихийного и рассудочного, жизнотворного и мертвящего - рождало конфликт. И он раскрывался в танцевальных образах.

Ставя балет «Шехеразада», Жуков сделал попытку «уйти вперед» от Фокина. Фокинской трактовке поэмы Римского-Корсакова он противопоставил свою, претендующую на «современность». Отсюда мотив народного восстания. Отсюда и конструктивное оформление сцены. И то и другое было данью либо конъюнктуре, либо моде. Конструкция не только не

помогала балетмейстеру, как мечтал незадолго до этого А. Я. Таиров, по-новому открыть зрителю движение масс на сцене, не была «базой для движения актера», а мешала восприятию зрительного образа. Поэтому А. А. Гвоздев имел основания писать о «полном провале конструктивных принципов в балете «Шехеразада».

После «Шехеразады» Жуков задумал еще один балет на музыку Римского-Корсакова – «Антар». Но этот спектакль не был осуществлен.

В годы развития танцевального искусства советское правительство поддерживало все начинания. Результатом этого в те годы было появление ансамбля песни и пляски красной Армии, самодеятельных танцевальных коллективов, национальных балетных театров, улучшение хореографического образования в целом. В Москве работают Горский, Тихомиров, Рябов, Смольцев; в Ленинграде – Ваганова, Леонтьев, Романова, Пономарев, Ширяев, Петров. В балетных школах вводят искусственные и специальные предметы. В первое десятилетие советской балетной школы выпускаются Сергеев, Ермолаев, Чабукиани, Захаров, Семёнова, Уланова, Дудинская и другие в Ленинграде; Тарасов, Мессерер, Габович, Моисеев в Москве.

Родители грузинского мальчика Вахтанга Чабукиани подумать не могли о том, чтобы отдать его в хореографическое училище, да и не было тогда в Тбилиси такого училища. Была лишь небольшая студия танца, которой руководила итальянская танцовщица Мария Перини, но и об этой студии родители мальчика понятия не имели. Они отдали его девяти лет в мастерскую плести корзины и делать игрушки. В студию Перини он попал просто потому, что его послали снести игрушки для ёлки, которую Перини устраивала своим ученикам, а было тогда Вахтангу почти тринадцать лет. Его пригласили на ёлку, он впервые в жизни увидел балет – танцы юных учеников студии, это поразило и захватило его навсегда. Вскоре он был зачислен в студию бесплатным учеником и, поучившись немногим больше года, стал работать в местном театре. Ему было уже шестнадцать, когда он

приехал в Ленинград поступать в хореографическое училище, вернее, на вечерние курсы, которые там в 1923 году открылись для переростков. Чабукиани приняли, хотя он знал и умел много меньше, чем мальчики его возраста, учившиеся обычным порядком. Он проучился в училище три года – теперь учат девять, - и это ему оказалось достаточно, чтобы вскоре стать одним из самых прекрасных и самых знаменитых танцовщиков в мире.

Асаф Мессерер жил в Москве, но до шестнадцати лет о балете вообще не думал и только в шестнадцать поступил в частную балетную студию, а семнадцатилетним взрослым юношей – сразу в выпускной, восьмой класс училища и после года обучения был принят в Большой театр. А ведь Мессерер стал там одним из самых выдающихся, виртуозных танцовщиков и вёл класс, где занимались почти все ведущие танцовщики Большого театра. Он танцевал самые виртуозные партии в классических балетах: Базиля в «Дон Кихоте», Франца в «Коппелии», Колена в «Тщетной предосторожности», Принца в «Лебедином озере», Петрушку в одноимённом балете.

Его талант и мастерство во многом определили успех первых балетных спектаклей советской эпохи: «Иосифа Прекрасного», «Красного мака», «Кавказского пленника», «Алых парусов», «Золушки».

Танцовщик яркий, самобытный, с редкостным умением каждую роль превращать в хореографический фейерверк, он определял своим искусством мужской танец балетного театра 1920-40-х годов.

Константин Сергеев начал учиться в четырнадцать лет на тех же вечерних курсах, что и Чабукиани, и тоже стал одним из ведущих танцовщиков ленинградского балета, а, оставив сцену, долго возглавлял Ленинградское хореографическое училище.

Михаил Габович начал учиться танцу уже подростком. И много ещё других прекрасных имён можно назвать. И ведь только бесспорные таланты получили возможность себя проявить, но и балет обогатился!

В 1930 году на музыку Шостаковича Лопухов поставил балет «Болт». В балете большое место занял показ отрицательных сторон жизни советских рабочих, и не было ни одного положительного образа. «Болт» был лишён главного – пафоса современности. Политические герои были то прогульщиками, то вредителями. Балет «Болт» порочил рабочий класс и социалистическую действительность, и был снят со сцены. После этого Лопухов ушёл из театра.

1927 год стал исторической вехой для балетного коллектива Большого театра – премьерой балета «Красный мак» на музыку Р. Глиэра он приобщился к современности. С этого года балет Большого театра включился в общую художественную жизнь Москвы как активный создатель искусства нового времени. Первым многоактным балетом на современную тему стал балет Р. Глиэра «Красный мак», премьера которого состоялась 14 июня 1927 года. Постановщиками его были балетмейстеры Л. Лащилин и В. Тихомиров. Уже подготовка спектакля проходила в ожесточенных спорах, а первый показ вызвал целую дискуссию, в которой участвовали не только знатоки, деятели литературы и искусства, но и массовый зритель, рабочие, безусловно принявшие этот балет.

Поскольку по форме это был традиционный «большой балет» с дивертисментами, хореография которого строилась на классическом танце, «левую» публику это раздражало, она считала неправомерным втискивать современное содержание в старую форму, критики-формалисты расценивали это как шаг назад, обвиняя создателей «Красного мака» в консерватизме.

Люди старшего поколения с удовольствием восприняли появление на сцене традиционного многоактного сюжетного спектакля. Мещанской публике нравились привычные балетные «красивости», экзотика, поставленные в 3-м акте модные тогда западные танцы. А рабочая аудитория приветствовала саму тему балета, искренне сочувствуя угнетенным кули, героине, аплодируя советским моряками/Таким образом, это был первый балет на современную тему, в целом принятый широкой публикой, и это

было большим событием в культурной жизни молодого Советского государства.

Конечно, как все новое, непривычное, этот спектакль был далеко не совершенным. Критики относили к недостаткам слабость сценария, введение аллегорического «сна» Тао Хоа, наивность сюжета, традиционность дивертисментов и главное — неумение дать танцевальную реалистическую характеристику новому герою — советскому Капитану. Стремление придать ему революционно-героическое звучание осуществлялось схематично и плакатно вместо углубления психологической характеристики средствами танца. И однако балет этот стал в определенном смысле вехой на пути развития советского хореографического искусства.

«Красный мак» знаменовал собой появление на балетной сцене спектаклей социальной тематики, впервые в балете были выведены наравне с главными действующими лицами народные массы: создан обобщенный образ советских людей в танцах моряков и особенно в танце «яблочко», который временами приобретал символический характер, и образ угнетенного, но постепенно поднимающегося на борьбу за свое освобождение китайского народа в сценах работы и танцах кули, в сценах народного восстания. Следует сказать также и о некоторой психологизации характеров главных персонажей, раскрытии средствами танца их внутреннего мира, прежде всего танцовщицы Тао Хоа, образ которой создала замечательная советская балерина Е. В. Гельцер, продолжая реалистические традиции русского балетного театра. Музыкальная партитура «Красного мака» отличалась правдивостью характеристик героев. В ней в полной мере проявились реалистические традиции великих русских композиторов И. Глинки, П. И. Чайковского, А. К. Глазунова.

Очень зрелищный, богатый танцами спектакль был поставлен не только в Москве, он успешно шел на сценах многих городов страны. В 1929 году, например, премьера «Красного мака» состоялась в Театре оперы и

балета им. С. М. Кирова. В Москве же в течение двух лет он выдержал 200 представлений. А затем возобновлялся в 1949 и в 1957 годах.

Многие достоинства этого балета нашли продолжение в советском хореографическом искусстве последующих десятилетий.

Тема 2 Советский балетный театр 30-х годов XX века

Своеобразие поисков диктовалось общей картиной культурной жизни Москвы конца 1920-х – начала 30-х годов и традициями московской школы танца. В балетных спектаклях Большого театра в то время проступали уроки множества действующих в Москве танцевальных студий, находки в области эстрадного танца, открытия агитационных спектаклей театра драматического. Давние связи балета Москвы с драмой, с искусством Малого театра давали себя знать и в постановочных принципах спектаклей, и в исполнительском искусстве. Обращение к современности вызвало к жизни новые имена хореографов, обозначило новые мотивы в работах зрелых балетмейстеров. В начале 1930-х годов они появились в искусстве (Касьяна Голейзовского – кумира московской балетной молодёжи первых послереволюционных лет. В это же время на афишах театра появилось имя хореографа-дебютанта Игоря Моисеева.

В начале 1930-х годов труппа Большого театра располагала первым поколением советских мастеров танца, которым предстояло сыграть огромную роль в истории нашего балета. Среди танцовщиков «первого призыва» стояло и имя Моисеева. Окончив московскую балетную школу в 1924 году, Моисеев начал исполнять на сцене Большого театра характерные партии.

Игорь Моисеев ставит спектакль «Футболист», музыку к которому написал композитор В. Оранский. По замыслу авторов нового спектакля «Футболист» должен продолжить линию поисков воплощения современной темы, начатую в «Красном маке». Юрий Фёдорович Файер рассказывал, что

работа над «Футболистом» началась сразу после премьеры балета Глиэра. Начали её один из постановщиков «Красного мака» Л. Лацилин и ведущий танцовщик труппы Л. Жуков. Работа не клеилась, время выпуска спектакля затягивалось. И тут, как это часто бывает в искусстве, дело решил случай. «в проходе под сценой, - вспоминает Файер, - «объятый думой» заместитель директора столкнулся с молодым человеком, которого он знал как автора пантомимных сцен одного из спектаклей Рубена Симонова в армянской студии. «Что вы здесь делаете?» - спросил зам. «Как что? Я работаю здесь. Я артист балета», - ответил молодой человек. «Балета? А ну-ка пойдёмте со мной». Так начался балетмейстерский путь Игоря Моисеева». Открытия, находки Моисеева в «Футболисте», поставленном им вместе с Л.Д. Лацилиным, впитали в себя буйство и безапелляционность Пролеткультов, их увлечение мюзик-холлом, балаганом, способным, по мнению авторов спектакля, «зрелищные инстинкты массы отвлечь от интеллигентских театральных богослужений».

Критика 1930-х годов определила «Футболист» как «пропаганду спорта». На самом деле этот спектакль был своеобразной декларацией молодого хореографа, возвещающей приход в балет нового злободневного сюжета, раскрытие этого сюжета современными средствами выразительности. Недаром один из серьёзнейших московских критиков В. Ивинг написал о том, что Моисеев «пробует перекинуть мост от танца к жизни, переложить на язык танца те повседневные жесты, ужимки, гримасы, которые современный человек делает в быту».

Отголоски агитационных постановок драматического театра сказались в «Футболисте» в первую очередь в самой его фабуле. Здесь не было и намёка на психологию, на разработку характеров, вместо них на сцену были выведены обобщённые человеческие типы. Недаром у них не было собственных имён – персонажи балета назывались просто Футболист, Франт, Дама, Метельщица. Их характеры, их поведение определяла классовая

принадлежность. Мир чётко и безоговорочно делился – на «свет и тьму», на классовых врагов и новых героев, недоступных никаким соблазнам.

Драматургия балета откровенно напоминала о жанре ревю-обозрения, близкого «монтажу аттракционов», номеров, трюков, что властвовал в мейерхольдовских постановках. Развитие сюжета лишь «оправдывало» эти трюки, указывало, где, в какой обстановке действуют персонажи. Франт и Дама противостояли Метельщице и Футболисту, пытались отравить их ядом «буржуазного разложения». В самих ситуациях ярко, озорно, безудержно выплёскивался на театральные подмостки переведённый в сферу пластики современный быт. Эксцентрика, ирония, гротеск царствовали в «Футболисте», вызывая смех и рукоплескания зрительного зала.

Своеобразным продолжением знаменитого «Яблочка», ворвавшегося в «Красном маке» на бывшую императорскую сцену прямо из повседневности, была в «Футболисте» сцена игры в футбол. Здесь спортивные движения вошли в хореографическую ткань эпизода. Эпизод этот впоследствии получил долгую жизнь на подмостках концертной эстрады, возродился в программах Ансамбля народного танца, созданного И. Моисеевым. (С-13) Главным героем «Футболиста» стал однокашник молодого хореографа, ведущий танцовщик Большого театра Асаф Мессерер. В остальных главных ролях выступили и уже признанные мастера танца, и совсем юные танцовщики. Две балерины знаменитой «четвёрки» Большого театра: В. Кудрявцева и А. Абрамова – впервые внесли в список своих ролей современные образы. Они танцевали партию Метельщицы, рисуя подругу Футболиста «ловкой, сильной девушкой-спортсменкой, чуждой условной балетной грации».

Асаф Мессерер занял ведущее положение в труппе Большого театра сразу же после окончания школы, начав выступать в партиях классического репертуара. Это был изящный виртуозный и одновременно ловкий, сильный, динамичный танцовщик.

Мессерер с успехом выступал в ролях классического репертуара, всегда покоряя зрителей своим замечательным прыжком, чувством формы, академичной манерой танца. Но «в его беспечности есть оттенок холодности, - писал о Мессерере критик В. Голубов-Потапов. – И это особенно заметно, когда Мессерер выступает в партиях любовников... Ему тут не по себе». Он «склонен к иронии, к гротесковым преувеличениям. Тут только он даёт волю инициативе и страсти».

Спортивное начало в искусстве артиста расширяло рамки традиций, позволяло Мессереру стать танцовщиком-экспериментатором, совпадало с той борьбой за жизнеутверждающее начало в балете, что разворачивалось в 1920-е годы. Поиски новых сфер выразительности привели Мессерера к созданию особого балетного героя 1920-х годов. Впервые он появился в моисеевском «Футболисте» и получил дальнейшую жизнь на концертной эстраде – бодрый, ловкий новый человек нового века. Эту тенденцию своего искусства – склонность к гротеску, шаржу – Мессерер продолжил и в дальнейшем.

Начало 1930-х годов было продолжением поисков предыдущих лет и одновременно их своеобразным завершением. Сказывалось это как в искусстве начинающих хореографов, так и в творчестве маститых мастеров.

Вслед за «Футболистом» год спустя зрелый мастер ленинградской балетной сцены А. Чекрыгин, работавший в то время в Москве, выпускает свой балет «Комедианты» на музыку Р. Глиэра. В основу его сценария лёг знаменитый «Овечий источник» Лопе де Вега. Здесь снова сказываются уроки плакатных постановок 1920-х годов. «Либреттист и режиссёр А. Пиотровский, принимающий участие в работе над балетом, воспользовался материалом трагедии для того, чтобы показать зрелище об агитационном воздействии театра». Одновременно в «Комедиантах» формируются тенденции, которые вскоре получают главенство на многих советских балетных сценах: сюжет спектакля берётся из классического литературного произведения, современные проблемы ставятся и решаются на его основе.

Литературная пьеса приводит искусство танца к сближению с драматическим театром. В «Комедиантах» актёры отказались от специфической балетной жестикуляции, они пытаются играть пьесу, а не только танцевать балет. «Пока это только лишь попытки».

Рядом с «набирающим высоту» И. Моисеевым, с А. Чекрыгиным продолжал работать любимец молодёжи Касьян Голейзовский. Постановки Голейзовского первой половины 1930-х годов отмечены повышенным вниманием к фольклору, к проникновению в современный балетмейстеру быт. В конце 1920-х годов Голейзовский силами балетных артистов Большого театра показал московским зрителям большую концертную программу. Рядом с артистами балета Большого театра в ней приняли участие и другие исполнители. В программу вошла эксцентрика, стилизованные испанские танцы и целое отделение, поставленное на музыку Листа. Своеобразным продолжением этого концерта стал показанный в 1933 году Голейзовским вечер, состоявший из трёх одноактных балетов. «Дионис» А. Шеншина продолжал стилизаторскую линию в искусстве балетмейстера, своей пластикой напоминал танцы древних эллинов. Причём авторы балета создали не «подделку» под древность – утверждает Ю. Файер, - «а постарались реставрировать и воспроизвести движения античных ритуальных танцев. Сам Голейзовский, увлечшись эллинизмом, встречался тогда со знатоками древнего искусства, изучал его и находил в приобретённых знаниях совершенно неожиданные возможности для хореографа». По сути дела, в этом спектакле хореограф следовал по пути традиционизма, которым была отмечена вся художественная культура начала века. Но новые веяния, поиски и открытия индивидуальных средств, самобытность творческого почерка самого балетмейстера заставляли старое играть свежими красками. Поэтому человеческие фигуры на древних вазах, их необычные ракурсы служили хореографу лишь отправной точкой для самостоятельного творчества, для той идеи раскрепощения человеческого тела, что жила в творчестве балетмейстера, несмотря на строгую «научную

основу». В этом спектакле было очень сильно импровизационное начало. Импровизации на строго заданную тему рождали своеобразную «свободу в оковах» для исполнителей.

Вслед за «Дионисом» следовала постановка на музыку Шопена – своего рода дань фокинской «Шопениане». Фокинский спектакль стал олицетворением содержательности лирико-романтического танца вне зависимости от фабульных напластований. Новая, не использованная доселе для танца музыка, необычные позы, непрерывность танцевальной кантилены как бы дополняли, развивали в спектакле Голейзовского открытия Фокина на ином музыкальном материале. Над балетными номерами на музыку Шопена Голейзовский продолжал работать до конца своей жизни.

В третьем отделении был показан балет «Чарда» Б. Бера. Здесь исходным материалом для хореографических композиций постановщика служил танцевальный фольклор придунайских славян. В программе, изданной в те годы к одному из концертов Голейзовского, хореограф объяснил своё отношение к фольклору. Рассказывая о постановке испанских танцев, балетмейстер писал, что « в этих танцах нет ни одного «па», которое не было бы подлинно испанским, но все движения театрализованы костюмами и трёхмерностью сцены». Свобода в обращении с фольклорным материалом сохранилась у Голейзовского и в «Чарде». Но по сравнению с отношением к фольклору в начале 1920-х годов здесь чувствовалась большая близость к первоисточнику, более строгое с ним обращение. Накал эмоций, их смена, развитие, подъёмы и спады создавали своеобразную «дивертисментную» драматургию «Чарды».

Свои постановки конца 1920-х – начала 30-х годов Голейзовский создавал вне театра. С 1929 года он уже не был штатным балетмейстером Большого театра, однако исполнителями номеров хореографа были артисты именно этого коллектива, ученики и поклонники Голейзовского, отдавшие репетициям с ним своё свободное время. В стенах же театра продолжал работать Моисеев. Вслед за «Футболистом» он показал на сцене Большого

театра два своих новых балета – «Саламбо» А. Арендса по Флоберу (1932) и «Три толстяка» В. Оранского по сказке Ю. Олеши (1935). Каждый из спектаклей по-своему выявил и индивидуальность хореографа, и те тенденции времени, в которое эти балеты были созданы. Работа Моисеева над балетом «Саламбо», поставленным в своё время А. Горским, интересна не столько своим сценическим воплощением, сколько провозглашённой в связи с постановкой балета эстетической декларацией балетмейстера.

Это был один из вариантов «модернизации» классического наследия, столь популярной в 1920-е годы, когда во имя ложно понятой современности попирались самые основы балетного театра – законы музыкальной драматургии, стиля первоисточника.

Моисеев начал работу над балетом, когда в балет пришли режиссеры драматического театра. Он осуществлял свою редакцию «Саламбо» во время продолжавшихся споров о жизнеспособности классического танца и узаконенной веками системы выразительных средств балета. В статье «Задачи новой постановки «Саламбо» хореограф обнародовал своё отношение к проблемам современного ему балетного театра. Постановщик выступил против условного жеста, бытующего в классическом балете, который, по его мнению, делает непонятной игру актёра; против «условного стиля танца, являющегося своего рода ключом, которым отпирают все двери»; пассивной роли массы, «которая не имеет самостоятельного значения в спектакле и призвана быть лишь фоном для балерины». Моисеев предложил заменить условный жест жестом «реалистическим», отказаться от условного стиля танца и заменить его таким стилем, который подсказывается содержанием балета и его историческим рисунком; обратить внимание на «проработку собирательных образов, исполняемых массой в целях достижения их выразительности и цельности, повысить роль и значение в спектакле массовых эпизодов, как самостоятельного элемента сценического действия»; бороться за организующую роль режиссуры в балете «в целях достижения чёткости и последовательности сценического действия».

Под отказом от условного стиля танца Моисеева подразумевал отказ от академического классического танца. Для него конкретность танцевального языка не была чем-то неопределённым, обретаемым «в силу требований». В его искусстве была сильна «почва», от которой художник отталкивался, - образы его хореографии рождались из наблюдений над жизненной пластикой, из изучения танцевальной этнографии. Моисеев умел претворять быт в театр, делать его слагаемым искусства.

На практике свои эстетические принципы хореограф с большим успехом, чем в «Саламбо», раскрыл в «Трёх толстяках» (1935) на музыку Оранского.

Тяга Моисеева к обобщённой конкретности плаката, злободневности, агитационности открыто проявились в этой работе. Здесь для современного спектакля был избран жанр сказки. Склонность хореографа к зрелищности, мастерство в постановке отдельных хореографических номеров, изобретательность и выдумка превратили балет в современную аллегорическую, героическую феерию – отзвуки массовых постановок недавнего прошлого сказывались в ней так же, как и в «Футболисте». Как и в «Футболисте», действующие лица тут безоговорочно делились на добрых и злых. Добро и зло определялись социальной принадлежностью персонажей. Добро – это народ, друзья народа, зло – их противники: богачи, толстяки и те, кто их защищает, кто с ними.

За обобщение типами действующих лиц вставляли социальные характеристики вполне конкретные: «Три толстяка» олицетворяют собой капитал, гвардейцы – силу, на которую опирается власть капиталистов. Точно так же в противоположном лагере Тибул и Суок олицетворяют искусство народа», - писал постановщик, поясняя замысел «Трёх толстяков».

Сказочный условный сюжет с множеством переодеваний, превращением людей в кукол давал волю фантазии хореографа, оправдывал введение в постановку буффонады, столь любимого Моисеевым гротеска. Обилие сюжетных планов спектакля позволяло ввести в него самые разные

виды пластики – пантомиму, классический танец, народные танцы, приёмы цирка.

Рядом с обилием находок, утверждавших талант хореографа, в «Трёх толстяках» сказывались и уязвимые стороны его постановки. В первую очередь это относилось к разработке сюжета. Любовь к малой форме, к законченному небольшому номеру, мастерство миниатюры, создавшие впоследствии балетмейстеру Ансамбля народного танца мировую славу, здесь привели к мозаичности спектакля. Склонность создавать человеческие типы в противовес психологическому раскрытию характеров дала возможность критике тех лет упрекнуть постановщика в «лубочности» персонажей. Конкретность мышления, земная острота хореографического почерка Моисеева позволили его оппонентам упоминать об эстрадности отдельных танцев, их открытой плакатной иллюстративности как о недостатках спектакля.

Балет «Три толстяка» при всех огрехах его сценарной основы был заявкой на новый, ещё не сформулированный жанр балетного спектакля. Этот жанр противостоял балетам-пьесам 1930-40-х годов самими основами своей поэтики, тяготее к агитационным зрелищам. «Три толстяка» были торжеством танца, якобы легкомысленным взрывом иронической и весёлой энергии в противовес сосредоточенной серьёзности балетов-пьес. Спектакль этот выстраивался в одну линию с «Красным маком», с «Футболистом».

Образ героини «Трёх толстяков», девочки-танцовщицы Суок, стал одной из творческих удач Ольги Лепешинской.

Виртуозный танец Лепешинской был дерзким, броским, подчёркнуто эффектным. Балерина создавала свои сценические образы живой мимикой, конкретным жестом, эмоциональным танцем, но никогда – полутонами пластики. Ближе всего Лепешинской оказались театральные эксперименты Моисеева. В роль девочки-куклы Лепешинская принесла увлечение озорными переходами от кукольности к естественности. Критик Н. Коварский описал, как исполняла Суок - Лепешинская роль куклы

наследника Тутти: «Её руки нет-нет теряют свою напряжённость, а глаза, теряя стеклянное выражение, с любопытством посматривают на придворных. Игривая улыбка вот-вот готова появиться на лице... Но когда Суок остается вдвоём с маленьким Тутти – можно не быть такой строгой куклой. Лепешинская резвится, как ребёнок, попавший во дворец». Это был ребёнок, но ребёнок, способный на подвиг.

В «Трёх толстяках» рядом с Лепешинской праздновали победу многие мастера Большого театра: А. Мессерер – Продавец воздушных шаров, А. Радунский – доктор Гаспаро, вторая исполнительница роли Суок – С. Мессерер, А. Ермолаев – Тибул, Н. Подгорецкая, А. Царман, А. Руденко и другие.

«Тремя толстяками» завершилась балетмейстерская деятельность И. Моисеева в Большом театре. Она возобновилась лишь в конце 1950-х годов, когда хореограф осуществил здесь свою версию «Спартака» на музыку А. Хачатуряна.

«Примерно с середины 30-х годов, - писал Ю. Файер, - в новых балетных постановках Большого театра уже нельзя было проследить ту своеобразную – пусть противоречивую и далеко не прямую – линию, которая шла от «Вечно живых цветов» к «Красному маку», к «Футболисту» и «Тремя толстякам», - линию развития балета остросовременного, не чуждавшегося злободневности. Балета, отличавшегося разнообразием выразительных средств, где строгая классика могла соседствовать и с пляской вроде «Яблочка», и с бытовым фокстротом, и с «оттанцованным футболом». О той же линии нашего балета, которую представляло творчество Голейзовского, говорить уж вовсе не приходилось». С начала 1930-х годов в балетный коллектив Большого театра влились крупнейшие силы ленинградского балета. Художественным руководителем Московского хореографического училища был назначен танцовщик ленинградской труппы В. Семёнов. В труппу одновременно с А. Ермолаевым вступила М. Семёнова. Их творческая жизнь на московской балетной сцене, отмеченная победами,

оказала влияние на развитие исполнительского искусства балета Большого театра. Деятельность ленинградцев сыграла свою роль в повышении академизма в исполнительском мастерстве труппы. Но начало 1930-х годов в балете Большого театра характеризуется и другими тенденциями. В театре перестали «рождаться» собственные хореографы. И Голейзовский, и Моисеев в середине 1930-х годов покинули театр. Вместе с уходом Моисеева здесь прервались поиски спектакля, отмеченного прямо из жизни выхваченной современностью, её бытом, её типами, тем, чем отличалась московская школа балета в течение всей её истории. Причина была в том, что к этому времени принципы Хореодрамы, вернее. Разновидности её – драмбалета, начали становиться общими для всего советского искусства танца. Родиной же, колыбелью драмбалета был Ленинградский театр оперы и балета им. С.М. Кирова. Здесь получили первое признание и «Бахчисарайский фонтан» Р. Захарова, и «Ромео и Джульетта» Л. Лавровского. Отсюда они стали переноситься на многие сцены театров нашей страны, и в первую очередь на московскую сцену.

Парадоксально, но термин «драмбалет» получил «путёвку в жизнь» как раз не в Ленинграде, а в Москве – так называлась одна из танцевальных студий 1920-х - начала 30-х годов, руководимая Н. Греминой. Но тот драмбалет, что определил на десятилетия развитие советского балета, в корне отличался от драмбалета Греминой – в их эстетике совпадения были лишь внешние. В начале 30-х годов драмбалет обозначил самостоятельное, отличное от академических театров течение в искусстве танца, ставившее своей задачей поиски действенности и содержательности танца. В своих экспериментальных работах драмбалет обращался и к литературе, переводя её произведения, как правило, на язык пантомимы. Лозунгом драмбалета было стремление сделать танец доступным самым широким массам.

Эти черты драмбалета получили своё развитие на сценах профессиональных театров. Но здесь была сделана «поправка» на условия жизни академических театров. В их стенах, в отличие от императивности

студийных лозунгов, борьба за сюжетность спектакля, за его доходчивость происходила без ломки устоявшегося, без ниспровергания традиций. В Театре оперы и балета им. Кирова классический танец и пантомима в новом качестве стали фундаментом, на котором выростала поэтика хореодрамы. Из разных аспектов классического танца выбирался танец действенный, способный развивать сюжетное начало постановки. При этом хореограф опирался на исторические традиции. Недаром один из теоретиков этого жанра И. Соллертинский провозгласил в это время лозунг «Вперёд к Новеру!».

В 1930-е годы в драматическом театре режиссёрские, актёрские поиски тех лет вошли в русло МХАТ-овского направления. Своеобразной параллелью МХАТа в балете стало направление хореодрамы. Здесь тоже начались поиски ансамблевого спектакля, родились инсценировки произведений классической литературы; всё внимание было сосредоточено на проблеме психологических решений образов. Их этих предпосылок родились завоевания хореодрамы 1930-40-х годов в области актёрской игры, по-новому понятого исполнительского искусства в балете.

Над первыми спектаклями хореодрамы работали и мастера старшего поколения – режиссёры, сценаристы, композиторы. Создавая новый стиль в 30-40-е годы, они опирались на общие требования времени – приносили в балет социальные конфликты, исторический аспект решения тем, принципы режиссуры драматического театра, однако соотносились и с требованиями балетного театра – выбирали из литературы жанры, подходящие специфике хореографии, в первую очередь отмеченные печатью романтизма.

Первым «ленинградским» балетом на московской сцене был спектакль «Пламя Парижа» Б. Асафьева, поставленный Василием Вайноненом, - балет, наиболее близкий традициям Большого театра и той линии его развития, что наметилась к этому времени.

Это была постановка, прокладывающая мостки от эстетики массовых агитационных зрелищ 1920-х годов к законам хореодрамы.

Сначала к 15-летию Октябрьской революции Большой театр показал самую удачную часть балета – сцену взятия Тюильри. В это же году к концу сезона 1932/33 года «Пламя Парижа» было поставлено уже целиком.

С «Пламенем Парижа» на хореографическую сцену пришла тема революции – напряжённая, стихийная, стремительная. Здесь исторический сюжет, дистанция во времени, казалось, не играли никакой роли. Создавалось впечатление, будто недавние события, происходившие в стране, возникали в пластическом агитационном действе. Место былых балетных героев занимал народ. Каждая кульминация балета решалась средствами массового танца. Как в «Футболисте» и в «Трёх толстяках», социальные оценки были распределены точно и определённо: лагерь аристократов и лагерь восставших – отрицательное и положительное начала балета. Умиравший класс был заключён в дворцовые стены, изъяснялся на языке классики, пантомимы. Восставшим принадлежало широкое пространство площади, асимметричный, живо пульсирующий рисунок танца. Вершиной спектакля стала сцена взятия Тюильри, кульминацией – наступательный танец басков.

Балетмейстер Вайнонен обывлял классику. В отдельных эпизодах «Пламени Парижа» классика «снижалась», сращивалась с характерным танцем. И сам характерный танец отличался в этом спектакле от тех стилизованных номеров-дивертисментов, что были так привычны в старых балетах. Этот танец скорее можно было назвать историческим. Он напоминал цитаты из танцевального фольклора времён французской революции.

Вайнонен задумал свою постановку как агитационно-массовый спектакль, но ставил его в то время, когда миновала пора расцвета этого жанра. Поворот к жанру хореодрамы в нашем балете сказался в первую очередь на сценарии «Пламени Парижа». Он походил на историческую эпопею со множеством вставных новелл, эпизодических персонажей.

Апеллировал к былым обозрениям, но стремился к законченности пьесы. Ведущих партий в этом спектакле было четыре: марселец Филипп, его подружка Жанна, актриса Мирель де Пуатье и баска Тереза. Каждая стала вехой в творческой биографии их исполнителей.

Роль Филиппа казалась специально созданной для Алексея Ермолаева. Замечательный классический танцовщик, выученик ленинградской школы, один из основателей героического стиля в исполнительском искусстве советского балета, Ермолаев привёл на нашу сцену новых героев. После перехода в Большой театр он дебютировал здесь в роли Базиля в «Дон Кихоте». Стал в этой партии практичным, энергичным «балетным Фигаро». Это были своего рода подступы к настоящему герою третьего сословия – Филиппу. Филипп Ермолаева казался олицетворением пламени революции. Динамичные верчения, упругие прыжки марсельца были насыщены взрывчатой и грозной энергией. Это был представитель народа, берущий власть в свои руки. Мотивы социальной оценки образа проступали здесь ясно и отчётливо. Филипп Ермолаева – «человек, испытавший много лишений и горя, взявшийся за оружие... во имя возмездия притеснителям-феодалам».

А. Мессерер в роли Филиппа не уступал Ермолаеву в виртуозности, героичности танца, но казался рациональнее. Филипп Мессерера – герой, сознательно встающий во главе восстания, его воля управлялась здравым смыслом.

В роли Жанны «высокое» в понимании старого балета смешивалось с «низким», классика – с характерным танцем. Как и образ Филиппа, то возникающего из толпы, то сливающегося с ней, образ Жанны не имел самостоятельной сюжетной линии в спектакле. Она танцевала с Филиппом, потом мелькала в эпизодах восстания. И уже невестой Филиппа выступала с ним в праздничном па-де-де – в финале балета. Девочкой-подростком, обретающей в восстании взрослость, блестящей неиссякаемой жизненной силой и энергией, была Жанна в исполнении Ольги Лепешинской.

Бесстрашной девушкой, разделявшей вместе с народом его судьбу, его чаяния, выглядела Жанна – С. Мессерер.

С Мариной Семеновой, создавшей на московской сцене образ актрисы Мирель де Пуатье, московские зрители познакомились в партиях классического репертуара сразу после её перехода в балетный коллектив Большого театра. С первых же выступлений балерина декларировала защиту прав академического танца. Её искусство было олицетворением гармонии физического и нравственного – замечательных профессиональных данных, отвечающих актёрской теме балерины. Virtuозность техники Семеновой утверждала беспредельность человеческих возможностей. Яркая открытость эмоций – как гимн внутренней свободе человека. Марина Семёнова была героической танцовщицей 1930-40-х годов. Черты героики привнесла она и в роль Мирель де Пуатье «Пламени Парижа». Античной статуей свободы возникала фигура актрисы в красной тунике, поднятая на пьедестал восставшим народом. Внутреннее достоинство, гармония отличали образ, созданный прекрасной танцовщицей Семёновой.

Светлана Головкина в партии Мирель была более демократична, настойчива. Семёнова идеализировала образ, Головкина придавала своей актрисе более жизненные, конкретные черты.

«Пламя Парижа» - спектакль наиболее близкий из всех ленинградских постановок московской школе своим строем, своим содержанием и структурой – был, однако, спектаклем, «фундаментом» которого были традиции академических средств выразительности балетного театра. В этом спектакле традиции культуры петербургского балета были очень сильны. Московские актёры предложенную им хореографическую партитуру воспринимали по-своему. В их исполнении образы балета становились житейски более правдивыми.

Актёрские удачи «Пламени Парижа», демократизм спектакля, его декларативная агитационность, эмоциональный накал лучших сцен балета, героическая тематика спектакля опередили долгую жизнь постановки

Вайнонена на сцене Большого театра. В нём выступили исполнители разных поколений.

В 1935 году на сцене Ленинградского театра им. Кирова был показан номер «Светлый ручей» на музыку Шостаковича в постановке Лопухова, но поставленный в Большом театре получил большее признание. Музыка подкупала своей весёлостью, простотой и праздничностью. Этот номер покорила даже противников Лопухова. Он взял реванш за неудачи в Москве, и он поднялся до современной темы в балете. Но скоро в газете «Правда» появляется статья об опере «Леди Макбет» и о «Светлом ручье», в которой оба произведения Шостаковича были обвинены в формализме. «Светлый ручей» был назван «балетной фальшью». Это сыграло большую роль в дальнейшем развитии балета.

В истории советского балета нет фигуры, прошедшей через столько увлечений, принёсшей в балет столько новых веяний, как Лопухов. Его достижения связаны с интересом балетмейстера к методам и стилям театральных постановок других эпох, с завоеваниями современного театра. Одно из направлений поисков Лопухова отразила работа над «Светлым ручьем». По многим признакам спектакль этот тоже был близок московской сцене: это была комедия на современный сюжет. Здесь, как и в «Футболисте», в «Трёх толстяках», место конкретных характеров заняли обобщённые типы-маски. Но в своих экспериментах московский балет шёл к созданию «театра социальной маски»: персонажи спектаклей, выразительные средства балетов выхватывались прямо из быта, несли на себе печать текущей жизни, «Светлый ручей» был создан иным методом. По сути дела, здесь хореограф продолжал применять к современному материалу формы и конструкции, созданные традициями общемировой культуры. Спектакль был создан по принципу классической комедии положений с её путаницами, переодеваниями, двумя главенствующими парами персонажей. Хореограф дал героям балета лишь современные имена, оставив языком балета тот же, пусть и обновленный, классический танец. Плакатное благополучие царило в

этом спектакле. Удачами постановки оказались не принципы решения современной темы, не новые образы или «маски», а чисто хореографические решения отдельных эпизодов. Здесь виделось «возвращение балета к своей танцевальной сущности».

После постановки «Светлого ручья» Фёдор Лопухов был назначен художественным руководителем балета Большого театра. Вместе с ним в Москву были переведены исполнители главных ролей этого спектакля в Ленинграде – П. Гусев и З. Васильева. Вместе с Алексеем Ермолаевым, Асафом Мессерером, Ольгой Лепешинской они стали первыми исполнителями этого балета в Москве.

В этом же 1935 году в «Правде» была опубликована статья «Балетная фальшь», содержащая резкую критику «Светлого ручья». Статья критиковала «Светлый ручей» за «кукольное фальшивое отношение к жизни», призывала балетмейстеров пристальней приглядываться к литературной основе спектаклей, выдвигать сценарные проблемы на первый план. «Правда» нацеливала художников на изучение национальных культур народов бывшего СССР, на использование их в искусстве танца. Опосредованные попытки Лопухова приблизиться к современности через традиционные формы здесь, при работе над современной фабулой, потерпели крах.

После опубликования статьи линия поисков, намеченная в «Светлом ручье», отошла в прошлое, так же как и близкая ей, но качественно иная тенденция экспериментов московской сцены 1930-х годов. Она дала своеобразный всплеск четыре года спустя в балете «Светлана». Постановка «Светлого ручья» так и осталась фрагментом. Выпадающим из общей художественной жизни балетной труппы Большого театра середины 1930-х – начала 50-х годов.

В хореографии литературный источник преобладает правом первенства. В хореографии, в отличие от литературы, нет раздела личность и мечта. Личность противопоставляется конкретной среде. Так в балете «Бахчисарайский фонтан» на первый план возвращается героиня, мир души

которой не подвластен насилию. Сценарий, музыка и хореография слились воедино. Балет доказал, что средствами танца можно раскрыть идейно-образного содержания произведения Пушкина. Образ Марии созданный Улановой является достижением в хореографии.

Следующим спектаклем стал роман «Фадетта» Лавровского, который заслуживает внимания. Сюжет по мотивам романа Жорж Санд «Маленькая Фадетта». Балет был решён реалистичными приёмами с наличием романтизма. Танцевальный язык был новым и раскрыл внутренний мир героев. Было ясно обрисовано два лагеря: бедных и зажиточных. Любовь Фадетты к сыну фермера побеждает все условности и предрассудки. Они уезжают и соединяются навеки. Позже Лавровский ставит похожий балет «Катарина». Все балеты сыграли важную роль по созданию новых советских балетов. Одной из вех по созданию новых балетов сыграл балет «Партизанские дни» (1937 г) в постановке Вайнонена в Ленинграде. Это был первый опыт по созданию героической темы. Были показаны образы советских людей. Достоинство балета – использование русского и грузинского национального фольклора в качестве основного выразительного средства. Впервые в балетном спектакле народный танец стал средством раскрытия образов героя. В 1936 году во главе Большого театра встал Ростислав Захаров – один из основателей стиля драмбалета.

Первый спектакль Захарова в Москве «Бахчисарайский фонтан» на музыку Б. Асафьева, рождённый за два года до этого коллективом театра оперы и балета им. С.М. Кирова. Постановка этого спектакля была расценена как событие огромной важности. В 1930-е годы метод создания «Бахчисарайского фонтана» был признан новаторским. И. Соллертинский писал: «Ортодоксальные балетоманы не в восторге от «Бахчисарайского фонтана»: мало танцев! Нет ни головокружительных вариаций с тридцатью двумя *fouette*, ни каких-либо перлов техники «итальянской школы», ни пышного парада симметрически танцующих кордебалетных масс в белых тюниках...

Его главное положительное качество в том, что он воскрешает традицию «действенных балетов», идущую от прославленного реформатора хореографии XVIII века Новера – к Фокину...»

В «Бахчисарайском фонтане» была ещё сохранена вся драматургическая конструкция романтического балета – новаторство заключалось в самой трактовке сюжетно-смысловых коллизий, образов спектакля, их расстановке. Истоки традиций прочитывались в «Бахчисарайском фонтане» конкретно и наглядно. Те же две героини – лиричная, самоуглублённая и – импульсивно активная: знаменитые романтические «любовь земная» и «любовь небесная», определившие на сотни лет амплуа ведущих танцовщиц мирового балетного театра, начиная с Фанни Эльслер и Марии Тальони. Их можно было рассматривать и как две противоположные силы, борющиеся в душе героя – крымского хана Гирея. То же «очищение героя» через гибель идеала, оказавшегося ему недоступным. Но все эти мотивы романтического искусства развивались в «Бахчисарайском фонтане» в реальной обстановке, за каждым из героев вставал конкретный живой мир. Основным конфликтом «Бахчисарайского фонтана» стал конфликт мировоззрений.

В «Бахчисарайском фонтане» сталкивались уровни нравственного сознания, уровни культур. В соответствии со спецификой искусства танца создатели «Бахчисарайского фонтана» обращали внимание не столько на развитие сюжета, сколько на развитие его внутренней темы.

Действие балета строилось так, чтобы до зрителя дошло лирическое существо поэмы. Отсюда исходила балетная режиссура. Основным её средством была оттанцованная пантомима, полутанец, в котором открыли себя многие ведущие мастера танца тех лет.

Начиная с «Бахчисарайского фонтана», история развития коллектива Большого театра стала историей развития жанра хореодрамы. На этом отрезке пути она оказалась отмеченной множеством актёрских удач. Их список пополнился на премьере «Кавказского пленника» Б. Асафьева –

второго пушкинского балета и первого спектакля, созданного Захаровым уже специально для труппы Большого театра.

«Кавказский пленник», как и все спектакли хореодрамы, в первую очередь был спектаклем актёрского ансамбля. Главный герой балета – романтически настроенный юноша Владимир – один из вариантов вереницы «молодых людей XIX века», что были выведены в эти годы на сцены и музыкальных, и драматических театров страны. В хореографическом отношении партия эта была построена, как и большинство мужских партий хореодрам: она была малотанцевальна. Виртуозную технику продемонстрировали в этом балете О. Лепешинская – Полина, А. Мессерер – Конькобежец, которым танец полагался по существу их сценических профессий.

Надвигалось трагическое для нашей страны время – Великая Отечественная война. В её преддверии искусство обращалось к проблемам национального самосознания, патриотическим, героическим темам. Последним спектаклем, показанным Большим театром перед началом войны, стал балет Соловьёва-Седого «Тарас Бульба» в постановке (С-50) Р. Захарова. Балет «Тарас Бульба» раскрывает картины героической борьбы украинского народа за своё освобождение от панского ига. В образах Тараса, Остапа, разнообразных типажах казаков показывается могучая «свободолюбивая Запорожская сечь», воспетая великими русскими художниками Гоголем и Репиным.

В балете широко и выразительно обрисован лагерь противников – польской шляхты, притеснительницы украинского народа и польской бедноты. Музыка балета построена на украинском мелосе, на широких народных напевах.

К сожалению, он оказался скорее фактом обращения художников к проблемам времени, чем их отображением и раскрытием. В «Тарасе Бульбе» Захаров пошёл по пути, найденному им в балетах-пьесах. Героическая же тема требовала иных решений, чем психологический спектакль об отдельных

судьбах, как это было в «Бахчисарайском фонтане», «Кавказском пленнике». Сама индивидуальность хореографа, всё больше тяготеющего к зрелищности, описательности, оказались далёкой от гоголевского сюжета, сложного и далеко не однозначного. Ко времени постановки «Тараса Бульбы» сложился уже и своеобразный канон хореографических конструкций балетов Захарова. По этому канону был поставлен «Тарас Бульба». Классический танец здесь был отдан лирическим героям – Остапу, Андрею и Панночке. Причём снова это был танец, лишённый поэтической образности, лишь украшенный орнаментом национального колорита. Масса танцевала характерные украинские и польские танцы. Тарас, главный герой балета, говорил на языке пантомимы. Образы героев не были наделены характерными чертами той народной среды, которую они представляли. Слаб, безлик был и танцевальный язык. Спектакль в репертуаре не удержался и вскоре был снят.

Творческим итогом этого периода стал балет «Ромео и Джульетта», премьера которого состоялась 11 января 1940 года.

Прокофьев закончил работу над партитурой балета «Ромео и Джульетта» 8 сентября 1935 года, вскоре после возвращения в Россию из Парижа. В том же году, в октябре, это произведение было исполнено на концерте в Москве. В то время Прокофьев считал, что финал балета должен быть счастливым: его предстояло завершить весёлым *pas de deux* Ромео и поднявшейся из гроба Джульетты. Но этот замысел был воспринят неодобрительно, поэтому композитор отказался от него. В то время он говорил: «Я немало выстрадал, чтобы добиться простоты, которая, надеюсь, затронет сердца всех слушателей. Если люди не услышат в моей музыке ни мелодии, ни чувств, мне будет очень жаль; но я уверен, что рано или поздно они поймут её».

Прошло некоторое время, прежде чем на музыку Прокофьева был впервые поставлен балет: это событие произошло в 1938 году в Брно, в Чехословакии. Тем временем де сюиты Прокофьева исполнялись в СССР и США.

Советский балетмейстер Леонид Лавровский опубликовал свои заметки о работе над этим балетом, первая постановка которого была осуществлена в 1940 году: «Глубина страсти и мысли, сила чувств, проявленных героями трагедии Шекспира, требуют слияния танца с пантомимой. В балете отсутствуют слова, каждая мимическая фраза должна соответствовать стилю речи персонажа. Пантомиму не следует низводить до уровня тривиальных, банальных, подражательных жестов: она обязана быть подлинно сценическим действием, в котором характеры, эмоции и страсть выражены движениями тела, а не интонациями голоса. Балет – хореографическая пьеса, в которой танец должен естественным образом вытекать из пантомимы, а пантомима – быть логическим продолжением танца».

Спектакль «Ромео и Джульетта» вошёл в историю советского балета, как вершина достижений советского балета 30-40-х годов. «В 30-е годы были открыты принципы советской трактовки Шекспира, - пишет исследователь театра Б. Зингерман, - главный из них – сочетание историзма и современности в сценической интерпретации Шекспира».

В истории создания «Ромео и Джульетты», в её сценическом воплощении переплелись, выявились многие тенденции советской шекспирианы. Большую роль в создании балета сыграл известный ленинградский режиссёр С. Радлов.

Сценарий балета о двух веронских влюблённых Радлов задумал, ставя шекспировскую трагедию в драматической студии. Там трагедия была понята как «бой за новое ренессансное гуманистическое отношение к жизни, бой, который люди нового века, Ромео и Джульетта, дают пережиткам феодализма в морали и сознании окружающего общества».

Прокофьевская идея «надвременной» трагедии незамедлительно вызвала противодействие со стороны С. Радлова, Л. Лавровского и театроведа А. Пиотровского. Хореограф хотел «вернуть замысел спектакля от интимно-лирической драмы (у Прокофьева) к масштабной трагедии». Лавровский считал, что в партитуре мало исторической конкретности.

Понимание Шекспира целиком вытекало из способа мышления постановщика хореодрамы. Здесь и крылись в первую очередь корни конфликтов балетмейстера и композитора. Балетной драме 1930-40-х годов, ставившей акцент на литературной основе спектакля, симфоническая образность музыки была не так уж необходима. Этот стиль предъявлял к композитору в балете свои требования – историзма, конкретности, характеристичности, изобразительной драматургической повествовательности.

Прокофьев пришёл в хореографию как реформатор танцевального спектакля. По словам Г. Орджоникидзе, балет «Ромео и Джульетта» «можно назвать симфонией-балетом, ибо, хотя в нём и нет формообразующих элементов сонатного цикла в их, так сказать, «чистом виде», весь он пронизан подлинно симфоническим «дыханием». В «Ромео и Джульетте» вся любовная драма основывается на строго продуманной и последовательно воплощённой системе лейтмотивов, которые почти нигде не соприкасаются с традиционными танцевальными жанрами, хотя остро-ритмическая организация тем и обуславливает их танцевальность». Но, в сущности, споры с композитором, о которых пишут авторы и участники первой постановки балета, в результате послужили на пользу спектаклю и обогатили хореодраму. Речитативный принцип спектакля, о котором упоминали зарубежные критики после показа «Ромео и Джульетты» за границей, был обусловлен отказом от привычных балетных канонов, видоизменением канонических музыкальных форм.

К концу 1940-х годов балетный театр обогатился симфонической музыкой, драматическим репертуаром, декорациями. В 40-х годах балетный театр занял место театра идейного, содержательного, высокохудожественного и нёс общественно-воспитательные задачи.

Тема 3. Исполнительское искусство советских артистов балета в 30-е года XX столетия

Огромное значение в развитии исполнительского мастерства советских артистов сыграло формирование системы классического танца. В этой связи нельзя обойти вниманием фигуру А.Я.Вагановой.

В творческой жизни Агриппины Яковлевны Вагановой (1879-1951) отчетливо различаются два периода. О первом из них — сценической карьере танцовщицы — она вспоминала с горечью, второй — послереволюционная педагогическая деятельность — принес ей мировое признание. И все же эти периоды взаимосвязаны. В неудовлетворенности артистической карьерой кроются истоки последующих достижений. Со страниц воспоминаний Вагановой встает облик человека, настойчиво ищущего с юных лет.

Блестящая танцовщица Мариинского театра, прославившаяся как “царица вариаций” в балетах, где главные партии исполняли Павлова и Карсавина, Преображенская и Кшесинская, Ваганова лишь за год до своего прощального бенефиса получила звание балерины и в 1916 году оставила навсегда сценическую деятельность. Оставила глубоко разочарованной... Причины этого коренились не только в рутинных условиях императорской сцены. Чрезвычайно требовательная к себе, Ваганова ощущала недостатки своей танцевальной техники. “Было очевидно, что я не прогрессирую. И это сознание было ужасно. Вот здесь и начались для меня муки неудовлетворенности и собой, и старой системой преподавания”, — писала она в черновых набросках своих воспоминаний. Ваганова не упускала возможности учиться у старших товарищей по сцене, но главным оставалась самостоятельная работа, поиски собственного подхода к танцу на основе критического освоения опыта современников.

Первые выводы родились из сравнения двух систем преподавания танца, бытовавших на русской сцене в конце XIX века под условным названием французской и итальянской школ. Представителями так

называемой французской школы были известные русские педагоги танца Н. Г. Легат и П. А. Гердт. В балетном училище или в театре Ваганова брала у них уроки. Через учителя Гердта Х. П. Иогансона, у которого также занималась Ваганова, традиции “благородного” классического танца восходят к датскому педагогу и балетмейстеру Августу Бурнонвиллю, а далее — к знаменитым французским балетмейстерам и танцовщикам XVIII века, включая Жана Жоржа Новера. Отсюда и ведет свое начало французская школа танца.

Традиционный урок французской школы в конце XIX века вырабатывал мягкую и грациозную, но излишне вычурную, декоративную пластику. Впоследствии Ваганова не без иронии вспоминала о замечаниях, которые она слышала от своих педагогов: “Ножкой, ножкой! Пококлетливей!” Сознательно подчеркивая архаичные черты этой танцевальной манеры, Ваганова пишет о ее слащавости, вялости поз, руках с провисшими или жеманно приподнятыми локтями, раскинутыми “изящно” пальчиками. В итоге пренебрежение к выработке энергии рук и корпуса, спокойная, размеренная манера ведения экзерсиса ограничивали виртуозность танца.

От этой старой манеры преподавания и исполнительства резко отличалась итальянская школа, достигшая расцвета в последней четверти XIX века и представленная в педагогике Энрико Чекетти, а на сцене — гастролерами Пьериной Леньяни, Карлоттой Брианца, Антониэттой Дель-Эра и рядом других. Виртуозное мастерство танцовщиц-итальянок, стремившихся поразить зрителей труднейшими pas, например, впервые продемонстрированными тридцатью двумя *fouette*, было не безоговорочно принято в России. За блестящей техникой итальянок деятели русского балета нередко чувствовали недостаток поэтичности и содержательности.

В годы работы на петербургской сцене Энрико Чекетти авторитет итальянской школы значительно поднялся. Особенно убеждали быстрые успехи его русских учениц. Стали очевидными преимущества итальянского экзерсиса, воспитывавшего надежный *aplomb* (устойчивость), динамику

вращения, крепость и выносливость пальцев. Привлекала и продуманность ведения урока: Чекетти имел твердый план занятий на каждый день недели, тогда как большинство педагогов работало без четкой программы. Об огромной пользе занятий с Чекетти свидетельствуют многие русские балерины, в том числе Анна Павлова, которая на протяжении многих лет систематически приезжала в Милан, чтобы заниматься у прославленного педагога.

С глубоким уважением отзывается о Чекетти и Ваганова. Она называет деятельность Чекетти «событием, сыгравшим огромную роль в истории нашей педагогики, а вместе с тем и русского балета». Но достоинства итальянской школы не помешали Вагановой разглядеть в ней чуждые русскому балету тенденции: чрезмерную угловатость пластики, напряженную постановку рук, то слишком вытянутых, то остро согнутых в локте, резкое подгибание ног в прыжке.

Впрочем, это замечала не только Ваганова. Подобно тому как выдающиеся русские балерины и танцовщики еще раньше творчески претворяли принципы французской школы в свой национальный стиль, итальянская школа также была существенно преобразена в России. «Ученицы Чекетти сглаживали резкости его манеры и итальянский рисунок *pas* (например, подгибание ног в прыжках), а несомненные преимущества итальянского влияния не оставили равнодушной ни одну из талантливых представительниц и учениц французской школы», — рассказывает Ваганова.

Замечательные мастера русского балетного театра Анна Павлова, Тамара Карсавина, Ольга Преображенская и их предшественницы обладали глубоко национальной манерой танца: поэтической одухотворенностью, чисто русской “кантиленой” танцевальных движений, богатством и выразительностью пластических оттенков. Но русская школа в широком смысле слова еще не была закреплена в педагогической практике. Это и стало делом жизни Вагановой. Вспоминая уроки одного из любимых педагогов — Е. О. Вазем, умевшей выработать у учениц силу и мягкость *plié*,

пользуясь советами и пояснениями к итальянскому экзерсису О. И. Преображенской, присматриваясь к балетмейстерской деятельности молодого Фокина, добившегося в своих спектаклях редкой одухотворенности танца, свежести поз, непринужденной и поэтичной пластики рук, Ваганова постепенно отбирала характерные особенности русской танцевальной манеры. Все более сознательным становилось желание разобраться в “науке танца”, найти эффективные средства воспитания классической танцовщицы.

Второй период творческой деятельности Вагановой начался сразу после Октября. В 1918 году она стала преподавать в школе Балтфлота, руководимой балетным критиком и горячим пропагандистом классического танца А. Л. Волынским, а три года спустя перешла в Хореографическое училище.

Педагогический метод Вагановой складывался в двадцатые годы, трудную для советского балета пору, когда классическое наследие подверглось натиску псевдоноваторов. Формалистическая “левая” пресса называла балет тепличным искусством, всецело обусловленным феодальным укладом и обреченным на гибель в новых условиях. “...И тарлатановая тюника балерины, и прочая премудрость — все это еще от Монгольфьера, от воздушного шара”. “Классика, корнями упирающаяся в галантность эпохи Людовиков... органически чужда нашей эпохе” — подобные запелляционные заявления пестрели на страницах журналов и газет. Вслед за классическим репертуаром нападкам подверглась основа основ балета — классический танец. Вместо системы классического воспитания танцовщика апологеты “нового” искусства предлагали “теафизтренаж”, спортивную гимнастику, танец “эксцентрический”, “механический”, “акробатический”...

Если театры немало страдали от предвзятой критики, толкавшей на путь формалистических экспериментов, то положение балетной школы было не лучше. Школу обвиняли в сознательном консерватизме, рутине, отсталости, творческом бессилии, требовали реформировать “сверху донизу”. А в это время в стенах Ленинградского хореографического училища

складывалась строго проверяемая практикой педагогическая система, позднее ставшая известной всему миру как система А. Я. Вагановой.

Результаты, естественно, были замечены не сразу, хотя уже в 1923 году Ваганова выпустила отличных танцовщиц О. Мунгалову и Н. Млодзинскую, в 1924-м — Н. Камкову и Е. Тангиеву. Следующий 1925 год вписан в историю советского балета как год невиданного триумфа Марины Семеновой и ее педагога. Современников поражали виртуозность семнадцатилетней танцовщицы, полноразмерность ее пластики, стремительность туров, необычайная выразительность “певучих” рук. Семенову признали законченной балериной, но сущность ее таланта на первых порах была неправильно понята. В ней видели “цветок старинного искусства”, исключительное, но случайное явление, тогда как она была провозвестницей новой советской хореографической школы.

На следующий год Ваганова выпустила Ольгу Иордан, потом Галину Уланову и Татьяну Вечеслову, затем Наталью Дудинскую и Фею Балабину... Критика отмечала глубоко индивидуальный характер дарования молодых балерин. И в то же время в танце Улановой находили “много семеновского... грацию, ту же исключительную пластичность и какую-то увлекающую скромность жеста”. Стало очевидно, что это черты формирующейся школы. Еще мелькали в прессе требования “обновить театр, начиная с училища”, а между тем вступало в жизнь замечательное балетное поколение, воспитанное А. Я. Вагановой и ее сподвижниками — В. И. Пономаревым, М. ф. Романовой, Е. П. Снетковой-Вечесловой, А. В. Ширяевым и другими.

Система Вагановой утверждалась в тесной связи с театральной практикой. Если в двадцатые годы деятели советского балета отстаивали классическое наследие от псевдоноваторов, то в тридцатые — главной задачей стало создание современного репертуара. С 1931 по 1937 год Ваганова возглавляла балетный коллектив Академического театра оперы и балета. За это время были созданы спектакли “Пламя Парижа”, “Бахчисарайский фонтан”, “Утраченные иллюзии”, “Партизанские дни”.

Осуществленные Вагановой новые редакции балетов “Лебединое озеро” (1933) и “Эсмеральда” (1935) отвечали общему направлению поисков советских хореографов 30-х годов, стремившихся к заострению идейного конфликта, действенности танца, правдивости в передаче человеческих чувств.

В новых балетных спектаклях утверждался и отшлифовывался исполнительский стиль танцовщиков. Основы этого стиля закладывала хореографическая школа, которую можно назвать вагановской. Начиная с 1930-х годов стала очевидной художественная однородность ленинградской балетной труппы. “Не надо быть особым знатоком в области балета, чтобы заметить на спектаклях нашего театра у всех — от артисток кордебалета до ведущих балерин — нечто общее в манере исполнения. Единый стиль, единый почерк танца, проявляющийся ярче всего в гармоничной пластике и выразительности рук, в послушной гибкости и в то же время стальном апломбе корпуса, в благородной и естественной посадке головы — это и есть отличительные черты “школы Вагановой”, — писала в воспоминаниях о своем педагоге Н. М. Дудинская. Решительно отвергая излишнюю декоративность, позирование, занимавшие немалое место в хореографии прошлого, Ваганова добивалась от учениц эмоциональной выразительности, строгости формы, волевой, энергичной манеры исполнения. Танец выпускниц Вагановой отвечал самой сущности русского балета как искусства большого содержания, высокой лирики и героики.

Метод Вагановой оказывал огромное воздействие и на развитие мужского танца. Танцовщики, которые непосредственно у нее никогда не учились, приобретали чисто вагановский “стальной” aplomb, умение находить опору в корпусе, брать force (запас силы) руками для туров и прыжков. Опыт Вагановой был признан и воспринят другими педагогами, а ее ученицы постепенно распространили этот опыт по стране. Наконец, выход в свет книги “Основы классического танца” сделал метод Вагановой достоянием всего советского балетного театра.

Новым в этом замечательном методе являлись строгая продуманность учебного процесса, значительная усложненность экзерсиса, направленная на выработку виртуозной техники, а главное — стремление научить танцовщиц сознательному подходу к каждому движению. Ученицы Вагановой не только прочно усваивали pas, но умели объяснить, как его нужно правильно исполнять и в чем его назначение. Заставляя их записывать отдельные комбинации, предлагая найти причины неудачного выполнения pas, Ваганова развивала понимание правильной координации движений.

Важнейшей предпосылкой свободного владения телом в танце Ваганова считала крепкую постановку корпуса. От начальных plie, которые она рекомендует изучать обязательно с I позиции, более трудной для начинающих, но зато приучающей к собранности корпуса, ее усилия были направлены на выработку arlomb. В дальнейшем arlomb становится фундаментом для туров и сложных прыжков в allegro.

В своей книге Ваганова нередко подчеркивает, что движение необходимо начинать “из корпуса”, ибо танец “из корпуса” обеспечивает надежную опору и артистическую окраску pas. Об особом внимании, уделяемом epaulement (поворотам плеч и корпуса), свидетельствует то, что на ее уроках нельзя было увидеть подряд двух pas, исполняемых с одинаковым положением корпуса. Выработав у учениц необходимую устойчивость и гибкость, она затем смело вводила в экзерсис различные формы fouette, гепуегей и другие движения, основанные на поворотах корпуса.

Предметом неустанной заботы Вагановой была также правильная постановка рук. О ногах, разумеется, говорить не приходится, ибо любая школа классического танца прежде всего добивается развития выворотности, большого шага, крепости пальцев. Ваганова уделяла не меньшее внимание и рукам. Согласно ее методу, руки должны не только завершать художественный облик танцовщицы, быть выразительными, легкими, “певучими”, но и активно помогать движению в больших прыжках и

особенно турах, подчас исполняемых без подготовительного трамплинного толчка, — тут *force* зависит исключительно от умения владеть руками. Не случайно техника всевозможных вращений усовершенствована Вагановой.

В конечном итоге система Вагановой направлена к тому, чтобы научить “танцевать всем телом”, добиться гармоничности движений, расширить диапазон выразительности.

Стоит сказать о некоторых примечательных особенностях уроков Вагановой. Все ученицы отмечают необычайную насыщенность уроков Вагановой, сложность и стремительность темпов экзерсиса, разнообразие хореографических комбинаций. Если для начинающих Ваганова считала полезным и необходимым многократный повтор движений, чтобы лучше развивалась эластичность связок, то в старших классах она бесконечно варьировала урок. Будучи противницей механического усвоения раз, Ваганова предлагала их в многообразных, всегда заранее продуманных ею сочетаниях — импровизации педагога на уроке она не признавала. Такой урок держал учениц в состоянии сосредоточенного, напряженного внимания, повышал их активность, приносил наибольшую пользу. Развивая творческую инициативу учащихся, Ваганова нередко поручала им придумать небольшое *adagio* или *allegro* на пройденном материале.

Никогда не останавливаясь на достигнутом, Ваганова с годами все более усложняла, обогащала уроки. Талантливые находки балетмейстеров-постановщиков не проходили мимо ее внимания. Без колебаний она вводила все новые движения, чтобы подготовить артисток и школьную молодежь к работе над современными постановками.

Ваганова писала в одной из последних статей: “Ученицы, давно не видевшие меня, находят сдвиг, прогресс в моем преподавании. Отчего это происходит? От пристального внимания к спектаклям нового порядка. Ведь кругом жизнь, все растет, все двигается вперед. Поэтому рекомендую... наблюдать за жизнью и за искусством”.

Этот важный завет Ваганова оставила своим продолжателям. Ныне педагогический метод Вагановой стал ведущим и основополагающим методом всей русской хореографической школы. Он творчески развивается продолжателями Вагановой. Уже при жизни Вагановой ее сподвижники по Ленинградскому государственному хореографическому училищу А. Ширяев, А. Бочаров и А. Лопухов впервые в истории балетного искусства разработали методику характерного танца, изложив ее в книге “Основы характерного танца” (1939). В последующие полтора десятилетия вышли учебные пособия Н. Ивановского, Л. Ярмолович, затрагивающие различные сферы преподавания танца в балетном училище. Особенно же активизировалось изучение опыта прославленной ленинградской “академии танца” с середины 60-х годов, когда одно за другим выходят ценные пособия, авторы которых с учетом накопленного развивают педагогическую систему Вагановой. Среди них книга учениц Вагановой по педагогическому отделению училища Н. Базаровой и В. Мей “Азбука классического танца” (1964) — методическая разработка для чрезвычайно ответственных трех младших классов училища, фундаментальный труд А. Писарева и В. Костровиц-кой “Школа классического танца” (1968), учебник Н. Серебренникова “Поддержка в дуэтом танце” (1969), где впервые систематизирован и изложен опыт преподавания дуэтного танца. Ряд ценных пособий выпустило и Московское государственное хореографическое училище.

Сама Ваганова отнюдь не рассматривала свою педагогическую систему как неизменную, раз и навсегда установленную. Опираясь на ее обширный опыт, ученицы Вагановой обогащают и корректируют эту педагогическую систему своей творческой практикой. Так, в ряде балетных классов сейчас с успехом применяется экзерсис на высоких, а не на низких полупальцах. За последние годы в связи с расширением культурных связей возникла возможность международного обмена творческим опытом и в области хореографической педагогики. Мимо внимания деятелей российского балета не прошли достижения зарубежных танцовщиков в области техники

балетного искусства, особенно в турах и виртуозных заносках. На эти разделы балетного экзерсиса сейчас обращено особое внимание.

Совершенствуя методику преподавания танца, обогащая лексикон и эмоциональную выразительность движений, педагоги, продолжатели Вагановой, стремятся к тому, чтобы хореографическая школа отвечала современному уровню балетного искусства, приумножала его славу.

Исполнительское искусство женского танца 1930-40-х годов сделало свои крупнейшие открытия в хореодраме, в первую очередь, в лирической сфере. Здесь возник новый эстетический идеал балетной героини. Олицетворила его Галина Сергеевна Уланова. Она вышла на сцену продолжательницей лирико-романтических традиций. Певучая кантиленная пластика балерины, её музыкальность – всё говорило о том, что в искусстве балета появилась крупнейшая танцовщица. Первые годы сценической деятельности Г.С. Улановой совпали со становлением и расцветом жанра хореодрамы – направления, противоположного обобщённой поэтике симфонического танца. И свою гениальность Уланова доказала в ролях хореодрам.

С танцем Улановой московские зрители познакомились перед войной, во время декады ленинградского искусства в Москве. В 1944 году Уланова стала балериной Большого театра.

На сцене Большого театра 1930-40-х годов актриса стала Жизелью, Марией и, наконец, Джульеттой. Улановские героини были одновременно символичны и предельно конкретны, обобщены и узнаваемы. В этом в первую очередь крылся секрет притягательности искусства балерины, силе которого покорялись самые разные зрители.

Уланова утверждала сложный мир человеческой души и говорила своим искусством, что человеческая духовность неподвластна никакому насилию, будь это обман, как в романтической «Жизели», варварская деспотия восточного гарема, как в «Бахчисарайском фонтане», или косная, бездуховная окружающая героев среда «Ромео и Джульетты». Уланова

рассказывала, на первый взгляд, об обыкновенных девушках – слабых, хрупких, беспомощных. Их необычность заключалась во внутренней стойкости. Внешняя незащитность создавала вокруг улановских героинь особую атмосферу тревожности за их судьбу. Дальнейшее развитие событий спектаклей показывало, какая сила духа заключена в них. Жизель Улановой оказывалась чуждой и миру вилис, где каждая лишена индивидуальности, где всё подчинено взмаху руки повелительницы. В Жизели оставалось живое человеческое начало и потому она не утрачивала свой личный внутренний мир. Этот мир, казалось, был надломлен, идеал поруган, но Жизель верила в него, верила в слабого безвольного Альберта и приводила Альберта к перерождению.

Мир героинь Улановой опозитизированный, романтический, но жизненный. Эти героини не уходили полностью от реальности, они как бы огораживались от неё. Балерина словно заново «смешивала» традиции великих романтических танцовщиц Ф. Эльслер и М. Тальони, создав своим искусством новый стиль, новую пластику. Здесь всё оказывалось взаимопроникнутым, переплетённым. Тут исключалась статика. Дар – полудвижением, даже не жестом, а намёком на жест – выразить смысл происходящего сделал танцовщицу непревзойдённой исполнительницей классических балетов и хореографических драм. Каждой роли во всех сыгранных спектаклях она придавала неисчислимое разнообразие оттенков.

Путь её актёрских поисков в балете шёл от точного раскрытия эмоции к сложностям психологии. Его прошли и Мария, и Джульетта.

Имя прославленной балерины стало символом совершенства в искусстве. Жизель и Джульетта, Золушка и Мария, Аврора и Одетта и множество других образов, воплощённых актрисой на сцене, сохраняют значение высокого образца. Своим творчеством Галина Уланова утверждает правду и красоту человеческих чувств. Это роднит её талант с творениями Пушкина, Шекспира, Чайковского, Прокофьева, постоянно вдохновлявшими артистку.

С именем Улановой связаны триумф советского балета во время гастролей в зарубежных странах, создание новых ярких спектаклей, воспитание достойной творческой смены. Закончив выступать на сцене, балерина осталась в театре, передавать своё мастерство молодёжи. Умение мыслить по законам своего искусства, по законам музыки подняло Уланову над современным ей искусством.

Тема 4. Ансамбль танца – новый жанр хореографического искусства

Профессиональный классический балет вырос на основе народного танцевального искусства. Народные танцы жанрово разнообразны, очень богаты темами и сюжетами, отличаются друг от друга не только в разных республиках, но и в разных краях, областях. Балетмейстеры всегда обращались к народному творчеству, отыскивая в нем новые сюжеты, обогащая хореографическое искусство народными мелодиями, ритмами, своеобразными танцевальными композициями, яркими художественными образами.

Интересен, разнообразен танцевальный фольклор. Множество самодеятельных и профессиональных танцевальных коллективов сохраняют фольклорные образцы и развивают дальше народное танцевальное искусство.

Уже с начала 1930-х годов в республиках создаются ансамбли народной песни и пляски. Они в основном формировались из числа талантливых участников художественной самодеятельности.

В 1935 году в Лондоне проходил Международный фестиваль народного танца. В нем принимали участие и советские танцоры — представители разных республик. Virtuозные плясуны, они поразили зрителей Лондона тем, что оказались не профессионалами, а рабочими, колхозниками, служащими.

В том же году в марте в Москве был открыт Театр народного творчества, который дал возможность приобщиться к хореографическому искусству и стать танцорами многим представителям широких слоев трудящихся. Осенью 1936 года состоялся первый фестиваль народного танца, показавший все богатство и многообразие танцевального искусства республик страны и способствовавший возникновению профессиональных ансамблей народного танца.

В феврале 1937 года был организован Ансамбль народного танца СССР под руководством И. А. Моисеева, а в апреле того же года — Государственный ансамбль танца УССР, который сейчас носит имя его первого руководителя, замечательного балетмейстера П. П. Вирского. Спустя год, в 1938 году, была создана танцевальная группа при Государственном русском народном хоре им. М. Е. Пятницкого. Ею более 40 лет руководила прославленный хореограф-фольклорист Т. А. Устинова.

В 1930-е годы начинают формироваться и ансамбли красноармейской песни и пляски. Так в 1935 году был создан Центральный ансамбль песни и пляски Красной Армии и др.

В СССР было множество профессиональных и самодеятельных ансамблей народного танца, ансамблей песни и пляски, народных хоров с танцевальными группами. В этом самом молодом жанре советской хореографии проявился талант таких замечательных балетмейстеров — настоящих поэтов танцевального искусства, как И. А. Моисеев, Т. А. Устинова, Н. С. Надеждина, П. П. Вирский, Н. Ш. Рамишвили и И. И. Сухишвили и многие другие.

Игорь Александрович Моисеев (1906 - 2008), народный артист СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской и Государственных премий СССР,— бессменный руководитель Ансамбля народного танца СССР. Выпускник Московского хореографического училища Моисеев начал свой путь танцовщиком, но очень скоро стал заниматься балетмейстерской деятельностью. На сцене Большого и Экспериментального театров им были

поставлены сначала совместно с другими балетмейстерами, а затем самостоятельно балеты: «Футболист», «Тщетная предосторожность», «Саламбо», «Три толстяка», «Спартак». И. Моисеев ставил и танцы в операх «Кармен», «Демон» и др.

Балетмейстерские работы Моисеева отличались особой выразительностью танца, соединявшего в себе классические движения, па, позы с элементами народной хореографии и пантомимы. С 1937 года, с момента организации Ансамбля народного танца СССР, весь свой талант, все свои творческие возможности Моисеев отдает работе с этим коллективом. Он обновляет старые танцы, создает новые. Много внимания балетмейстер уделяет изучению хореографического искусства народов нашей страны и народов мира. Более 200 разнообразных постановок Моисеева были показаны зрителям в СССР и за рубежом. Балетмейстер ставит не только отдельные танцы, концертные миниатюры, но и фольклорные циклы, танцевальные сюиты: «Партизаны», «Колхозная улица», «Картинки прошлого», «Советские картинки», «По странам мира» и др. В них своеобразная народная хореография накладывается на академическую основу танца, сливается с ней. Многие композиции Моисеева вошли в золотой фонд классического наследия народно-сценической хореографии.

Новаторские поиски и открытия украинского балетмейстера Павла Павловича Вирского (1905—1975), народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР и Государственной премии УССР им. Т. Г. Шевченко, организатора, балетмейстера, а затем художественного руководителя Ансамбля народного танца УССР, опирались на традиции украинской танцевальной культуры.

Театрализируя украинский танец в своих первых хореографических композициях, которые входили в национальные оперные спектакли «Тарас Бульба» и «Золотой обруч», П. Вирский фактически начинал новую линию создания украинского народно-сценического танца, начинал

балетмейстерскую реформу, которая состояла в соединении элементов украинского танцевального фольклора с классическим танцем. В его творчестве народная хореография возвысилась до совершенства классических образов.

Новаторство и заслуга П. Вирского прежде всего в новизне танцевальной формы, изобразительности и обогащении танцевального пластического языка. П. Вирский расширил танцевальные жанры и хореографическую драматургию за счет обращения к народно-песенному материалу, к старинному ярмарочному кукольному театру «Вертеп». Так в репертуаре ансамбля появилась навеянная обрядами лирическая картинка «Подольночка», комедийно-сатирическая хореографическая миниатюра «Ой пид вишнею».

Значительным этапом на пути освоения тем украинской классической литературы' стала драматическая хореографическая картинка «О чем верба плачет», созданная П. Вирским по мотивам поэм Т. Г. Шевченко. Показанная в юбилейные дни 1964 года, эта хореографическая миниатюра принесла на сцену подлинную глубину поэзии и доказала, что средствами народно-сценического танца можно художественно полноценно раскрыть идейно-образное содержание большой литературы.

Созвучен нашей современности героический жанр. Он и стал ведущим в творчестве Вирского. Величественная эпопея национально-освободительной борьбы украинского народа против польской шляхты отображена в хореографической картине «Запорожцы», созданной балетмейстером в 1957 году. Современная танцевальная лексика в публицистическо-героической хореографической миниатюре «Мы помним» органично возникла из музыкальных образов В. Мурадели, его песни «Бухенвальдский набат». Продолжением поиска в героическом жанре стал и одноактный балет «Октябрьская легенда». Здесь Вирский сочетал симфонические формы балетной музыки с приемами новой пластики. Наделенный от природы тонким пластическим чутьем хореографа, П.

Вирский создал своеобразный интонационный словарь современной хореографии. Современную пластику он насытил народно-танцевальными красками. Этим он открыл новые возможности для освоения сложной гражданской темы.

В его творчестве особое место занимали танцы, записанные на народных праздниках в селах. Это — «Свадебный танец», записанный на Буковине, украинская кадрили XVIII века «Девятка», шуточный украинский танец «Сапожники».

Своеобразие творчества П. Вирского проявилось и в хореографических картинах бытового и комедийного жанров. Таковы композиции — «На кукурузном поле», «Ползунец», «Чумаки», «Колхозная полька», «Колхозная свадьба» и многие другие.

Работы П. Вирского стали этапными в развитии народно-сценического танца. П. Вирский создал свой творческий метод подхода к фольклору. И в этом его огромная заслуга перед советской хореографией.

Творческий путь Татьяны Алексеевны Устиновой, народной артистки СССР, лауреата Государственных премий СССР и РСФСР, балетмейстера танцевальной группы Государственного русского народного хора им. М. Е. Пятницкого,— это неустанный поиск новых красок и пластики народного танца. Изучая танцевальный фольклор разных областей России, Т. А. Устинова находила в нем дыхание живых традиций русской народной хореографии, органическую связь танца с песней и музыкой. Ею создано много хореографических композиций, среди них знаменитые «Калининская кадрили», «Камаринская», «Курские колокольчики», «Тимоня», «Подмосковные хороводы», «Змейка», «Ивушка», ставшие классическими образцами народно-сценической хореографии.

В 1948 году был организован ансамбль «Березка». Сначала он состоял из одних девушек, а много лет спустя в него влилась мужская группа. Со дня его основания и до 1979 года бессменным руководителем и постановщиком всех программ была Надежда Сергеевна Н а д е ж д и н а (1908—1979),

народная артистка СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Государственной премии СССР. Она создала «новый стиль в хореографии, основанный на синтезе танцевального фольклора и школы классического танца», как писала А. Чижова в книге «Танцует «Березка». Прошло более 40 лет со времени организации первых ансамблей танца. А теперь их в стране более 60. Это ансамбль танца «Россия», Красноярский ансамбль танца Сибири, ансамбль «Лезгинка» в Грузии и «Алан» в Северной Осетии, «Вайнах» в Чечено-Ингушетии и, «Кабардинка», калмыцкий ансамбль «Тюльпан», мордовский «Умаринка», удмуртский «Италмас», марийский «Марий-Эл», карельский «Кантеле», тувинский «Саяны», корякский «Мэнго», бурятский «Байкал», чукотский «Эргырон», таджикский «Лола», молдавский «Жок», литовский «Летува», закарпатский «Верховина», белорусский «Хорошки», латвийский «Дайле» и многие другие. Больших успехов добились также танцевальные коллективы народных хоров — Воронежского, Уральского, Омского.

Творчество профессиональных ансамблей народного танца оказывает влияние на развитие классического хореографического искусства, а также обогащает репертуар самодеятельных ансамблей народного танца.

Тема 5. Рождение и развитие балетных театров в национальных республиках

Балетные коллективы были созданы в Свердловске (1922), Баку (1922), Ташкенте (Русский оперный театр, 1925), Саратове (1928), Куйбышеве (1931), Горьком (1935) и др. В конце 1920 - начале 1930-х гг. сформировались новые коллективы в Москве – Художественный балет под руководством В. В. Кригер (с 1941 волился в Театр им. Станиславского и Немировича-Данченко) и Ленинграде – балетная труппа Малого оперного театра (с 1964 Малый театр оперы и балета). К концу 1930-х гг. балетные труппы были почти во всех союзных и во многих автономных республиках. Там, где до Октябрьской революции имелись русские оперные театры и своя

национальная танцевальная культура (иногда и сценический танец), балет формировался быстрее, опираясь на эти традиции. В УССР в 1919-25 работали постоянные балетные коллективы при оперных театрах Харькова и Киева, с 1926 - Одессы (позднее были открыты театры в Донецке, 1939, и Львове, 1941).

В Грузинской ССР профессиональный балет начал формироваться в 1921.

В БССР в 1920-х гг. работала студия, театр открылся в 1933.

В республиках Средней Азии наметился особый путь развития балетного искусства – создание театрального (сценического) танца, основанного на народном творчестве. В Узбекской ССР в 1920-х гг. формировались музыкально-этнографические коллективы, из которых был образован Узбекский музыкально-драматический театр (1929); из музыкально-хореографических кружков и коллективов возникли музыкально-драматические театры в Казахской ССР (1934), Таджикской ССР (1936) и Киргизской ССР (1937), в Туркменской ССР (на основе оперной студии, 1937). На их базе открылись оперные театры и при них балетные труппы: в Ташкенте (1939), Алма-Ате (1937), Душанбе (1940), Ашхабаде (1941), Фрунзе (1942).

Начали работать оперно-балетные театры и в автономных республиках: в Татарской АССР (1939), Бурятской АССР (1932, музыкально-драматический, с 1948 оперы и балета), в Башкирской АССР (1941).

В 1930-40-х гг. были созданы многие национальные балеты, в том числе: в УССР - первые национальные балеты «Пан Каневский» М. И. Вериковского (1931), «Лилея» К. Ф. Данькевича (1940), «Лесная песня» М. А. Скорульского (1946); в Грузинской ССР – «Мзечабуки» А. М. Баланчивадзе (2-я ред. «Сердце гор», 1938); в Азербайджанской ССР – «Девичья башня» А. Б. Бадалбейли (1940); в Армянской ССР – «Счастье» А. И. Хачатуряна (1939, 2-я ред. «Гаянэ», 1942), «Хандут» на музыку А. А. Спендиарова (1945); в Узбекской ССР – «Шахида» Ф. Таля (1939), «Гуляндом» Е. Г. Брусиловского

(1940); в Казахской ССР – «Калкаман и Мамыр» В. В. Великанова (1938); в Киргизской ССР – «Анар» В. А. Власова и В. Г. Фере (1940); в Таджикской ССР – «Ду Гуль» («Дверозы») А. С. Ленского (1941); в Туркменской ССР – «Алдар-Косе» («Весёлый обманщик») К. А. Корчмарёва (1942); в Башкирской АССР – «Журавлиная песня» Л. Б. Степанова (1944); в Татарской АССР – «Шурале» Ф.З. Яруллина (1945).

В этих постановках осваивалась прежде всего наиболее типичная для 1930-40-х гг. форма многоактного драматического балета, сочетался классический танец с национальным, широко использовались народные пляски, обряды. Их тематика - национальные легенды, освобождение, борьба народа, события колхозной жизни. Формированию национальных балетных кадров способствовало то, что одарённые дети из разных республик обучались в хореографических училищах Ленинграда и Москвы. К концу 1930-х гг. и в 1940-е гг. известность получили Г. Г. Алмасзаде (Азерб. ССР), Е. Л. Гварамадзе (Груз. ССР), Б. Бейшеналиева и Н. С. Тугелов (Кирг. ССР), К. Джапаров (Туркм. ССР), М. Тургунбаева (Узб. ССР), А. И. Гаврилова (УССР), З. А. Насретдинова и Х. Г. Сафиуллин (Башк. АССР). Во многих республиках работали русские балетмейстеры (Голейзовский, Лопухов, Ермолаев, Л. В. Якобсон, Н. С. Холфин и др.), особенно в период подготовки декад, которые проводились в Москве с 1936; в этой работе участвовали также русские композиторы, художники, педагоги. Опыт русских мастеров перенимали молодые балетмейстеры из республик. Позднее многие из них учились на балетмейстерском факультете Государственного института театрального искусства им. А. В. Луначарского в Москве.

В годы Великой Отечественной войны 1941-45 балетные коллективы страны и хореографические училища не прекращали работы. Были созданы новые спектакли: в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова (эвакуировался в Пермь) – «Гаянэ» Хачатуряна, балетмейстер Н. А. Анисимова (1942), в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко «Лола» В. А. Оранского, балетм. В. П. Бурмейстер (1943), в

Большом театре (эвакуировался в Куйбышев) – «Алые паруса» В. М. Юровского, балетмейстеры А. И. Радунский, Н. М. Попко, Л. А. Поспехин (1943).

Тема 6. Советская хореография 50-60-х гг. XX века

В послевоенные годы главным балетмейстером труппы Большого театра стал Леонид Лавровский, получивший признание в 1930-е годы. Одновременно с Лавровским продолжал ставить спектакли Р. Захаров.

В этот период балет Большого театра встретился с музыкой С. Прокофьева. Сначала Р. Захаров поставил его «Золушку», а год спустя (в 1946 году) Л. Лавровский перенёс в Москву балет «Ромео и Джульетта». Большой театр приобщился к сложному миру прокофьевских образов. Это был качественно новый этап в развитии всего советского балета. Фееричность решения, зрелищность спектакля обеспечили этим постановкам на сцене Большого театра долгую жизнь и неизменный успех у самого массового зрителя.

Р. Захаров продолжал на сцене Большого театра и свою балетную «пушкиниану». К юбилею поэта в 1946 году балетмейстер поставил «Барышню-крестьянку» на музыку Б. Асафьева. Авторы балета взяли из «Барышни-крестьянки» именно её водевильную основу, создали игровой балет «с переодеваниями», следуя внешним признакам сюжета. И вместе с тем, быть может, это был один из самых гармоничных спектаклей, поставленных Захаровым в Большом театре после «Бахчисарайского фонтана». Блестящий актёрский ансамбль, в который вошли М. Семёнова и В. Преображенский, О. Лепешинская и Ю. Гофман, Л. Банк, А. Абрамова, Е. Ильющенко, А. Радунский, Вик. Смольцов, Т. Лазаревич, выступил в этом спектакле удивительно сплочённо. Камерный, бытовой, комедийный спектакль был решён без широких массовых сцен, здесь всё внимание

сосредотачивалось на актёрах. «Барышня-крестьянка» стала спектаклем актёрского ансамбля и актёрских побед.

Р. Захаров и Л. Лавровский вошли в историю советского балета как создатели жанра хореодрамы (драмбалета). Однако, несмотря на общность исповедуемых истин, в работах хореографов проступало различие их индивидуальностей. Захаров искал способов раскрытия положений, а Лавровский – тёплых красок для своих героев. Захаров апеллировал к поэзии, а тяготел к прозе, Лавровский – к лирике, как составной части поэзии.

Герои Захарова были скорее логическими доказательствами идеи постановщика. Классический танец персонажей существовал балетах в первую очередь как принадлежность эпохи, в которой они действовали, был своеобразной исторической конкретизацией спектакля. Потому лейтмотивы одного образа могли перейти к другому.

Танец сам по себе постановщику был не так уж важен и возникал опять-таки лишь тогда, когда этого требовала логика сценического положения. Захаров, по словам Лопухова, «обшивает несколькими танцевальными движениями обыкновенную житейскую мизансцену и в этом видит балетный реализм». Лавровского же герои спектаклей интересовали, прежде всего, как личности. Поэтому он искал такие формы танца, которые передавали бы движение человеческой эмоции.

Недаром в 1960-х годах, когда балет после отказа от завоеванных прав вновь возвратился к своей специфике, к «миру взволнованных чувств», хореограф одним из первых показал балет, посвящённый внутреннему миру художника, - «Паганини».

Став главным балетмейстером Большого театра за год до окончания войны, Лавровский в первую очередь обратил внимание на балеты классического наследия. Он внёс в соответствии со своими эстетическими позициями коррективы в «Раймонду» Глазунова и в «Жизель» Адана. Редактура «Жизели» была сначала осуществлена в 1930-е годы на сцене ленинградского театра им. Кирова. В коррективах принял участие Б.

Асафьев. Эту редакцию Лавровский перенёс в Большой театр. В первую очередь был изменён финал балета. В классической редакции «Жизели» поле сцен видений героя слуги находили его на могиле возлюбленной. На этом закрывался занавес – окончательная точка не ставилась, действие могло продолжаться «за сценой». В новой редакции балета финал был оптимистичным. Используя музыку сцены видений, Асафьев написал светлое завершение балета. В остальном же в «Жизели» был сокращён ряд пантомимных сцен, некоторые массовые эпизоды. В таком виде балет впоследствии получил признание во всём мире в результате зарубежных гастролей труппы Большого театра.

Работа Лавровского над «Раймондой» оказалась более спорной. Идея борьбы с мистицизмом и идеализмом балета прошлого вылилась здесь в отказ от старого либретто, где в своё время действовала Белая Дама, хранительница средневекового замка. Исключение этого персонажа из сценария повлекло за собой музыкальные купюры, а музыкальные купюры – ломку всей структуры спектакля.

Разрушенную с точки зрения «здорового смысла» поэтику балета Петипа-Глазунова не спасли и «особая нарядность и пышность, приданная «Раймонде» постановщиком и художником».

В 1945-47 годах в балете были воплощены постановки двух сказок: «Золушка» Прокофьева и «Весенняя сказка» Чайковского по сказке «Снегурочка» Островского.

22 июня 1941 года застало Прокофьева за работой над балетом. Новые замыслы, возникшие в связи с началом ВОВ, отодвинули окончание «Золушки». Она была завершена в 1944 году. Прокофьев писал, что «Золушка» была задумана «Как классический балет с вариациями, адажио, pas de deux и тому подобное. Золушка представляется мне не только сказочным персонажем, но и реально существующим человеком с чувствами и опытом, который живёт среди нас». Премьера её состоялась в Большом театре 21 ноября 1945 года. В главной роли выступила Галина Уланова.

Впоследствии «Золушку» ставили во многих других театрах Советского союза и в различных странах мира.

Обращение к сказочному сюжету не было случайным для Прокофьева. Через всё творчество его проходит «сказочная линия» от ранней фортепианной пьесы «Сказка» (соч. 3) до «Сказки о Каменном цветке» - балета, написанного незадолго до смерти.

«Золушка» продолжает традиции русского классического балета. Подобно «Спящей красавице» Чайковского это симфонический балет-сказка пронизанный глубокой и светлой идеей.

Смысл сказки о Золушке заключается в утверждении доброго, одухотворённого, человеческого отношения к жизни в противоположность зависти, корысти, эгоизму

В «Золушке» сплелись традиции русского классического балета с новыми чертами, свойственными балетной музыке Прокофьева.

Эти новые, типично прокофьевские особенности сказываются во введении в музыку спектакля сценок-портретов, сценок-диалогов, основанных на темах действующих лиц.

Вместе с тем Прокофьев использует в «Золушке» классические балетные формы и жанры. Музыка «Золушки» блещет образностью, пленяет красотой мелодии. Она человечна и возвышенна. Хорошо сказал режиссёр А. Таиров на обсуждении премьеры балета в 1945 году: «Золушка» принадлежит к числу произведений, которое, едва родившись, сразу становится классическим».

Балет был создан в трёх актах и шести картинах балетмейстером Ростиславом Захаровым. Главную роль исполняли О. Лепешинская, Н. Дудинская, И. Колпакова и другие.

В «Весенней сказке», в Ленинграде в 1947 году в постановке Лопухова, большое внимание было уделено классическому танцу и русскому фольклору. Были поэтично воспроизведены «Зима и Весна», а также обрядовые и лирические танцы. Лопухов и художник Вирсаладзе создали

поэтическую сказку. С приходом весеннего солнца Снегурочка растаяла и в руках у юноши осталась фата. Восходит летнее солнце и в хороводе поплыли, закружились пары.

В 1948 году Прокофьев заканчивает работу над «Сказом о Каменном цветке» по Бажову. Музыка балета была призывом к реализму, правдивости, содержательности. Но поставленный в Москве спектакль оказался неудачным, и был снят с репертуара.

Но вернёмся в пятидесятые годы. Посвящённый героическим событиям ВОВ, балет «Татьяна» в своих эпизодах раскрывал стойкость и мужество советских людей. Этот балет, созданный после окончания войны в 1947 году, когда ещё не сгладились пережитые страдания, показывал сцены пыток Татьяны, сражения бойцов. Наличием волнующих сцен, спектакль увлёк не только актёров, но и зрителей.

В следующем году появился балет «Берег надежды» композитора Спадавеки. Балет о современных детях. Он рассказывал о формировании характера советских людей, единства личного и общественного. Балет о девочке Наташе и трёх мальчишках подружившихся в Артеке. Эти четверо проходят все испытания войны.

Особое развитие в послевоенные годы получил жанр – хореографической комедии. Были показаны балеты: «Мнимый жених», «Доктор Айболит», «Мирандолина», «Весёлый обманщик».

Удачей советской хореографии явилась постановка балета «Медный всадник» к 150-летию А.С. Пушкина. Это балет о великом городе, о простых людях, о самом создании города. Торжественно звучит в оркестре гимн великому городу. Основная идея – победа жизненного начала, общего над личным. Исторически достоверно были показаны картины петровского времени: спуск корабля, ассамблеи, приём иностранных послов, танцы скоморохов, арапа Петра Великого. Зритель любуется русскими плясками народа на площади. Николаевская эпоха была показана в военных парадах.

На Сенатской площади под солдатскую песню маршируют гвардейцы и тут же образы «маленьких людей».

Н. Дудинская и К. Сергеев создали лирические образы Параша и Евгения. Реалистично показаны сцены наводнения и сцена сумасшествия Евгения, где он потерявший любимую. Затравленный, в бессильной злобе грозит медному кумиру, и эта сцена превращается в сцену обвинения самодержавия. «Медный всадник» - балет с главным мужским персонажем, так как в прежних спектаклях в основном главными персонажами были женщины.

На основе балета «Тарас Бульба» в 1960-ом году был поставлен балет «Шулери» хореографа Якобсона. Балет был создан по мотивам Удмуртский народных сказок.

Выдающимися постановками 1960-х годов стали балеты «Спартак» на музыку Арама Хачатуряна по сценарию Николая Волкова балетмейстером Леонидом Якобсоном. Декорации подготовила Валентина Ходасевич. Партию Спартака исполнил Аскольд Макаров, партию Фригии – Инна Зубковская. Якобсон воспроизвёл ожившую античную фреску. Он отменил привычную классику и показал Спартака в мягких позировках скульптурного корпуса на слегка присогнутых ногах. Спартак Якобсона не поражает виртуозным искусством. В этом балетном спектакле Якобсон ввёл хор в сцене оплакивания Спартака после его гибели.

В те же годы зритель увидел и балет Кара-Караева «Тропюю грома» в постановке Сергеева. Балет рассказывает о любви белой девушки Сари к цветному юноше Лени. Главной темой балета стала тема расовой дискриминации. Сергеев создал танцевальные сюиты африканских стран. Этот балет прозвучал как утверждающей пафос публицистический спектакль.

В 1954 году в СССР был снят фильм-балет Лавровского «Ромео и Джульетта», в котором главную роль исполнила Галина Уланова. Через 18 лет после «Ромео и Джульетты», Шекспира снова ставят. Балет «Отелло»

был поставлен в Тбилиси хореографом Чабукиани со своими учениками. Необычное впечатление произвёл Мавританский танец. Зрителю запомнилась сцена, где Отелло рассказывает о своей юности, и дуэты Отелло и Дездемоны. Чабукиани показал Отелло как страстно любящего и гибнет он защищая свою любовь от подлости и обмана. Чабукиани получил за спектакль Ленинскую премию.

Ещё одну постановку балета «Спартак» осуществил Игорь Моисеев; её премьера состоялась в Большом театре 11 марта 1958 года.

Острую полемику критики вызвали балеты: «Ленинградская симфония», «Клоп», «Барышня и хулиган», «Двенадцать», «Далёкая планета».

В балете «Ленинградская симфония» Шостаковича удалось создать реалистичный образ мужества и стойкости советского народа в период нашествия фашизма. Обратившись к творчеству Маяковского, Яacobсон в балетах «Клоп» (1962) и «Барышня и хулиган» (1963) разоблачает пошлость и обывательность.

Очень много споров вызвал балет на музыку Тищенко «Двенадцать» по А. Блоку. Балетмейстер как экспериментатор ввёл приёмы ожившего плаката, элементы цирковой акробатики и спортивного зрелища.

Особое значение в этот период имело творчество Ю.Н.Григоровича. Одним из первых его спектаклей стал балет «Каменный цветок», который отличался тонкой хореографией, оформлением и ярким национальным колоритом. Очень интересно шла картина ярмарки. Гротесково решён образ Северьяна. Балетмейстер нашёл для него характерные движения, он не ходит, а подбивает одну ногу другой, точно приплясывая на ходу. Пластичен, мягок образ Катерины. В гротесковом ключе показан образ Хозяйки, мудрой как сама природа. Образ Данилы – это чистый, решительный, доверчивый русский парень, который не задумываясь и жизнь может отдать за любимое дело.

Спектакли Григоровича, даже самые лирические из них, как, например, «Щелкунчик» Чайковского, пронизаны героическими интонациями. Камерность, замкнутость, пассивность решительно чужды художественной манере хореографа, чей творческий путь отличается поразительной цельностью и единством в стремлении найти своего героя, в последовательном утверждении человеческой личности, наделённой волей, темпераментом, энергией.

Балет чаще всего называют искусством поэтическим, красочным, тонким... К спектаклям Григоровича уместно было бы применить ещё и эпитет «публицистический», хотя это, возможно, и покажется на первый взгляд неожиданным. Но вспомним неистовые, полные горьких раздумий, отчаяния души, монологи отвергнутой царицы Мехмене Бану из балета «Легенда о любви» (по пьесе Хикмета на музыку Меликова). Эти монологи, обращённые в зрительный зал, характерны открытой обнажённостью чувств и каким-то исповедническим началом. Героиня словно вступает в диалог с залом: между сценой, где развёртывается действие, и зрительской аудиторией устанавливается особый эмоционально-психологический контакт.

Черты современного публицистического театра несёт в себе и самый известный из поставленных Григоровичем балетов, за создание которого он был удостоен Ленинской премии, - «Спартак» Хачатуряна.

Но публицистичность стиля, воплотившегося в ясной и экспрессивно-графической пластике танца, не отрицает ни глубокого психологизма характеров, ни чисто поэтического выражения чувств. Высокий рационализм спектаклей Григоровича – их всегдашняя выверенность, драматургическая чёткость, продуманность в каждой детали – далёк от рассудочности и сухой педантичности. Публицистичность спектаклей хореографа – важная особенность его почерка, его современный нерв. Поэтому, несмотря на то, что балетмейстер большей частью ставит балеты на темы истории, фольклора, сказки, любая из его постановок покоряет современным

звучанием темы и конфликта, ибо в осмыслении их Григорович всегда предстаёт современным художником со своим активным отношением к изображаемому.

Григоровича чаще всего называют хореографом-симфонистом, имея в виду сложную полифоническую ткань его танцевальных композиций. Но вернее всего было бы назвать Григоровича первооткрывателем особого типа балетного театра – театра публицистически-поэтического. В этом театре развитие конфликтов достигает максимальной остроты, а столкновения героев всегда предельно интенсивны. В этом театре идеи, которые хочет раскрыть автор, как правило, находят своё воплощение в зримых образах-символах, причём хореограф не скрывает, не вуалирует свои мысли, он безжалостно отсекает всё лишнее, сосредоточивая внимание на самом существенном, и подчиняет выразительные средства, всю образную систему спектакля утверждению той идеи, которая найдена им в данном произведении.

В «Спартаке» эти принципы особенно явственны: всё действие замкнуто вокруг двух героев – Спартака и Красса, символов идеи свободы и идеи насилия. Конечно, каждый из этих характеров глубоко психологичен. Но не только их развитие движет действие, а постепенно усиливаемая хореографом контрастность этих образов, их всё более увеличивающееся противостояние – как обобщённое выражение несовместимости идей свободы и насилия, неизбежного их трагического столкновения.

Творчество Григоровича утверждает веру в человека. Идеал личности для хореографа – это прежде всего личность творческая, наделённая даром преобразования жизни и способная воспринимать мир «по законам красоты». Тема творческого порыва, поиска высшей тайны искусства пронизывала первый балет Григоровича – «Каменный цветок». Тема этого произведения была близка вступающему в самостоятельную творческую жизнь хореографу, радостный мотив художнической одержимости творчеством придавал этому балету подчёркнуто лирическое, личное звучание: поиски и

сомнения, открытия и поражения мастера Данилы читались как внутренний монолог самого автора. В спектакле утверждалась тема искусства, отданного людям и посвящённого своей земле.

Следующий спектакль – «Легенда о любви» - наметил выход в жанр хореографической трагедии, исследующей такие высокие и вечные философские категории, как долг и чувство. Отречение художника Ферхада от земной любви во имя служения народу не рассматривалось хореографом однозначно. В аскетично-таинственном мире восточной легенды, в мире восточной деспотии самый воздух, кажется, был напоён страданием, и путь героя к осуществлению своей миссии трактовался Григоровичем как высокий нравственный и человеческий подвиг.

Даже в интерпретации классических балетов хореограф не отказывается от своей темы: недавно возобновлённой постановке «Спящей красавицы» Чайковского – Петипа он усиливает героические черты в образе принца Дезире, заостряет заданный композитором конфликт мечты и действительности, осторожно вводит в ткань старого спектакля образ героя, современного по характеру и танцевальному языку.

Тема рыцарского служения идеалу вышла на первый план и в новой редакции «Лебединого озера», осуществлённой Григоровичем. Судьба этого спектакля сложилась не просто. Замысел хореографа, решившего выявить трагически-напряжённое звучание конфликта балета, не вступая в противоречие с музыкой Чайковского, не всегда органично согласовывался с оставленными в спектакле лучшими фрагментами старой хореографии.

Требовательность к себе, творческая неуспокоенность – эти качества особенно присущи Григоровичу, который никогда не оставляет работы над своими спектаклями. Так, например, за девять лет жизни на сцене Большого театра Союза ССР балета «Легенда о любви» хореограф внёс в него такое количество поправок, что можно говорить о наличии нового варианта спектакля. «Лебединое озеро» шёл уже, по сути, в третьей редакции. Все эти

примеры поразительной самоотверженности художника, его высокой одержимости поиском.

В разговоре о творчестве того или иного художника неизбежно возникает вопрос о его взаимоотношении с традициями, с опытом, накопленным предшествующими поколениями. Григоровича часто называют продолжателем традиций Петипа и Иванова, обогащённых практикой хореографов 20-х годов и прежде всего Фёдора Лопухова. Действительно, возвращение балетного искусства к щедрой танцевальности, поэтичности, образности совершалось Григоровичем на основе открытий названных мастеров хореографии.

Вместе с тем творчество Григоровича вобрало в себя опыт не только классического балета и экспериментальных поисков первого послереволюционного десятилетия. В созданных хореографом спектаклях синтезировались находки и достижения самых различных течений в русском и советском балетмейстерском искусстве. Открытия Григоровича как раз и заключены в умелом, тонком, глубоком соединении порой очень разных, почти противоположных традиций.

Григорович создавал законченные, драматургически чёткие сценарии своих балетов, но в воплощении их шёл от музыки. Он не искал пластического аналога литературному тексту, рассматривая музыку как основу творчества, как решающее звено спектакля, соединяющее литературный сценарий с танцевальным его воплощением. Хореограф неоднократно заявлял о своей приверженности балетному театру глубоких психологических конфликтов и сложных человеческих судеб, раскрываемых посредством классического танца. Модные пластические приёмы, переусложнённые парадоксальные танцевальные формы его не волнуют. Поиск пластической выразительности он никогда не рассматривал как самоцель. Главное – идея, драматургия произведения.

Отстаивая принцип синтетичности балетного спектакля, строгого единства всех его компонентов, Григорович решительно пересматривал

значение всех слагаемых постановки – от оформления, диктующего организацию сценического пространства, стиль и характер пластики (огромную роль играет содружество с замечательным художником С. Вирсаладзе, неизменным соавтором всех балетов Григоровича), до кордебалета, ставшего полноправным участником действия, коллективным героем спектакля, соединяющим в себе множество самых неожиданных функций.

Особое место среди лучших советских танцовщиков принадлежит Майе Плисецкой. Она впервые вышла на сцену Большого театра властительницей волшебного мира пышных хореографических построений классики в спектакле «Раймонда». Она училась в московской школе в военные годы. Приход Плисецкой в Большой театр был чем-то сродни приходу в середине 1920-х годов на сцену Театра оперы и балета им. Кирова М. Семеновой. В годы, когда были поставлены под сомнение образные возможности классического танца, а симфонические конструкции старых балетов казались пережитками прошлого, в искусство танца пришла крупная, активная, мятежная и яркая личность, победной красотой своего танца заявила об его неиссякаемых возможностях. Классические партии балетов Плисецкая наполняла патетикой и силой, очаровывала красотой линий своего танца.

Каждое выступление Плисецкой в старых, сотни раз танцуемых до неё партиях классических балетов звучало как утверждение своевольной, не боящейся риска натуры. В академизме этих партий, в их поэтических обобщениях артистка чувствовала себя привольно и свободно, находила пути для полного самовыявления личности.

В 1972 году сокровищница советского искусства обогатилась новым крупным творческим свершением. Герои Льва Толстого перешли на балетную сцену. Балет «Анна Каренина» стала значимым этапом в освоении балетом крупнейших творений мировой литературы.

Работа композитора Родиона Щедрина, автора либретто Бориса Львова-Анохина, постановочного коллектива Майи Плисецкой, Н. Рыженко, В. Смирнов-Голованов, великолепное исполнение Плисецкой заглавной роли – всё отмечено здесь печатью подлинного вдохновения, таланта и высокого мастерства. Вдумчиво и углублённо работали авторы, постановщики и исполнители над проблемой хореографического переосмысления образов Толстого. Форма балета определяется не чередованием бытовых сцен, а развитием хореографических пластов, рисующих целые этапы жизни героев. Движения танцоров чаще всего скупы, но насыщены внутренним смыслом, выразительны, подчинены раскрытию характеров, душевного настроения, они индивидуальны: свои – у пылкого, порывистого и несколько легкомысленного Вронского, свои – у сдержанного, владеющего собой, бездушного Каренина и уж, конечно, у самой Анны. Поэтому при всей жанровой условности каждое движение актёра воспринимается внутренне оправданным. Весь спектакль выстроен убедительно в драматургическом отношении; силе воздействия постановки способствуют напряжённый, нарастающий темп развития действия, отсутствие проходных и вставных эпизодов. («Сцена в итальянской опере» - отнюдь не вставной эпизод, а удачно найденная контрастная краска), стремительная смена декораций. В. Левенталю удалось создать лаконичное художественное оформление, придающее спектаклю поэзию и красоту.

В спектакле раскрылась драматическая сторона Майи Плисецкой. В галерее созданных ею образов Анна Каренина заняла достойное место. «С поразительной силой чувства и душевной искренностью живёт балерина в образе Анны постепенно светская дама порывает – не только внешне, но и внутренне – с окружающим её лжи, лицемерием и погибает под гнётом неразрешимых противоречий. Такое под силу не просто балерине – пусть даже самой блестящей, - но лишь поистине большой актрисе» - писал Тихон Хренников.

В дни Второго московского международного конкурса артистов балета с особым подъёмом шли все вечерние спектакли Большого театра. Помимо этого, многочисленным зрителям и иностранным гостям была показана блестящая премьера «Спящей красавицы», премьеры двух интересных «короткометражных» произведений «Моцарт и Сальери» и «Гибель розы».

Балет «Гибель розы» на музыку Пятой симфонии Малера, поставленный известным французским балетмейстером Роланом Пети для народной артистки СССР Майи Плисецкой. Майя Плисецкая исполнила его вместе с французским танцовщиком Руди Брийансом.

Поэтичность и художественная законченность дуэта не могут не вызвать восхищения. Особенности таланта Плисецкой, удивительная красота линий, чистота и классичность её пластики предстали в этом дуэте в «чистом виде». Поток движений, поз, поддержек образовал бесконечную кантилену танца, едва уловимую, словно аромат цветка, смену настроений. Балетмейстер, музыка, исполнители раскрыли поэтический мир удивительной красоты, гармонии и содержательности. В непрерывной текучести танца Розы не было торопливости переживаний, чувствовалась внутренняя сила, убеждённость, не покорность судьбе, а мудрость.

Позы, поддержки, движения, настроения сменяются так же естественно и просто, как просты и естественны в самой природе смены утра и вечера, расцвета и увядания. Бесконечно трогает и завораживает именно этот покой, это женственное достоинство, которым овеяно каждое движение Плисецкой.

Её гибнущая Роза не взывает к состраданию, не ропщет – цветы не жалуются, когда приходит время их увядания; души, умеющие любить беззаветно, приносят себя в жертву, не пытаясь измерить и сосчитать то, что дарят и отдают. Конечно, это «чудо» могло совершиться только в результате идеального созвучия, художественного согласия трёх талантов – балетмейстера, балерины и её партнёра, соединяющего красоту атлетически

мужественного сложения с благородной сдержанностью танцевальной манеры.

Тема 7. Хореографическое искусство конца XX века

Одним из достижений советского балетного театра является новое, более широкое понимание самой проблемы современности в хореографическом искусстве. На заре советского балета в понятие «современный» вкладывался однозначный смысл «злободневный», рассказывающий о том, что происходит в настоящее время. Опыт работы над спектаклями классического наследия, после ряда упрощений, ошибок, заблуждений всевозможного рода. В итоге показал, что эти произведения могут нести смысл близкий и волнующий, перекликающийся с проблемами современности, а то и напрямую связанный с ними. Выяснилось затем, что и темы исторические также могут соприкасаться с современностью. Возникло более широкое толкование современности в искусстве вообще – и, прежде всего как определённой позиции художника, автора спектакля, позиции, которая включает активное и заинтересованное отношение к насущным нуждам действительности. Умение хореографа взглянуть на прошлое сквозь призму кардинальных проблем современности становится и мерилom современности поставленного.

Интерес к явлениям и процессам жизни окружающей и близкой, не отделённой от зрителя значительными временными пластами, сохранялся в советском балете неизменно. Этот интерес реализуется главным образом в спектаклях на современную тему. В данном случае под этим понимают довольно значительную историческую полосу – события советской, послеоктябрьской действительности и соответствующий период жизни зарубежной.

Осмыслить и претворить в хореографические образы то, что близко, не отделено дистанцией времени, в балетном театре, природа которого тяготеет к обобщённой образности и поэтической выразительности, трудно

чрезвычайно. И здесь на помощь приходят другие искусства и их опыт. Современная литература дарит хореографам сюжет, а то и определённый художественный взгляд на происходящие события, современная музыка подсказывает интонационный строй, круг выразительных средств и образных характеристик; в изобразительном искусстве можно почерпнуть и сюжет, и даже ключ к жанровому решению.

Знаком времени, чертой, весьма характерной для данного этапа развития советского балетного театра, является обращение к темам, почерпнутым в литературе и поэзии национальных республик. Так, на основе поэмы Расула Гамзатова «Горянка» был создан одноименный балет на музыку М. Кажлаева (1968, Театр им. С.М. Кирова), поставленный Олегом Виноградовым. Дагестанские композитор и поэт, русский хореограф стали авторами первого в истории Дагестана балета о жизни горцев.

Этот спектакль – о том качественно новом в психологии людей, что связано с приходом Советской власти, о трудностях борьбы с многовековыми национальными пережитками, о формировании духовного облика советского человека.

В основе сюжета – история девушки-горянки Асият, которая пренебрегла средневековыми законами адата, считавшими женщину собственностью мужчины, ради личной независимости и мечты о новой жизни. Асият бросает вызов мрачным предрассудкам и готова пожертвовать своей жизнью, отстаивая мечту о счастье, право на любовь.

Спектакль Виноградова был многим интересен, многим запомнился, будоражил, вызывал на споры. Ход хореографа к современности был необычен и смел – тем не менее чрезвычайно убедителен. Этнография и особенности элементов национальных танцев создавала не только общий колорит, но были существенны в главном драматургическом конфликте нового со старым. С одной стороны, регламентированность обряда, оковы вековых привычек, гнёт предрассудков; с другой – лирический мир и просветлённая одухотворённость Асият, её характер и думы, вобравшие в

себя родную природу, её гордую и суровую красоту. Особенно удался хореографу мир старого Дагестана. Менее интересным и убедительным предстал мир города и студенчества. Но большой успех спектакля и его новаторский смысл объяснялись, прежде всего, тем, что центральные партии – Асият и Османа – были воплощены и хореографом, и исполнителями темпераментно, талантливо, ярко.

Смелым, даже дерзким, принципиально новым был подход к классическому танцу. Виноградов раздвигал границы возможного в сольном танце, побивая все известные доселе рекорды виртуозности – даже те, что утверждал своей хореографией в предыдущем спектакле «Асель» В. Власова (1967, Большой театр). Невиданными по сложности были требования к координации, и здесь постановщик мог соперничать даже с таким виртуозом в этом вопросе, как Л. Якобсон. Собственно говоря, хореография Виноградова соединяла принципы классического танца и национального, сохраняя их самостоятельность, не растворяя одно в другом. Подвижность этой динамической системы, в которой преобладали то одни принципы, то другие, либо они существовали порознь, либо причудливо соединялись – именно это придавало хореографии невиданную новизну и особый интерес. Необычной была и танцевальная лексика. Соединение классического танца с элементами танцевального фольклора горного Дагестана и силовой акробатикой придавало хореографии особый колорит и выразительность.

В спектакле было много актёрских удач. Мужественностью и скрытой мощью впечатлял Осман – Олег Соколов. Трагической силой и поэтической одухотворённостью запоминалась героиня Асият в исполнении Галины Комлевой. Её танец легко переходил от светлых настроений беззаботной юности к моментам критическим, кульминационным, достигая подлинно трагедийного масштаба.

Премьера «Горянки» стала событием в культурной жизни не только Ленинграда, но и Дагестана. Много представителей этой республики собрались на первый спектакль.

Интересную, во многом примечательную премьеру показал Ленинградский Малый театр оперы и балета: события эпоса «Слово о полку Игореве» стали основой балета «Ярославна» на музыку ленинградского композитора Б. Тищенко (1974). Постановку осуществил О. Виноградов. Спектакль изобилует резкими контрастами. Броская простота уживается в спектакле с режиссёрскими приёмами, тяготеющими к сложной опозитизированной метафоре, а холодноватая декоративность пластических «заставок» - с исступлённостью музыки. Спектакль явно полемичен и по отношению к нарядной праздничности балетного представления вообще, и по отношению к предшествующим работам хореографа.

Постановка «Ярославны» обозначила новый этап в творчестве Виноградова. Прежде, к какой бы теме он ни обращался, будь то сложные духовные коллизии горянки Асият, наивное простодушие «Тщетной предосторожности» или бесхитрость «Коппелии», его поиск тяготел к предельно виртуозным, изощрённым формам хореографии. Даже лучшим танцевальным композициям балетмейстера порой недоставало «воздуха», простора, простоты.

В работе над сценическим воплощением «Слова о полку Игореве» Виноградов открыл для себя высокую цену простоты в искусстве. Определённую роль сыграли при этом поэтический лаконизм и глубокая мудрость древнего эпоса.

Жизнь и смерть, любовь и ненависть, раздор и единение, свобода и плен – в таких противопоставлениях воспринял хореограф содержание «Слова». Каждой из этих тем он дал самостоятельное пластическое решение, утверждая великую силу и значимость истин неколебимых и вечных.

О. Виноградов, охотно прибегая к приёмам усложнённой поэтики современной хореографии, добиваясь многозначности и метафоричности повествования, тем не менее, не отказался от намерения утвердить простоту основным принципом нового балета. Ей подчинены весь строй спектакля, его образная структура, хореографическое решение.

Нарочито скуп, например, пластический язык персонажей. Балетмейстер ограничил танцевальную палитру очень немногими движениями, отдавая предпочтение самым незамысловатым. Сгладив индивидуальные различия между героями, нивелировав их характеристики, он пытался подчеркнуть то общее, что роднит и объединяет людей перед лицом великой беды народной – нашествием половцев.

Предельно просто оформление, предложенное Виноградовым. Действие развёртывается на фоне воспроизведённого на холсте отрывка из рукописи «Слова». Столь же непритязательны сценические костюмы: посконные одежды русских помечены лишь отдельными литерами, выхваченными из приведённых на сукнах текстах. Господствуют нейтральные тона: суровое полотно, поблёкшая от времени рукопись. Кровавым отблеском вспыхивают лишь немногие слова, выделенные в тексте алым.

Значимость режиссуры в спектакле столь велика, что именно она да экспрессивная музыка нередко сообщают динамику действию. Так, крайне скупа и предельно впечатляюща сцена затмения. Мрак физически ощутимой тяжестью опускается на землю – будто само небо обрушилось на смельчаков, придавило их. Музыка усиливает впечатление нагнетаемого ужаса, приступов отчаяния, почти зримой боли людской. Затмение предстаёт поэтической метафорой затмения разума, растерянности и слабости человеческого духа. Слабости минутной, преходящей, тут же подавляемой. Скудость выразительных средств здесь оправдана, уместна, не лишает действие психологического смысла и многомерности.

Интересен и такой штрих. Затмение солнца как страшное предзнаменование беды невыносимым бременем придавливает к земле растерянных, напуганных дружинников Игоря. Но вот один из них внял ужасу другого, посочувствовал ему, собрался с силами, укрыл, успокоил товарища, и эта забота вселяет в человека силы, даёт возможность переступить через собственный страх.

Режиссёрских находок много. Смело задуман образ смерти, сторожащей человека где-то совсем рядом. Обличья смерти изменчивы: она предстаёт то в облике убитого, то женщиной, бесстрастно совершающей обряд омовения покойника, то трепетным, призывным, убаюкивающим шелестом трав на могиле. Зато Ярославна, напротив, средоточие высших тайн жизни: она словно сама дарует миру новую жизнь, облегчая муки роженицы и принимая как повитуха ребёнка, то отодвигает смерть, готовую отпраздновать своё торжество, от возлюбленного.

Этот своеобразный «аскетизм» вполне оправдывает себя и в тех сценах, где открыто сталкиваются силы русских и половцев. Здесь само сопоставление контрастной хореографии эмоционально убедительно, таит возможность дальнейшего развития, изобилует декоративными эффектами. Грубовато-приземлённым, обывательным, «естественным» движениям славян противопоставлены вычурные, бездушные, «орнаментальные» движения половцев. Танцевальная характеристика половцев – одна из самых сильных и впечатляющих в спектакле. Хореограф, обратившись к некоторым приёмам классического танца на пуантах, поручил эту партию артисткам балета. Быстрый перебор ног отдалённо перекликается с цокотом копыт скачущих лошадей, руки стоящих одна за другой исполнительниц складываются в причудливый рисунок. Напоминающий неотвратимо ползущую, всё поглощающую саранчу, словно тучей заслоняющую солнце. В сценах боя художественные находки балетмейстера и режиссера смыкаются – одно усиливает и развивает другое, рождая многогранный образ нашествия.

Привлекательность балета «Ярославна» не только в очень интересной талантливой музыке Б. Тищенко, но и в творческой смелости постановщиков, в высокой театральной культуре.

Поход дружины Игоря в спектакле изначально обречён – не даром так часто в повествование вторгается тема смерти, а затмение подано как одна из существеннейших кульминаций. И силы явно здесь неравны – горстка русских воинов против полчищ половцев, и состояние этих сил не в пользу

Руси – в ней распри и междоусобицы, у врага – монолитность, дисциплина, выверенность и автоматизм. Однако особенность русских, оказывается, в том, что, даже не зная о своей обречённости, они всё равно ставят интересы родины выше собственной жизни. Спектакль не осуждает Игоря, затеявшего бесславный поход, потому что поход поддерживает в людях веру в то, что сопротивляться врагу всё равно стоит, что унижительная зависимость не вечна. Преимущество русских в их духовности, человечности, это как раз то, что в будущем даст возможность преодолеть и свои внутренние трудности, и внешние. Интересен и многозначен финал: он был найден постановщиками не сразу. Посконные рубахи погибших воинов – вот всё, что осталось от них. Но эти знаки погибших поднимаются вверх – словно возносятся в духовные выси памятью народной. И это направление вверх обратно тому в момент затемнения, которое давило, топтало, душило. Финал словно утверждает внутреннее освобождение от духовных пут, которые несло с собой затмение – событие не только астрономическое, но и историческое.

Нет, этот князь Игорь – не герой, и поход его – не ратный подвиг. И всё-таки благодарные потомки чтут его память и деяния русских воинов: это будни истории, кропотливое созидание будущей победы, честь которой будет принадлежать другим. А вот зёрна национального самосознания и свободы уже посеяны, дают всходы – и в этом исторический вклад тех далёких поколений.

Неожиданность и смелость жанровых решений – черта, характерная для советского балетного театра обозреваемого периода. Вместе с тем усложнилась сама жанровая природа хореографического искусства: спектакли, как правило, совмещают в себе разные жанровые признаки. А это, в свою очередь, отражает стремление к передаче сложной художественной идеи во всём богатстве её оттенков.

Расширение границ современной хореографии выразилось также в том, что балет стал обращаться к темам, разработанным другими искусствами.

Например, сатирические рисунки известного французского художника Ж. Эффеля послужили основой для создания хореографической версии «Сотворения мира». Музыка написал А. Петров. Хореография принадлежала Н. Касаткиной и В. Василёву. Спектакль, поставленный в Ленинградском театре оперы и балета имени С.М. Кирова (1971), оказался столь необычен, что привлёк внимание многих других театров.

Спектакль Н. Касаткиной и В. Василёва в лучших своих сценах радуется импровизационной лёгкостью и блеском. Эпизоды рождения Адама и Евы и детства Адама особенно удались постановщикам. Здесь раздолье задорной шутке, щедрой танцевальной фантазии. И для исполнителей это – благодатный материал, допускающий различные трактовки.

Обаятелен Адам В. Гуляева. Нахлынувшие впечатления ошеломили его, и он на первых порах с трудом ориентируется в этом сложном, столь поразившем его мире. Здесь всё занимательно, но многое непонятно, и даже привлекательное может таить угрозу. Великолепным было исполнение Ю. Соловьёвым партии добродушного Бога: это увалень и хлопотун, который вдруг поражает в танце неожиданными всплесками первозданной силы и мощи. Здесь раскрылись новые, комедийные и жанровые стороны таланта актёра, известного прежде всего как великолепного классического танцовщика. Мужские партии в этом балете казались интереснее и значительнее женских.

В центральных комедийных эпизодах балетмейстерам особенно помогала музыка А. Петрова. Её краски неожиданны, в них – вызов привычному. Сопоставляется материал, интонационно и тематически несовместимый, - именно это и рождает комический эффект.

С появлением Адама и Евы действие из комедийного постепенно переводится в план лирико-драматический, а затем и вовсе утрачивает интонации шутливые, юмористические. Люди покидают рай, предпочитая монотонному и скучноватому благолепию житейские бури, схватку с неизвестностью. Здесь действие ещё раз смещается в новую жанровую

плоскость – становится трагедийным. Мировая катастрофа – атомный взрыв – сотрясает землю. Так мстит Чёрт людям за безразличие к его соблазнам. Но Адам и Ева не гибнут: любовь оказывается сильнее, помогая им преодолеть хаос разрушения и смерти. Жизнь продолжается, повторяясь в потомках, которые вдруг возникают из-за зелёных пригорков идиллическими парочками, с цветочками в руках.

Ещё один жанровый поворот связан с Чёртом и Чертовкой. Эпизоды соблазнов поставлены в откровенно мюзик-холльных традициях. Эстрадная броскость присутствует здесь и в музыке.

Премьера «Сотворение мира» вызвала сразу много восторженных рецензий. Позднее были опубликованы и обстоятельные статьи, в которых признание успеха спектакля не мешало подметить неоправданные длинноты, искусственность финала и некоторых драматических коллизий. Осовременивание сюжета, эпизод с атомным взрывом одни всячески приветствовали, другие не менее энергично порицали. Центральные комедийные эпизоды нравились всем. «Трёхактный балет «Сотворение мира» - произведение не вполне гармоничное, - признавала В. Чистякова. – Но в нём так много впечатляющих сцен, юмора, поэзии, хореографической выдумки, что это позволяет говорить о значительности очередной премьеры».

Стремление объединить разные жанры часто приводит к тому, что спектакль становится схож с обзорением. Это проявилось, например, в балете «Тысяча и одна ночь» на музыку азербайджанского композитора Ф. Амирова, поставленном балетмейстером Н. Назировой в Баку, затем в Ереване (1979), в Воронеже и других городах. Здесь вступают в свои права нарядная зрелищность, декоративность, интерес к экзотике. Композитор, хореограф и художник Т. Нариманбеков оказались единомышленниками в создании яркого, праздничного балета, в котором пряность восточного колорита сочетается с элементами то приключенческими, то шутивно-

ироническими, а драматические нарастания приводят, как правило, к лирическим кульминациям и благополучным развязкам.

Своеобразна драматургия в спектакле такого рода. Концертная эффектность каждого номера, контрасты эмоциональные и колористические преобладают. Сюжет литературного произведения позволяет выбрать несколько сказок, которые помогают реализовать намерение авторов в создании впечатляющего спектакля-обозрения.

Современные советские балетмейстеры нередко обращались к опыту других видов музыкального искусства, в том числе тех, которые располагали словом.

Зонг-опера «Орфей и Эвридика» А. Журбина в исполнении ансамбля «Поющие гитары», по-видимому, привлекла Н. Боярчикова броской современностью музыкального решения данной темы, явно ориентированной на молодёжную аудиторию с её повышенным интересом к острым эстрадным звучаниям, к современным электронным музыкальным инструментам вообще. Хореограф создал на основе существовавшей фонограммы этой оперы балетный спектакль, действие которого сопровождается пением. Звучащее слово заключает в себе вполне конкретную информацию о происходящем; это и монологи героев, и их раздумья о своей судьбе. Как сочетать эту конкретную информацию с танцевальным действием? Столь трудную, необычную задачу должен был решить для себя хореограф.

Боярчиков осуществил эту постановку сначала на сцене Пермского театра оперы и балета (1977), затем – на сцене Концертного зала «Октябрьский» в Ленинграде силами труппы Малого театра оперы и балета (1979). Оформление принадлежало художнику А. Коженковой. Хореография, предложенная Боярчиковым, как и музыка, решена в современном ключе. Это подчёркивает мысль о том, что античный сюжет интересен авторам, прежде всего, как материал для современных размышлений о судьбах творческой личности, о тех искушениях славой и трудностях внутренних,

которые поэту приходится преодолевать. Или его поэтический дар окажется перечёркнут преходящим, суетным тщеславием, изменчивостью моды.

Спектакль Боярчикова интересен помимо прочего, сложностью решаемых задач. Здесь сталкиваются разные виды искусства – опера и балет, и в этом столкновении иногда рождается новое качество сценического действия, сплавливающего условность вокального искусства и танцевального. Но это происходит не всегда: в некоторых случаях танец становится иллюстративным по отношению к звучащему слову, по существу, информационно-нового в действие не внося.

«Орфей и Эвридика» Боярчикова благодаря хорошо известному молодёжи и любимому ею музыкальному материалу привлекает и тех зрителей, для которых хореографическое искусство пока внове. К этому же слою молодёжи, увлечённой остро современной эстрадной музыкой, обращён рок-джаз-балет «Одиссея» композитора А. Геворгяна, поставленный в Красноярском театре оперы и балета Р. Ибатуллиным. Вот как характеризует спектакль балетный критик Н. Садовская: «Героизм подвига, противостояние соблазнам, верность долгу и любви – понятия вечные. И сегодня каждый человек может стать Одиссеем своей жизни, каждому дано найти свою Пенелопу – такова концепция спектакля, осуществлённого Р. Ибатуллиным». Как видим, и здесь постановщика занимают прямые выходы в современность, забота о тесном контакте со зрительным залом. И характер музыкального материала способствует тому.

Жанр спектакля Н. Касаткиной и В. Василёва «Пушкин» на музыку А. Петрова, поставленного на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С.М. Кирова (1977), обозначен авторами как «вокально-хореографическая симфония в двух частях». И вокал здесь, действительно, присутствует и представлен широко – настолько, что в списке действующих лиц обозначена ещё и Певица. В спектакле о Пушкине, конечно, соблазнительно использовать его гениальное поэтическое слово. Оно также введено в ткань спектакля и звучит в форме концертного исполнения Чтецом.

А в хореографическом действии постановщики стремились соединить несколько пластов. Здесь моменты жизненной биографии поэта сплетаются с эпизодами биографии творческой, то и другое возникает на фоне существенных явлений общественной жизни страны. Всё вместе позволило расширить рамки повествования, разносторонне представить трагическую судьбу поэта.

Замысел спектакля столь же неожидан, как и его жанровое решение. Всё действие – это как бы вихрь предсмертных видений Пушкина в момент выстрела Дантеса, это вся его жизнь то в ярких, то в туманных образах нахлынувших и иногда теснящих одно другое воспоминаний. Вокальные эпизоды построены на текстах народных песен, записанных самим Пушкиным. Весь спектакль оказывается пронизанным этой высокой поэзией народного слова. Тем самым постановщики подчёркивают органическую связь творчества Пушкина с этой сокровищницей народной мудрости и красоты. Слово народное – спетое – и поэтические тексты Пушкина дополняют друг друга, создают эффект присутствия самых необходимых для творческого облика поэта компонентов.

Спектакль «Гусарская баллада» на музыку Т. Хренникова, поставленный сначала в Театре имени С.М. Кирова (1979), затем в Большом театре (1980), продолжил список интерпретаций разными видами искусства популярной пьесы А.Гладкова «Давным-давно». К ней охотно обращались и драматический театр, и оперетта, и кино. А теперь полюбившиеся зрителям образы обрели новую жизнь на балетной сцене. Постановку осуществили Д. Брянцев и О. Виноградов, выполнявший функции художественного руководителя спектакля.

Если попытаться определить жанр балета «Гусарская баллада», то это лирико-героическая комедия. Ведь здесь в основе сюжета, с одной стороны, патриотизм русских людей в войне с французами 1812 года, с другой – самоотверженная любовь Шуры Азаровой к поручику Ржевскому, преодолевающая всё на своём пути. Героиня балета переодевается в мужское

платье, под видом корнета отправляется в действующие войска, совершает воинский подвиг, а в итоге всё-таки завоёвывает ответную любовь человека, поначалу сбитого с толку её розыгрышем.

Тема героическая смело сопрягается с комедийным началом. Комедийное заложено уже в самом приёме переодевания: ведь героиня предстаёт в двух обличьях – девичьем и юноши-подростка. Постановщики балета рискнули на большее – ввели в спектакль и элементы мюзик-холла. В традициях именно этого жанра решены, например, французские войска – их исполняют танцовщицы-травести. Комедийное торжествует и в ряде других сцен. Не чураются постановщики и пародийных, гротесковых красок. Такова, например, вариация графа Нурина на балу у Азаровых, в которой демонстрируется новомодный зарубежный танец.

Танцевальный язык в спектакле столь же разнообразен, как и те задачи, которые ставят перед собой постановщики. Наряду с классическим танцем здесь широко использованы танец характерный и танец-модерн, бытовой и эстрадный. Всё вместе образует сложный калейдоскоп пластических средств, который призван усилить зрелищное начало в спектакле.

Особенностью постановки является использование в ряде случаев приёмов кинематографического монтажа. Он применяется в сценах, которые движут внешний сюжет, - таких, например, как нападение французов на посланца русского императора в ставку и спасение гонца вместе с секретным пакетом мнимым корнетом. Здесь выделены лишь основные моменты, и действие, оттого сжатое во времени, обретает почти детективную динамику.

Спектакль Большого театра, воспроизводящий в основном ленинградскую постановку, не стал, тем не менее, калькой с неё. Здесь была включена новая музыка, расширены некоторые эпизоды, появился отсутствовавший в первом варианте персонаж – французская актриса Жермон. Технически усложнены некоторые центральные партии. А в целом московский спектакль выигрывал по сравнению с ленинградским эффектной театральностью, яркостью актёрских работ, увлечённостью всего ансамбля.

Поиски советских хореографов доказывали, что возможности комического в балетном театре весьма многообразны. Одноактный спектакль «Безумный день» на музыку Россини (в трактовке современного композитора Т. Когана) обозначен постановщиком Б. Эйфманом как балет-буфф (Ленинградский ансамбль балета, 1981). Сюжетная канва комедии Бомарше стала здесь основой хореографического действия, изобилующего ситуациями буффонными. Балетмейстер и актёры с удовольствием обыгрывают эти нелепые и курьёзные положения, вызывая весёлую реакцию зала. В приёмах буффонады решены такие персонажи, как ключница Марцелина (в исполнении танцовщика) – любвеобильная, мужеподобная и жадная, врач Бартоло, судья, садовник. Но не только: немало острокомедийного – на грани с буффонадой – и в партиях основных героев, но особенно у Фигаро, его невесты Сюзанны и влюблённого в графиню юного Керубино.

Совсем иной поворот комедийного спектакля предложил О. Виноградов, поставив балет «Ревизор» на музыку А. Чайковского (Ленинградский театр оперы и балета имени С.М. Кирова, 1980). Ирония и гротеск – вот черты, определяющие стилистику спектакля и его жанр. Опираясь на сюжет гоголя, хореограф создаёт самостоятельную «хореографическую транскрипцию» его комедии. Отличия начинаются с того, что балетмейстер ввёл в спектакль самого Гоголя: таинственным незнакомцем появляется он в начале спектакля, а открывает лицо – в финале, там, где ожидается знаменитая «немая сцена». Эта сцена решена Виноградовым по-своему. Трактовка предложена смелая, но убедила она не всех. «Изменения в финале вряд ли можно считать оправданными, - считает критик А. Дашичева. – В спектакле нет знаменитой немой сцены. Вместо неё под звуки труб, возвещающих о приезде настоящего ревизора, на сцене появляется... Гоголь. Он проходит сквозь толпу мечущихся в паническом ужасе фигур, с которых под беспощадным лучом прожектора (сцена погружается во тьму) в буквальном смысле слова спадают одежды (муляжи мундиров), останавливается на авансцене, вглядываясь в зрительный зал».

Более естественно в логику гоголевских идей вписался пролог. Это – своеобразная метафора бюрократической царской России: огромная чиновничья машина непрерывно совершает некие внешне целесообразные действия, но истинная цель всей этой деятельности – быстрее продвинуться, расталкивая других, по служебной лестнице, чтобы занять, наконец, начальственное кресло. И таких образов-метафор в спектакле немало. Действию вообще свойственны кинематографические приёмы, в том числе смелая «стыковка» одного эпизода другим. Существует также своеобразное чередование «крупных планов» и «общих». Именно так – «общим планом» подано чиновничество: выделен лишь один Городничий. «Крупные планы» отданы ему, Хлестакову, Марии Антоновне.

Самой большой актёрской удачей спектакля явился Хлестаков в исполнении В. Гуляева. Его герой сам по себе весьма незначителен: это мелкий лгунишка, да и все остальные недостатки его – свидетельства, в общем-то, его человеческого ничтожества. Легкомыслие преобладает. Такой Хлестаков бездумно порхает по жизни, вкушая минутные радости и преходящие удовольствия. Он не лишён даже своеобразного обаяния – в своей искренней эгоистической уверенности, что имеет право на лёгкую, потребительскую жизнь. Незначительность такого Хлестакова вполне отвечает замыслу гоголя. Тем нелепей и чудовищней выглядит роковая ошибка чиновников, потерявших голову от страха перед грядущим приездом ревизора и возможным возмездием.

Музыка молодого композитора А. Чайковского выразительна своей яркой театральностью, эффектностью остроумной инструментовки. Тембр инструмента изобретательно используется им для создания впечатляющей характеристики. А в сцене встречи Городничего и Хлестакова музыка, словно захлебнувшись от избытка чувств, смолкает вовсе, уступая место ритмическому покашливанию «собеседников». Покашливание становится аккомпанементом их танцу, а гибкая, меняющаяся интонация передаёт смысловые оттенки отсутствующей, но подразумеваемой речи.

Остроумно решена сцена любовных мечтаний Марии Антоновны. Дочь Городничего исполняет на воображаемом фортепьяно душещипательный романс, интонации которого распалют её воображение, погружают в грёзы о любви и счастье. Материализацией этих сладких грёз становится Хлестаков. Он появляется не в своём обычном качестве, но в облике херувима, с крылышками за спиной, и ведёт себя соответственно: благолепно, чинно кружит возле тающей от любви, восторга и самоуважения Марии Антоновны. Всё исполнено умиления и, в представлении героини, «возвышенных» чувств, а на деле открывает убогий мирок уездной барышни. Н. Большаковой удаётся воплотить и комический, и обличительный смысл поставленного.

Удачей спектакля стал также Городничий в исполнении Н. Ковмира. Актёр стремится к отчётливости характеристик, укрупнённой их подаче, заботясь вместе с тем о том, чтобы создаваемый им образ был многоплановым.

Встреча балетного театра с «Ревизором» Гоголя показала с новой силой, сколько замечательных возможностей таится в союзе балета и литературы.

Идея танцевального симфонизма как средства выражения танцем мира значительных мыслей и чувств получила в постановках рассматриваемого периода дальнейшее развитие, часто определяя своеобразие стиля и жанровых черт всего спектакля. Особенно отчётливо данная тенденция проявилась в тех постановках, цель которых была воспроизвести хореографическими средствами образный строй музыкального произведения, взятого за основу.

Азербайджанский композитор Ф. Караев на тематическом материале сонат Д. Скарлатти создал музыку для одноактного балета «Калейдоскоп», поставленного на сцене Азербайджанского театра оперы и балета хореографами Р. Ахундовой и Е. Мамедовым (1971). Композитор сохранил структуру старинной сюиты. Балет состоит из пяти разделов: симфонии,

адажиетто, скерцино, темы с вариациями, рондолетто. В каждой части постановщики стремились создать некий сценический аналог музыки, используя возможности сольного, ансамблевого и кордебалетного танца.

В другом одноактном балете Ф. Караева – «Тени Кобыстана», осуществлённом также в Баку и теми же постановщиками (1969), принципы танцевального симфонизма сосуществуют с сюжетным началом. Тема подсказана древнейшими наскальными изображениями. В четырёх эпизодах балета – «Огонь», «Солнце», «Охота», «Художник» - авторы пытаются передать историю человечества, победу человеческого разума и воли над природой.

Музыка Ф. Караева в «Тенях Кобыстана» отличается соединением новейших приёмов композиторского письма и несомненным присутствием некоторых черт, почерпнутых в азербайджанской музыкальной культуре.

Стремление к обобщённости в трактовке действия и собственно танцевальным приёмам его развития сказалось и в ряде других постановок, несущих в себе сходство в той или иной мере с жанром танцевальной симфонии. Нередко спектакли такого рода оказываются оснащёнными сюжетными мотивами в столь значительной степени, что почти утрачивают внешнее сходство с танцевальной симфонией, хотя, по существу, сохраняют свойственные ей принципы драматургического развития. К таким спектаклям можно отнести «Шур» Ф. Амирова в постановке Г. Алмасзаде (1968), «Каспийскую балладу» Т. Бакиханова с хореографией Р. Ахундовой (1968) в Азербайджанском театре оперы и балета, «Аксак-Кулан» с музыкой А. Серкебаева и хореографией М. Тлеубаева (1976), «Фрески» композитора Т. Мынбаева в постановке З. Райбаева в Казахском театре оперы и балета и ряд других.

Во всех названных выше спектаклях хореографы по-своему интерпретируют национальную тему, ищут естественного претворения её в пластическое действие.

Например, Тлеубаев в балете «Аксак-Кулан» выступает несомненным сторонником осмысления основного конфликта в приёмах симфонического танца. Используя сюжет кюя (казахской народной инструментальной пьесы) и присущее фольклору противопоставление добра и зла, хореограф развивает действие как борьбу этих двух взаимоисключающих начал и соответствующих танцевальных пластов. И при таком подходе Тлеубаев не пренебрегает театральной броскостью подчёркнуто контрастных сопоставлений, эффектами чисто зрелищного свойства. Между тем достичь органического единства зрелищности и логики симфонического развития нелегко. Выраженное театральными средствами порой не столько дополняет и укрупняет происходящее в целях расстановки соответствующих драматургических акцентов, сколько дублирует уже постигнутое из танцевального текста. Однако сама постановка проблемы и понимание её ключевой роли в драматургии балетного спектакля свидетельствует о чуткости хореографа и перспективности в конечном итоге выбранного им пути.

Балет Райбаева «Фрески» более убедителен по художественному результату. Там приёмы театральные и хореографические вырастают на музыкальной образности и, сплетаясь с нею, образуют тот желанный органический союз, которым отмечено лучшее из созданного в балетном театре в то время.

И в остальных перечисленных выше постановках хореографические композиции не лишены изобретательности и интереса. Однако там, где происходят отход от театральных форм драматургии – а сюжетная нагрузка притом велика, – неизбежны схематизм и упрощённость в решении темы («Каспийская баллада», «Тени Кобыстана»).

Более перспективным и органичным был другой путь – освоение профессиональным балетом национальных республик богатств народной хореографии, поиск их синтеза с традиционными формами классического танца. Здесь, например, значительны достижения азербайджанских

балетмейстеров, их успехи – новое слово в советской хореографии. Сочетание мягкой пластики рук, графической чёткости поз, нервной остроты неожиданной смены ритмов даёт поразительный эффект, таит в себе многообразные выразительные возможности. Эти возможности талантливо реализованы балетмейстерами Р. Ахундовой и М. Мамедовым в миниатюрах «Яллы» Р. Гаджиева и «Мугам» Н. Аливердибекова.

Яллы – один из самых распространённых в Азербайджане старинных коллективных танцев. Он начинается медленно и торжественно, затем темп постепенно нарастает, доходит до очень быстрого. Танцующие образуют круг, держась вытянутыми руками за мизинцы или плечи. Движения постепенно усложняются – от простого пружинистого шага до виртуозных и стремительных па. По словам Р. Фархадовой, яллы – «танец, выражающий героическое или же трудовое воодушевление народа, его мощь и силу». Композитор сохранил ритмическую основу танца и композиционный принцип, создав оригинальную, красочную партитуру. Хореографы, воспользовавшись фольклорными первоисточниками, ввели в движения народного танца элементы танца классического, достигнув выразительного художественного эффекта.

Интересное сценическое преображение претерпел также мугам – своеобразный жанр профессиональной музыки устной традиции. Обычно в мугаме импровизационные разделы чередуются с песенными и танцевальными. Композитор Аливердибеков использовал для хореографической новеллы «Мугам» инструментальную и вокальную части мугама.

В интерпретации Ахундовой и Мамедова «Мугам» – это лирическое раздумье о судьбе человека, о встречах, наполняющих жизнь новым смыслом, о расставаниях и ожидании новых встреч. Пронзительная острота и тонкость нюансировок, изысканная пряность пластики – всё подчинено образным задачам, раскрытию метафорического смысла танца, решённого как хореографический дуэт. По свидетельству азербайджанского критика Р.

Фархадовой, «в хореографии много от национального танца, это заметно в особой подвижности рук – своеобразном движении плеча, запястья, пальцев, в гибкости корпуса, и всё это органично сплавляется с техникой и пластикой академического классического танца».

Балетный театр в последнее время нередко обращается к фольклору, его материалу и темам, претворяя в сценическое произведение идеи, почерпнутые в народном искусстве. Оригинален замысел одноактного балета «Святочные игры» (ленинградский коллектив «Хореографические миниатюры», 1981). Композитор А. Сойников создал интересную музыку, включив в неё подлинные фольклорные записи песен и плачей, сделанные во время экспедиций. Особый колорит всему произведению придают голоса народных исполнителей, и композитор ценит эту неподдельную, искреннюю красоту, продолжая и развивая её эмоциональный посыл в собственной музыке.

Тема святочных игрищ, устойчивости языческих традиций в народной культуре Древней Руси развёрнута молодым хореографом Н. Волковой в рассказе о судьбе Девушки, чуть было не погубленной Ворожеей. Вмешательство Суженого спасает уже отчаявшуюся Девушку, вырывает её из-под гипнотического влияния Ворожеи. Бесхитростный сюжет даёт возможность постановщику сосредоточить влияние на поиске путей синтеза элементов классического танца и мотивов, навеянных народной хореографией.

Ещё чаще фольклорное предстаёт в современном спектакле не в форме прямых заимствований и цитат, а в более опосредованном виде. Таким опосредованным влиянием пронизан балет «Мельница Бальтарагиса» с музыкой В. Ганелина и хореографией В. Браздилиса, поставленный в Литовском театре оперы и балета (1979).

В основу сюжета балета положена одноимённая повесть К. Боруты, причудливо соединившая реальность и вымысел, народную мудрость и юмор. Всевышний решил подвергнуть испытанию сначала небесную, а затем

земную паству. Небесная паства испытания не выдержала и была сослана на землю. А Всевышний, обратившись в Нечистого, сам спустился на землю, нанялся чернорабочим к мельнику Бальтарагису и стал придумывать козни для людей. Правда, козни эти нередко оборачивались и против него самого, и в итоге все люди от него отвернулись. И остался он один, без поддержки и любви как разогнанных им ангелов, так и обманутых им людей.

Композитор В. Ганелин создавал музыку к балету, исходя из уже написанной им кино-рок-оперы «чёртова невеста». Поэтому в партитуре балета причудливо соединились «Лёгкая» и «серьёзная» музыка с элементами народной музыкальной культуры. По словам Р. Калвайтиса, «композитор трактует жанр рок-оперы весьма самобытно. Сплавляя в единую партитуру элементы рок-музыки, джаза, эстрады, киномузыки, он подчиняет их законам развития музыкально-сценического представления. Сочинение включает и заимствованные из литовского фольклора квартетно-квintовые трихордовые интонации, созвучия и ритмы народных сутартине, в оркестровке воспроизводятся тембральные краски народных инструментов». И главное – всё вместе составляет единое художественное целое, не впадая, при всём обилии источников, в эклектику.

Стилистически многосоставной является и хореография Браздилиса. Она объединяет современную пластику, элементы литовских народных плясок с классическим танцем. Многие композиции выглядят импровизационными. Так свободно и естественно одни танцевальные комбинации переходят в другие, а всё вместе кажется откликом на то или иное сценическое событие и как бы рождается на глазах. В необычной сценической форме спектакль «Мельница Бальтарагиса» воплощает размышления современного художника о жизни и её ценностях – подлинных и мнимых, о трагическом столкновении идеалов с реальностью, о силе любви, облагораживающей человека.

Ярким свидетельством плодотворного содружества советских деятелей искусства разных национальностей является балет «Поэма двух сердец»

азербайджанского композитора А. Меликова. Основой сюжета балета стала книга узбекского писателя Ш. Рашидова «Книга двух сердец», на создание которой его вдохновила поэма поэта XVII-XVIII веков Абдулкадира Бедила «Комде и Модан». Оформила спектакль азербайджанская художница С. Ахвердиева. Поставил балет И. Чернышёв. Премьера состоялась почти одновременно в Ташкенте и Куйбышеве (1983).

Тема дружбы народов и взаимодействия различных национальных культур присутствует в самом сюжете – рассказе о любви индийской танцовщицы и узбекского музыканта. Домогающийся прекрасной Комде властный правитель Карашах встаёт на пути любви Комде и Модана. Обречённые на разлуку, оба они гибнут. Но в финале звук тамбура, мелодия любви возвращает Комде и Модану жизнь. Начинается поэтичное адажио – песнь вечной силе любви, верности и красоте.

Лирические эпизоды – центральное в спектакле. И у композитора, и у хореографа это, по свидетельству рецензента Ю. Тюрина, наиболее удавшиеся сцены. Но балет – не только лирическая поэма. Сила спектакля состоит в том, что тема лирическая тесно сплетается с философской притчей о неподвластности красоты насилию, всё вместе обретает яркую зрелищность в той пластике, которую предлагает хореограф. Своеобразие её заключается как раз в соединении различных пластических источников. Вот как, например, характеризует монолог Комде критик: её танец «похож на постепенно поднимающейся жизни, распускающийся лотос – чудо пробуждающейся жизни, расцветающей на глазах красоты... Хореограф строит монолог на использовании мотивов индийской пластики. Классический по форме, основанный на сложной пальцевой технике, он – восточный по своему колориту за счёт свободы движений корпуса и рук. Прихотливый изгиб тела, особое положение кистей и головы, игра глаз – стилизация индийского танца, но в строгой соразмерности с конструкцией общей классической композиции». Элементы пластики этнографической, включённые в систему выразительных средств классического танца,

обретают обобщённый поэтический смысл, помогают красочно рассказать о вечном.

Смещение жанровых границ, насыщение ткани спектакля элементами разных жанровых ориентаций – всё это свидетельствует о стремлении передать в танцевальных образах сложную природу духовной жизни человека, его психологии, современного бытия.

1970-е годы стали временем начала творческой деятельности Эйфмана Бориса Яковлевича.

Один из ведущих хореографов мира Борис Эйфман свои первые шаги как постановщик танцев сделал уже в 16 лет. С 1962 по 1966 год он руководил детским хореографическим коллективом. В 1972 году окончил балетмейстерское отделение Ленинградской государственной консерватории имени Римского-Корсакова. Его первые постановки — балеты "Жизни навстречу" (1970, музыка Кабалевского), "Икар" (1970, музыка А. Чернова, В. Арзуманова), "Блестящий дивертисмент" (1971, музыка М. Глинки), "Фантазия" (1972, музыка А. Аренского) — вызвали взволнованный отклик зрителей и пристальное внимание критиков. Дипломная работа молодого хореографа — балет "Гаянэ" на музыку А. Хачатуряна (1972) — был создан и показан на сцене Малого театра оперы и балета в Ленинграде. Это было блистательное начало творческого пути.

С 1971 по 1977 год Б. Я. Эйфман работал балетмейстером в Ленинградском академическом хореографическом училище имени А. Я. Вагановой (ныне Академия русского балета имени А. Я. Вагановой). После "Гаянэ" им созданы балеты: "Русская симфония" (1973, музыка В. Калинникова), "Встречи" (1975, музыка Р. Щедрина), "Жар-птица" (1975, музыка И. Стравинского), "Прерванная песня" (1976, музыка И. Калныньша), ". Души прекрасные порывы" (1977, музыка Р. Щедрина). Все они с большим успехом шли на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова. Спектакль "Жар-птица" принес Б. Я. Эйфману мировую известность: вскоре после премьеры в Ленинграде он показан в Москве и на гастролях в Японии.

Помимо театральных постановок в эти годы Б. Я. Эйфман стал автором фильмов-балетов "Вариации на тему рококо", "Икар", "Блестящий дивертисмент".

В 1977 году молодой хореограф получил возможность создать свой театр при Ленконцерте, который получил название "Новый балет", а впоследствии был переименован в Санкт-Петербургский государственный академический театр балета под руководством Бориса Эйфмана. Не имея ни сцены, ни постоянных репетиционных помещений, с маленьким коллективом, он сумел произвести сильнейшее впечатление первой же программой, в которую вошли спектакли: "Только любовь" (музыка Р. Щедрина), "Искушение" (музыка Р. Уэйкмана), "Под покровом ночи" (музыка Б. Бартока), "Прерванная песня" (музыка И. Калныньша), "Двухголосие" (музыка Д. Баррета — из репертуара "Пинк Флойд"). Камерный балет "Двухголосие" зрители до сих пор вспоминают как потрясение. В последующие годы Б. Я. Эйфман поставил спектакли "Жар-птица" (1978, музыка И. Стравинского) и "Вечное движение" (1979, музыка А. Хачатуряна).

Театр Б. Я. Эйфмана изначально возник как авторский, как театр одного хореографа — для тех лет явление уникальное. Первые спектакли коллектива были обращены к молодежной аудитории. Смелым экспериментом стал балет "Бумеранг" на музыку Д. Маклафлина, о котором "Нью-Йорк таймс" опубликовала статью под заголовком "Борис Эйфман — человек, который осмелился".

Становление Театра балета под руководством Б. Я. Эйфмана связано с духовным воспитанием целого поколения российского зрителя. Репертуар театра поражал своим многообразием: трагедия и буффонада, библейская притча и психологическая драма, рок-балет и детская сказка. Велико жанровое разнообразие постановок: полнометражные одноактные спектакли, камерные балеты и хореографические миниатюры. Всего за годы своей плодотворной творческой деятельности он создал более 40 балетов, которые

отличаются масштабностью поднимаемых тем, оригинальностью хореографического решения.

В своих спектаклях Б. Я. Эйфман обращается к важнейшим вопросам человеческого бытия, стремится проникнуть в тайны человеческой психики. Философская направленность — характерная черта его творчества. Каков бы ни был сюжет спектакля, хореограф всегда вскрывает важнейшие нравственные проблемы, стремится понять и отразить противоречия жизни, духовного мира человека. В его спектаклях напряженность драматических коллизий, кажется, достигает предела. Однако, показывая жестокое устройство мира, автор этим не ограничивается, проникая вглубь человеческой души. Стремление Б. Я. Эйфмана к драматизации и высшему напряжению проявляется в создании массовых сцен, которым придается особое значение: почти всегда это кульминации спектаклей, где кордебалет принимает активнейшее участие и несет важную смысловую нагрузку.

В России это единственный театр современного балета, поражающий грандиозными ансамблевыми построениями. Создавая свой стиль, Б. Я. Эйфман прорабатывал разные пластические системы, театр стал для него своеобразной лабораторией. Хореограф не ограничивает себя рамками чисто балетного спектакля, ибо для него главное — театральность. Его постановки — синтетическое зрелище, открывающее новые формы, новые принципы танцевального действия.

На репертуаре театра оформилась балетная труппа с особым пластическим мышлением. Артисты, блистательно владея классическим танцем, обладают даром перевоплощения. Эйфман, являясь создателем новой актерской школы, определяет искусство балета прежде всего как духовный процесс. Еще в конце 1980-х годов театральная критика отмечала, что хореография Бориса Эйфмана — явление "наиболее новаторское, самобытное и творческое, а его философские, психологические балеты-притчи — уже хореография XXI века".

Балетмейстер первым на балетной сцене обратился к творчеству Ф. М. Достоевского. Спектакль "Идиот", поставленный им на музыку Шестой симфонии П. Чайковского, стал замечательным событием в культурной жизни страны.

Не менее ярким явлением стал спектакль Б. Я. Эйфмана "Чайковский" на музыку П. И. Чайковского, премьера которого состоялась 12 сентября 1993 года в Государственном театре оперы и балета Санкт-Петербургской консерватории. Это — поэтичная, тончайшая и одновременно до отчаянности смелая попытка проникнуть в самый сложный духовный мир гения. Касаясь самых потаенных струн души, делая это благородно и одновременно экспрессивно, балетмейстер вовлекает в водоворот своих фантазий потрясенного зрителя, ставшего свидетелем того, чего не выразить словами: зримого сценического воплощения жизни души. События жизни великого композитора угадываются, но не они главное. В центре — мятущаяся душа художника, страдающего от непонимания. Мотивы произведений П. И. Чайковского вплетены в ткань спектакля, тесно связаны с внутренней жизнью героя. В приемах театрального воплощения симфонической музыки хореограф предлагает смелые, убедительные решения, находя в музыкальном материале контуры творческой судьбы композитора.

В спектакле "Дон Кихот, или Фантазии безумца" (1994) смелая фантазия балетмейстера "накладывает" новый сюжет на хорошо знакомую всем любителям балета музыку Л. Минкуса. Хореограф-мыслитель, хореограф-философ возвращает зрителя к образу великого "безумца" и рыцаря — образу, который со временем изрядно потускнел. Этот балет-притча явился во многом автобиографическим. Он повествует о времени, когда тоталитарное общество вводило жесткие ограничения на творчество художника, и о том, что творческий порыв, жажду самовыражения даже в самых жестоких условиях нельзя уничтожить. Спектакль, безукоризненный по своему вкусу, звучит истинным гимном творчеству. Новаторство пластического решения, яркость и динамика сценического действия дают

сильнейший импульс, пробуждают веру в несокрушимую силу Искусства, Добра и Любви.

В 1995 году Б. Я. Эйфман снова возвращается к творчеству Ф. М. Достоевского балетом "Карамазовы" на музыку С. Рахманинова, Р. Вагнера и М. Мусоргского. Однако если ранее он следовал сюжету, передавая сложный внутренний мир чувств героев (в спектакле "Идиот"), то здесь он воплощает движение идей романа "Братья Карамазовы" и его роковых пророчеств. Перед зрителем предстает титаническая борьба идей и страстей. В убедительных и ярких пластических образах выражены сложнейшие философские проблемы, которые никогда ранее не поднимались на балетной сцене. Сама жизнь Алексея предстает в спектакле как воплощение истории России: от верующей — к сокрушающей все вокруг — и снова возвращающейся к Богу. Музыка гениальных композиторов сплавляется воедино с пластикой, сценографией и виртуозным исполнительским мастерством всей труппы, благодаря чему кульминационные точки спектакля достигают огромной эмоциональной силы.

28 января 1997 года в Российском государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина состоялась премьера балета Б. Я. Эйфмана "Красная Жизель" на музыку П. Чайковского, Ж. Бизе и А. Шнитке. Балет посвящен великой русской балерине О. Спесивцевой, прожившей в искусстве короткую, но блистательную и яркую, как ослепительная вспышка, жизнь. Передавая судьбу великой балерины, автор приоткрывает историю танцевального искусства XX века: от классического экзерсиса до авангарда, от бытового танца до высокого психологизма. Гениальная, хрупкая, трепетная душа, как душа самого балетного искусства, воплощенная в человеческом облике, противостоит не просто окружающему миру, но миру в момент катастрофы, раскола и смуты. Этот спектакль — настоящая дань памяти, восхищения и любви: еще одна судьба из череды судеб многих великих российских художников, казалось бы навсегда ушедших, вновь возвращается на русскую сцену. В балете "Красная Жизель" автор лаконичен,

даже строг в пластическом изображении всего, что касается окружения великой балерины, и в то же время необыкновенно фантастичен и изобретателен при передаче непростых жизненных коллизий ее трагической судьбы и сценической жизни. Как ожившая греза, героиня спектакля несет современным зрителям свет возвышенной любви и красоты. Этим во многом объясняется громкий успех спектакля в России и за рубежом.

С не меньшим успехом встречен зрителями спектакль Б. Я. Эйфмана "Мой Иерусалим" (1998). Его первая часть, поставленная на музыку "Реквиема" Моцарта, — истинный гимн бессмертию человеческого духа, неистребимости его творческого порыва. Вторая часть спектакля посвящена вечным, глубоким темам Веры, Надежды, Любви в яркой современной форме. Герои стремятся понять себя, найти свой путь среди трех религий мира: христианской, иудейской и мусульманской и обретают гармонию, осознав, что все они — дети единого Бога. В балете использована современная техно-музыка, а также религиозная и этническая музыка различных народов. Балетмейстер обращается к молодому зрителю, говорит на понятном ему "языке", стремясь приобщить его к глубоким гуманистическим идеям.

За первое пятилетие XXI века Борисом Эйфманом созданы выдающиеся хореографические произведения. В балете "Дон Жуан и Мольер" (2001) балетмейстер, используя классический прием "театра в театре", обращается к духовной жизни человека, задает глубинные философские вопросы о драматическом столкновении творца и его творений. Балет "Кто есть кто" (2003) отражает участь поколений петербуржцев, разбросанных по всему свету: жаждущие творческой реализации, они сталкиваются с жестокими реалиями существования в незнакомом мире. В 2004 году состоялась премьера балета Бориса Эйфмана "Мусагет". Это — спектакль-признание великому хореографу Баланчину, который гениально развил и усовершенствовал традиции русского балетного театра и сделал действительно возможной эволюцию танца от XIX века к веку XXI.

Балет Бориса Эйфмана "Анна Каренина" (2005), в основе которого лежит классическое произведение русской литературы, является его новым, авторским прочтением. Тонкий хореографический рисунок передает внутренние невидимые состояния души, а в мощном танце кордебалета прочитывается колоссальный, "космический" объем идейного, философского содержания романа Л. Н. Толстого. Эта блистательная постановка Б. Эйфмана уже завоевала широкое признание не только у зрителей России и других стран мира, но и в профессиональной среде. За постановку балета "Анна Каренина" Борису Эйфману присуждена престижная награда международного балетного конкурса "Venois de la Dance" в номинации "лучший хореограф 2005 года".

Помимо уже упомянутых спектаклей за годы художественного руководства театром Б. Я. Эйфман поставил балеты: "Поединок" (1980, музыка А. Хачатуряна); "Покорение стихии" (1981, музыка Д. Шостаковича); балеты "Автографы" (1981); "Игры" (музыка А. Вивальди), "Про и контра" или "Контрапункт" (музыка А. Шнитке), "Реквием балерине" (музыка Л. Бетховена); "Познание" (1981, музыка Т. Альбини); "Безумный день, или Женитьба Фигаро" (1982, музыка Дж. Россини в обработке Т. Когана); "Легенда" (1982, музыка Т. Когана); "Композиция" (1982, музыка А. Веберна); "Художник" (1983, музыка Ф. Шуберта); камерные балеты "Метаморфозы" (1983): "Ария" (музыка Э. Вила-Лобоса), "Прогулка" или "Рандеву" (музыка О. Николаи), "Предисловие к Гамлету" (музыка И. Брамса); "Каприз" (1983, музыка Г. Берлиоза); "Двенадцатая ночь, или Что угодно" (1984, музыка Г. Доницетти); "Поединок" (1986, музыка В. Гаврилина); "Интриги любви" (1986, музыка Дж. Россини в обработке Т. Когана); "Мастер и Маргарита" (1987, музыка А. Петрова); "Пиноккио" (1989, музыка А. Оффенбаха); "Человеческие страсти" (1990, музыка Х. Сарманто); "Убийцы" (1991, музыка И. С. Баха — Г. Малера, А. Шнитке); "Реквием" (1991, музыка В. А. Моцарта); "Иллюзии" (1992, музыка К. Пети);

"Русский Гамлет" (1999, музыка Л. Бетховена, Г. Малера). По многим спектаклям Б. Я. Эйфмана сняты телевизионные фильмы-балеты.

Тема 8. Хореографическое искусство в наше время

В современной хореографии резвычайно расширился спектр форм и видов танца. В 1970-е в Европе возрождается contemporary dance — забытый термин начала века. Так в эпоху «пост-модерна» танцевальная среда формируется как транскультурная и транснациональная. Стираются границы географические, национальные, жанровые... Начинают сбываться мечты первых «модернистов-утопистов»: исчезают табу, возникает множество индивидуальных способов высказывания. Личность хореографа становится определением стиля «contemporary dance». Появляются хореографы-концептуалисты — Мэрс Кенненгхем, Пина Бауш, Уильям Форсайт, Морис Бежар, Тереза Кейерсмаркер, Иржи Килиан и др.

В России танцевальный авангард возродился в конце 80-х — начале 90-х. Поисками нового современного танцевального языка, как правило, были увлечены не выходцы из академических училищ и престижных институтов, а выпускники институтов культуры, готовившие массовиков-затейников для работы на эстраде и в художественной самодеятельности. С падением советского режима границы приоткрылись, к нам стали заезжать и давать мастер-классы по различным современным техникам учителя из Европы и Америки. Да и наши танцоры начали протаптывать дорогу в заморские танцевальные школы, а вернувшись, открывать свои студии и организовывать фестивали. Так, первыми городами современного танцевального движения России становятся Витебск, Волгоград, Саранск, Ярославль, Екатеринбург. Альфия Рахимле проводит летние школы в Казани, своими силами организовывая приезд иностранных педагогов. Александр Кукин создает первую в Питере труппу танца модерн. В Москве появляется «Кинетический театр» Александра Пепеляева — выпускника химфака МГУ и режиссерского курса Анатолия Васильева.

Геннадий Абрамов, прославившийся постановкой движения в спектаклях того же Васильева, создал «Класс экспрессивной пластики». В Екатеринбурге Лев Шульман и Татьяна Баганова создали театр «Провинциальные танцы».

С 1990-х годов, хореография постсоветского пространства стала активно осваивать новые течения, сформировавшиеся в западноевропейском и американском искусстве.

Contemporary dance — в переводе на русский язык — современный танец. Однако данный русский аналог, или еще один часто используемый — современная хореография, не совсем точны, поскольку contemporary dance — это отдельное направление в истории танца. Contemporary dance основан на синтезе танцевальных стилей и техник 20 — начала 21 веков, прежде всего европейского и американского танца «модерн» и танца «постмодерн». Основой этих стилей является классический балет. Классический балет претерпел множество изменений в ходе модерна и постмодерна, постепенно изменяясь и освобождаясь от строгих рамок балета.

Контемпорари, или сокращенный разговорный вариант — **контемп** — очень сложно описать каким-то одним определением. Исторически, началом эпохи контемпа считаются 50-е годы XX века, которые ознаменованы поздней деятельностью Мерса Кэннигхема, Хосе Лимона и Мари Вигман. Техника контемпорари характеризуется освобождением тела: как корпуса, так и рук, ног, стоп и кистей. Не существует никаких канонов, которые диктовали бы, в каком положении должна существовать та или иная часть тела. Для контемпорари также характерна работа в партере, многочисленные опускания и вставания, прыжки в партер и т.д. Можно сказать, что контемпорари старается максимально использовать ресурс тела, тело воспринимается как инструмент, как объект, с помощью тела танцор и хореограф разговаривают со зрителем.

На современном этапе, контемпорари является очень открытым направлением: каждый хореограф может брать за основу стиля своей

хореографии ту или иную технику, или принципы того или иного хореографа, будь это балет, модерн или постмодерн. Но при этом пропускать эти техники через свое тело и «выдавать» новую манеру, свою интерпретацию, свой язык. Сейчас можно наблюдать сочетание контемпорари с другими танцевальными стилями и направлениями: джаз, хип хоп, афро и др. Очень важно влияние контактной импровизации на контемпорари данс, поскольку любая работа с партнером основана на принципах контактной импровизации. Появляется много техник, которые исследуют анатомию человека, и выстраивают движения, которые являются анатомически правильными для тела, т.е. не вредят мышцам и суставам. Например, техника Александера, метод Франклина, метод Фельденкрайса. Многие хореографы используют принципы этих техник в своей хореографии.

Нельзя не отметить влияние современных технологий на контемпорари данс, которые также включаются в синтез данного направления: видео-ряд, компьютерные технологии, видео-инсталляции, эксперименты со звуком и светом, кибернетика – все это может находить сочетание с танцем. В тоже время увеличивается количество хореографов, которые пресытились техническими новинками, и стремятся к чистому, аутентичному, природному началу в человеке и в движении соответственно.

Контемпорари данс – это направление, которое характеризуется большой степенью открытости: в выборе движений, в интерпретации, в исполнении. Человек должен быть открыт для получения нового опыта. Чем больше опыта в теле танцора, тем яснее он может выразить собственные эмоции и поставленную хореографом задачу.

Одной из виднейших фигур современного хореографического искусства был Евгений Панфилов. Качества его творческого характера, среди которых главными следует назвать независимость и свободу, а также и титанический энтузиазм, во многом определяли общую судьбу развития движения современного танца в России. Панфилов делал немислимое количество премьер в течение театрального сезона, в выборе тем и сюжетов он был по-

хорошему всеядным, а своим авторским стилем, созданным в своих практических университетах, он все больше и больше привлекал внимание профессионалов. Он создал свой стиль, свой театр, свою аудиторию.

Еще, будучи студентом, в 1979 г. Евгений Панфилов создал в Перми театр пластического танца «Импульс», который и стал отправной точкой его хореографического творчества.

Панфилов неустанно двигался вперед по пути усложнения своего хореографического языка, но поскольку в России не существовало школ современной хореографии, Евгений сделал ставку на танцовщиков, прошедших великолепную хореографическую школу классического балета.

В 1987 г. Театр был реорганизован в первый в России частный театр «Балет Евгения Панфилова». В том же году художественный руководитель прославленного Пермского государственного хореографического училища, народная артистка СССР, заслуженный учитель России Л.Сахарова пригласила Евгения вести курс танца-модерн своим учащимся. Е.Панфилов и Л.Сахарова осуществили совместный проект, который продемонстрировал органичное слияние балетных классических традиций и современной хореографии, возможность мирного сосуществования авангарда и классического балета на одной сцене, взаимообогащение двух балетных направлений.

С 1993 по 1996 гг. Панфилов преподавал также современную хореографию в Пермском государственном институте искусств и культуры. В 1994 г. Евгений создал в Перми еще одну оригинальную труппу «Балет Толстых Евгения Панфилова», единственный в России коллектив подобного рода, имеющий официальный статус театра. «Балет Толстых» имеет в своем репертуаре восемь самостоятельных полновесных спектаклей и несколько программ, исполняемых совместно с театром «Балет Евгения Панфилова». 1995 г. Отмечен в биографии Панфилова новыми удачными экспериментами: работой хореографа в художественном фильме российского режиссера А.Учителя «Мания Жизели» (С.-Петербург, Россия) и совместной с

немецким режиссером Алексом Новаком постановкой балета «Брамс - момент движения» (Мюнхен, Германия). В 1997 г. На прославленной сцене Мариинского театра (С.-Петербург, Россия) состоялась премьера балета И.Стравинского «Весна священная», который был поставлен Панфиловым по приглашению художественного руководителя Мариинского театра В.Гергиева. В том же году специально к VII Московского международного конкурсу артистов балета для артистов Мариинского театра А.Баталова и Э.Тарасовой Панфиловым был поставлен номер современной хореографии (А.Баталову был присуждён Гран-при этого конкурса). В 1997 и 1998 гг. Панфилов, единственный из российских хореографов, был приглашен на Международный фестиваль Сакро-Арт (Локкум, Германия), для которого осуществил специальные постановки балетов на сакральные темы: философскую, потрясающую мощью хореографии танц-мистерию «Аввакум» (представлен на Национальном театральном фестивале «Золотая Маска» 1996-97г. В номинации «Лучший спектакль») и одноактный балет «Лютер». На этом фестивале известные зарубежные театральные деятели и критики единодушно назвали Евгения Панфилова «хореографом XXI-го века».

В декабре 2000г. Частный театр «Балет Евгения Панфилова удостоен нового статуса: теперь это «Пермский Государственный театр «Балет Евгения Панфилова». Имя хореографа закреплено в названии государственного театра как знак исключительных заслуг и достижений в области развития современной хореографии России. Театр открыл сезон в новом статусе премьерой балета П.И. Чайковского «Щелкунчик». В апреле **2001г.** Становится лауреатом Национальной театральной Премии «Золотая Маска» 2001г. В номинации «Новация» за одноактный балет «Бабы. Год 1945.» в исполнении труппы «Балет Толстых».

В мае 2001 г. Хореограф создает еще одну экспериментальную мужскую труппу «Бойцовский клуб Евгения Панфилова», которая уже в конце месяца выходит на сцену с цельной программой «Мужская рапсодия»,

достойно завершающей насыщенный театральный сезон, а в декабре 2001г. Представляет еще одну шоу-фантазию «Возьми меня таким...», лейтмотивом которой является торжество мужской телесности, брутальной и элегантной одновременно, тема мужской самодостаточности, мужской энергии, мужского братства. 15-й театральный юбилейный сезон открылся премьерой одноактного балета «Капитуляция» на музыку групп «Ноктюрн», «Блэд Эксис», «Сопор Эстернус» и Наташи Атлас, в котором показан мир, катящийся в пропасть, мир, который капитулировал перед пороком и жестокостью и не заметил этого. Жизнь после смерти Бога оказалась человечеству не под силу. В феврале 2002 г. Евгений Панфилов был приглашен в Германию (г.Берлин) для постановки балета «Жизнь прекрасна!» на муз. 7-й симфонии Д. Шостаковича и советских песен 30-50х годов, премьера которого состоялась на сцене театра «Темподром» 6 февраля 2000г. Постановка, перенесенная на труппу театра «Балет Евгения Панфилова», получила название «БлокАда» и с огромным успехом прошла на сцене Пермского государственного академического театра оперы и балета имени П.И. Чайковского 19 июня 2002г. На фестивале театров Евгения Панфилова посвященном закрытию 15-го юбилейного театрального сезона. В рамках этого же фестиваля была показана еще одна премьера - одноактный балет «Тюряга» в исполнении dance-company «Бойцовский клуб».

Во всех последних спектаклях Панфилов открылся еще одной стороной своей великой личности. Его давно волновали экзистенциальные вопросы, он все глубже проникал в лабиринты сознания и подсознания и воплощал образы, увиденные там, в своей неповторимой хореографии. Панфилов являлся не только хореографом, но и режиссером всех своих спектаклей, создавал эскизы всех костюмов к своим балетам, неизменно ошеломлял публику эксцентрическими сценическими изобретениями и оригинальными исполнительскими находками. Обладал незаурядным поэтическим даром.

Театр «Балет Евгения Панфилова» был представлен на Национальном театральном Фестивале и Премии «Золотая Маска» 9 раз. Это балеты: «8 русских песен», «Ромео и Джульетта», «БлокАда» и многие другие. Первый раз в 2001 году «Золотую Маску» получил прославленный, непрофессиональный в смысле хореографической подготовки «Балет Толстых» за спектакль «Бабы. Год 1945». Ошеломляющего впечатления Панфилов добивается, отказываясь от обыденной логики, целиком погружая зрителя в логику художественной реальности. Одноактный балет, посвященный 55-летию победы в Великой Отечественной войне. Спектакль к нашей боли, к нашей генетической памяти. Боль прошедшего до сих пор остаётся с нами. Может быть, главное – рассказать о тех, кто ушёл безвозвратно, о том, чему радовались люди тех лет, чем мучились, о чём мечтали, на что надеялись. Русские бабы – российские Афродиты – с их молчаливым вековым терпением, доброй созидательной энергией, всепобеждающей силой плоти и духа пережили и вынесли столько, что представить их собирательный лирический образ в балете хореограф доверил артистам труппы «Балет Толстых», сознательно отказавшись от стереотипа классической балерины, неизбежно связанного с академическим образом «хрупких женских плеч».

17 апреля 2006 года на XII церемонии вручения Национальной театральной Премии «Золотая Маска» в номинации «Современный Танец» премия присуждена спектаклю театра «Клетка для попугаев». Одноактная хореографическая фантазия «Клетка для попугаев» на музыку Ж. Бизе -- Р. Щедрина «Кармен -- сюита» была впервые представлена публике в 1992 году. Римейк-премьера состоялась 18 мая 2005 года на «Дягилевских сезонах». Это история любви и в то же время притча о взаимоотношениях артистов и публики. Автором либретто, хореографом, режиссером, сценографом балета был Евгений Панфилов. Он же был первым исполнителем партии одного из попугаев. Пусть вызовет недоумение, восторг или протест моё вольное обращение с музыкой. Но идея, неожиданно

возникшая во мне, просто плакала и просилась в эту музыку. И жизнь, в которой я уже ничего не понимаю, тоже просилась на эту сцену и в эту музыку. И свобода, которой я очень дорожу, тоже просилась в клетку, а потом обратно, а потом снова в клетку.... И я снова ничего не понимаю. Может быть, это поймёте вы, мои дорогие зрители. С любовью и уважением, Евгений Панфилов. Театр «Балет Евгения Панфилова» был создан как уникальное театральное объединение, состоящего из трех хореографических трупп «Балет Евгения Панфилова», «Балет Толстых Евгения Панфилова», «Бойцовский клуб Евгения Панфилова» с различной танцевальной эстетикой, объединенных единым авторским стилем хореографа.

Одной из ключевых фигур в развитии современного танца России является Татьяна Баганова.

Татьяна Баганова родилась 30 апреля 1968 года в Тюменской области. С четырех лет начала танцевать в детском хореографическом коллективе. С 1985 по 1990 годы получала высшее образование по специальности «хореограф, преподаватель хореографических дисциплин» в московском Институте культуры. Во время обучения специализировалась по композиции. После окончания института ситуация сложилась так, что ей пришлось покинуть Москву и уехать в Свердловск.

Собственный танец Баганова определяет как интеллектуальный: «Не заумный, а именно интеллектуальный. Для зрителя, не знающего правил игры, но открытого, он может стать близким и понятным».

В Екатеринбурге уже существовал театр «Провинциальные танцы» под руководством Льва Шульмана, и Баганова была принята туда актрисой и танцовщицей. По восемь часов в день они занимались гимнастикой, йогой, у-шу, что-то пытались ставить — конца этому не было видно. В процессе работы начала делать собственные постановки, миниатюры. Первое крупное произведение — одноактный балет «Версии. Часть I» на музыку Авета Тертеряна — поставила в 1992 году. В этом же году получила Премию за лучшую женскую роль на Международном фестивале современной

хореографии в Витебске. И в том же 1992-м в Москве проходил выездной семинар ADF (American Dance Festival) по современному танцу. Американцы отметили энергию и способности Багановой и предложили ей стипендию для обучения в Америке, где состоялся дебют ее «Танго № 1» на музыку А.Пьяццолы. Дважды, летом 1993 и 1994, она проходила длительные стажировки по техникам танца модерн на базе ADF в Северной Каролине (США), где в рамках гостевой программы показывала свои работы. Все это время совершенствовала свои познания в новых техниках движения, посещала мастер-классы на различных международных фестивалях, занималась эвритмией у Юлиана Коймана и изучала режиссуру. Это был период освоения новых пространств танца, расширение границ собственных и географических. Через пять лет она опять получит приглашение на ADF, но уже в качестве самобытного русского хореографа, концептуалиста.

«Свадебка» Стравинского в постановке Татьяны Багановой произвела фурор. Критики назвали ее первым культовым спектаклем в новом российском танце, где заново переосмыслен и минимализм Стравинского, и уроки «дягилевцев»: Вацлава и Брониславы Нижинских. Сам композитор писал: «Моей целью было изобразить ритуал русской крестьянской свадьбы посредством цитирования народных, то есть нелитературных текстов. Это было естественное чередование поэтических образов, рожденных древнеславянской обрядовостью». Если заглянуть в партитуру опуса, обозначенного Стравинским «Русские хореографические сцены с пением, музыкой на народные тексты из собрания П.Киреевского», то в первые минуты ощущаешь себя брошенным в пучину музыкального безумства, затем начинают вырисовываться стройные контуры произведения. Героями сценической истории являются Невеста, которой предстоит стать Женой, Рабой мужней, Жених в развевающейся юбке и с обнаженным торсом, Искуситель, Князь Владимир Красное Солнышко, молодой и исполненный сексуальности, Мать Невесты — символ женской участи и Гости. Спектакль построен на древнем обряде северных славянских народов, следуя которому

жених должен был собственноручно обрезать косу невесты — символ женской силы. На наших глазах разворачивается процесс знакомства, сватовства, подготовки к священному ритуалу и — кульминация! — обрезание косы, своего рода венчание молодых. Языческое кипение страстей и ужас перед неумолимостью обряда и женской судьбы отсылают нас еще к одному балету Стравинского — «Весна Священная» в хореографии Вацлава Нижинского. Но в спектакле Т.Багановой нет экстатически-шаманского ритуала: минимализм и аскетичность переплетаются с глубиной естественных чувств. Так в плаче Невесты (М.Козева) нет обнаженного надрыва, но внешняя сдержанность только усугубляет глубину эмоций. Здесь и обреченность, и страх перед неизвестным, и одержимость, и смиренное принятие женской судьбы. Первородная стихия чувств в финале сменяется таинством христианского обряда: венчание молодых под колокольный звон и торжественный ход со свечами на головах. Татьяна Баганова тонко и выверенно обращается с цитатами и фольклором, виртуозно манипулирует культурными пластами. Сценография, свет, костюмы — все работает на концепцию режиссера. Эстетику спектакля Багановой можно сравнить с жестким немецким экспрессионизмом театра Пины Бауш, где эмоции оголены и выражаются через движения и жесты, где предметы живут своею жизнью. Т.Баганова искусно владеет пространством и превращает предметы в аллегории, выстраивая сложную полифонию визуальных эффектов. Так, белые холщовые полотна, свисающие сверху как занавесы, разделяют пространство для дуэтных номеров (Невесты — Матери, Невесты — Жениха) и групповых и в то же время создают иллюзию кругового, бесконечного движения. Гости, держась за руки, цепочкой проходят от одной холстины к другой, исчезают и тут же появляются из-за первого полотна, создается ощущение непрекращающейся хороводной вязи. Развернутость торсов танцоров и хороводная вязь, сплетающая всех участников действия, дают впечатление росписи древних амфор, а фронтальное расположение танцоров — иконописи. Деревенское многоголосье захватывает нас в вихрь

праздничного гуляния. Резкая дробность шага, графичный рисунок движения рук, необычные телесные ракурсы, «иконность» поз и большая амплитуда движений, фронтальные пространственные перемещения, сплетение пластических горизонталей с привычными в классике вертикалями — все это гармонично существует в полифонии музыки Стравинского. Т. Баганова стилизует наиболее характерные синтагмы народной пляски — притопы, разухабистые коленца, хороводные проходки и руки-локти — в графично-диссонантную конструкцию современного танца. «Свадебка» с ее аскетической строгостью, с ее экономией выразительных средств способна погрузить зрителя в первоосновы Бытия.

Как всегда, излюбленная Багановой тема: Мужчина и Женщина. Один из спектаклей Т. Багановой назывался «Мужчина в ожидании», теперь она представила женщин в ожидании. «Кленовый сад» — спектакль-фантазмагория, брейгелевское видение, где живут то ли Женщины Шагала, то ли гоголевские Панночки, то ли листья на засохшем дереве Любви... Сухое, ломаное дерево, одиноко стоящее где-то, как ностальгическое воспоминание о жизни. Крик ночной птицы, свингующий мотив («Moscow Art Trio» Михаила Альперина, Сергея Старостина и Аркадия Шилклопера) и рыжеволосая девушка в платье винного цвета, раскачиваясь на ветке, перелетает от правой кулисы к левой. То ли птица, то ли ведьма... Пока одна летает, вторая волосами завязывает глаза и танцует. Юноша подкрадывается с садовым секатором и весело щелкает лезвиями по волосам. Девушки, под грустную гармонику напевая «Ах, мой милый Августин, все прошло, все прошло», ловко танцуют в полуприседе... Персонажи встречаются, удивляются, влюбляются и сливаются в лихорадочной пляске любви. Игры Девочек и Мальчиков — без пошлости, легкие... Герои семят на корточках, брутально флиртуют, застывают в обнимку, ловко перекидывают друг друга, словно тряпичных кукол. Их движения одновременно механистичны и чувственны, игривы и жадно ищут партнера. Девушки ловко запрыгивают на мужчин, крепко обхватывая их ногами

и руками, несколько стремительных кружений — и партнеры уже катятся по полу.

Излюбленная хореографом игра с вертикалями и горизонталями придает особую динамику и объем пространству. Искусная манипуляция предметами дает возможность создавать аллегорические образы. Морковка, сгрызаемая влюбленными с двух сторон, — и жадный поцелуй в конце. Нити, которые зубами вытянет юноша то ли из платья, то ли живота подруги. В финале женщины будут прищепками прицеплены за волосы к ветвям сухого дерева. То ли потрепанные куклы на свадебном дереве, то ли листья в ожидании ветра...

Еще один спектакль Багановой называется «Тихая жизнь с селедками» — своеобразный подарок хореографа всем женщинам и самой себе, поскольку по жанру это «женский балет» и вторая часть диптиха, некое продолжение спектакля «Попугай», поставленного Багановой летом 2000 года в Гданьске на V Балтийском университете танца для польских танцовщиков. Минимализм и в оформлении спектакля: на подвешенную скатерть проецируются слайды с селедкой и салатами, что вполне соответствует постмодернистским приемам соединения разных структур — пространственных и текстовых.

В «Селедках» Баганова продолжает исследовать тему взаимоотношений полов. В прежних спектаклях мужчина был непредсказуем: «...он медлителен, находится в постоянном журчании и не отвлекается по пустякам. Все окружающие — так думает мужчина — тоже находятся в ожидании. Иногда мужчина отмечает вокруг себя некоторое хаотичное движение, но состояние ожидания, заполняющее его всего, без остатка, тут же возвращает его обратно. Ожидание оберегается и лелеется. Мужчина находится в ожидании всегда».

Идея феминизма эксплуатируется в искусстве на Западе и в Америке уже почти полвека. Не обошла ее стороной и Т.Баганова, но использовала на «русский манер». Если «у них» — женщины, которые борются

с мужчинами, яростно отстаивая свои права, то у нас — бабы, на широких плечах которых и дом, и хозяйство, и муж-дитя, существо слабое, тонкокостное...

Мужчину нужно сначала приготовить, вымочить, вынуть косточки, посыпать зеленью и подать к столу. А после всех кухонных манипуляций и полюбить собственное творение. В спектакле мужчины — существа бесхребетные, безмолвно отдавшиеся в руки бабам-поварихам. Но в финале Т.Баганова неожиданно соединяет мужчин и женщин в страстном танце, освобождая от кухонных обязанностей одних и возвращая истинную силу другим.

Минималистский танец Т.Багановой достиг в этом «женском» балете совершенства. Дискретная пластика, распущенные волосы, игра с предметами, графичный рисунок движений, резкая смена горизонталей и вертикалей — узнаваемый стиль «Провинциальных танцев». «Татьяна достигла уже такого профессионального уровня, что могла бы поставить хоть телефонную книжку, хоть поваренную книгу», — признался Александр Пепеляев.

«В последней работе Баганова предстает в ином качестве. „Тихая жизнь с селедками“ — первый для русского „контемпорэри“ образец жанровой самоиронии. Слегка пародируя коллег по цеху, автор посмеивается над уже возникшими стереотипами и штампами современного танца и лукаво преподносит любителям „концепций“ мораль, простую, как сельдь под шубой» (Лариса Барыкина).

Танец как художественное высказывание предполагает изобретение собственного языка. Пластический язык «Провинциальных танцев» заражает своей энергией и образностью. Татьяна Баганова смело осваивает художественное пространство, сохраняя интерес к внутренней жизни человека и не забывая просто жить: «Я не стараюсь бежать за миром... постоянно находиться в напряжении и суете. Я разрешаю себе остановки. Бывают моменты опустошения, усталости, когда вдруг не знаешь, что делать.

Тогда нужно просто походить, пожить тихонечко, подумать... И обязательно последует скачок. Мне кажется неправильным бежать к цели, не замечая деталей... Надо проживать каждую секунду и получать от этого удовольствие».

Одним из выдающихся хореографов современности признан Раду Поклитару. Родившись в Кишиневе, Раду пошел по стопам родителей, артистов балета, и окончил сначала Пермское государственное хореографическое училище, а затем Белорусскую государственную академию музыки по специальности «балетмейстер». На протяжении десяти лет Поклитару работал артистом балета национального академического Большого театра Республики Беларусь, потом главным балетмейстером Национальной оперы Молдовы. Наиболее известными постановками балетмейстера стали «Поцелуй феи» И. Стравинского (1999 год), «La spectre de la rose» на музыку К.М. Вебера (2001 год), «Кармен» на музыкальную фантазию по мотивам одноименной оперы Ж. Бизе (2001 год), «Картинки с выставки» на музыку М. Мусоргского (2002 год), «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (2003), «Палата № 6» на музыку А. Пярта (2004 год), «Двое на качелях» на музыку Ч. Варгас и И. С. Баха (2009) и т.д.

РАЗДЕЛ IV

БЕЛОРУССКАЯ ХОРЕОГРАФИЯ

Тема 1. Белорусское народное танцевальное искусство, основные этапы его развития

Сегодня исследователи склонны рассматривать народный танец и песню как древнейшие виды искусства. Они всегда были самым тесным образом завязаны с жизнью народа. И у белорусов древние обряды, ритуалы, торжества и праздники календарного года (Каляды, весенний цикл празднеств, Купала), празднование начала и окончания сельскохозяйственных работ (зажинки, дожинки), семейно-бытовая обрядность (свадьба, родины) всегда, сопровождались песнями, играми, хороводами, плясками. В танце в художественной форме проявились ощущение красоты жизни, эмоциональность, темперамент и характер народа.

На древней территории Беларуси народное творчество «развивалось в постоянной борьбе с церковью, а иногда и с княжеской властью» которые враждебно относились к фольклору, видя в нем недопустимую политическую сатиру, как, впрочем, и в наши дни. Поэтому «на протяжении столетий представители церкви выступали с суровым и резким обличением «бесовских» народных обычаев», осуждали «плясание, гудение и плескание» на свадьбах у «меньших людей».

В XII в. епископ Кирилл Туровский в своих «Поучениях» выступает против скоморохов, «плясания еже на пиру, на свадьбах и в павечерницах». Скоморохи — бродячие актеры древней Беларуси, впервые упоминаемые летописью в 1068 г., были любимы народом. Поговорка «Всякий пляшет, да не как скоморох» утверждает репутацию скоморохов как умелых исполнителей танцев.

На протяжении длительного времени белорусский танец был малоизвестен даже на родине и редко выходил за пределы деревни. В

высшем обществе белорусское народное искусство считали недостойным аристократических особ.

В появлении и популяризации белорусских народных танцев на сценических площадках не только Беларуси, но и за ее пределами большая заслуга труппы Игната Буйницкого — талантливого самородка, создавшего в 1907 г. белорусский народный театр, в котором сам Буйницкий принимал участие как режиссер, актер и танцор. В концертах исполнялись народные песни и танцы под аккомпанемент традиционной «траістай» музыки — скрипки, цимбал и дуды. В репертуаре труппы Буйницкого насчитывалось более десятка танцев («Лявоніха», «Юрка», «Верабей», «Мяцеліца», «Гняваш», «Мельнік», «Антошка», «Чобаты», «Качан», «Чабор», «Барыня», «Полька» и др.).

В сценической интерпретации народных танцев И. Буйницкий почти не отходил от фольклорной основы. З. Бядуля в одной из своих статей писал: «Иллюстрируя пару десятков народных танцев, И. Буйницкий придавал им только особую живость и бойкость, но не модернизировал их никакими новыми штрихами... Они остались как бы сырым этнографическим материалом. Буйницкий это делал сознательно. Он очень идеализировал народное творчество и считал преступлением отходить в сторону от духа этого творчества». С 1910 г. труппа И. Буйницкого разъезжала по Беларуси, пропагандируя белорусское сценическое искусство, народную хореографию. Труппа побывала также в Петербурге и Варшаве. Выступлениям труппы сопутствовал неизменный успех, неоднократно отмечавшийся в печати. Белорусские народные танцы постепенно входят в белорусскую литературу и драматургию XIX в. Так, в анонимной поэме «Тарас на Парнасе» упоминаются «Лявоніха», «Мяцеліца», «Казачок», в драме «Сялянка» В. Дунина-Марцинкевича «Мяцеліца» выходит на сцену, а в его поэме «Гапон» упоминается танец «Бычок».

Знаменитый белорусский писатель Я. Купала в пьесе «Паўлінка» ярко показал, как простая белорусская девушка горячо отстаивает свой, народный

танец «Лявоніху», противопоставляя его «модным» танцам шляхтича Адольфа Быковского. Танцевальное творчество занимает важное место в фольклоре белорусского народа. В нем отражены история народа, его быт и труд.

Многообразие форм белорусского хореографического искусства вызывает необходимость классифицировать его по танцевальным жанрам. Каждый танцевальный жанр объединяет танцы, различные по форме и содержанию. Среди них выделяются танцы и пляски, хороводы, игры. Танцы делятся на традиционные популярные танцы, кадрили, польки, бальные (бытовые) танцы, пляски; хороводы — на игровые и танцевальные; игры — на обрядовые и увеселительные (вечериночные).

Хореографическое творчество с древнейших времен завязано с годовым кругом праздников, торжеств и обрядов, приуроченных к зимнему, весеннему, летнему и осеннему периодам сельскохозяйственных работ. Большое место в фольклорном наследии белорусов занимают семейно-бытовые обряды, праздничные гулянья, которые отличались обилием песен и танцев.

Рассмотрим кратко те праздничные обряды, которые в определенной мере завязаны с элементами хореографии. Первый годовой праздник, особо чтимый крестьянами в прошлом, — «Каляды», проводившийся в конце декабря — начале января (по ст.ст.). На праздничных вечеринках и игрищах молодежь устраивала игры, пела и танцевала. В Гомельском уезде, по свидетельству Е. Р. Романова, наиболее популярными танцами были: «Барынька», «Казачок», «Падушачка», «Мяцеліца», «Гусачок», «Лучыніца», «Журавель», «Касар», «Чыжык». Во время Коляд ходили ряженые с козой, журавлем, медведем. Наиболее распространенным было хождение с козой. И сегодня танцевальные школы реконструируют этот праздничный обряд.

К праздникам и мероприятиям были приурочены разные игры. Некоторые из них («Жаніцьба Цярэшкі») проводились только в колядные вечера. Они содержали театрализованное действие, диалоги, песни, танцы.

Известны также игры «Яшчур», «Зязюля», «Халімон», «Чорт», «Бахар». Интересно описание танца, исполнявшегося на Каляды в XIX в. Оно приведено И. Берманом, к сожалению, без указания названия: «На игрище собираются преимущественно паробки, хлопцы и девки в корчму, где при звуках неистово пиликающей скрипки молодежь оттопывает свои, самые незатейливые, танцы, в которых хлопец выказывает всю свою размашистость и удаль вскидыванием ног; ангажированная же более скромно, под такт, с ноги на ногу то поднимается, то опускается, как утка» и. Исполнение этого эмоционального по характеру танца представляло определенные технические трудности. В его содержании раскрывались образы целомудренной девушки и удалого деревенского парня. Трудно отнести этот танец к какому-либо определенному жанру, но автор описания был склонен видеть в нем сходные черты с «Весялухай». Точную и выверенную этнографическую реконструкцию подобных праздничных обрядов реализует в Беларуси Средневековый Театр «Плутовской Театр ДиГриза».

Танец «Шастак», как утверждал Е. Р. Романов, был распространен в Беларуси повсеместно и исполнялся как праздничный хоровод на Каляды. Е. Р. Романов дает описание этого танца вместе с мелодией и текстом песни, под которую его танцевали: И коло кружится быстро. Затем опять поется медленно, причем коло только ходит и т. д.». П. В. Шейн также приводит колядный «Карагод», записанный в селе Новоселки Игуменского уезда Минской губернии. «Карагод» этот имел простое построение — общий круг, и исполнялся на музыку и припевы «Шастака». Имел в виду танец «Шастак» и А. Пщелко в рассказе «Пилипово веселье»: «Мирон первый «пустился в пляс».

В некоторых местностях праздничный народный танец «Шастак» относится к детским хороводным играм, о чем свидетельствует включение его описания в сборник «Детские игры» Л. Чернявской: «Девушки становятся в круг, держась за руки; одна из девушек выходит в середину круга, прохаживается и поет. Пропев это, она, а за ней и все девушки поют

эту песню опять сначала. Как можно скорее девушка, которая ходила по середине круга, начинает перекручиваться через руку с теми, которые стоят в кругу. Когда она перекрутится со всеми, на ее место идет другая и снова поет».

К. Я. Голейзовский сопоставляет белорусский праздничный «Шастак» с российским танцем «Шестерка»: «Большое сходство с русской «Шестеркой» имеет белорусский «Шостак»; разница заключается главным образом в смене, количестве и расположении фигур».

С большим торжеством отмечался в Беларуси цикл весенних праздников. Открывался он обрядом «гукання» — призыва весны. Весенние праздники и обряды сопровождалась красочными хороводными играми, плясками и танцами. Весенний цикл включал в себя «Юр'я» (23 апреля ст. ст.), «вялікдзень» с волочebным обрядом, «радуніцу» (вторник после пасхальной недели), когда «да абеду пашуць, па абедзе плачуць, а вечам скачуць»; «сёмуху» — троицу и «русальную» неделю, когда девушки танцевали и пели вокруг березы, вили и развивали венки. В песне пелось: «Завіўшы вянок, пайшлі ў танок». На троицу заканчивался сезон весенних хороводов, среди которых наиболее известны «А мы проса сеялі», «Старац», «Страла», «Утушка», игры «Гарэлыш», «Журавель» и др. Среди летних праздников и обрядов самый интересный у белорусов и других славянских народов — «Купалле» (праздновался в ночь с 23 на 24 июня). В купальских игрищах воплотилось поэтическое творчество народа, его любовь к природе, к песне, танцам, хороводам.

Обряды Купалы составляли своеобразное театральное действо, насыщенное музыкальным и танцевальным праздничным фольклором. Этнографическую оценку Купалы мы находим у П. А. Бессонова: «Праздник имеет свои обряды, свои характерные торжества и игры, а вместе с тем свой собственный, преимущественный круг песен. Здесь собрано все, что только есть для белорусских крестьян самого праздничного, таинственного, увлекательного, ликующего и игривого в течение целого лета».

Некоторые театральные труппы и этнографические сообщества в Беларуси реконструируют сегодня традиционные праздничные обряды. Вот, например, интересное описание праздника Купалы: во время празднования «все выбирают одного из парней лучшего и одну из девушек лучшую и ставят их царем и царицей начинаемых танцев; становятся все попарно, поют купальные песни и под звуки их танцуют. Главный купалиш и главная купалка распоряжаются танцами».

В первой половине XIX в. в Новогрудском уезде молодежь исполняла в купальскую ночь пляску «Коркодон»; «Выходят из деревни в поле, обыкновенно, лишь девицы и взрослые юноши; раскладывают огонь и проводят целую ночь в плясках и гадании. Это, как можно полагать, есть память праздника со времен язычества... Собранный на одном месте народ... забавлялся разными играми, проводил большую часть ночи и дня в плясках и пиршествах: пляску эту называли вообще «Коркодон». Из других летних праздников следует назвать «Зажынкi» и «Дажынкi», которыми отмечались начало и окончание уборки хлеба. Хлеб, источник жизни, определял благосостояние крестьянина; с урожаем он связывал надежду на сытый, обеспеченный год, поэтому празднества проходили с особой торжественностью. Когда уходили с поля, плясали и пели песни. Хозяева, услышав праздничные песни жниц, выходили из хаты навстречу с хлебом и солью. «Девушка, поклонившись хозяину, кладет у ног его дожиночный сноп, а венок передает ему в руки... После этого начинается угощение, песни, музыка и пляска — танцуют польки, вальсы...». П. М. Шпилевский также отмечает, что на дожинках после ужина начинались праздничные танцы. Плясали «Талакуху», «Жураўля», «Мяцеліцу», «Скакуху». Особый интерес вызывает «Талакуха». Несомненно, что своими корнями этот танец уходит в далекое прошлое. По-видимому, он должен был изображать «талакў» (форма коллективного труда). Известно, что некоторые тяжелые крестьянские работы одной семье были не под силу. И тут на помощь приходили соседи, родственники, которые «талакой» быстро

справлялись с работой. После окончания ее хозяин обычно устраивал для «талачанцаў» общий ужин. Так бывало и на дожинках. После ужина, свидетельствует Шпилевский, «девицы и молодницы выходят во двор, где, упросив музыку играть, начинают плясать народные местные пляски. Любимые пляски во время дожинок разнообразны, но особенно часто повторяются: талакуха, журавель, мяцеліца и скакуха. Все они более или менее похожи одна на одну. Одна талакуха несколько отличается от прочих плясок. Особенность ее та, что сначала впереди вертится богиня, а прочие девицы стоят полукругом, топают ногами и подпрыгивают, не сходя со своего места и размахивая платками... потом все девицы догоняют богиню и, окружив ее, кланяются ей, а она, сидя на земле, поет. После этого девицы садятся все вместе возле богини».

Народная хореография занимала видное место и в семейно-бытовых обрядах. «Часто все виды народного искусства сливались в единый поток,— пишет Б. Смольский,— чтобы усилить и обогатить обрядность, внести в нее театральные элементы. Эта характерная черта, свойственная белорусскому народному творчеству, ярко проявилась в свадебном обряде, который отличался обилием песен, танцев, диалогов, сложной сменой разнохарактерных сцен, большим количеством участников».

Свадьба проходила как подлинное театрализованное представление, в котором заранее обусловлены различные этапы. Ведущими на свадьбах были специальный свадебный ведущий «маршалок», а в древности — скоморохи. Сегодня, пожалуй, единственная уникальная труппа способна с высокой достоверностью реконструировать скоморошье ведение свадебного веселья — это Средневековый Театр Беларуси «Плутовской Театр ДиГриза».

В записях этнографов можно найти сведения о танцах, исполнявшихся на свадьбах в Минской, Могилевской и Витебской губерниях: в с. Семежево Слуцкого уезда Минской губернии, например, плясали «Барыню», «Польку», чаще всего «Казака», в Горецком уезде Могилевской губернии — танец «Верабей».

М. В. Довнар-Запольский называет много танцев, но чаще танцевали «Казачка», «Лявоніху». А «в последнее время» (80-е гг. XIX в.), фиксирует этнограф, в деревню стали проникать городские танцы: кадрили, «нечто похожее на польку» и проч. «Во время пляски бабы поют краткие, ухарские песни». На свадьбах плясали также «Мяцеліцу», «Чыжыка», «Трасутку», польки типа «скакухі» с припевками, кадрили и др.

Интересны импровизированные танцы каравайниц во время печения свадебного караваея. В Лидском уезде Виленской губернии, по сообщению П. В. Шейна, «когда каравай замесят, то две девки берутся за руки накрест через квашню и пляшут около нее...».

В свободные вечера крестьяне часто собирались в корчме, где отдыхали после тяжелого трудового дня. Молодежь приходила в корчму повеселиться, потанцевать, пожилые люди — побеседовать. Нанимали музыканта — дударя. Танцевали то одни девушки, то девушки вместе с парнями. «Если случится наблюдать совместные танцы мужчин с женщинами, то у нашего простолюдина, «у прастаці...» они кажутся гораздо целомудреннее, чем танцы в других слоях общества. Так, мужчина не берет здесь женщину за талию; женщина не кладет руки на плечо мужчины; те и другие держатся скромно за руки, а при турах поддерживают под локти друг друга, но когда женщины танцуют особняком, то пары держатся низко за талию, или за середину рукава, а иногда обняв шею соседа». На игрищах наиболее распространены были танцы «Казачок», «Мяцеліца», «Лявоніха», «Падушачка», «Таўкачыкі», «отличающиеся большим оживлением. А пока молодежь танцует, старики притопывают в такт ногами да подпевают вполголоса. Музыканты также не забывают своего дела и лихо выводят плясовую на своих инструментах». Местом встреч и сближения молодежи служили также веселые праздничные «кірмашы» и «фэсты» — годовые ярмарки и храмовые праздники. В Борисовском уезде Минской губернии «...на кирмашы являются доморощенные музыканты, большею частию со скрипками, а в последнее

время с гармониками, под музыку которых молодежь отплясывает местные танцы: крутуху, бычка, барыню, лявоніху, мятелицу, а в последнее время и «кадрилю», позаимствованную от местной мелкой шляхты... Главное достоинство во всех упомянутых танцах заключается в плавности движений танцующих, так как особых замысловатых фигур не полагается. Парни показывают свою удаль сильным притопыванием каблуков в такт музыканта, ломанием шапки набекрень, размахиванием руками, присвистом и пением...». Многие народные танцы возникли на основе богатого песенного и песенно-игрового фольклора. Такие танцы, хороводы, игры, сохранившиеся в народе до нашего времени, имеют общее название с песнями, под которые они исполнялись: «Лянок» «Мяцеліца», «Таўкачыкі», «Мікіта», «Шастак», «Падушачка», «Лявоніха», «Бульба» и др. Слова песни помогали раскрыть содержание и характер танца.

П. В. Шейн, указывая на различные песенные жанры, выделял среди «разгульных» песен «плясовые», а среди последних — «характерные, сопровождаемые выделыванием разных фигур (напоминающих несколько последнюю фигуру кадрили), как, например, «Мяцеліца», «Падушачка»... и разного рода припевки (в некоторых местах — скакухи, скакушки, плясухи, плясушки и пр.)». О близости, слитности песни и народного танца свидетельствуют детские песни, сопровождающие пляску и имеющие общее с ней название.

Танцую их, «сплетаются руками, располагаясь в кружок, кружатся, притопывая ногами...». Основой синтеза песни и танца всегда служило слияние содержания песни и танца, порождавшее театрализованное действие. Этот принцип широко используется как профессиональными, так и самодеятельными вокально-хореографическими коллективами в постановках современных танцев: танец сопровождается хором и оркестром, иногда участники хора включаются в танец, в него вводятся игровые, театрализованные элементы, световое оформление, декорация. Здесь налицо слияние воедино многих видов искусства — синкретизм, свойственный

народному творчеству. Это — дальнейшее развитие вековых традиций народного искусства, берущих свое начало в древних обрядах, хороводных танцах и играх.

С древних времен известно музыкальное сопровождение обрядов, игрищ, праздников. Эмоциональная танцевальная народная музыка наложила свой отпечаток на характер исполнения белорусского танца. Белорусская народная танцевальная музыка по своей мелодике красочна и вместе с тем проста. Издавна в Беларуси танцы и реже песни сопровождалась игрой на таких народных инструментах, как дуда, скрипка, цимбалы, бубен.

Своеобразие танцев разных народов тонко подметил Н. В. Гоголь: «Посмотрите, народные танцы являются в разных углах мира: испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как теньеровский немец, русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец говорящий — у другого бесчувственный; у одного бешеный, разгульный — у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый — у другого легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, прошедший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражается в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность». В белорусском танце может быть обнаружено общее с танцами других народов, в первую очередь с русским и украинским, и это не нарушает его этнического своеобразия. «Невозможно представить себе культуру какого бы то ни было народа, которая складывалась и на протяжении своей истории развивалась изолированно, вне взаимосвязей, а значит, и вне взаимодействий культур соседних и нередко даже географически отдаленных народов. В таком именно смысле самобытной культуры не существует».

Искусство танца постоянно развивается. Движения танца, переходившие из поколения в поколение, с изменением социально-бытовых условий жизни народа нередко видоизменяются и усложняются, приобретая новый характер исполнения. Движения, заимствованные из танцев других народов, сливаются с доминирующим национальным стилем и расширяют выразительные возможности хореографической лексики. Примером этого могут служить разнообразные белорусские польки, перекликающиеся с польками (подскоками, притопами) литовскими, латышскими, молдавскими и чешскими (по мнению некоторых исследователей, Чехия и Словакия — родина этого танца). Или возьмем такие характерные для белорусского танца элементы движения, как «па-де-баск», «голубец», «подбивки», «крутка», «притоп», «галоп», «припадание», «ковырялочка», «дробушечки», или «дробники». Все они тесно завязаны с элементами движений балтийского и украинского народных танцев и даже имеют общие с ними названия, но колорит и национальная форма их выражения различны. Это усложняет работу балетмейстера-постановщика, обязывает его изучать историю народа и особенности его танцевального искусства.

Некоторые балетмейстеры считают, что «дробки», «подбивки», «переборы по шестой позиции», «ритмические выбивания» — не белорусские элементы движения. Однако этнографические записи свидетельствуют об обратном: такие элементы движений весьма характерны для белорусских танцев. Об этом пишет, например, А. Р. Пщелко. Принадлежность этих движений белорусскому танцу подтверждает и П. Бессонов: «Баба, молодуха, как заведет свою «Скакуху», как зачнет набирать свои песни-коротышки тысячью зерен, как закидает ими вправо, влево, вокруг, замечет звуками и огоньками взоров, замашет «хусткой», засеменит «чаравичками», завертится юлою,— это вьет вихорь на перекрестке. Подобное кое-где у великорусских женщин, в приговорах и прибаутках: но им далеко до Беларусских».

Черты общности хореографического искусства народов проявляются в одинаковых или близких названиях некоторых танцев, в сходных рисунках и движениях. Так, танец «Галубец» с таким же названием известен русским; «Юрочка» — украинцам («Гарненька молодичка»); «Лянок» — зафиксирован в Калининской области как русский народный танец; «Таўкачыкі» — известны эстонцам («Пульга-танец») и карелам («Ристу-пяре», т. е. лучинки накрест); «Журавель» распространен у всех славянских народов; «Мяцеліца» — у русских и украинцев; «Млынок» — у латышей («Судмалиняс») и литовцев («Малунелис»); «Мікіта» — у литовцев с аналогичным названием и украинцев («Микола»); «Чобаты» или «Шаўцы» — у литовцев («Шяучус») и украинцев («Шевчик»); «Козачка» — у литовцев («Ожялис»); «Касары» — у литовцев («Ручугай») и молдаван («Коаса»); «Казачок» — у русских и украинцев; «Зайчик» — у русских и литовцев; «Падушачка» — у русских и литовцев и т. д.

Необходимо отыскивать и собирать еще не забытые материалы по национальной хореографии, изучение которых позволит балетмейстерам сохранять и приумножать богатство белорусского танцевального искусства.

Тема 2. Хореографическое искусство до XX века

История профессионального балета на территории Беларуси берет свое начало с середины XVIII века. Первые балетные коллективы и балетные школы возникли в Слуцке и Несвиже — центрах владений князей Радзивиллов. Там же были образованы и первые школы для крепостных танцовщиков. Обучение крепостных артистов и их выступление на сцене шло практически параллельно. Постепенно из подготовленного кордебалета выделялись талантливые танцовщики, которые заменяли ангажированных за большие деньги иностранцев-солистов; появились собственные балетмейстеры. Подготовку крепостных танцоров вели иностранные хореографы (австриец Шреттер, французы Л. М. Дюпре, Я. Оливье, Л. Матье, итальянец А. Путтини, чех Навотны). Методика преподавания строилась на

итальянской и французской школе танца. Первоначально тематика танцев не выходила за пределы пасторальных мотивов, балетов в масках, сказочных интермедий и «сальтов с Арлекином». Широкую популярность в магнатском окружении имели балы-маскарады, где в танцах с гостями обязаны были принимать участие профессиональные танцовщицы.

В последней четверти XVIII века на земли Беларуси проникают эстетические идеи Ж. Ж. Новера. На смену «дивертисментному» периоду приходит «действенный» балет с четко выраженным сюжетом, со специально написанной музыкой, со стройной композицией танцев. Новеровские реформы захватывают не только сцены музыкальных театров Несвижа, Гродно, Ружан, Слонима, Шклова, но и становятся основой хореографической практики в театрах Вильно и Варшавы. В 80-х годах XVIII века хореограф Ф. Г. Ле Ду ставит в Поставах свой «Балет вод, или Купель Дианы», танцор и хореограф М. Пренчинский в Ружанах ставит «Милосердие Тита», ученик Ж. Ж. Новера Ф. Шлянцовский в Слониме — «Дезертир-балет», а в Несвиже белорусский хореограф А. Лойко и итальянский балетмейстер Г. Петинетти с успехом показывают публике «Пигмалиона».

Балетные труппы князей Радзивиллов в Несвиже и Слуцке, А. Тизенгауза в Гродно, М. К. Огинского в Слониме, С. Г. Зорича в Шклове по направлению репертуара, художественному оформлению спектаклей и творческому составу были аналогичны балетным труппам придворных театров Западной Европы и России. «Мы знаем по описям, запискам и бумагам, что представления, даваемые в шкловском имении Зорича, превосходили по великолепию придворные спектакли русские, бывшие польские, императорские австрийские в Шенбрунне и французские спектакли в Версале», — так писал режиссер и исследователь русского театра В.Г. Сахновский.

Шкловская и слонимская балетные труппы состояли из 20 человек, несвижский балет имел в своем составе более 20 человек, гродненский — 30.

Для сравнения: польские труппы насчитывали 20-25 человек в королевском балете Варшавы, а крепостная труппа Браницких в Белостоке — не более 12 человек. С придворными балетными труппами Беларуси связана деятельность балетмейстеров с общеевропейской известностью — Л. М. Дюпре, Ф. Ле Ду, К. А. Морелли, Ф. Морини, Ф. Каселли и др.

Об одаренности белорусских артистов, о единстве школы танца и в целом о высоком профессиональном уровне балета на территории Беларуси свидетельствует факт передачи в конце XVIII века целой крепостной балетной труппы из шкловского придворного театра С. Г. Зорича в распоряжение Дирекции Санкт-Петербургских императорских театров. На равных со столичными танцовщиками Санкт-Петербурга участвовали белорусские артисты во главе с Екатериной Азаричевой и Крестьяном Буткевичем.

Также из выпускников балетных школ Гродно и Слонима было сформировано «Товарищество танцовщиков его королевского величества» в Варшаве — крепостные белорусские танцовщики, уроженцы земель Великого Княжества Литовского, были завещаны А. Тизенгаузом королю Станиславу Августу Понятовскому.

В XIX веке на смену придворному театру приходит стационарная городская антреприза. Здесь продолжали работать многие из приезжих музыкантов, композиторов, балетмейстеров, артистов. Особого внимания заслуживает деятельность балетного ансамбля под руководством французского хореографа Мориса Пиона в Витебске.

Большое значение для развития балетного искусства Беларуси в конце XIX — начале XX века имела деятельность труппы под руководством Игната Буйницкого, впервые выведшего на сцену народную хореографическую культуру.

Тема 3. Становление белорусского балетного театра и профессиональной хореографии

Национальный академический Большой театр балета Республики Беларусь (до 1996 г. Государственный академический Большой театр оперы и балета) создан в 1933 г. на базе Белорусской студии оперы и балета. За 70 лет деятельности белорусский балет стал одним из ведущих балетных коллективов Европы. Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь создан в 1933 году как Государственный театр оперы и балета Беларуси на базе Белорусской студии оперы и балета. С 1940 года – Большой, с 1964 – академический.

История театра начинается в 20-х годах XX века на сцене первого Государственного драматического театра, имевшего в своем составе солистов оперы, хоровую и балетную группы и небольшой симфонический оркестр. Там ставились музыкально-драматические спектакли, отрывки из опер и балетов, звучала народная музыка. В этот период будущие звезды белорусского оперного и балетного искусства получали образование в музыкальных техникумах Минска, Витебска, Гомеля. А также в созданной в 1930 году Государственной студии оперы и балета, возглавляемой выдающимся русским певцом Антоном Бонавичем — в прошлом коллегой великого Федора Шаляпина на сцене Мариинского театра в Санкт-Петербурге.

За три года студия подготовила целую плеяду профессиональных артистов и осуществила постановки опер «Золотой петушок» Н.Римского-Корсакова (1931) и «Кармен» Ж.Бизе (1932).

25 мая 1933 года Государственный театр оперы и балета в Минске был открыт оперой «Кармен» с великой белорусской певицей Ларисой Александровской в заглавной партии. Беларусь обрела центр высокопрофессионального музыкально-драматического творчества и

исполнительского искусства, приобщилась к европейскому оперному наследию, вошла в мировой культурный процесс.

Первые спектакли 1933 года, помимо «Кармен» — оперы «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П.Чайковского, «Царская невеста» Н.Римского-Корсакова и первая балетная постановка театра — «Красный мак» Р.Глиэра. Первое поколение художественно-творческого состава театра – И.А. Гитгарц (художественный руководитель), Г.Н. Петров (дирижер), О.М. Борисевич (режиссер), Л.В. Крамаревский и К.Н. Муллер (балетмейстеры); оперные исполнители – Л.П. Александровская, Р.В. Млодек, С.Ю. Друкер, И.М. Болотин, М.И. Денисов; солисты балета – А.В. Николаева, Т.С. Узунова, Ю.В. Хираско, С.В. Дречин. Кроме того, своим стремительным творческим становлением молодой коллектив был во многом обязан крупным мастерам русской театральной сцены – дирижерам Н.Б. Грубину и В.И. Пирадову, режиссерам И.Ю. Шлепянову и Б.А. Покровскому, балетмейстерам Ф.В. Лопухову и А.Н. Ермолаеву, художнику С.Ф. Николаеву.

В период с 1933 по 1939 год театр освоил классические оперные шедевры западноевропейского и русского репертуара, среди которых – «Князь Игорь» А.Бородина, «Севильский цирюльник» Дж.Россини, «Риголетто» Дж.Верди, «Тоска» Дж.Пуччини, «Русалка» А.Даргомыжского. При театре работала балетная студия, где занимались одаренные дети и участники самодеятельных кружков со всей Беларуси. Балетная труппа театра состояла в то время более чем из 100 артистов, отличавшихся довольно высокой профессиональной подготовкой. Были поставлены балеты «Копелия» Л.Делиба, «Конек-горбунок» Ц.Пуни, «Тщетная предосторожность» П.Гертеля, «Лебединое озеро» П.Чайковского. Одной из главных своих задач театр оперы и балета Беларуси считал создание национального репертуара. 10 марта 1939 года премьерой оперы белорусского композитора Евгения Тикоцкого «Міхась Падгорны» было ознаменовано открытие собственного здания театра на Троицкой горе, построенного по проекту известного архитектора Иосифа Лангбарда. Первым

балетным спектаклем, представленным на новой сцене в постановке знаменитого хореографа Касьяна Голейзовского, стал «Бахчисарайский фонтан» Б.Асафьева, открывший новый сезон 1939-1940 годов.

В целом, этот период стал очень плодотворным для театра – были поставлены три национальные оперы – «У пущах Полесья» А.Богатырева, «Міхась Падгорны» (2-я редакция) Е.Тикоцкого и «Кветка шчасця» А.Туренкова. Кроме того, важнейшим событием для национальной культуры и театра стала постановка первого белорусского балета «Салавей» М.Крошнера. В июне 1940 года эти спектакли с большим успехом прошли в рамках Декады Белорусского искусства в Москве.

Вторая половина 1930-х гг. ознаменовалась большими достижениями во всех областях белорусской культуры. Построение прочного фундамента социалистической экономики, победная поступь социализма — все это не могло не сказаться на духовной жизни народа, обеспечило небывалый подъем его творческих сил. Для деятельности всех белорусских театров в эти годы характерен усиливающийся интерес к национальной тематике, к истории белорусского народа, к его фольклору. На сцену выходит целый ряд молодых белорусских авторов — писателей, драматургов, композиторов, при Филармонии организовывается Ансамбль белорусской народной песни и танца (балетмейстер К. Алексютович), возникают самодеятельные коллективы, интерпретирующие хореографический фольклор. Работа по созданию оригинального репертуара велась и в Белорусском государственном театре оперы и балета. В 1938—1939 гг. на сцене театра были поставлены первые национальные музыкально-драматические произведения — оперы «Міхась Подгорны» Е. Тикоцкого, «В пущах Полесья» А. Богатырева, «Цветок счастья» А. Туренкова, в которых нашли свое отражение события из недавней истории народа, образы фольклора. В обстановке общего культурного подъема началось создание первого белорусского национального балета «Соловей», которому суждено было

реализовать многолетние творческие стремления белорусских хореографов. Опыт создания подобных постановок во всем советском театре был тогда еще невелик. Национальная хореография в республиках делала свои первые шаги. Единственным национальным балетом, предшествующим «Соловью», был балет «Сердце гор» грузинского композитора А. Баланчивадзе в талантливой постановке Вахтанга Чабукиани (показан в Ленинграде в 1938 г.). Таким образом, деятелям белорусского балетного театра в работе над «Соловьем» приходилось решать и многие общие проблемы хореографической формы.

Либретто балетного спектакля, написанное по одноименному произведению Зм. Бядули искусствоведом Ю. Слонимским и балетмейстером А. Ермолаевым, сохранив основную идею повести и ту атмосферу романтической приподнятости, которая была ей присуща, давало возможность для создания самостоятельного, оригинального хореографического произведения. И это в значительной мере было использовано его авторами.

Музыка балета, написанная молодым композитором Михаилом Крошнером, народная по духу, была достаточно выразительной и глубокой. Не превращая партитуру балета в сборник национальных мелодий, композитор показал богатство белорусского мелоса. Музыкальный образ народного, крестьянского мира был построен в большинстве случаев на основе мелодий национальных танцев и песен («Лявонихи», «Юрочки», «Метелицы», польки «Янки», «Ленка», «Перепелочки», песни «Ой, палын мой, палыночак» и др.). Для характеристики польской шляхты использовались мазурка, краковяк, полонез. В то же время многие страницы партитуры были написаны композитором без опоры на музыкальный фольклор. Эти сцены естественно вливались в музыкальную ткань балета, не выделяясь стилистически, что говорило о глубоком проникновении автора в характер народного творчества.

Говоря сегодня о музыке «Соловья», надо заметить, что она далеко не полностью отвечает всем требованиям современного балетного симфонизма. «Разнообразие использования народно-песенных и танцевальных тем в балете, народный характер собственных авторских мелодий не могут оправдать ограниченность средств развития музыки, основанных только на вариационности фактуры и тембров». Однако для своего времени партитура «Соловья» явилась значительным достижением белорусского музыкального театра. Композитор сумел в плясовой и песенной музыке провести драматургическую мысль, музыкальные характеристики главных действующих лиц были индивидуализированы, выразительны, развивались по ходу действия. Так, музыкальная тема Сымона, звучащая минорно в начале балета, в финале становилась мажорной, маршевой, приобретала черты героики. Особенно удались композитору лирические сцены балета. Очень мелодичные, они обращали на себя внимание своей эмоциональной наполненностью. Светло и радостно было адажио героев в 1-м акте спектакля, тревожна сцена ожидания Зоськой Сымона в 3-м действии, певуча и задушевна колыбельная, грустен, лиричен девичий хоровод. Пока композитором писалась музыка «Соловья», в балетной труппе развернулась большая работа по сбору и изучению фольклора. Специальные бригады из артистов неоднократно выезжали в самые отдаленные деревни и села, привозили в столицу талантливых народных танцоров, которые показывали отдельные движения и целые танцы, пришедшие из старины. Переплавившись в горне балетмейстерской фантазии, они органично вошли в хореографическую ткань спектакля, расцветив ее самобытным, неповторимым национальным узором.

Вплотную работа над постановкой балета была начата весной 1939 г. в связи с подготовкой к декаде белорусского искусства в Москве. Для подготовки декадного спектакля в театр были приглашены балетмейстеры Ф. Лопухов и А. Ермолаев. С первого момента работы над спектаклем выявилось различие творческих стилей постановщиков. Ф. Лопухов, ставивший второй

и третий акты, прекрасно владел классической формой, но не всегда умел выразить ее средствами то новое, что требовала от хореографии жизнь, и возвращался к обычной балетной трафаретности. Несмотря на большое мастерство и талантливость, проявленные в постановке отдельных сцен «Соловья» (экспрессивным выражением отчаяния, гнева, непримиримости был танец Сымона с кнутом во 2-м акте балета, интересно были интерпретированы белорусские танцы «Козел», «Чернец», «Кукушка», вплетенные в обряд дожинок в 3-м действии), в хореографии и режиссуре Лопухова все же заметной была некоторая традиционность замысла. Эффектные номера, созданные им, были хороши, будучи взятыми в отдельности, но не всегда работали на общую идейную направленность спектакля и даже, наоборот, кое в чем снижали его художественную силу. Так, два «светских» акта, поставленные Лопуховым, останавливали стремительное, драматически насыщенное движение двух «народных» действий балета, поставленных Ермолаевым, и на сцене шли многочисленные дивертисментные номера, логически не связанные с остальным действием. Стилевой разнობой ощущался и в обрисовке характеров главных действующих лиц: веселый, умный и мужественный Сымон первого акта приобретал вдруг некоторую глуповатость и приниженность во втором.

Отсутствие художественного единства между актами нарушало целостность балета. В ноябре 1939 г. после общественного просмотра и широкого обсуждения спектакля его переработку поручили А. Ермолаеву. И это не было случайностью. Именно его творческие поиски способны были привести к решению задач, стоящих перед молодым балетным театром, в новаторских устремлениях балетмейстера выражало себя время. Ф. Лопухов позже, в середине 1970-х гг., дал высокую оценку балетмейстерскому творчеству А. Ермолаева, говоря о его современности, гражданственности и принципиальном новаторстве, основывающихся на советской действительности. Вспоминая о постановке Ермолаевым

«Соловья», Федор Васильевич писал, что такие таланты «встречаются редко — исполнительские и сочинительские в равной степени. Во всяком случае, в творческом содружестве актера и постановщика Ермолаев был и остался для меня непревзойденным образцом, сверххореографическим титаном» Неоспорима связь первого белорусского балета с традициями русского балетного спектакля, с художественными принципами советской хореографии. И «Красный мак» — пионер борьбы за идейный советский балетный театр, и «Бахчисарайский фонтан» с его небывалыми для того времени цельной драматургией, тщательно продуманной режиссурой и психологической глубиной танцевальных образов, и последующие балетные постановки ведущих советских хореографов, каждая из которых поднимала и решала свой определенный круг проблем, — все это оказало большое влияние на создателей «Соловья», явилось той общекультурной питательной средой, которая сформировала их творческое кредо.

Особенно большое значение для первого белорусского балета имели предшествующие ему народно-героические балеты «Пламя Парижа» и «Партизанские дни» Б. Асафьева — В. Вайнонена, «Сердце гор» А. Баланчивадзе — В. Чабукиани, где воплощались эстетические принципы метода социалистического реализма с его требованием исторически конкретного изображения действительности, пониманием роли народных масс как движущей силы истории, оптимизмом, романтической героикой. Следуя по пути, проложенному этими балетами, «Соловей» в то же время находил и свои самостоятельные решения вопросов, поставленных перед балетным искусством эпохой.

Первый белорусский национальный хореографический спектакль был решен его авторами в жанре народно-героического балета. В нем в поэтической форме воссоздавалась атмосфера народной жизни, существовал и действовал коллективный герой. Людская масса представляла в балете в самых различных эмоциональных состояниях — в веселье и радости, в отчаянии и гневе. Начиная от массовой народной сцены 1-го акта, где в

солнечных, безмятежных плясках раскрывалась душа народа и его героев, и кончая финальным гневным и ликующим танцем победы, народная масса в спектакле все время выражала себя пластически. Хореография была родной стихией действующих лиц спектакля, и для многочисленных танцев, развертывающихся на сцене, не приходилось искать специальных поводов и оправданий, как в некоторых других балетах тех лет. Танец звучал в «Соловье» как естественное и единственно необходимое выражение чувств героев, их мыслей. Красочный и многоплановый образ народа создавался в спектакле сугубо хореографическими средствами. И это было новым достижением советской хореографии в жанре народно-героического балета. «Сопоставляя характеристики народа в советских балетных спектаклях, мы ясно видим, как шел процесс развития реалистического искусства танца,— писал известный советский балетовед Ю. Слонимский.— Если Вайнонен мог показать революционное действие масс лишь в пляске басков и в великолепном ритмизованном ходе восставшего парижского люда (танец народного гнева, поход на дворец в третьем акте «Пламени Парижа»), если Чабукяни пятью годами позже нашел уже танцевальное выражение для призыва к восстанию (Хоруми в «Сердце гор»), то два года спустя Ермолаев создал сложный образ народа в балете «Соловей»: народ танцевальными средствами проявляет и гнев, и горе, и страсть борьбы с насильниками и торжество победы над ними...»¹ Ю. Слонимский был прав, отмечая, что образ народа в «Соловье» был разработан полнее и ярче, чем в предшествующих ему народно-героических балетах. Действительно, мы знаем, что в «Пламени Парижа» масса чаще всего поглощала отдельных героев, не давая раскрыться их индивидуальностям, что в «Партизанских днях» народ являлся как цельный образ лишь в отдельных сценах, что даже в «Сердце гор» — балете, наиболее красочно представившем народную массу, рядом с богатыми по своей танцевальности народными сценами находились режиссерски слабые эпизоды, где действия массы решались средствами сухой пантомимы, описательной иллюстративности.

Сравнивая «Соловья» с другими советскими народно-героическими балетами тех лет, автор этой книги совсем не стремится утверждать, что белорусский спектакль был лучшим из них. Цель в данном случае состоит в том, чтобы показать, что его авторы сумели избежать многих ошибок, характерных для тех лет. Общие усилия советских хореографов привели к тому, что жанр народно-героического балета уже в те годы стал одним из ведущих и интереснейших жанров советского балетного театра.

Принципиально новыми по сравнению с большинством балетов традиционного классического репертуара выглядели в этих спектаклях взаимоотношения героя с массой (солиста с кордебалетом). Как типическая черта нового героя в балете подчеркивалась его слитность с народом. Сымон и Зоська в «Соловье» — простые люди из народа, плоть от плоти его. Мысль эта четко и ясно проводилась на протяжении всего спектакля, ощущалась во всем строе его хореографии. Одним из интересных и малораспространенных на балетной сцене приемов, еще более подчеркивающих единство героев с народом, было то, что герои не выделялись из общих рядов в массовых сценах, в народных танцах. Главные действующие лица спектакля не исполняли соло в общих плясках, на них не концентрировалось постоянно основное внимание. Особое место предоставлялось им, как и в литературном произведении, только по ходу рассказа об их личной судьбе, об их личной драме. Сымон выделялся из народной массы прежде всего тем, что, отстаивая свои права, он первым брался за оружие, становился вожаком крестьян. И борьба героев за личное счастье неизбежно перерастала в борьбу за счастье всего народа.

В образах Сымона и Зоськи олицетворялся национальный характер народа, его свободолюбие, жизнерадостность, искренность, сила духа. Размышляя в процессе создания балета над проблемой национального, авторы «Соловья» стремились решить ее в современном ключе. Соглашаясь с мыслью Гоголя о том, что истинная национальность состоит не в описании сарафана, а в постижении самого духа народа, М. Крошнер, Ю.

Слонимский, А. Ермолаев писали, что они не отказались от внешних черт и проявлений национального, но прежде всего стремились раскрыть лучшие черты, присущие освобожденному народу. Балет утверждал тип белоруса — не забитого жизнью, не беззащитного, а мужественного, гордого, способного постоять за себя и свой народ.

В «Соловье» значительно возросла по сравнению с классическими балетами роль мужского танца. В балетах прошлого мужчине почти всегда отводилось второстепенное положение: изящный кавалер должен был в основном только поддерживать танцовщицу, помогать ей. В «Соловье» героем спектакля являлся не утонченный принц, а простой крестьянский парень. Для Сымона балетмейстер сочинил насквозь танцевальную партию, хореографическая лексика которой не уступала в богатстве и красочности женской партии, а кое-где даже превосходила ее. Танцевальный язык Сымона был действен, страстен, полон романтического пафоса. Трансформированный в национальном духе, с открытой, смелой манерой и твердой, уверенной поступью (безусловно, подсказанными фольклором), танец его говорил о чрезвычайной близости к народному плясовому творчеству и в то же время был классическим в своей основе. Широкие, героического плана движения логически выливались в стремительные вращения, большие полеты. Особенно интересен был монолог Сымона во 2-м акте — своеобразный «танец гнева», где в огне ненависти и боли как бы родился новый Сымон — не простодушный и мечтательный юноша, а мужественный боец и суровый воин. «Не соловьем надо быть, а злобным коршуном!» — эта мысль одного из героев повести Бядули ясно и убедительно передавалась в монологе Сымона, являлась его ведущей эмоциональной силой.

Говоря о выразительности и впечатляемости танцевального языка главных героев спектакля — Сымона и Зоськи, нельзя не сказать о мастерстве исполнителей этих партий — С. Дречине и А. Николаевой. Именно их человеческая теплота, их обаятельная искренность вдохнули

жизнь в танцевальные формы, обусловили необычайную правдивость изображаемых характеров.

С. Дречин, танцевавший роль Сымона, нашел для нее свежие и яркие краски. В Сымоне Дречина было много от героя повести Бядули — народного таланта-самородка, натуры сильной, цельной, щедро одаренной природой.

Зоська в исполнении А. Николаевой также ничем не напоминала кокетливых и манерных «балетных героинь». Артистка с пронзительной силой раскрыла мужественный характер простой белорусской девушки, умеющей беззаветно любить и страстно ненавидеть. От сцены к сцене, от действия к действию артистка все более подчеркивала в своей героине активное, протестующее начало. И в то же время Зоська — Николаева была натурой глубоко лиричной, женственной, тонко чувствующей красоту родной природы. Проникновенна была в исполнении А. Николаевой сцена, когда решившая бежать от панского произвола Зоська грустно прощается с родными местами. Трогательно кланяется она старому плетню, свидетелю стольких счастливых минут в ее жизни, ласково обнимает березки. Она словно хочет навсегда запечатлеть в своей памяти образы, дорогие ее сердцу. «Талантливая А. Николаева создает в «Соловье» очень цельный и яркий образ белорусской девушки,— писала газета «Правда»,— нежной, веселой, любящей и вместе с тем сильной, самоотверженной, способной на борьбу» . Положительным образам в «Соловье» были противопоставлены образы отрицательных персонажей — пани Вашемирской, скрывающей за внешним «светским» лоском звериное лицо крепостницы, и гайдука Макара — хищного и жестокого панского холопа. В характеристике Макара постановщик стремился уйти от традиционного решения подобного образа как неизменного абстрактного «злодея» и обрисовать его как живого, полнокровного человека, все низкие качества которого порождены окружающей его средой. Его партия в спектакле была почти полностью танцевальной. Именно в танце наиболее ярко раскрывалась низкая и злобная

натура гайдука. Ермолаев нашел прием, «открывающий злодеям доступ к классическому танцу»,³ писал позже, почти через три десятилетия, Ю. Слонимский. Прием этот — маскировка истинной сути отрицательного героя. И здесь постановщик сознательно пользуется не только сатирическими красками хореографической палитры. Лихо, по-своему красиво плясал Макар (А. Курилов) перед Зоськой, как вкопанный останавливался он после бешеного вращения в молодцеватой позе, тщательно выделял замысловатые коленца, пытаясь пленить девушку, падал перед ней на колени. «Он вьется вокруг, склоняется к ее ногам, как пан в мазурке, касается рыцарственным жестом подола ее платья, ведет испуганную героиню, любуясь ею и собой — своими нервическими движениями: прыжками и скаканием вокруг предмета своей страсти. Кровь кипит в нем от унижения и восторга. Привыкший властвовать над холопами, не знающий отказа в желаниях, он с трудом скрывает свое истинное лицо под маской ласковой покорности и просьбы». Образ его раскрывался постепенно: сперва лишь изредка, а потом все чаще и чаще танец Макара приобретал черты гротеска. В своей молодцеватости гайдук в чем-то перебарщивал, фальшивил, а иногда и просто не мог сдержать таящуюся в нем злобу. И тогда из-за благодушной маски выглядывало настоящее лицо хищника, жестокого и хитрого человека, опасного врага. К концу спектакля, «когда Макар убеждается, что Зося окончательно отвергает его, он утрачивает власть над собой и мечется среди девушек, чтобы силой вырвать Зосю из их круга. Но одинокие, слабые и запуганные девушки в поведении подружки черпают силы к сопротивлению — окружают Зосю, подставляют свои плечи ударам плети обезумевшего Макара. Он носится по сцене, перелетает через девушек, расшвыривает их по сторонам, большими *jetes en tournant* гоняет их по кругу, пытаясь добраться до своей жертвы... Такова одна из первых удачных попыток пересмотра традиционно-пантомимного решения образа балетного злодея»¹. По своей роли в обновлении основ мужского танца, в создании полнокровного образа отрицательного персонажа белорусский балет.

«Соловей» по праву может быть поставлен в один ряд с лучшими советскими балетными спектаклями тех лет. Хореографическая партитура «Соловья», ее композиция была продуманной и цельной. Создатели балета порывали со стандартным применением некоторых балетных форм (па-де-де, па-де-труа), справедливо видя в этом дань форме, балетному штампу. Во всем «Соловье» нельзя было найти даже намека на несколько холодный, самодавлеющий парад техники ведущих артистов, который так часто являлся основным смыслом па-де-де или па-де-труа в старых балетах. Сочиняя свои ансамбли, дуэты, композитор и постановщик всегда исходили прежде всего от логики событий, от строгой правды чувств. И в этом создатели белорусского балета иногда даже опережали других советских балетмейстеров. (В «Соловье» невозможно было встретить такое традиционное следование форме в ущерб содержанию, какое, например, можно было увидеть в ставившемся почти одновременно с «Соловьем» балете «Лауренсия»: обесчещенная, убитая горем Хасинта в финале акта как ни в чем не бывало танцевала каноническое гран-па.)

Несмотря на то, что «Соловей» был насыщен народными мелодиями, танцами, играми, балет не превратился в сборник белорусского фольклора. В то время, как в некоторых других национальных театрах страны большая часть спектаклей, подобных «Соловью», т. е. первых национальных балетов, была своеобразным попури из народных танцев, объединенных незамысловатым сюжетом, белорусский балет не являлся просто танцевальной сюитой. Компоновка народных танцев была не сюитной, свидетельствовал московский рецензент спектакля В. Потапов (Голубов), а симфонической, хотя и не очень сложной. Народные танцы были строго подчинены единой драматургической мысли спектакля и сами развивали и двигали действие.

Преддверием кульминационного момента 1-го акта — появления гайдуков и угона девушек — служил радостный и светлый «Юрочка». Шутливая игра Сымона в «первого парня на деревне», растерявшего всех

своих «ухажерок», шаловливый задор девушек, вся безмятежность этой сцены составляли глубокий контраст с драматизмом последующей, когда уже не в шутку, а всерьез парни лишались своих невест и сестер. «Юрочку» вспоминал Сымон и в момент предсмертной агонии, и это идиллическое воспоминание еще более подчеркивало трагизм положения погибающего героя.

Настроение безрадостного подневольного труда и в то же время чувство большой дружеской солидарности крепостных крестьянских девушек, их трудолюбие и талантливость ярко раскрывались в «Ленке» (2-й акт балета). Уни- сонность движений, согласованность трудового ритма, единство устремлений объединяли девушек в одну сплоченную семью. И этот, исполняющийся как бы по принуждению, народный танец «Ленок» выливался в демонстрацию огромной дружеской солидарности угнетенных людей, звучал гимном талантливому трудовому человеку. И опять контраст: соседство «Ленка» с созданным на основе «Мазурки», но гротесковым, остро сатирическим танцем аристократических гостей пани Вашемирской, разоблачающим ничтожество их внутреннего мира, без слов говорило о моральном превосходстве угнетенных над угнетателями. Решение финальной сцены балета заслуживает особого внимания. В ней вместо обычной мимической потасовки или традиционной танцевально-пантомимной сцены боя постановщик дал развернутую, хореографически обобщенную картину борьбы и победы народа над своими врагами. ...Вокруг тела упавшего Сымона, как черные вороны, сгрудились гайдуки. Уже готовы они снова кинуться на парня, но вдруг в испуге застывают: со всех сторон появляются люди, одетые в праздничные, светлые одежды. Не обращая внимания на врагов, народ самозабвенно пляшет «Метелицу», но передние ряды танцующих, словно волны народного гнева, все ближе и ближе подкатываются к гайдукам. И вот уже тесным людским кольцом окружена жалкая, испуганная кучка панских холуев. Они отступают, жмутся друг к другу все теснее, карабкаются друг на друга, образуя причудливую

пирамиду, наконец обрушиваются под ноги танцующих. Когда народ в танце расступается, то уже нет гайдуков: они исчезли, потонули в реке народной ненависти. Вдали запылала панская усадьба, и, словно огненный вихрь восстания, еще шире взметнулась, закружилась и понеслась, увлекая всех за собой, разудалая, буйная «Метелица».

Как непохожи эти драматургически обоснованные, содержательные танцы на те пляски поселян в старых балетах, о которых с насмешкой и горечью писал Салтыков-Щедрин: «Почему они пляшут? Они пляшут потому, что налаживают сети, они пляшут потому, что готовят лодку, они пляшут потому, что они поселяне и в этом качестве должны плясать» Значение финальной сцены не исчерпывается ее свежестью и оригинальностью. Она позволяет говорить о новаторстве режиссуры балетмейстера. В ней наиболее полно и ярко нашли свое художественное воплощение общие эстетические взгляды Ермолаева на хореографию как на искусство, которому присущи обобщенность и поэтическая условность. Балетмейстер увидел и решил спектакль в плане эпического сказания, которому чужды натуралистические бытовые характеристики. Образ Сымона в балете явственно перекликался, например, с образом былинного богатыря, от одного движения могучих плеч которого в разные стороны разлетались облепившие его гайдуки. По-балетному условно и свежо решались сцены столкновения Сымона с врагами. В одной из них задорно плясавший на ветке дерева, как бы насмехающийся над врагами, Симон отбрасывал резкими батманами стремившихся достать его гайдуков, столпившихся внизу, словно стая волков. Другая сцена ярко предстает из описания очевидца: «Кольцо гайдуков кружится в танце вокруг одинокого героя, а он танцем, так сказать, отбивается от них. Здесь нет и в помине ни инсценировки насилия, ни физической борьбы. Никто не прикасается друг к другу, ни у кого нет оружия, а образ отчаянной борьбы возникает с большой силой — люди словно связаны друг с другом незримыми узами взаимной ненависти. Каждое движение героя отражается на преследователях: прыжок — и в направлении

полета героя происходит смятение в рядах врагов, отскок — и восстанавливается замкнутая их цепь. Это танец предельно условный внешне, лишенный иллюстративных моментов, но жизненно правдивый, волнующий. Это эпический образ героя, эпический и легендарный одновременно»

Гиперболизация, гротеск, метафора, художественные контрасты являлись излюбленными приемами постановщика, наиболее яркими красками его палитры. В этом ключе были решены и основные конфликтные ситуации спектакля — стелющийся по земле танец и слегка шаржированные жесты Макара и гайдуков, напоминающие движения каких-то паукообразных существ, противостояли в балете широкому, подчеркнуто богатырскому танцу героя.

В первом белорусском балете, в его хореографическом решении было немало достоинств. Но едва ли не самым значительным достижением «Соловья» явилось то, что в нем был точно найден принцип взаимодействия фольклорных танцевальных форм с классическим танцем. Общность исканий в этой области сближала деятелей белорусского балетного театра с хореографами других республик нашей многонациональной страны, где в конце 30-х — начале 40-х гг. начали появляться первые хореографические спектакли, знаменующие собой рождение национальных балетных театров и традиций, спектакли, основой которых явилось народное творчество. Первым из них, как уже говорилось выше, был балет Баланчивадзе — Чабукиани «Сердце гор», открывший путь к смелому, творческому претворению фольклора, к построению на нем целого балетного спектакля. Этот принцип стал впоследствии ведущим творческим методом при создании национальных балетов, однако утверждение его в тот период происходило медленно, с частыми остановками и отступлениями. Не во всех национальных балетах, родившихся позже «Сердца гор», творчески воплощалось то, что было найдено в грузинском балете. Некоторые из них решались только средствами национального танца (армянский балет

«Счастье», узбекский — «Шахида»), другие как бы поделили между классическим и народным танцами сферы влияния: на классике были построены фантастические сцены, на народной пляске — реально бытовые (татарский балет «Шурале»), третьи механически соединили эти различные танцевальные формы (таджикский балет «Две розы»), четвертые просто представляли собой сюиту из малосвязанных между собой различных классических и народных танцев.

Чтобы хореографический язык героев балета был ярко национальным и общечеловеческим одновременно, необходимо было трансформировать как классический, так и народный танцы, создать сплав, неразделимый в своем единстве. Создание этого сплава фольклорных и классических форм не было самоцелью для постановщика балета А. Ермолаева. Оно было продиктовано насущными потребностями хореографии, жесткой необходимостью избавиться от традиционной балетной «кукольности» и вездесущего «пейзанства», добиться национальной и исторической конкретности образов балета, их народности.

В результате творческой целенаправленной работы создателей «Соловья» герой балета впервые заговорил на своем национальном языке, и язык этот мог выразить самые сложные человеческие чувства, рассказать о самых тонких движениях души. Классические в своей основе сцены — адажио, вариации — засветились новым светом, наполнились жизненной правдой и небывалыми для того времени простотой и естественностью. Какими же конкретными приемами добивался постановщик «Соловья» слияния элементов классического и народного танцев? Как практически воплотился в первом белорусском балете метод, который стал позднее одним из ведущих в создании хореографического языка национальных балетных спектаклей?

Одним из самых распространенных приемов в «Соловье» было сочетание классических движений с национально окрашенными жестами рук — различными заплетениями, орнаментальными положениями ладоней и т.

п. Соединение классических па с естественными, бытовыми движениями также рождало национально-колоритный танец, придавало ему выразительный, действенный характер. (Стремительные всплески рук, например, в сочетании с большими жете по кругу в вариации Зоськи из 1-го акта удивительно ярко передавали восторг, охвативший девушку от встречи с любимым.) Для большей конкретности разговора рассмотрим детально лексику одной из танцевальных сцен «Соловья», дуэта Сымона и Зоськи из 1-го акта балета.

Вместо традиционного антре или адажио — канонического начала классического па-де-де — дуэт героев начинался в ритме польки. Но уже первые движения говорили о том, что танцевальный рисунок ее сильно изменен. Сымон и Зоська вылетали из-за кулис стремительными большими прыжками, совершенно не свойственными белорусской польке. Можно было бы сказать, что прыжки эти являлись классическими большими жете (*jetes*), если бы не руки танцующих — свободные, легко сгибающиеся в локтях, с раскинутыми распростертыми ладонями. Они в свою очередь были явно не свойственны академическому танцу и говорили о близости к народному плясовому творчеству. Отсутствовали здесь и па-де-курю (*pa-de-couru*), применяющиеся часто в классике как подготовка к жете. Жете здесь естественно продолжали стремительный, но близкий к бытовому бег. И вся эта комбинация прыжков и бега осмысливалась (что также выходило за пределы традиций классического танца, где большинство движений не несет в себе определенного и конкретного смысла и читается только в контексте) как шутливая погоня Сымона за Зоськой. В этом же плане были переосмыслены и перекидные жете, которые партнеры исполняли держась руками за плетень и одновременно перепрыгивая его с разных сторон. Юноша стремился догнать девушку, она от него ускользала. Тогда Сымон сворачивал веревочную петлю и, бросив ее, словно пастушеское лассо, ловил Зоську. Нарочито упираясь, нехотя двигалась девушка, пританцовывая в типично народном духе (ковырялочка, тройной притоп, полечный поворот

вокруг себя, еще притоп). Движения сопровождалась жестами рук, которыми девушка как бы отгоняла от себя Сымона, отмахивалась от него. Но в этих народного плана движениях была тонкость, будто бы мелочь, но тем не менее трансформировавшая весь облик комбинации. Это — вытянутость носков ног и значительно большая, чем в народной пляске, мягкость, плавность жестов. Таким образом, комбинация эта получала право встать в один ряд с другими, в которых использовались движения, классические в своей основе.

Но вот Сымон подтащил к себе Зоську. Он брал ее на руки, ласково прижимал к себе, кружил в радостном порыве. Здесь все было сплавом классики и народного танца, единением этих двух сфер хореографического искусства. Сам прием поддержки не характерен для белорусского танца, партерного по рисунку. И подъем партнерши на руки и плечо — явное влияние академического танца. Но зато сама поза Зоськи на руках у Сымона была естественной, простой, лишенной обязательной для классики выворотности ног. И в то же время в ней не было той несколько грубоватой прямоты, которая бывает присуща иногда народной пляске. Линии поддержки были изящны, рисунок строг и художественно завершен. Такое слияние классического и народного можно было бы проследить и дальше, на протяжении всего «Соловья». Создатели балета неоднократно обращались к неиссякаемому источнику народного творчества. И почерпнутое поистине оказалось «живой водой»: оно придало художественным образам балета свежесть и особую поэтическую значимость.

Стремясь извлечь необыкновенное из обыкновенного, хореографическую поэзию из жизненной прозы, балетмейстер обращался к самым различным приемам и средствам, иногда парадоксальным по своему сочетанию. «Заземляя» несколько отвлеченную абстрактность академического танца, он в то же время «возвышал» до благородной чистоты форм классики, казалось бы, «антибалетные» бытовые позы и движения, па

народного танца. Ермолаев всеми средствами стремился вывести на балетную сцену как можно больше новых жизненных ситуаций, ранее для нее недоступных. Неожиданность же, новизна и оригинальность принимаемых им решений, закономерные в подобном случае, но не всегда понятые и принятые критиками, навлекали на хореографа обвинения в приверженности к натурализму и формализму, в то время как Ермолаев был одним из самых последовательных и страстных борцов за реализм балетного театра. Сегодня мы с легкостью, данной прошедшими десятилетиями, можем указать на ошибки постановщика, на те направления его поисков, которые вводили его в сторону или остались безрезультатными. Но эти же приобретенные с годами знания заставляют нас лучше оценить сделанное в те годы А. Ермолаевым, удивиться тому, как верно угадал он многие из будущих путей развития советского балета. Критик В. Потапов (Голубов) не случайно назвал статью о первом белорусском балете «Чувство нового». «Ермолаев проявил его в «Соловье» больше, чем кто-либо из его собратьев,— пишет и Ю. Слонимский.— Он заглянул далеко вперед — в 60-е гг., когда его принципы восторжествовали в советском балетном театре, а отдельные ермолаевские задумки из-за механического их воспроизведения рискуют даже стать штампами. Тем значительнее торжество «Соловья» на рубеже 40-х годов»

Показанный в июне 1940 г. на декаде белорусского искусства в Москве первый белорусский национальный балет имел большой и заслуженный успех. «Постановка вызвала... восхищение москвичей. Спектакль отличается свежестью, поэтичностью и подлинной народностью. «Соловей» — это новое слово в советском балете», — писал композитор Т. Хренников. Многочисленные творческие находки и принципиально важные достижения «Соловья» позволяют говорить о значительном вкладе, который был сделан этим балетом не только в белорусскую, но и во всю советскую хореографию. Художественные принципы, лежащие в основе «Соловья», явились ценным вкладом в эстетику советского балетного театра.

Особое значение они имели в период 30—40-х гг., когда советская хореография интенсивно искала пути для дальнейшего развития, стремилась найти выход из намечавшегося тупика. Претендовавшая на монополию эстетика «драмбалета» утверждала на сцене приемы и методы, свойственные скорее драматическому, чем балетному театру, сужала возможности танца, делая из него иллюстрацию к жизненным ситуациям, отрицала условность, поэтическую обобщенность, свойственную хореографии, вела ее к натуралистической, плоской бытописательно-сти. «Стремления Ермолаева шли вразрез с практикой «драмбалета» и почти что не имели прецедентов» Он одним из первых советских балетмейстеров своим творчеством не только выступил против господствующих взглядов, но и нашел пути к практическому решению многих актуальных художественных задач. Балет «Соловей» для тех лет во многом имел программный характер, и приходится только пожалеть, что, показанный лишь однажды в Москве в летнее, отпускное время, он не был увиден широкой общественностью, не был осознан и зафиксирован в памяти деятелей балета. К тому же ряд критиков, привыкших к нормам «драмбалета», оценили белорусский спектакль, исходя из этих позиций. Главную заслугу его один из рецензентов видел, например, в том, что все в нем понятно и он «в ряде мест волнует так же, как спектакль драматического театра». Но, независимо от этого, можно с уверенностью говорить, что многочисленные находки и принципиальная художественная направленность первого белорусского балета явились ценным вкладом во всю советскую хореографию. Значительные его завоевания — специфически балетное построение драматургии, поэтическая обобщенность и метафоричность решений, расширение выразительных возможностей балетного искусства, обновление основ мужского танца, создание танцевального образа отрицательного персонажа, убедительность воплощения героической темы, широкое использование фольклора, синтез классического и народного танцев — все это и многое другое легло в творческие закрома советского балета, пусть не прямо, а косвенно,

опосредованно помогло его дальнейшему движению. Нельзя не сослаться здесь вновь на мысль одного из самых глубоких и серьезных советских балетных критиков Ю. Слонимского, высказанную им в начале 70-х гг.: «Знакомые с жизнью балета последнего десятилетия легко обнаружат черты глубокого родства эстетики и поэтики Ермолаева и сегодняшних ведущих балетмейстеров — Григоровича, Вельского и других. Родства эстетики и поэтики. Родства приемов и ситуаций. Можно было бы подумать, что имеет место заимствование, если бы сегодняшние балетмейстеры видели его балеты, хорошо знали ермолаевские приемы и т. п. Но это исключено; в лучшем случае они могли видеть Ермолаева на сцене, слышать об его спектаклях от немногочисленных очевидцев. Впрочем, «родство душ» в искусстве и не предполагает прямой, непосредственной связи. Его создает своей властью всемогущее время. Тем значительней чувство нового у Ермолаева, опережавшего время на добрые полтора — два десятилетия»

Постановка национального спектакля была закономерным результатом этапа становления белорусской профессиональной хореографии, свидетельством ее зрелости. «Соловей» явился итогом формирования ее творческого лица и вместе с тем началом новой стадии в развитии белорусского балетного театра.

До войны заметными спектаклями белорусского театра, во многом определившими его будущий творческий облик, стали: «Мадам Баттерфляй» («Чио-чио-сан») Дж.Пуччини, «Сказки Гофмана» Ж.Оффенбаха, балет «Дон Кихот» Л.Минкуса. Последняя предвоенная премьера театра – «Травиата» Дж.Верди, которая прошла 22 марта 1941 года. Во время Великой Отечественной войны (1941—1945) Беларусь была оккупирована немецко-фашистскими войсками, Столица подверглась жесточайшим бомбардировкам и была превращена в руины. Многие артисты театра ушли на фронт либо присоединились к партизанскому движению, многие создавали фронтовые концертные бригады и выступали на передовой перед солдатами Советской Армии. Театр оперы и балета был эвакуирован в

Поволжье России (города Горький и Ковров), где продолжал активную творческую деятельность.

Тема 4. Балетные произведения белорусских авторов на фольклорную, историческую и литературную тематику

Создание оригинального национального балета открыло перед деятелями белорусской хореографии новые творческие горизонты и прежде всего возможность воплощения в национальном спектакле тем социалистической действительности. Но Отечественная война разрушила творческие планы театра, разбросала деятелей белорусского искусства по разным дорогам страны. Одни из них сражались в частях действующей армии, в партизанских отрядах, другие в составе концертных бригад выступали перед воинами Советской Армии, на фабриках и заводах. Многие километры военных дорог преодолели ведущие артисты белорусского театра. Танцевать приходилось прямо на земле, на сдвинутых столах, на сколоченных наспех дощатых площадках. Концерты часто прерывались из-за начавшегося обстрела или внезапного приказа о наступлении. Народная артистка БССР А. В. Николаева вспоминала об огромном успехе концертов для частей Первого Белорусского фронта, когда со своим партнером С. В. Дречиным они повторяли танцы по три, четыре раза. В Берлине ведущие танцовщики минского балета одними из первых советских артистов выступали перед воинами-победителями. Но и в суровые годы войны работники белорусских театров продолжали беречь и развивать свою национальную культуру, свое искусство. Ярким свидетельством несокрушимой энергии и жизнеутверждающей силы белорусского искусства был концерт белорусских артистов в Москве в январе 1943 г., в котором с огромным успехом была показана сюита из балета «Соловей» («Ленок», «Лявониха» и другие танцы, возобновленные Ю. Хираско) в исполнении А. Николаевой, солистов и артистов Государственного музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. С. Немировича-

Данченко. В 1944 г. в Коврове, куда эвакуировался Белорусский театр оперы и балета, был показан жизнерадостный спектакль «Гщетная предосторожность» (постановка З. Васильевой).

После освобождения республики от фашистских захватчиков белорусский народ под руководством Коммунистической партии приступил к восстановлению разрушенного хозяйства. В Минске вместе с другими учреждениями искусств возобновил свою деятельность и Белорусский государственный ордена Ленина Большой театр оперы и балета. Работать приходилось в тяжелых условиях. Здание театра было полуразрушено и разграблено, не работало отопление, не было электричества. «О тепле и сытости можно было только мечтать,— читаем в книге о балетмейстере В. Вайнонене, назначенном в ту пору художественным руководителем балетной труппы.— Репетиционный зал отапливался «буржуйкой», которая нещадно дымила, и в перерывах, несмотря на сильный мороз, приходилось настезь открывать окна. Люди простуживались, болели, было много травм. Квартир не хватало, и артисты жили прямо в театре. На репетиции приходили кто со штопкой, кто с вязанием, чтобы в свободную минуту починить последнее, драгоценное трико или превратить довоенное кашне в шерстяной наколенник. Во время остановок все торопились нырнуть в шубы и телогрейки, чтобы сохранить тепло разогретых мышц. Но никто не жаловался — каждый чувствовал, как необходимо городу скорейшее возрождение театра, и ради этого жертвовал всем.

Из-за нехватки элементарно необходимого трудности возникали по самым неожиданным поводам, любая мелочь становилась проблемой. Чтобы сделать твердыми носки балетных туфель, балерины заливали их сахаром. И это тоже был маленький подвиг: многие имели детей, а сахар в те годы был большой драгоценностью! По вечерам репетировали без электричества, и балетмейстер с коптилкой в руках, присев на корточки, ползал по залу за артистами, чтобы разглядеть, как они исполняют движения»
Но, несмотря на все трудности, деятели белорусского театра,

ориентированные постановлениями ЦК ВКП(б) по вопросам искусства, постепенно и неуклонно пополняют репертуар лучшими произведениями оперной и балетной классики. Сперва на сцене Окружного Дома офицеров, а затем восстановленного оперного театра ставятся «Кармен», «Травиата», «Риголетто», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Русалка», «Князь Игорь», «Проданная невеста», «Лебединое озеро», «Бахчисарайский фонтан», «Арлекинадда», «Дон Кихот», «Испанское каприччио» и т. д.

Одновременно театр продолжает упорно работать над созданием своего оригинального репертуара, над спектаклями на национальную тему. В 1949 г. на сцене театра осуществляется постановка балета В. Золотарева «Князь-озеро» (либретто М. Климковича при участии В. Вайнонена, постановка К. Муллера и О. Мордвинова, дирижер И. Гитгарц, художник С. Николаев), в основу сценария которого были положены старинные полесские легенды о происхождении озера «Князь» и таинственном цветке папоротника, расцветающем в ночь на Ивана Купалу. Силы природы помогают двум влюбленным, Ва- силю и Надейке, история любви которых и составляет сюжет балета, победить «черного князя», жестокого феодала. Основная, ведущая мысль спектакля — победа добра над злом, моральное превосходство народа над угнетателями — последовательно раскрывалась в сценах, широких по своему диапазону: фантастических и реальных, народно-героических и интимно-лирических, бытовых и народно-праздничных. Основные коллизии спектакля были связаны с образами главных действующих лиц — Надейки и Василя. Как бы через призму их восприятия раскрывались все события спектакля. Но рассказ о личной драме героев позволял постановщикам показать трагическое прошлое всего белорусского народа.

Достоинства литературного сценария балета (несмотря на некоторую бледность образа Василя и рыхлость отдельных моментов в драматургии, события в балете развивались последовательно и целеустремленно, подчиненные раскрытию основной идеи) позволили композитору В.

Золотареву создать интересную и содержательную музыку, проникнутую национальным колоритом. Ученик Римского-Корсакова, последователь традиций русских композиторов-классиков, В. Золотарев построил музыкальную драматургию балета на основе конфликта злых и добрых сил. Для характеристики в балете героев — представителей народа — композитор обращается к народному мелосу, для обрисовки сил зла использует сложные гармонические комплексы и звукоряды.

Яркими музыкальными характеристиками были наделены в балете почти все главные действующие лица: Надейка (ее тема напоминала лирическую белорусскую народную песню, была связана с лейтмотивом природы и проходила через весь балет); Князь, получивший мрачную и сильную, то страстно и возбужденно, то зловеще звучащую лейттему; колдунья Хмара, музыкальный портрет которой ассоциировался с образами подобного плана в русской классической музыке. Характеристика Василя была основана на ясной и жизнеутверждающей оригинальной авторской теме, которая неоднократно трансформировалась в ходе действия, обогащалась интонациями, близкими белорусскому мелосу. Драматургическое построение партитуры, включающее в себя несколько видоизменяющихся лейттем, широкое использование приемов тематического развития, полифоническое мастерство — все это позволяет говорить о симфоничности музыки балета. В. Золотарев, писавший музыку балета с исключительным увлечением, столь же заинтересованно относился и к его хореографии. Стремясь как можно точнее выполнить заказ К. Муллера, он дает несколько вариантов каждого танца, по тактам согласовывает длительность отдельных эпизодов и даже детально советует хореографу, как пластически решить тот или иной музыкальный номер. «Вот эти «та-та-та» и нужно соответственно обыгрывать в танце, подчеркивая задорный ритм ударами каблучков друг о друга (если они есть) или же притоптыванием, то слегка, то бурно... и при этом разнообразно, как это происходит в музыке» — пишет он из Москвы постановщику балета. Это тесное содружество

композитора, балетмейстера, а затем и сценографа С. Николаева во многом определило художественную значимость спектакля. Его авторы сознательно стремились подчеркнуть простоту, ясность и поэтичность, которые так характерны для народного сказания, где за внешне бесхитростной и подчас даже наивной формой в большинстве случаев скрывается глубокий философский смысл.

Если в первом белорусском балете прежде всего отразился героический пафос, то в «Князь-озере» ведущими эмоциональными сферами были лирика и драматизм, определяющие жанр балета как хореографическую драму. От светлой лирики народного гуляния (1-й акт) — через глубокий драматизм сцен в княжеском шатре — к финальному праздничному веселью — таковы основные вехи драматургии балета, главные его смысловые узлы. Одним из интересных приемов постановщика и художника, получивших в дальнейшем широкое применение в практике белорусского национального балетного театра, явился принцип контраста: радостный, светлый колорит народных сцен противопоставлялся зловещей, мрачной окраске эпизодов в хороммах Князя, в волчьей яме. Противопоставление это было подчеркнуто еще более резко в сценах сна Василя, где с появлением злых сил — Хмары и Князя — менялось даже освещение и оформление сцены: прозрачное и задумчивое «русалочное» утро превращалось в темную, мрачно-таинственную «ведьминскую» ночь.

В сцене сна Василя в аллегорических образах давалось прямое столкновение добра и зла, подчеркивалась неизбежность победы светлых сил над темными. Утверждение этой мысли в символической форме до показа конкретной победы героя и народа над князем являлось своеобразным режиссерским ходом постановщика, позволяющим ему более четко и образно донести основную идею спектакля. Кроме того, в сценах сна Василя воспроизводилась одна из самых поэтичных картин, нарисованных фантазией народа, — цветение папоротника — цветка счастья. В «Князь-озере» проводится дальнейшая театрализация хореографического

фольклора. Расширяется круг названий народных танцев, входящих в драматургию белорусского балетного театра, сами танцы обогащаются новыми движениями, разнообразнее становится их композиция. Особенно интересной была работа постановщика в области белорусского хоровода — жанре танцевального творчества, в то время мало распространенном и во многих чертах забытом. Плавные, слегка покачивающиеся движения девушек то вторили поэтически окрыленному дуэту Надейки и Василя, то, становясь порывистыми и тревожно-беспокойными, предваряли появление темных сил, то, приобретая энергию и стремительность, как бы помогали борьбе героев. Большая композиция массовых и сольных танцев, в которой развивались и сплетались пластические лейттемы русалок, туманов, лесовиков, Хмары, Надейки и Василя, оставляла впечатление своеобразной хореографической полифонии.

Впервые в практике Белорусского театра оперы и балета делается попытка создать массовый с национальной окраской танец на пуантах, т. е. слить народный и классический танец не только в вариациях и адажио солистов, но и в танцах кордебалета. Одновременно балетмейстером Муллером продолжается работа над дальнейшим развитием метода слияния классики с национальным фольклором и в партиях главных героев балета. В «Князь-озере» делается еще один шаг вперед по этому пути. Исполнительница роли Надейки в спектакле танцевала «на пальцах» (партия Зоськи в «Соловье» решена средствами классического танца, но не на пуантах). Отсюда — обогащение лексики многочисленными приемами пальцевой техники.

Чистый и цельный образ Надейки создала в балете А. Николаева. В соответствии с замыслом балетмейстера она трактовала свою героиню как простую белорусскую девушку, внешне хрупкую, женственную, но обладающую мужественным характером. Именно перед ее решимостью и нравственной чистотой, а не перед мечом, выхваченным Надежкой из висящих в шатре доспехов, отступал Князь. Артистка продолжала

реалистические поиски, начатые ею еще в «Соловье» при создании образа Зоськи. В обеих этих ролях А. Николаева стремилась избежать в характеристиках своих героинь балетных штампов, черт традиционного «пей-занства». Она наделила их правдивыми, жизненными чертами, искала и находила в танцевальной образности то, что отличало ее Надейку от других балетных героинь. Особенно сильное впечатление производила игра актрисы в сцене сумасшествия Надейки, где А. Николаева сумела добиться подлинного драматизма и глубокого психологизма, нигде не переступая грани, отделяющей художественное обобщение от натуралистического копирования.

Роль Василя интерпретировал в балете народный артист БССР С. Дречин. Эта партия также перекликалась с центральной партией в балете «Соловей». Но Василь из «Князь-озера» значительно уступал Сымону из «Соловья» как в яркости художественного образа, так и просто в количестве отпущенного на роль танцевального материала. Василь был охарактеризован постановщиком и прежде всего композитором в основном только с одной стороны — как лирический, «голубой» герой. Несколько инертная медитационность образа Василя еще более подчеркивалась активным, действенным характером отрицательного персонажа — Князя. В исполнении артиста С. Павлова Князь был значительной фигурой, с живым и в то же время противоречивым характером. Подобно гайдуку Макару в «Соловье», Князь не был решен К. Муллером и С. Павловым как давно известный и много раз виденный «балетный злодей». Авторы балета и исполнитель роли Князя увидели в нем прежде всего живого человека, а не традиционный силуэт, залитый черной краской. Князь обладал красивой, хотя и чуть зловещей внешностью, его хореографический язык был почти лишен черт шаржа и гротеска, ему не чужды были душевные муки и сомнения в своей правоте, угрызения совести. По замыслу авторов балета, Князь сам в какой-то мере был жертвой определенных социальных условий. Положение господина над сотнями крестьян, неограниченная власть которого надежно

защищена вооруженной дружиной, полновластного хозяина над жизнью и смертью своих подданных развратило Князя, подавило лучшие черты его характера.

За выдающиеся заслуги в развитии балетного искусства группе создателей и участников балета «Князь-озеро» (композитору В. Золотареву, балетмейстеру К. Муллеру, художнику С. Николаеву, артистам А. Николаевой и С. Дречину) в 1950 г. была присуждена Государственная премия СССР.

Дальнейшая сценическая история «Князь-озера» достаточно драматична. На протяжении ряда лет деятели балетного театра подвергали его неоднократным переделкам, стремясь к усовершенствованию, но так и не добились полного успеха. Музыкально-хореографическая же целостность балета в конечном результате была разрушена, и «Князь-озеро», как и «Соловей», который мог бы стать национальной балетной классикой, безвременно ушел из репертуара театра.

Интересной попыткой дать новую жизнь музыке В. Золотарева были спектакли А. Ермолаева «Повесть о любви» и «Пламенные сердца», которые, являясь в музыкальном отношении лишь вариантами «Князь-озера», по своей хореографии значительно от него отличались и были по существу совершенно новыми произведениями.

Балет «Повесть о любви», поставленный в 1953 г. в связи с подготовкой к декаде белорусского искусства в Москве, был задуман как восстановление с небольшими переделками «Князь-озера». Но в процессе работы хореографом был создан оригинальный самостоятельный спектакль. В «Повести о любви» балетмейстером А. Ермолаевым (он же автор либретто) делается первая в белорусской хореографии попытка воплотить в балете образы советских людей, отразить современность. Однако замысел постановщика — раскрыть всю глубину контраста между счастливым сегодняшним днем белорусского народа и его темным, безрадостным прошлым — не был полностью реализован.

Центральное место в спектакле занимали сцены легенды (5 картин из 7), показу же советской действительности отводились только пролог и эпилог балета. Прошлое превалировало над современной действительностью в спектакле не только количеством отведенного ему места, но и уровнем художественного воплощения.

Одним из основных недостатков пролога и эпилога балета была схематичность характеров Михася и Ларисы, колхозного тракториста и ткачихи, которые не могли выдержать художественной конкуренции с ярко очерченными образами людей из прошлого — Янки и Маринки. Современным героям в балете была отведена малоактивная роль. Все действия Михася и Ларисы в балете ограничивались лишь их присутствием на собственной свадьбе, к тому же в изображении этой свадьбы постановщик чрезмерно увлекся внешней стороной, иногда даже принося ей в жертву подлинную глубину образов. В ряде случаев балетмейстер сбивался на приемы агитплаката, прямолинейно обыгрывал внешне комические детали. Так появились в балете пантомимные эпизоды с детскими распашонками, которыми гости одаривали молодых, с матерью-героиней, появление которой должно было восприниматься как пожелание жениху и невесте многочисленного прибавления в семействе. Столь же неудачна была попытка обратиться к теме урожая прежде всего посредством надписи «трудодень» на гармонии.

Особенно резкой критике подверглись сцены, в которых артистами балета воспроизводились движения трактора, посадка деревьев, борьба с суховеем. На основании этих сцен некоторые критики пытались даже обвинить постановщика и в натурализме и в формализме, не замечая, что все эти эпизоды осмысливались балетмейстером в ироническом ключе и были задуманы как веселая шутка, театрализованное представление, разыгранное присутствующими на свадьбе, и их ни в коей мере нельзя было принимать за серьезное желание постановщика показать на сцене трактор или реальную посадку деревьев.

В то же время в картинах, посвященных нашей действительности, имелось много режиссерских находок, оригинальных и смелых решений, похореографически образных сцен. Интересной и запоминающейся, например, была одна из финальных сцен балета, когда на фоне выросшей грандиозной стройки уверенно и твердо шли вперед люди, готовые к дальнейшей борьбе и труду во славу Родины. В этой сцене постановщику средствами танцевальной пантомимы, действенного танца удалось создать коллективный хореографический портрет наших современников, созидающих свое будущее.

С фантазией и мастерством были поставлены белорусские народные танцы «Лявониха», «Полька», «Микита» и др. Так, «Лявониха» была задумана как очень значительный и масштабный танец, как своеобразное дружеское приветствие трех поколений.

Дальнейшее развитие получил в балете метод слияния классики и фольклора. Особенно интересны и оригинальны по своему хореографическому языку были партии Ларисы и Михася (Н. Давыденко и В. Миронов), насыщенные множеством своеобразных, «свежих» движений, выразительных, национальных по окраске. Широкая, спортивная пластика Михася и бисерно-мелкие, но одновременно женственно-мягкие движения Ларисы составляли как бы две хореографические лейттемы, которые сливались в одну стройную мелодию в дуэтах и адажио героев. И хотя балет «Повесть о любви» явился только экспериментом, а не художественно завершенным спектаклем, нельзя отрицать его значение для белорусского театра, нельзя забывать, что в хореографическом искусстве именно путь смелого поиска ведет к новым открытиям, к созданию полноценных художественных произведений. На этом пути накапливается необходимый запас выразительных средств, происходит постепенный отбор всего лучшего, наиболее ценного. Хореография, как, впрочем, и другие виды искусства, всегда опирается на множество подобных экспериментов, своеобразных спектаклей-разведок в «неизвестное».

В балетах «Повесть о любви» (картины легенды) и «Пламенные сердца» (1955) Ермолаев снова обращается к излюбленной им героической теме. Народ так же, как и в «Соловье», ставится в центр спектакля, делается его героем. Как и в «Соловье», постановщик видит спектакль в плане былинного сказания, народной легенды, в которой уже стерлись, исчезли мелкие бытовые подробности, где хореографический язык звучен и патетичен, образы романтически приподняты и слегка гиперболизированы. Особый интерес представляют собой поиски и находки постановщика «Пламенных сердец» в области условности и обобщенности хореографического языка. В плане гротеска, например, был решен в балете образ Князя. Его резкие, угловатые движения, тяжелая, на широко расставленных и согнутых ногах, вдавливающаяся в землю поступь, хищная посадка головы — все это напоминало облик злой птицы, черного, жестокого стервятника. В остро гротесковом ключе «звучала» пластика дружинников Князя. Впечатляло уже первое появление их на сцене, когда в неистовом, но четком и мерном танце они ударами пик теснили народ, прокладывая дорогу своему повелителю, как бы олицетворяя тупую и опасную силу. В плане сатирического шаржа были поставлены сцены пьяного разгула дружинников в замке князя и некоторые другие эпизоды спектакля. По-балетному условен был эпизод борьбы народа с дружинниками. Здесь так же, как и в «Соловье», Ермолаев дал не натуралистическую картину драки, а символическое решение: дружинники постепенно подминались движущимся на них народом, после чего следовал масштабный патетический танец с факелами — танец восставшего народа, когда гнев как бы зажигал сердца и первоначальные искры огня превращались затем в могучее пламя. Не внешнее следование правдоподобию, а воссоздание в пластической метафоре внутренней правды народной борьбы было основным творческим принципом этой сцены. Художественной находкой было также выделение героев лучами прожекторов на затемненном фоне в сцене свадьбы, когда погружались в темноту и как бы исчезали все присутствующие на сцене, что позволяло

балетмейстеру рассказать о душевном состоянии героев, как бы обнажить перед зрителями их внутренний мир, показать их «крупным планом». Прием этот, впервые найденный Ермолаевым, позже широко использовался в спектаклях других советских балетмейстеров. Образно была решена и сцена появления Князя на свадьбе Янки и Маринки (1-й акт). В соответствии с замыслом постановщика в этой сцене менялось освещение: из светлого и солнечного становилось темным и мрачным; поднимался ветер, кренивший к земле тонкие стволы деревьев. Такое оформление было созвучно всему хореографическому стилю, музыкальному настроению этой сцены и удачно переключало мажорный, радостный тон действия на зловещий, драматический. Некоторые из критиков увидели в этих сценах отход постановщика от реализма, от правдоподобия, промах режиссуры спектакля. «А. Ермолаеву следует еще поработать над более полноценным, реалистическим воплощением на сцене как положительных, так и отрицательных героев» — писала В. Кригер в рецензии на балет. Как недостаток спектакля отмечал подобные приемы постановщика и Р. Захаров: «Хорошо, реалистически убедительно развивается начало балета, но, когда появляется Князь, возникают условность и символика... Появление его в спектакле следует решать реалистическими приемами и средствами». Однако дальнейшая работа советских хореографов, их достижения в области поэтического отражения явлений действительности, образности хореографического языка подтвердили плодотворность поисков Ермолаева, верность его творческой платформы.

В «Пламенных сердцах» еще раз ярко проявилось умение постановщика строить драматургию балета на материале танцевального фольклора. Опорными пунктами драматургии двух первых актов служили, к примеру, народные хороводы. В 1-м акте хоровод нес в себе ощущение тихой и ясной радости, созерцательного покоя, которое внезапно разрушалось появлением Князя с дружиной и яростной пляской дружинников. Во 2-м действии хоровод основывался почти на тех же движениях, что и в 1-м, но

рождал настроения горечи, ненависти, жажды мести. «По словам Ермолаева, эти хороводы укрепили его в давнишнем убеждении, что фольклорные танцы могут органически войти в балетный спектакль, если они призваны служить сильнейшими катализаторами драмы, вершинами конфликта. Все дело в создании или усилении их действенного начала, наконец — в «секрете» их сплава со всей хореографической тканью спектакля» — пишет Ю. Слонимский.

С балетом «Пламенные сердца» связано появление в белорусской хореографии имени талантливой балерины — народной артистки БССР Л. Ряженовой. Хотя партия Маринки была не первой главной ролью танцовщицы в спектаклях театра, но именно в ней наиболее полно и ярко проявились интересная творческая индивидуальность Ряженовой, присущие ей утонченная лиричность и глубокий драматизм. «Отрадно видеть в этом ярком, впечатляющем спектакле рождение молодых артистических дарований. Прежде всего следует сказать о балерине Лидии Ряженовой — актрисе яркого и широкого диапазона, обладающей редким обаянием,— писал в рецензии на балет «Пламенные сердца» народный артист СССР Р. Захаров.— Все ее движения, жесты и позы — не самоцель (как это, к сожалению, подчас бывает у балетных артистов), а средство для выражения человеческих переживаний. Все, даже самые тончайшие движения души героини — от чистой и трепетной девичьей взволнованности до могучего по своей драматической силе монолога, когда Маринка призывает народ к борьбе,— одинаково убедительны в ее исполнении». На сцене Белорусского театра оперы и балета Л. Ряженова исполнила много ролей. Она полюбилась белорусским зрителям как хрупкая, трогательная Мария в «Бахчисарайском фонтане», грациозная Аврора из «Спящей красавицы», искренняя Надейка в белорусском балете «Князь-озеро». У Ряженовой нашли яркое воплощение характеры Одетты-Одиллии (одна из лучших ролей в репертуаре балерины), страстной баядерки Никии, верной и чистой Медоры. Концентрируя в каждой из этих ролей основное внимание на лирических чертах, особенно

близких внутреннему складу балерины, Ряженова в то же время не рисует характеры своих героинь одной краской — палитра ее обширна, многокрасочна и включает в себя множество тончайших оттенков и нюансов. Яркое претворение нашел характер богатыря Янки у С. Дречина. Актер создал эпически монументальный, романтически возвышенный образ, который явился как бы вершиной всего сделанного С. Дречиным в области мужского танца в национальных балетах.

Интересный образ жестокого «черного князя» создал в спектакле Е. Глинских. Замечательный классический танцовщик, безупречный исполнитель таких партий, как Зигфрид в «Лебедином озере», Феб в «Эсмеральде», Альберт в «Жизели», Е. Глинских сумел создать в «Пламенных сердцах» чрезвычайно острый характер, убедительно передать злобность и хищность Князя, его жестокий деспотизм и социальную паразитичность.

Балет «Пламенные сердца» был с успехом показан на декаде белорусского искусства и литературы в Москве в 1955 году. Пресса отметила свежесть и оригинальность балетмейстерского решения спектакля, высокое мастерство исполнителей. Но, несмотря на высокую оценку хореографии, балет не прижился на белорусской сцене. Показанный всего несколько раз после декады, он быстро выпал из репертуара театра. В чем же кроется причина нежизнеспособности балета? Ее нужно искать прежде всего в неправильном обращении с музыкальной драматургией, в отступлении от авторского замысла В. Золотарева, в разрушении целостности и логики музыкального развития. Еще Новерр говорил о музыке как об основе хореографии. Великий реформатор балетного искусства не раз писал о необходимости самого тесного содружества композитора и балетмейстера, о значении единства музыки и танца. Разрушение этого единства означает в большинстве случаев и разрушение целостности балетного спектакля. Примеров этому, к сожалению, можно было бы привести немало из практики советской хореографии. Начиная со «Щелкунчика» (постановщик Ф.

Лопухов, 1928), «Раймонды» (балетмейстер В. Вайнонен, 1938), «перелицовки» сюжетов старых балетов могли бы, кажется, предостеречь балетмейстеров от излишней поспешности при «новом прочтении» партитуры балета. Но этих ошибок не удалось избежать и белорусским хореографам.

В балетах «Пламенные сердца» и «Повесть о любви» музыка В. Золотарева насильственно подгонялась под совершенно новое содержание, и тем самым игнорировалось внутреннее содержание музыкальных образов Из лирико-драматического плана, в котором композитором и постановщиком был решен спектакль «Князь-озеро», балетмейстер Ермолаев стремился перевести балет в героико-эпический, что, естественно, потребовало значительных изменений в музыкальной ткани, переделок и перестановок многих музыкальных кусков и даже дописания другими композиторами целых сцен, которые оказались стилистически чуждыми музыке В. Золотарева. Такое вольное обращение с музыкой вызвало законный протест белорусских музыковедов и самого композитора. Возражая против использования «напрокат» в балете «Пламенные сердца» музыкальных характеристик героев и отдельных сцен из «Князь-озера», против включения в партитуру фольклорных танцев, выпадающих по стилю из всей музыки, В. Золотарев писал, что произвол балетмейстера, когда независимо от музыкальной драматургии меняется сценическая драматургия, «является в корне порочной и совершенно недопустимой формой «соавторства», ведущей только лишь к снижению художественной ценности произведения»

Новый для национальной хореографии жанр — лирико-комедийный — разрабатывался в балете белорусского композитора Г. Вагнера «Подставная невеста» (либретто Е. Романовича, постановщик К. Муллер, дирижер Т. Коломийцева, художник В. Кульвановский, 1958), события которого воспроизводили быт провинциального городка Западной Белоруссии в конце XIX века. Мелодичная, танцевальная музыка «Подставной невесты» была построена в основном на белорусском песенном и танцевальном фольклоре

(«Журавль», «Коло», «Тобольковская полька», «Веснянка», «Добрый вечер» и др.). В оркестровом звучании народные темы нередко превращались в красочные симфонические полотна. Г. Вагнер широко и творчески пользовался также музыкальным материалом других народов. В партитуре балета разрабатывались, к примеру, цыганская мелодия «Лиле», ритмы польских оберегов. Основные положительные герои — Настя, Андрей, Матей, служанка пана — характеризовались в балете интонациями народного мелоса. Отрицательные персонажи балета были обрисованы средствами музыкальной сатиры, гротеска. Но, несмотря на то, что почти каждый образ в балете имел свою характеристику и был наделен лейттемой, драматургия балета оставалась все же недостаточно целостной и симфонически развитой. В какой-то мере это обуславливалось либретто балета, фрагментарным и недостаточно глубоким. «...Трактовка сюжета только в бытовом плане, сглаживание в нем социального конфликта, комедийная обрисовка отрицательных персонажей, стремление создать большое количество разных индивидуальных портретов — все это определило общий развлекательный тон спектакля, наличие в балете ряда дивертисментных сцен, которые иногда не имели отношения к действию, несколько усложнило выявление основной сюжетной линии, разрушило драматургическую целостность композиции» — справедливо отмечала музыковед К. Степанцевич.

В хореографии спектакля (постановщик К. Муллер) тем не менее было немало удачных моментов, интересных сцен. Убедительно, например, средствами конфликтной драматургии раскрывалось моральное превосходство простых людей над представителями аристократии. Лирический план, в котором были задуманы образы главных героев, подчеркивал душевную чистоту, искренность и благородство Насти и Андрея. (Интересными интерпретаторами этих партий были Н. Давыденко, выросшая к тому времени в многосторонне одаренную танцовщицу, и Н. Шехов, солист балета, обладающий мужественной статью, зрелой техникой.)

Мягкий и сочный юмор пронизывал партии Матея, этого своеобразного «балетного Нестерки», хитроумного весельчака и балагура, и его бойкой, смышленной подружки — горничной пана. В том, что образы эти получились живыми и сочными, немалая заслуга исполнителей — Г. Мартынова, артиста чрезвычайно выразительного, умеющего даже в небольших партиях лишний раз напомнить, что в театре нет «маленьких ролей», и Е. Зювановой, балерины, обладающей жизнерадостным обаянием и уверенной техникой танца. Средствами шаржа, гротеска решались в спектакле образы, противостоящие положительным героям, — глуповатого молодящегося пана Гонор-Гнюсевича, «аристократических» сплетниц — мадам Лепешкиной, Мерзавецкой, пани Ядвиги, их жеманных дочек и всех остальных представителей провинциальной аристократии.

В характеристиках представителей «высшего общества» постановщик сознательно не пользовался элементами белорусского народного танца. Танцы на балу у пана (полонез, полька, кекуок, танго, вальс) были выдержаны в салонно-бытовом духе, со значительной примесью сатиры и гротеска, помогавших вскрыть внутреннее убожество и пустоту панского общества.

На «Подставную невесту» в большей мере, чем на какой-либо другой белорусский балет, оказало влияние имевшее место в те годы увлечение бытовизмом, стремление уподобить балетный спектакль драматической пьесе.

Основа этой приземленности, несколько «протокольного» соблюдения внешнего правдоподобия в «Подставной невесте» была заложена уже в либретто. Драматургические узлы строились в нем на бытовых ситуациях (кража часов, узнавание Андреем бисерного Настинного кошелька в хоромы у пана и т. д.), которые было чрезвычайно трудно, почти невозможно решить средствами широкого, обобщенного танца. В результате в балете оказалось множество мелкой, жестикулирующей пантомимы. Даже в партии Насти (автору этой книги довелось ее танцевать) были сцены, где надо было

изъясниться мимикой, условными жестами (например, смиренно и молитвенно сложенные перед грудью руки должны были обозначать, что речь идет о венчании, и т. п.). А если все эти средства оказывались бессильными, тогда на сцене появлялись даже перо и бумага. Так, в эпизоде, в котором Настя просила об освобождении Андрея, пан писал приказ, и девушка в продолжении нескольких музыкальных тактов, стоя на авансцене, делала вид, что зачитывала его.

Авторы «Подставной невесты» не сумели разрешить противоречие между условностью балетного языка и безусловностью жизненных явлений, изображаемых на сцене. В балете явственно сказался недостаток, присущий тогда многим подобным балетам: действие чаще всего развивалось с помощью пантомимы, а танцы не всегда были органично связаны с ходом сюжета.

Присутствовал в балете и откровенный дивертисмент — выступления артистов варьете, призванный, по замыслу авторов, иллюстрировать вкусы и обычаи провинциального мещанского общества.

И все же нельзя не заметить определенных заслуг создателей этого балета перед национальной хореографией. Был сделан еще один шаг на пути решения проблемы национального своеобразия, поисков колоритной формы белорусского хореографического спектакля. Лексика национального балета обогатилась новыми и интересными комбинациями сплава классики и фольклора. Кроме того, «Подставная невеста» утверждала новый для национальной хореографии жанр лирико-комедийного балета. Опыт театра в этом жанре вообще был еще очень невелик, поэтому все сделанное в нем приобретало особую ценность.

Новый этап развития национальных традиций в балете связан с творчеством композитора Евгения Глебова — на сцене театра были поставлены три его балета — «Мечта», «Альпийская баллада» и «Избранница».

Художественный облик любого балетного театра формируется прежде всего под влиянием спектаклей, созданных в самом этом театре, в которых наиболее полно, как правило, раскрываются его творческие возможности и духовный потенциал. Понимая это, белорусские хореографы в 1960-е и первой половине 1970-х гг. в содружестве с белорусскими композиторами интенсивно работали в этой сфере, стремясь отразить в своих произведениях наиболее волнующие проблемы действительности, расширить репертуар и тематику национальных балетов, обогатить их выразительные средства. О балетах «Мечта», «Свет и тени», «Альпийская баллада», реализовавших поиск в области современной темы, выше уже говорилось. Еще одним национальным спектаклем, созданным в эти годы, стал балет Е. Глебова — О. Дадишкилиани «Избранница», поставленный на сцене театра в 1969 году. Опирающийся на поэмы Янки Купалы (либретто А. Вертинского и О. Дадишкилиани) балет возвращает нас к делам «давно минувших дней», рассказывает о борьбе за свободу, о любви, восставшей против насилия. И в этом нет ничего удивительного. Очевидно, есть в национальном искусстве такие темы, образы и сюжеты, к которым неизменно будут обращаться и литература, и музыка, и хореография. Но стремление авторов «Избранницы» по-своему прочесть традиционный сюжет, дать новую интерпретацию образов, к сожалению, не привело к полноценному творческому результату. Постановщику балета не удалось убедительно решить его драматургические конфликты, создать цельные характеры героев. Образ Натальки, аттестованной авторами как олицетворение «лучших черт национального белорусского характера», оказался противоречивым и аморфным. Слабыми, расплывчатыми были в спектакле мужские характеры-антиподы. В то время как и Наталья, и Машека, и Князь в романтических поэмах Янки Купалы предстают как натуры сильные, страстные, последовательные. Значительно глубже и психологически убедительней были обрисованы образы главных действующих лиц в музыке. Композитор Е. Глебов стремился раскрыть сложность внутреннего мира своих героев. В

музыкальной характеристике Натальки — светлая радость и беззаботная игривость, растерянность и таинственная зачарованность, душевная борьба, боль, отчаяние. Многокрасочно подавал композитор и образ Машеки. Драматургические коллизии, в которых участвовал герой, трансформировали его лейттему, придавали ей то драматическое, то углубленно-вдумчивое, то патетически-мужественное звучание.

Вместе с психологической разработкой образов, с обнажением внутреннего мира героев композитор создавал в балете и красочные музыкальные полотна, где наслоение тем, сложность ритмического рисунка с асимметричными, «дробными» фигурами, калейдоскопичность гармонических красок, динамических оттенков на фоне нарастания темпа и эмоционального напряжения выразительно передавали движение и «дыхание» огромной массы народа. Творческое же использование и современное осмысление славянского и белорусского мелоса придавало музыке балета отчетливо национальный колорит.

Однообразной и несколько статичной хореографии не везде удалось подняться до уровня музыки и стать ее эмоциональным эквивалентом. Разрыв между слышимым и видимым ощущался во многих сценах балета и особенно в 3-м акте, где композитор всячески стремился протянуть сквозную драматургическую нить в развитии образа народа, а постановщик рвал ее неубедительностью своих решений.

..Тяжелая, остиная тема, звучавшая в оркестре, создавала настроение тупой безысходности, мрачной угнетенности. Люди, которые собрались в корчме, пытались в вине потопить свое горе, забыться в невеселой надрывно-однообразной пляске. Минуя игривый танец корчмарки, это настроение логично выливалось в отчаяние, а затем в силу и мощь «Юрочки», которые нагнетались до своей кульминации и обрывались приходом обезумевшей Натальки.

Ее появление было словно искра для бочки с порохом. Народ взрывался гневом. В оркестре снова звучала остиная тема. Но теперь она

проходила в динамичном крещендо и, приобретая сильный, мужественный характер, росла, набирала мощь и разливалась, как река, чтобы заглушить, утопить в себе темы враждебного, злого мира. Хореограф же решил эту сцену в жанровом ключе, с танцами подвыпивших крестьян, кокетливой корчмарки. В результате чего возмущение народа было не подготовлено ни эмоционально, ни логически.

В 1982 г., в год столетнего юбилея классика белорусской литературы Я. Купалы, композитором Е. Глебовым и балетмейстером Г. Майоровым была создана новая музыкально-хореографическая версия балета под названием «Курган». В спектакле был найден обобщенный и художественно впечатляющий образ народа, народа, который стонал и сгибался под непосильной ношей своей судьбы, затем распрямлял спину и гневно обличал угнетателей, а еще позже взрывался энергией и пафосом борьбы. Возникающий как бы из песни Гусяра, образ этот заставлял вспомнить знаменитые строки Я. Купалы :

А хто там дае, а хто там Ідзе У агромшстай такой грамадзе?
— Беларусі. А што яны нясудь на худых плячах, На руках у крыв!, на нагах
у лапцях? — Сваю крыуду. ...А чаго ж, чаго захацелась ІМ,

Пагарджаным век, іМ, сляпым, глухім?
— Людзьм! Звацца

В спектакле — немало ярких сценических моментов (монолог Машеки и финал 1-го акта, представление шутов во дворце Князя и др.), но, одновременно, нечетким оказался опять образ главной героини Натальки; напряженно развивающемуся симфоническому музыкальному действию не всегда адекватной была хореография; иллюстративным, сугубо пантомимным оказался образ одного из основных персонажей — Гусяра, олицетворяющего волю и мудрость народа. Возражение вызывало, пожалуй, и решение финала балета, где излишне облегченно изображалась победа добра.

Постепенно, с развитием балета как вида искусства, коллективная мысль хореографов освоила эстетические принципы «оптимистической трагедии» как основной формы воплощения на балетной сцене событий народной истории. (Убедительную «апробацию» такое решение конфликта прошло и на белорусской сцене в балетах разных по стилю — от решенных в духе поэтической легенды «Пламенных сердец» до романтически-приподнятого «Спартака» и трезво-реалистического «Тиля Уленшпигеля».) Поэтому искусственное, внеисторическое изображение счастья героев в финале «Кургана», кстати, не находящее себе опоры и в трагических поэмах Я. Купалы, не кажется оправданным в наше время, когда художественное и эстетическое сознание людей претерпело значительное изменение и суровая правда жизни нашла свое полноценное воплощение на балетной сцене.

В конце 1960-х — начале 1970-х гг. был создан еще один спектакль на музыку белорусского композитора. Им стал балет Г. Вагнера — О. Дадичкилиани «После бала».

Либретто балета, написанное самим балетмейстером по мотивам одноименного рассказа Л. Толстого, поднимало важные, общественно значимые темы. Уже в экспозиции балета, своеобразном хореографическом прологе, авторы постановки вводили зрителей во внутренний мир героя. В короткие сценические минуты зритель как бы охватывал мысленным взором основные моменты пройденного героем трагического пути, видел, как надежды на счастье безжалостно растаптывались антигуманным строем. Таким образом, в прологе делалась заявка на социальное звучание конфликта, разрешение которого авторы обещали дать в последующих картинах спектакля. Уже в первой сцене балета слышался крик ужаса, отчаяния и боли, который как бы предвосхищал последующий рассказ о происшедшем.

Этот композиционный прием, найденный авторами, оказался удачным, ибо в нем заключалась заявка на самостоятельное видение темы — сквозь призму чувств героя, в произвольном потоке его воспоминаний, когда

необязательным было протокольно-последовательное изложение событий. Такое начало спектакля заставляло зрителей по-новому, в чем-то острее и глубже воспринимать все последующие сцены. Знание конца побуждало уже в начале искать истоки трагизма, в результате чего светлая лирика приобретала иногда звучание, щемящее душу, ординарные эпизоды казались многозначительными, и даже в томно-буйной пляске цыган виделся надрыв и звучала страстная тоска по недостижимой свободе. Искренним лиризмом была проникнута большая часть музыки 1-го акта балета. Мелодика Вагнера широка по диапазону, богата по краскам. Красивая, гибкая тема вальса (она же становилась затем и темой любви) органично сочеталась композитором со светлыми, свободно льющимися адажио, с полной неповторимой прелести «Паваной» — тонкой стилизацией старинного бального танца, где Вагнер со вкусом использовал цитату из музыки английского композитора XVII века.

Другая группа тем — кратких, колючих, ритмически заостренных — была связана с характеристикой мира зла, губящего живое человеческое чувство. Сталкивая эти темы, сплетая воедино и развивая две или несколько мелодических линий, композитор создавал сложный, многоплановый музыкальный образ, способный трансформироваться в зависимости от драматургической ситуации.

На основе музыкальной партитуры О. Дадишкилиани создал свою, хореографическую. Массовые сцены, монологи героев и особенно их диалоги были свежи по пластическому рисунку, выразительны по форме, осмысленны по содержанию.

Драматургической кульминацией балета была сцена казни. Постановщик, в принципе, нашел верное, обобщенно-хореографическое решение эпизода экзекуции. Здесь не было натурального избияния солдата-татарина, не было индивидуальных человеческих лиц, к которым казнимый мог бы, как в рассказе Л. Толстого, обратиться с душераздирающей просьбой: «Братцы, помилосердуйте!» Солдаты, одетые в черно-белую

полосатую одежду, неестественно, автоматически движущиеся, напоминали скорее неодушевленные предметы — полосатые верстовые столбы, караульные будки, шлагбаумы — все, что угодно, но не живых людей. Из их сомкнутых бесстрастных рядов казимый выходил как из мясорубки: бездушная машина официальной России просто перемалывала в своих недрах очередную человеческую жертву. Такое сконцентрированное, по-балетному условное выражение мысли писателя о том, что «...для личного совершенствования необходимо прежде изменить условия, среди которых живут люди», казалось оправданным и убедительным. Именно здесь прежде всего вскрывались социальные причины душевного кризиса героя, воочию увидевшего бесчеловечный механизм унижения людей. Эта мысль Л. Толстого поддерживалась, раскрывалась и в других эпизодах спектакля. Так, находкой балетмейстера являлась сцена, когда в воспаленном воображении Юноши возникал образ его невесты, зловеще, механически повторявшей за отцом движения военной шагистики, тупой муштры. Но постановщик не был до конца последователен.

Сделав заявку на общественно значимый, социальный конфликт, попытавшись создать образ государственной машины, топчущей достоинство и счастье личности, балетмейстер вдруг переводил его в план чуть ли не рукопашной потасовки между героями балета (Полковником и Юношей).

Нечеткость, рыхлость хореографического решения финальных сцен смещали идейные акценты балета, говорили нам больше о скандале в частном доме, о разоблачении одного подлеца, а не о столкновении полярных идеалов гуманности и бесчеловечности. Намереваясь, согласно Л. Толстому, сорвать маску со всего общества, авторы балета в конце концов срывали ее лишь с одного злодея.

Таким образом, в спектакле оказался пересказанным в основном лишь сюжет толстовского произведения, но оттуда ушла его философская глубина и социальная значимость. К финалу же спектакль вообще был захлестнут

волнами развлекательной дивертисментности, и идеи Толстого воспринимались словно остов океанского корабля, застрявшего на пенящемся балетном мелководье.

Последним спектаклем на музыку белорусских композиторов, созданным в этот период, стал балет Е. Глебова — О. Дадишкилиани «Тиль Уленшпигель» (1974).

Автор либретто и постановщик О. Дадишкилиани, основываясь на известном романе бельгийского писателя Шарля де Костера, задумал его как хореографическое повествование об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, «об их доблестных, забавных и достославных деяниях во Фландрии и в других краях». Повествовательный тон ощущался и в сценарии, где сохранялись основные фабульные ходы повести, и в хореографии, в которой последовательно от эпизода к эпизоду рассказывалось о жизни, любви и борьбе Тилиа и его друзей. Постановщик от сцены к сцене развивал сюжет согласно произведению Костера, приводил немало бытовых деталей, жанровых сцен, вообще, стремился как можно больше приблизиться к роману, пересказать его хореографическим языком с наименьшими потерями. Но странное дело: чем больше он приближался к событиям романа, чем «дословнее» воспроизводил его текст, тем дальше уходил от сути книги Шарля де Костера. Грациозно двигавшийся, виртуозно прыгавший Тиль (В. Саркисян) не стал ни тем дерзким насмешником, ни тем гневным мстителем, «великим гезом», которого мы знали и любили. Сила и цельность его характера размельчились, растворились в житейских подробностях, сценической суеде, любовных приключениях. Из показанных конкретных событий не выросли обобщения, частное не стало общим, прошлое — современным.

Подобный просчет — потеря философского смысла и идей литературного источника в погоне за его фабулой — оказался не нов для балетного театра вообще и белорусского в частности. Практика уже не раз доказывала, что роль переводчика, рабски следующего за литературным

источником, никогда не была благодарной для балета. Необозримое житейское море, которое во всех своих красках и оттенках вольно плещется в широких берегах романа, как правило, не вмещается в русло хореографической реки. Хореография не может состязаться с литературой в широте и достоверности отражения действительности, но она способна совершать такие вольные полеты над эпохами и континентами, рождать такие многоплановые ассоциации и многозначные образы, которые недоступны роману.

По этому пути пошли, кстати, другие авторы спектакля — композитор Е. Глебов и художник В. Левенталь. В сценографии «Тилья Уленшпигеля» создавались укрупненные, символические образы трех основных сфер, в которых разворачивалось действие. Залитые мягким и теплым солнечным светом легкие крылья ветряных мельниц символизировали атмосферу народной жизни, где своими были Тиль и Неле, Клаас и Ламме; стрельчатые, острые линии готической архитектуры, поданные в мрачно-синей, холодной гамме,— мир короля Филиппа, палача и мучителя Фландрии. Третья сфера словно возникала из столкновения первых двух: низкие перекрещивающиеся балки конструкции, кроваво-красный свет напоминали лобное место, место страшных казней, откуда люди слали проклятия властителям страны. Обобщенные образы двух противостоящих миров — королевского двора и народа — четко вырисовывались и в музыке балета. Композитор-симфонист Е. Глебов не иллюстрировал фабульные события, он раскрывал идею произведения, сопоставляя, сталкивая и развивая несколько основных тем, сплетая в единое целое мелодико-гармонические и колористические факторы. Музыка балета, насыщенная лирикой и драматизмом, жизнеутверждением и трагизмом, содержащая в себе выразительные характеристики неоднозначных человеческих характеров, давала возможность для иной хореографической интерпретации. Партитура «Тилья», как и предшествующей «Избранницы», подсказывала балету новые пути, требовала от него подъема на новую ступень

художественного мышления. Балетный театр, преодолев кризисный период господства поэтики «драмбалета», явно отставал от музыки в освоении нового. Неудачи с этими двумя спектаклями, как и неполные успехи, если можно так сказать, в «Мечте» и «Свете и тенях», свидетельствовали не столько о частных изъянах балетмейстерских решений (хотя свою роль, безусловно, сыграл здесь и субъективный фактор), сколько об отразившихся в них объективных тенденциях этого своеобразного переходного периода в развитии белорусского балетного театра, когда некоторые из принципов хорео- драмы, интенсивно вытесняемые новым поэтическим мироощущением, еще удерживали свои позиции. Они влияли на сознание даже тех балетмейстеров, которые поняли необходимость перехода на новую эстетическую платформу. Отсюда — если не закономерный, то объяснимый эклектизм в творчестве авторов этих белорусских спектаклей. Новое и старое, стремление к поэтической обобщенности и житейской оправданности, философское осмысление и эмпирическое мировосприятие, направленность на идейно-художественную цельность и желание по старинке развлечь балетных зрителей иногда произвольно и беспорядочно смешивались в одном спектакле. «Тиль» и «Избранница», будучи проявлением этих тенденций, с особой остротой показали, что на новом этапе развития художественной культуры и коллективного духовного опыта хореографов подобные компромиссные «пластические когломераты» уже не способны были удовлетворить ни самих творцов, ни их аудиторию. Не решали проблему и отдельные художественно завершенные прорывы в иной строй образности,— протуберанцы творческой энергии не могли спасти положения там, где требовалось наступление по всему фронту. (Конечно, все находки и достижения на пути поисков новых средств выразительности вливались в единое русло и уже своим количеством как бы подготавливали качественные сдвиги в этой области.) Трудность адекватного отражения в балете многогранной и сложной действительности, отказ от поверхностного решения проблемы национального, «массовая» симфонизация балетной

музыки и философская значительность пришедших в балетный театр произведений литературы, возросшие художественные и интеллектуальные потребности зрителей — все это настоятельно требовало соответствующего уровня и от искусства танца. Остро встал вопрос о необходимости самостоятельной концепции хореографического спектакля, об оригинальном пластическом видении темы. В последующие годы балет интенсивно ищет свой ракурс отражения жизни, осознает свою условную поэтическую природу, стремится уйти от иллюстративности и механического копирования. Пассивное, фиксирующее начало уступает место активному, преображающему. Если раньше балет заимствовал у литературы сюжеты, как точно заметил Ю. Слонимский, то теперь стал заимствовать идеи. В сочинениях хореографов все более заметным становится переключение интересов от изображения окружающего мира к раскрытию внутреннего мира человека.

Тема 5. Спектакли белорусских хореографов на современную тему

Новый этап в его истории начинается со стремления отразить современную тематику, которое привело на балетную сцену «Мечту», «Свет и тени», «Альпийскую балладу». Расширение и усложнение танцевальной образности в балетах последнего десятилетия, таких, как «Сотворение мира», «Тиль Уленшпигель», «Спартак», разработка новых средств выразительности, синтезирование в единое органичное целое всех слагаемых спектакля — вот ступени «хореографической лестницы», ведущей вверх. Начав с пластического освоения событий истории своего народа, белорусский балетный театр пришел к темам, представляющим всеобщий интерес, интернациональным по звучанию. Особую масштабность получила в этот период народно-героическая тема, интерес к которой традиционно характерен для белорусского балетного театра, с публицистической остротой и пафосом зазвучали идеи гуманизма. Соответственно менялся и образный строй хореографии, ее краски: освоив выразительные средства, позволяющие

«воспроизвести в верности», по выражению В. Г. Белинского, события действительности, балетмейстеры начали постепенно осваивать способы хореографического мышления, ведущие к «пересозданию жизни по собственному идеалу», из прозы жизни учились «извлекать поэзию», из быта устремились в бытие. Из рассказчика, информатора балет все больше превращался в поэта, мыслителя, философа. Новые возможности открыл для национального театра приход в балет композиторов-симфонистов, освоение хореографами принципов полифонического развития действия, приемов многослойного построения пластических образов. В лучших белорусских балетах все более глубоко исследовались, широко обобщались и художественно ярко воплощались сложные явления действительности.

Одной из самых серьезных удач в воплощении на белорусской сцене современной темы стал балет Е. Глебова — О. Дадишкилиани «Альпийская баллада», поставленный на сцене театра в 1967 г. (либретто Р. Череховской по мотивам одноименной повести В. Быкова, посвященной событиям Великой Отечественной войны). В нем рассказывается о чувстве, рождавшемся между белорусским юношей Иваном (Л. Чеховский) и итальянской девушкой Джулией (К. Малышева), бежавшими из фашистского концлагеря. Но балет не явился еще одним вариантом трактовки вечной темы трагической любви. Скорее это была история человеческой стойкости, человеческого мужества. Любовь наперекор всему, любовь как протест, любовь как утверждение — вот основная тема спектакля, его эмоциональная доминанта.

По своей жанровой принадлежности «Альпийская баллада» — балет камерный, психологически-углубленный. На сцене непрерывным потоком разворачивались картины жизни человеческого духа. Вместе с героями балета зрители радовались их удачному побегу, замирали в ужасе, когда из темноты, как порождение мрака, возникали черные фигуры фашистов, наслаждались короткими мгновениями отдыха героев, жили их гневом и любовью, ненавистью и восторгом. И только прочувствовав каждый поворот

судьбы Ивана и Джулии, прожив вместе с ними каждый из трех сценических дней, зрители постигали второй, глубинный план балета, начинали понимать, что вся пережитая история любви и бегства была, по существу, историей человеческого героизма. Смысловое же постижение этого как бы озаряло все увиденное новым светом, еще больше увеличивало остроту и боль сопереживания, лишней раз свидетельствуя о том, что хореография, как и музыка, является искусством, которое, по словам композитора А. Онеггера, доходит до сердца через мысль и возбуждает мысль через сердце. Таким образом, «Альпийская баллада» по своей сути, по своей идейной направленности оказывалась балетом героическим. Хотя фабула его рассказывала как будто только о преследовании и любви и, кажется, не существует других, более противоположных, даже взаимоисключающих друг друга понятий, чем героизм и бегство.

Очевидно, такой балет не мог бы появиться на балетной сцене полтора — два десятилетия назад, когда воплощение героической темы не мыслилось без атлетической фигуры и обязательных хореографических монологов героя, где он недвусмысленно заявлял бы о своей готовности к подвигам. Все это говорится, конечно, совсем не для того, чтобы поиронизировать над прошлыми хореографическими спектаклями, — они были закономерны для своего времени: так видели, так понимали раньше балетную героиню.

В 1960-е же гг. хореографов интересовал уже не столько былинный богатырь или идеальный рыцарь «без страха и упрека», сколько живой человек со всеми его слабыми и сильными сторонами. Естественно, что взгляд на героя со стороны, при котором была видна преимущественно внешняя канва его поступков, сменился своеобразной «рентгеноскопией» его внутреннего мира, когда становились как бы видимыми тончайшие движения его души, его борьба с собою и мужественное преодоление себя. Авторы «Альпийской баллады» будто специально отказывались от действенно-героических эпизодов, которые присутствовали в повести В. Быкова. В

спектакле, к примеру, отсутствовали сцены столкновения Ивана с лагерным надсмотрщиком, не было в нем и эпизода борьбы с немецкими овчарками. И в этом отказе от внешних проявлений героизма можно было увидеть стремление создателей балета предельно сконцентрировать внимание на внутреннем мире героя, на состоянии его духа в условиях, когда у человека отнимались, кажется, все возможности для того, чтобы он мог чувствовать себя человеком, когда он, как затравленный зверь, доходил до своей последней жизненной черты.

Авторы балета глубоко прониклись духом творчества В. Быкова, и их концепция не случайно оказалась чрезвычайно близка мыслям писателя, высказанным им значительно позже на одной из встреч с читателями. Отвечая на вопрос, почему все герои его книг выглядят такими неброскими, неяркими, «негероическими» в повседневной жизни, зато такими поразительными в свой смертный час, писатель сказал: «В этом вопросе заложен и ответ. Для искусства всегда интересно обнаружить «второе дыхание», «вторую натуру», тот нравственный потенциал и те духовные начала, которые скрыты от обычного взгляда и проявляются в определенный момент в условиях пограничной ситуации. Что за герой, если у него уже на лице написано, что он воплощение доблести и героизма? Чем заниматься писателю, если с первой страницы понятно, что его персонаж вот-вот совершит подвиг? Гораздо интереснее, я думаю (и это более соответствует правде жизни), когда именно обыкновенные люди совершают необыкновенные подвиги. В нашей схватке с фашизмом чаще всего так оно и было. И это дает нам основание говорить о массовом народном героизме в годы Великой Отечественной войны»

Но, конечно, балетная сцена имеет свои законы отражения действительности, свои особенности прочтения литературного произведения, и далеко не простыми были пути, ведущие от исключительных по своей натуре героев балетного прошлого, от былинных богатырей Сымона и Янки, например, в национальных балетах «Соловей» и «Пламенные сердца» до

«будничного героизма» Ивана и Джулии в «Альпийской балладе». Не прямы линии преемственности, связывающие этот спектакль с другими балетами на героическую тему, поставленными на белорусской сцене. И все же они были. Отрицая в чем-то традиционно-балетный героизм прошлого, героика «Альпийской баллады» выростала в то же время из его же зерна. И это — диалектическая закономерность развития. Не будь у советского балета плодотворного опыта в решении героических балетов на темы истории, в создании образов выдающихся личностей, не могли бы хореографы вести сегодня разговор о нашей действительности, о таком явлении ее, как героизм рядового, обыкновенного человека.

Создатели балета отказались от привычных традиционных форм — адажио, вариаций, дивертисментов и т. д. Три основные музыкальные и соответствующие им хореографические лейтмотивы — мужественно-драматическая тема и волевой, динамичный танец Ивана; тарантеллообразная игривая тема Джулии и ее грациозная, изящная пластика; тупой, мертвяще-механичный нацистский марш, приобретший зримую форму в исступленной шагистике фашистов,— развиваясь по принципам современного симфонизма, объединяли три части балета в единое драматургическое целое, создавали поток непрерывно обновляющегося действия. В балете почти совершенно отсутствовала пантомима, и все узловые моменты драматургии решались средствами хореографии, полифонической по сопряженности пластических тем. В «Альпийской балладе» как единомышленники выступили не только композитор, хореограф, но и исполнители. На одном дыхании с ними работал весь коллектив театра — балетная труппа, оркестр, взволнованно и убедительно интерпретировавший партитуру, и, конечно же, художник — автор лаконичных и экспрессивных декораций. Оформляя сцену, художник Е. Чемодуров создавал не столько фон для действия, сколько передавал основную идею спектакля, его гуманистический пафос. С помощью проекционной аппаратуры он воссоздавал страшную атмосферу нашествия,

когда, казалось бы, весь земной шар затягивался колючей проволокой, зажигал ослепительное солнце, сияющее беглецам в их короткие минуты счастья. Впечатляюще были решены сцены появления немецких солдат, когда вместе с барабанной дробью и музыкальной темой, напоминающей чем-то фашистский марш из Седьмой симфонии Д. Шостаковича, в глубине сцены загорались два вращающихся прожектора, будто глаза какого-то чудовищного зверя, в бешеной ярости выискивающего свои жертвы. Эти два глаза, то вспыхивающие белым безжалостным светом, то словно налившиеся кровью, отсвечивающие красным, предваряют появление одетых в черное фигур. У них застыло-гротесковые позы, отрывисто-механичные движения, пустые, мертвые взгляды. Постепенно эти страшные в своем автоматизме манекены заполняют почти всю сцену. Мстительная и безжалостная машина неотступно преследует героев. Тупая звериная сила все сильнее сжимает свое кольцо вокруг Ивана и Джулии, кольцо, из которого, кажется, уже нет выхода. Прижимаясь друг к другу на маленьком, оставшемся свободном пятачке сцены, юноша и девушка собирают все свои силы, чтобы противостоять ледящему дыханию смерти. Трагических высот достигают исполнители главных партий К. Малышева и Л. Чеховский в финальной сцене. ...После мучительных дней и ночей для Ивана и Джулии наступает вдруг тихое солнечное утро. Напряженно и радостно вглядываются юноша и девушка в лица друг друга, стремясь все сказать в эти короткие мгновения счастья. Окрыленные любовью, они, словно птицы, вновь и вновь разбегаются, чтобы взлететь в высокое светлое небо. Но вдали вновь угрожающе звучит барабанная дробь погони. У птиц подрезаны крылья, и их стелющийся по земле полет прерывист и ломок. Им не взлететь больше. Но, погибая, Иван и Джулия не падают. Прикрывая и защищая друг друга, они застывают живым изваянием, памятником человеческому мужеству. Движения героев продолжают в пластическом хоре, расширяются и множатся на сцене, словно круги на воде. Хореографические волны бегут

друг за другом, разнося весть о подвиге человека, и замирают вдали, будто песнь о «безумстве храбрых и сильных духом».

«Альпийская баллада» еще раз подтвердила, сколь плодотворно возвращение балета к присущей его природе обобщенной символичности выражения. Решая сцену столкновения героев с врагами, авторы «Альпийской баллады», как и авторы первого белорусского балета, воспользовались условным, сугубо хореографическим приемом, и оказалось снова, что без «всамделишных» драк и погонь с собаками можно нарисовать художественно убедительную картину борьбы и преследования, что отход от буквального внешнего правдоподобия не делает действительность менее правдивой. И в этом лишний раз видится торжество преимущества в советском балете, когда достижения лучших, «впередсмотрящих» хореографов в конце концов делаются достоянием всего балетного театра.

Но, к сожалению, не все плодотворные традиции, накопленные белорусским балетом, нашли в «Альпийской балладе» свое достойное развитие и, в частности, не до конца был использован опыт, накопленный в процессе создания национального пластического языка, национальной лексики. В этом отношении хореографическая ткань «Альпийской баллады» была неоправданно обеднена. Балетмейстер-постановщик спектакля оказался здесь значительно скупее композитора. Если в партитуре балета явственно слышались обороты, характерные для славянской музыки, интонации белорусской песенности, то в хореографической партии Ивана присутствовали всего лишь два движения «Крыжачка», которые, словно пара слов на родном языке, сказанных мимоходом и скороговоркой, выглядели иллюстративной вставкой. В то же время в музыкальную характеристику Джулии и ее танцевальную лексику достаточно органично вплетались элементы тарантеллы, придающие пластике Джулии национальный колорит и иллюстрирующие тем самым «разноязычие» белорусского юноши и итальянской девушки, о котором шла речь в повести В. Быкова.

Само собой разумеется, что сказанное нельзя понимать как призыв к этнографизму, цитированию фольклора, имитации его или прямолинейному «инкрустированию» академического танца элементами народного, как это было нередко на первых стадиях поиска национального своеобразия. Нет сомнения, что герой современного балета должен «говорить» и выглядеть иначе, чем герой балета на историческую тему. В искусстве отражаются, как известно, реальные процессы, а в действительности ныне интенсивно идет процесс интернационализации, сближения и взаимообогащения национальных культур, когда все больше уходят с поверхности приметы национального, стираются резкие отличительные особенности быта, из сферы материальной культуры этническая специфика все заметнее перемещается в духовную. Не внешний облик, а внутренний мир человека, его сознание становятся основным носителем национального своеобразия. Естественно, что, рассказывая о новой действительности, хореографы стремятся уловить и зафиксировать в хореографии прежде всего эту внутреннюю общность выработанных и закрепленных в сознании народа психологических черт, раскрыть национальный характер в совокупности его пластических действий, проявлений и реакций, найти национальное своеобразие во всем широком диапазоне окружающих явлений и воплотить его во всей структуре танцевального произведения — от его темы до средств выразительности.

Среди всего этого разнообразного арсенала национального именно народный танец часто недооценивается балетмейстерами. Его несправедливо связывают с этнографической достоверностью, бытовой приземленностью в изображении событий, от которых так стремился в свое время уйти советский балетный театр, расценивают как помеху обобщенности, поэтической условности, интернациональности образов современной хореографии. Но национальный колорит, как показала творческая практика лучших советских национальных балетов, никогда еще не приземлял подлинно художественный образ, не лишал его крыльев для полета ни в

прямом, ни в переносном смысле слова (здесь уместно, может быть, вспомнить построенный на элементах фольклорной пластики образ героя грузинского балета «Сердце гор», вызывающий ассоциации с парящим горным орлом). Национальные элементы, грамотно использованные на балетной сцене, способствовали лишь более точному пластическому выражению самого духа национального характера, ибо характер этот претворялся в движениях самым великим из балетмейстеров — народом. Унифицирование же хореографического языка, избавление его от национальной характерности могут грозить в дальнейшем повторением уже пройденных этапов балетной истории, возвратом, хотя, возможно, и на новом, высшем уровне, к тому хореографическому «эсперанто», от которого в свое время уже уходили советские хореографы. Ведь уже сейчас явно идет процесс стандартизации нового пластического языка на балетной сцене. Форсируя (часто ненатуральным путем) нивелирование лексики национальных балетов, постановщики не учитывают длительность процесса интернационализации, того, что национальная форма будет существовать в искусстве до тех пор, пока будут существовать нации. В связи с этим думается, что народный танец еще долгое время сможет быть для балетного театра прививкой, освежающей кровь. Но, конечно, хореографам надо будет уметь каждый раз заново сплавлять его систему выразительных средств с новым пластическим языком, который сам уже является сложным синтезом самых различных элементов, с современным образным строем балетного спектакля, с сегодняшним способом художественного мышления. Тогда не придется собственные погрешности скрывать за хитроумными теоретическими установками, тогда в отношении балета к народному танцу восторжествует та мудрая преемственность, под которой понимается не повторение прошлого со всеми его просчетами и достижениями, а сознательное устранение первых и обновление, развитие вторых.

Сказанное о национальном языке относится не только, конечно, к «Альпийской балладе», но и ко всем другим современным белорусским

балетам, поставленным на сцене театра. Что же касается балета Е. Глебова и О. Дадишкилиани, то в целом многоплановый, гражданственный, с полифонически разработанной хореографией спектакль стал значительной вехой в развитии современного белорусского го театра и за полтора десятилетия со дня постановки выдержал более 100 представлений. Авторы этого балета стремились найти свой ответ на самые актуальные вопросы, рожденные практикой и теорией балетного искусства. А обращение при этом к современности, разработка значительной темы выводили их, если можно так сказать, в первые ряды ищущих.

Тема 6. Исполнительское мастерство артистов белорусского балета

Белорусский балет оставил значительный след в истории театра XX века. Среди тех, кто закладывал его основы и остался в памяти и специалистов, и зрителей как одна из звезд на балетной сцене, был Семен Дречин. Один из крупнейших мастеров хореографического искусства, кумир нескольких поколений поклонников балета, первый профессиональный белорусский балетмейстер, С.Дречин отдал бескорыстному служению искусству около шестидесяти лет. Давая краткую характеристику своему коллеге по сцене, народная артистка БССР Лидия Ряженова писала о С.Дречине: «Первый ведущий танцовщик на белорусской сцене. Исполнительскую манеру С.Дречина отличали мужество и драматическая экспрессивность танца, музыкальность, высокий артистизм в решении пластических образов, обаятельность, сценический темперамент. Артист свободно ощущал себя в партиях различного плана — героических, лирико-драматических, характерных. Об удивительных человеческих качествах С.Дречина писали все, кто его знал. «Человек большой хореографической культуры, С.Дречин обладал обширными знаниями в области искусства и старался передать их нам. Он прививал благородство манер, уводил от

простонародности в исполнении» (народная артистка БССР Светлана Вуячич). «Похожий на знаменитого французского актера Жана Марэ, премьер белорусского балета... был громкий, яркий, слегка экстравагантный, но удивительно доброжелательный, общительный и контактный (народная артистка БССР Наталья Гайда).

Обучаясь в общеобразовательной школе, С.В.Дречин принимает участие в школьных спектаклях... Увидев впервые балет, С.В.Дречин был очарован танцем. Музыка и движение сливались в одно. Настрой музыки рождал содержание танца, находил свое воплощение в пластичном движении тела.. Он ищет, где можно было бы научиться танцевать. В Минске в то время никаких балетных студий не существовало. Только во Дворце пионеров был танцевальный кружок. С.В.Дречин становится одним из его постоянных посетителей и с большим воодушевлением занимается в нем. Почувствовав в себе способность к танцу, он стремится попасть в танцевальный коллектив, художественным руководителем которого был К.А.Алексютович... Внимательный, талантливый балетмейстер К.А.Алексютович разглядел в С.В.Дречине необыкновенные способности, принял его в свой коллектив и посоветовал ему серьезно заняться хореографическим искусством. Белорусский профессиональный балет начинался на сцене Первого Белорусского государственного театра (БГТ-1), открывшегося в Минске в 1920 г. Кроме драматической труппы (ныне театр им. Я.Купалы), в составе были хор, балетная труппа и небольшой симфонический оркестр, которые обогащали спектакли танцами, хороводаси, играми, обрядовыми сценами. Балетмейстером театра с 1921 по 1928 гг. работал выпускник Петербургского театрального училища, уроженец Пуховичского уезда Константин Алексютович. К.Алексютович выделил Семена Дречина из всех участников самодеятельности, кучкующейся вокруг труппы БГТ-1 и так называемой Труппы Владислава Голубка (БГТ-3). Поэтому совершенно не случайно С.Дречин оказался в 1930 г. в составе первого набора только что созданной на базе Белорусского музыкального

техникума студии оперы и балета. Техникум располагался в кирпичном доме на ул.Кирова. Студии выделили одну единственную комнату — класс N20, где одновременно вынуждены были по очереди заниматься и солисты, и хор, и балет, и где при этом еще хранился весь реквизит, декорации, инструменты. Возглавлял студию дирижер Илья Гитгарц. Вот как описывала позднее этот период жизни С.Дречина бывшая артистка ГАБТа БССР Наталья Финская: «Первое появление в студии Сими Дречина я прекрасно помню: в класс вошел высокий, худощавый, застенчиво улыбающийся подросток. Он был босой, это я особенно хорошо запомнила, потому что мы потом сообща долго искали, во что его обуть, и появились калоши, обвязанные веревочками. Жили мы тогда довольно голодно, стипендию первое время не давали, и мы питались в основном картофельным супом с луком. Занимались два раза в день, изучая по ускоренной программе хореографию, музыку, общественные дисциплины. Танец и анатомию вел у нас Л.Крамаревский, достаточно образованный для того времени человек, будущий первый балетмейстер театра оперы и балета... Дречин рьяно занимался, много читал, ходил на выставки и спектакли, участвовал во всех спорах и обсуждениях... Всем было ясно, что Дречин — один из самых способных среди нас, а поскольку он обладал добрым, покладистым и веселым характером, то стал всеобщим любимцем... Тогда же стала проявляться и балетмейстерская одаренность Дречина. Он сочинял концертные номера на музыку Дунаевского, «оттанцовывал» самые злободневные темы. С Ксенией Пекур он, к примеру, исполнял «Марш авиации»....

С.Дречин на год уезжает в Москву, где продолжает учебу в хореографическом техникуме под руководством известной балерины В.Кригер, выходит на сцену в балетных спектаклях Большого театра. После возвращения в Минск принимает участие во всех работах театра и быстро становится одним из ведущих танцовщиков труппы. В театре в то время над постановками балетных спектаклей работала больша

группа талантливых постановщиков, привлекающих С.Дречина к исполнению ведущих партий в своих спектаклях.

Работавшая вместе с С.Дречиным с 1933 г. и бывшая его партнером в ряде спектаклей народная артистка БССР Александра Николаева вспоминала о его работе в середине 1930-х гг.: «Это был стройный, хотя еще юношески угловатый, скромный молодой человек. Но на сцене он не производил впечатление мальчика,— это был зрелый и очень яркий актер. Трудно было поверить, что мгучему, властному и жестокому Гирею в «Бахчисарайском фонтане» всего 26 лет. С момента своего первого появления на сцене он, закованный в броню, выглядевший единым целым со своей лошадью, притягивал внимание зала и уже не отпускал до конца спектакля. И совсем иным был его Сымон [«Соловей»], вначале простой деревенский паресь, богатырь и весельчак, который, как на качелях, катал на себе ребятишек, а затем гневный борец за народные права, сильный и мужественный человек. Одновременно в театре была создана так называемая постановочная бригада, которая разъезжала по сельской местности, собирая белорусский танцевальный фольклор. Возвращаясь в Минск, нередко привозили с собой народных исполнителей, осваивая их опыт и технику. так постепенно создавала база для создания белорусского национального балета. С.Дречин был одним из самых активных участников этой бригады.

Профессиональную оценку работы С.Дречина в балете «Соловей» дала в своей книге «Белорусский балет» искусствовед Юлия Чурко: «Говоря о выразительности и впечатляемости языка главных героев спектакля Сымона и Зоськи, нельзя не сказать о мастерстве исполнителей этих партий — С.Дречине и А.Николаевой. Именно их обаятельная теплота, их большая человеческая искренность вдохнули жизнь в танцевальные формы, обусловили необычайную правдивость изображаемых характеров. С.Дречин, танцевавший роль Сымона, нашел для нее свежие и яркие краски... Прекрасная сценическая внешность, большой темперамент и исключительная выразительность помогли С.Дречину создать образ, отапливающий глубокое

впечатление. После традиционных в основном одноактных мужских партий в старых балетах эта роль Дречина была необычайно многогранной.

В конце 1943 - начале 1944 гг. в подмосковном Коврове по решению правительства Белоруссии собирается разбросанная войной по всей стране труппа Белорусского театра оперы и балета. Началось освобождение Белоруссии, и театр стал готовиться к возвращению в Минск. В сохранившейся в архиве артиста афише одного из вечеров балета, состоявшихся в г.Коврове, имя С.Дречина отмечено, кстати, не только как исполнителя, но и как постановщика концертных номеров. Среди творческих удач театра этого непростого периода в его истории — поставленный в Коврове в 1944 г. балет «Тщетная предосторожность». Следует отметить, что уже с самого начала своей артистической деятельности С.Дречин — активный участник всего творческого процесса: он нередко не только соавтор собственной партии, но и всего спектакля. Это особенно ярко проявилось при создании оригинальных спектаклей. На С.Дречине — исполнителе весьма яркой индивидуальности — постановщики отработывали движения, рисунок танца, вместе с ним искали наиболее яркие, убедительные композиции. Все это способствовало становлению С.Дречина как самостоятельного постановщика.

Балетмейстерская деятельность С.Дречина в белорусском театре тесно связана с его исполнительской практикой. Подобно В.Чабукиани, С.Дречин был лучшим и интереснейшим интерпретатором центральных партий в своих балетах. Он создал исключительные по своей силе и убедительности образы Клода Фролло в «Эсмеральде», Антонио в «Испанском каприччио», Ли-Шанфу в «Красном маке»... Обладатель «открытого», яркого темперамента, тонкой актерской интуиции и вкуса, широкого, выразительного пластического жеста. С.Дречин умел сделать «танцевальной» даже пантомиму, с излишней тщательностью подогнанную под законы драматического театра, умел наполнить живым чувством самую, казалось бы, сухую схему. «С.Дречин в качестве балетмейстера умел так блистательно

показывать танцы и партии, что мне иногда даже думалось: было бы лучше, если бы он это делал несколько хуже, — вспоминал позднее заслуженный артист БССР Евгений Глинских.— Во всяком случае, когда посмотрел, как он демонстрирует сочиненные фрагменты к балету «Лауренсия», я отказался танцевать в нем главную роль, рассудив, что так, как Дречин, исполнить ее не смогу, а хуже или иначе не хочу. У него была такая яркая индивидуальность, что ей невозможно было подражать, можно было только завидовать. Кстати, эта творческая зависть иногда приносила нам, его коллегам, ощутимую пользу. Когда мне пришлось после него танцевать в «Дон Кихоте», испанские танцы я репетировал даже ночами. Распознал в С.Дречине талантливовго постановщика и А.Ермолаев, пригласив его к себе ассистентом при постановке балета В.Золотарева «Повесть о любви». Балетмейстерская работа шла параллельно исполнительской, и можно представить себе ту огромную творческую напряженность и физическую нагрузку, которую пришлось выдерживать С.Дречину в то время.

Не смотря на огромную занятость в театре, С.Дречин уделяет много времени для постановки танцев в спектаклях драматических театров республики, в коллективах художественной самодеятельности. Однако, творческий век профессионального танцовщика краток: не успеешь достичь признания, духовно созреть, обрести житейскую мудрость, как пора уходить, ведь балет — искусство молодых. И надо иметь мужество уйти вовремя. Далеко не каждый артист балета, оставив профессиональную сцену, сумел в дальнейшей жизни продолжить служение любимому делу. К счастью, талант С.Дречина был многогранным: не было жанра в хореографическом искусстве, где бы ни проявилось его Мастерство. Его неистощимой фантазии были одинаково подвластны и большие формы (балеты), и хореографические миниатюры, и жанр музыкальной комедии, и народные танцы — везде он творчески использовал свои знания и белорусского национального фольклора, и современных эстрадных танцев. В 1960 г. С.Дречин оставляет

сцену как исполнитель и целиком посвящает себя балетмейстерской деятельности.

К этому времени балетмейстерские достижения С.Дречина получили широкую известность в стране, и предложения поработать начали поступать из многих городов. В 1959 г. Башкирский театр оперы и балета пригласил его на постановку балета «Голубой Дунай». Спектакль прошел с успехом более 200 раз, а затем снова им же был поставлен в году. Приглашения следовали одно за другим. В 1960 г. Молдавский театр оперы и балета готовился к декаде молдавского искусства в Москве. На постановку балета Э.Лазарева «Сломанный меч» был приглашен С.Дречин. Балет был высоко оценен как молдавским, так и московским зрителем, а исполнитель главной мужской партии В.Тихонов после успеха в декадных спектаклях был приглашен в Большой театр и стал его ведущим солистом. В конце 1960 г. там же, в Кишиневе, С.Дречин ставит «Поэмы о любви» — триптих одноактных балетов: «Франческо да Римини» П.Чайковского, «Сольвейг» на музыку Э.Грига и «Болеро» М.Равеля, где он выступает не только как балетмейстер, но и как автор либретто. Сезон 1961-62 гг. С.Дречин проводит во Львове. Поставлены одноактные балеты «Поэма о негре» на «Рапсодию в стиле блюз» Д.Гершвина, «Болеро» М.Равеля и «Слава космонавтам» Ю.Бирюкова, показанные в Кремлевском театре летом 1962 г. В это время произошла встреча С.Дречина с художником Е.Лысыком, которого он пригласил в качестве сценографа балета «Болеро». С тех пор около 30 лет не прерывалось творческое сотрудничество и личная дружба С.Дречина с этим известнейшим театральным художником Украины. С ним были созданы лучшие балетные спектакли в разных театрах СССР (Львовском, Свердловском, Донецком, Красноярском), и только уход Е.Лысика из жизни в 1991 г. оборвал эти связи. Год 1963. Новое приглашение в Кишинев. Поставлен «Голубой Дунай». По настоятельной просьбе руководства театра и балетной труппы С.Дречин соглашается возглавить балет, но очень скоро понимает, что не может заниматься административной работой, неизбежной

при этом: его дело — творчество. А для творчества в театре условия ограничены: нет постоянной сцены, отсутствует опытный педагог, профессиональные возможности труппы далеки от желаемого, и С.Дречин оставляет Кишинев. Дом, семья, небольшой отдых и... новые работы. В Саратовском театре оперы и балета за сезон 1964-65 гг. были поставлены «Золушка» С.Прокофьева, одноактные балеты «Степан Разин» на музыку А.Глазунова, «Болеро» М.Равеля, «Озорные частушки» Р.Щедрина (первая постановка в СССР). Но жизнь вне дома и семьи, тяготы гостиничного сыграли свою роль, и С.Дречин возвращается в Минск. Когда повсеместно началась подготовка к 50-летию Октября, он нашел возможность творчества и здесь: для коллективов Брестской области была создана большая концертная программа, получившая высокую оценку и в Минске, и в Москве. Одним из ярчайших номеров ее была героическая поэма-сюита «Брестская крепость» на музыку Д.Шостаковича. Ее либретто написал сам С.Дречин. В личном архиве С.Дречина сохранилось множество вариантов этого либретто. Он «болел» этой темой, считал ее несправедливо забытой, о чем нередко говорил. Особенно он переживал, когда его приглашали готовить концерт для каких-нибудь серьезных совещаний по культуре в «верхах». Он видел, как чиновники хотят только развлечений и не желают вспоминать войну и все, что с ней связано. А для переживших тяготы военного лихолетья это было непонятно (да и, кажется, непростительно для республики, потерявшей каждого третьего). Его «Брестская крепость» затем была поставлена в Государственном ансамбле танца БССР и долго с успехом исполнялась на концертных площадках.

В конце 1960-х гг. С.Дречин с успехом ставит несколько номеров в Государственном ансамбле танца БССР, в спектаклях театров музкомедии Одессы, Свердловска. Занимаясь постановкой хореографических номеров в опере Ж.Бизе «Кармен» в Свердловском театре оперы и балета, встречается с Натальей Гайдой, с которой впоследствии много и плодотворно работает в Минске. Далее — Львов, балет Э.Лазарева «Антоний и Клеопатра», снова

совместная работа с Е.Лысиком, неустанные поиски, споры, создание нового либретто. Затем постановка того же балета в Свердловске (не перенос, а новая редакция) с неповторимой Клеопатрой — примой этого театра М.Окатовой. В 1970 г. Министерство культуры Белоруссии обратилось к С.Дречину с просьбой взять на себя художественное руководство Государственным ансамблем танца БССР, который оказался в тяжелом творческом кризисе. С большой тревогой и сомнениями согласился С.Дречин на эту работу, и лишь огромное желание утвердить, развить и сохранить традиции белорусского народного танца, который он знал и любил, предопределило его решение. Состав коллектива неровный, танцоры с разным уровнем профессиональной подготовки, воспитанные на постановках далеко не безупречного вкуса. Пришлось начинать с азов, с обучения приемам и особенностям белорусского танца. Развивался вкус, прививалось благородство во взаимоотношениях партнеров, бережное отношение мужчины к женщине — неперемные элементы белорусского фольклора. Работали, в полном смысле, днями и ночами. Работали с интересом, энтузиазмом, с полной отдачей. И результаты налицо — всего за полгода была создана блистательная программа в двух отделениях. Коллектив стал национальным не только по названию, но и по духу, стилю, репертуару. А созданные С.Дречиным танцы вошли в золотой фонд ансамбля, бережно сохраняются в репертуаре коллектива до сих пор. В конце 1970 г. С.Дречин создает во Львове балет «Собор Парижской богородицы» Ц.Пуни на сюжет романа В.Гюго. Основательно изучена эпоха, многократно перечитан бессмертный роман великого французского гуманиста, чьи идеи положены в основу спектакля (авторы либретто и постановщики - С.Дречин и Е.Лысик). Многие театры страны включили эту постановку в свой репертуар, и везде ему сопутствовал большой зрительский успех. Остается только сожалеть, что в родном белорусском театре, о чем так мечтал С.Дречин, его спектакль оказался невостребованным. В начале 1970-х гг. в Минск из Бобруйска был переведен театр музыкальной

комедии. Согласившись возглавить его балетную труппу, С.Дречин берется за работу с большим желанием внести в заштампованный мир провинциальной оперетты свежую творческую струю. И это во многом ему удалось. Помимо танцевальных номеров во многих опереттах, он создает вечер-спектакль «Ревю-концерт» (1975), выступая одновременно в качестве либреттиста, режиссера и балетмейстера. Для многих исполнителей эта постановка стала своеобразным «звездным» часом. В этот период С.Дречин участвует как балетмейстер в создании двух фильмов для детей — «Буратино» и «Проданный смех». Тем временем, обещанное строительство здания театра музкомедии затягивается, материальное положение артистов усложняется. Выступив на коллегии Министерства культуры, С.Дречин обрисовал положение в театре, высказал творческую неудовлетворенность. И ушел. И начал работать «в стол»: писать либретто, хореографические разработки для танцевальных коллективов, надеясь хоть частично реализовать свои творческие замыслы. К сожалению, почти все они остались невостребованными.

После ухода из театра музкомедии С.Дречин не связывал более себя постоянной работой, но нереализованный творческий потенциал настойчиво искал применения. В 1982 г. в Белорусском театре оперы и балета он ставит «Вальпургиеву ночь» в опере Ш.Гуно «Фауст» и тут же приступает к постановке «Венка белорусских танцев» для балетной труппы театра. Но не ко двору в театре пришлась работа над национальным репертуаром. В этот период в театре вообще наметились другие направления: из театра переживаний и подлинных чувств он становится театром представлений, театром бездушной биомеханики. Но вот в 1985 г. из Львова поступает предложение поставить балетный акт «Грот Венеры» в опере Р.Вагнера «Тангейзер». Там же С.Дречин и Е.Лысик горячо обсуждают свою будущую совместную работу — балет А.Хачатуряна «Спартак». Об этом спектакле давно мечтали и балетмейстер, и художник. Снова творческие искания, создание нового, собственного либретто. Осложнялась работа из-за

малочисленности мужского состава труппы. И когда спектакль был представлен публике, в одном из эпизодов картина непрерывно движущегося вооруженного воинства создавалась группой из 12(!) танцовщиков... «Спартак» стал лебединой песней двух талантливых мастеров балета. В 1990 г. С.Дречин ставит в театре музкомедии спектакль «Вокруг любви», в котором использованы фрагменты из незаслуженно забытых оперетт, созданы красочные балетные номера. Спектакль получился веселый, жизнерадостный. После ухода из жизни С.Дречина спектакль распался, хотя в концертах постоянно используются отдельные номера из него. Начало 1991 г. было тяжелым: начались болезни, операции. Казалось, дела пошли на поправку, все налаживается, все тревоги позади. Снова возникла масса задумок, планов и давнишняя мечта — создать детский театр-студию танца. Уже несколько лет готовились материалы. Написано либретто балета «Чипполино» для небольших коллективов, либретто по сказке «Дюймовочка», по мотивам белорусских народных сказок. Предполагалось, что в таком театре будут использоваться и танец, и музыка, и поэзия, чтобы дети как можно раньше приобщались к прекрасному, любили и понимали и литературу, и танец, и изобразительное искусство.

В 1991-92 гг. С.Дречин поставил несколько номеров в Государственном ансамбле танца, ансамбле Белорусского военного округа, в детском коллективе «Зорачка». А в конце - начале 1993 гг., наконец, было решено создать на базе Театра юного зрителя детскую студию танца. Уже объявили набор детей, прошло организационное собрание, началась работа...Одновременно в Театре музкомедии С.Дречин приступил к работе над опереттой Стрельникова «Холопка». А в августе все оборвалось...

Жанровая палитра творчества С.В.Дречина была очень широка, все формы хореографического искусства удавались ему. При этом можно смело сказать, что ни одна из его работ не запятнана дешевой вульгаризацией. Его творческий потенциал был безграничен, реализован же он был лишь в

небольшой мере. Хотя сказать о нем как о совсем «невысокообразованном таланте» было бы неверным.

Тема 7 Балетмейстерская деятельность В.Елизарьева

Значительной вехой, серьезным этапом в развитии белорусского балета стало творчество В.Елизарьева. Валентин Елизарьев родился в 1947 году в Баку, позже со всей семьей переехал в Беларусь. Окончил хореографическое училище имени А. Я. Вагановой и балетмейстерское отделение консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в Санкт-Петербурге (Ленинграде). В 23 года стал лауреатом Всесоюзного конкурса балетмейстеров в Москве. В 1982 г. по стипендии ЮНЕСКО стажировался во Франции в области балетной режиссуры.

С 1973 г. главный балетмейстер Государственного академического Большого театра оперы и балета Беларуси. Приход 26-летнего балетмейстера открыл новую страницу в истории белорусского балета. Уже первый спектакль «Кармен-сюита» стал прорывом к ассоциативной и философской хореографии, к постижению современных средств выразительности. Балеты «Сотворение мира», «Тиль Уленшпигель», «Спартак», «Щелкунчик», «Кармина Бурана», «Болеро», «Весна священная», «Ромео и Джульетта», «Страсти (Рогнеда)», «Жар-птица» сформировали новый тип балетной драматургии, основанной на сквозном развитии действия, на метафоричности и многообразии пластики, на тонком взаимодействии хореографии и музыки со сценографией. На белорусской сцене В. Елизарьев поставил также классические балеты «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Спящая красавица». Создал современный белорусский балет, возглавляя на протяжении 30 лет балетную труппу. Сформировал новый тип балетной драматургии, основанной на сквозном развитии действия, на метафоричности и многообразии пластики, на тонком взаимодействии хореографии и музыки со сценографией.

В 1993 году на VII Международном конкурсе артистов балета в Москве Валентин Елизарьев удостоен специальной премии за лучшую современную хореографию. В 1996 году удостоен звания «Лучший хореограф года» и премии «Benois de la Danse», учрежденной Международной ассоциацией танца, за хореографию балета «Страсти (Рогнеда)».

Валентин Елизарьев ставил спектакли в Ленинграде («Легенда об Уленшпигеле», Ленинградский академический театр оперы и балета им. Кирова), Москве («Настроение», Большой театр СССР), Любляне («Жизель», Театр оперы и балета), Стамбуле («Дон Кихот», Театр оперы и балета), Варшаве (хореографический триптих «Балеты Валентина Елизарьева», Варшавский Большой театр), Токио («Эсмеральда», балетная труппа NVA), Анкаре («Спартак», Театр оперы и балета).

С 1992 г. является председателем жюри Международного фестиваля современной хореографии в Витебске, членом жюри международных конкурсов балета в Варне (Болгария), Москве (Россия), Нагое (Япония), Киеве (Украина), Джексона (США), Казани (Россия), Шанхае (Китай).

За выдающиеся заслуги в развитии хореографического искусства удостоен почетных званий «Народный артист БССР» (1979), «Народный артист СССР» (1985), является профессором Белорусской академии музыки (1995), избран академиком Международной славянской академии наук, образования, искусств и культуры (1996), а также академиком Петровской академии наук и искусства (1997). В 2003 г. награжден орденом Франциска Скорины, в 2003 — орденом Отечества III степени. С 2003 г. член Совета Европы по культуре. В 2007 г. В.Н. Елизарьеву присвоено звание «Почетный гражданин г. Минска». Профессор Белорусской государственной академии музыки. Член жюри международных конкурсов балета в России, Японии, Украине, США, Китае, Болгарии. Член Совета Европы по культуре, академик Международной славянской академии и Петровской академии наук и искусств.

Спектакли В. Елизарьева неоднократно показывались в Венгрии, Польше, Болгарии, Югославии, Германии, Кувейте, Сирии, Египте, Турции, Франции, Испании, Норвегии, Греции, Португалии, Швейцарии, Голландии, Бельгии, Индии, Китае, Гонконге, Таиланде, Сингапуре, Вьетнаме, Кипре, Японии, Великобритании и других странах.

Формирование творческого почерка Валентина Елизарьева начинается со времени его назначения главным балетмейстер Государственного академического Большого театра оперы и балета Беларуси. Приход 26-летнего балетмейстера открыл новую страницу в истории белорусского балета. Уже первый спектакль «Кармен-сюита» стал прорывом к ассоциативной и философской хореографии, к постижению современных средств выразительности. Балеты «Сотворение мира», «Тиль Уленшпигель», «Спартак», «Щелкунчик», «Кармина Бурана», «Болеро», «Весна священная», «Ромео и Джульетта», «Страсти (Рогнеда)», «Жар-птица» сформировали новый тип балетной драматургии, основанной на сквозном развитии действия, на метафоричности и многообразии пластики, на тонком взаимодействии хореографии и музыки со сценографией. На белорусской сцене В. Елизарьев поставил также классические балеты «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Спящая красавица». Создал современный белорусский балет, возглавляя на протяжении 30 лет балетную труппу. Сформировал новый тип балетной драматургии, основанной на сквозном развитии действия, на метафоричности и многообразии пластики, на тонком взаимодействии хореографии и музыки со сценографией.

Уже первым балетом, поставленным на белорусской сцене в 1974 г. — одноактной «Кармен-сюитой» Ж. Бизе — Р. Щедрина В. Елизарьев заявил о себе как о хореографе, мыслящем дерзко, по-новому. Двадцатисемилетний хореограф, самый молодой главный балетмейстер в стране, осмелился вступить в соревнование с кубинским балетмейстером А. Алонсо, сделавшей для М. Плисецкой постановку, которая стала всемирно признанной. И сумел не проиграть это творческое состязание, дав совсем иную, но художественно

убедительную трактовку музыки и образа знаменитой цыганки. Кармен, какой ее увидели В. Елизарьев и первая исполнительница главной роли Л. Бржозовская, была почти полной противоположностью образу, созданному А. Алонсо и М. Плисецкой. Если у них Кармен — ослепительно яркая на глухом темном фоне, то в белорусском спектакле она одета в неожиданно серые однотонные одежды в окружении кричаще яркой толпы. Если на московской сцене все на виду, как бы снаружи — борьба, страсть, арена, коррида, то здесь все спрятано в глубине, во внутреннем мире героини, в который хореограф и танцовщица предлагали нам внимательно взглядеться. Кармен в елизарьевском спектакле раскрывается постепенно, сперва как свободная и гордая личность, птицей парящая над безликой толпой, затем как женщина, мечтающая о любви, но ищущая в мужчинах прежде всего духовной близости, духовного родства. Ни страстно влюбленный в нее, но понимающий любовь как мужчина-собственник Хозе — Ю. Троян, ни упоенный своей славой и корридой Тореро — В. Саркисян не становятся ее единомышленниками и потому не вызывают ответных чувств. Таким образом, оказывается, что главной темой постановки В. Елизарьева становится трагедия одиночества.

Новой в спектакле была и лексика, минующая балетную «испанщину» и сливающая академические формы танца со свободной, раскрепощенной пластикой. Захватывала нарастанием чувств сцена первой встречи Кармен с Хозе. Они двигались по бокам сцены, словно не замечая друг друга, но выстроенная концентрическими кругами композиция неотвратимо сближала их, стягивала невидимым током эмоций, струящихся от одного к другому. Выразительны были дуэты и монологи героев, несшие в себе массу «говорящих» деталей: Кармен острым, словно кинжал, носком ноги сбрасывала с себя руки Хозе, по-хозяйски положенные ей на плечи; движения бабочки, расправляющей и складывающей крылья, напоминали ее поддержки с Тореро; словно раненая птица стелилась Кармен по земле, предчувствуя роковую развязку. (Кстати, присутствие движений в лежачем

положении и низких поддержек позволило критикам традиционно обвинить хореографа в излишней эротичности.) Многоассоциативной была пластика кордебалета, которая явилась не фоном для главных героев, а элементом драматургии спектакля. Так, предшествующий финалу танец женщин и мужчин в красных накидках, напоминающих капюшоны палачей, предвосхищал трагическую развязку, вносил ноту тревожного напряжения. Резкие, рваные движения массы в ряде случаев контрастировали с глубокими раздумьями героини, гармонией ее танца.

Балет заканчивался прекрасно найденной метафорой, ставившей как бы последнюю точку над і.

...Отчаявшийся, обезумевший от горя Хозе молит Кармен не покидать его. Страстная жажда любви, мечта о ней как бы отрывают юношу от земли, заставляют взлетать в высоких, виртуозных прыжках. Но контрапунктирующая глухая, тревожная музыкальная тема рождает ощущение непрочной хрупкости этого парения над бездной. И полет обрывается. Снова попытка взлететь — и снова падение. Бьющийся в безнадежности Хозе неотступно следует за Кармен. А она уже давно все поняла, давно прочла свою судьбу в его глазах — и все же уходит. Прощальное отчаянное объятие юноши оказывается для Кармен последним (здесь постановщик отказался от традиционного решения — гибели Кармен от удара ножом). Бессильно повисли еще секунду назад протестующие руки, сделалось кротким гордое, неукротимое лицо. Кармен умирает в объятиях, обвитая железным кольцом рук Хозе, той самой любовной цепью, против которой она боролась.

Время доказало необычайную жизнеспособность балета. «Кармен-сюита» идет на белорусской сцене уже более двадцати пяти лет и, словно живой организм, вбирает в себя новые веяния времени, меняется в зависимости от индивидуальностей исполнителей. За эти годы сменилось, естественно, несколько поколений артистов, вносящих в образы балета свои представления о жизни и любви. Мне более других запомнилось

выступление в 80-е годы в партии Хозе прекрасного танцовщика и актера Владимира Иванова. Он вносил в спектакль столько страсти и горького отчаяния, что главной темой становилась трагедия не женского одиночества, а мужской неразделенной любви. Балет действительно впору было переименовывать в «Хозе-сюиту», как писали зарубежные критики о показанном на гастролях белорусском спектакле, правда, с другим исполнителем главной партии — также великолепным танцовщиком Владимиром Комковым.

По прошествии времени, когда вереница спектаклей о Кармен на балетной сцене пополнилась новыми постановками, в том числе — сочинениями таких ярких хореографов, как Мате Эк, с удовольствием отмечаешь, что «Кармен» В. Елизарьева занимает среди них достойное место. Приятно к тому же, что белорусский балетмейстер продемонстрировал в своем спектакле самое высокое представление о женщине и женской душе.

Обновление балетного искусства продолжилось В. Елизарьевым в «Сотворение мира» А. Петрова, первом полногабаритном спектакле, поставленном им на белорусской сцене. Здесь хореографу пришлось уже заочно состязаться с создателями первой редакции балета в Ленинграде Н. Касаткиной и В. Василёвым.

Елизарьев прежде всего отказался от стиля рисунков Жана Эффеля, которыми вдохновились ленинградские хореографы, и перевел образы главных героев в иное русло: Бог у него не был добродушным велеречивым старичком с залысынами и сединой, а напоминал скорее молодого Христа, в хитоне и венце. Исчезла из балета Чертовка, другим стал и Дьявол — он лишился хвоста, рогов и выглядел, как тогдашний хиппарь (в то время движение хиппи было еще популярным), его выдавали только уши — огромные и по-звериному заостренные кверху. Сподручные Дьявола казались бандой молодых хулиганов, которых можно было встретить на темной улице. Важно то, что во втором акте В. Елизарьев вообще отказался

от мифа, от персонажей рая и ада, от юмора, связанного с ними, и перевел разговор в иной план, вполне серьезный. Человек, Адам, уходил от Бога и Черта и сам создавал свою историю и самого себя. Мифологическая комедия превращалась в подлинную жизненную драму, ибо человеческая история, наполненная борьбой, напряжением, потерями и страданиями (все это прекрасно передавалось балетмейстером в симфонической по структуре хореографии, где полифонию, контрапункт создавали пластические темы солистов и массы), заканчивалась катастрофой, в которой в те времена безошибочно угадывалась атомная. Из комедии балет вообще превратился бы в трагедию, если бы Елизарьев не избрал другой, более жизнеутверждающий финал. Ева силой своей любви возрождала жизнь. Распрямлялись скрюченные от нестерпимого жара тела; возвращался из небытия Адам; поднимались люди, чтобы, веря, любя и надеясь, продолжить свой трудный путь.

Но главное, что внесло в балетное искусство «Сотворение», — это новый принцип взаимодействия хореографии и музыки со сценографией, создание ими триединого образа спектакля, где каждое из слагаемых было равноправным и вносило в него свою весомую лепту. Огромная заслуга здесь принадлежит художнику Е. Лысику, который создал движущиеся вместе с музыкой и хореографией, постоянно меняющиеся декорации. Они служили не фоном, как ранее, для балетного действия, а являлись носителями как бы зримой концепции спектакля и иногда даже определяли основной смысл той или иной сцены. Так, художник заставлял нас догадываться, что «сказка ложь, да в ней намек...», когда рядом с изображением детских игрушек и наивной радуги в эпизоде детства Адама помещал стальные цилиндры ракет, нацеленные в небо и словно ждущие своего часа; он впрямую связывал легенду с современностью, когда в сценах хождения Адама и Евы по «кругам ада» рисовал на заднике дымящиеся стволы орудий и горы человеческих черепов; он создал потрясающий обобщенный образ напрягающего все силы, мощного и непостижимого Человека, распростершего над миром взбухшие

мускулами руки-крылья. Своими декорациями Е. Лысик в отдельных сценах вносил явную публицистическую ноту, но это никоим образом не приближало спектакль к плакатности — глубину и многомерность придавали ему два других компонента — музыка и хореография.

Стремление к новому по качеству синтезу, реализованное в спектаклях с разной мерой удачи, стало типичным и для последующих постановок В. Елизарьева. Конечно, такое сплавление трех элементов усложняло структуру балета, его ведение (приходилось писать еще одну своеобразную музыкально-хореографически-сценографическую партитуру), но зато практически утраивало силу воздействия спектакля на зрителей.

Чтобы убедиться в этом, рассмотрим, к примеру, экспозицию образа Евы. Ее появление подготавливает композитор изумительным по мелодичности, лирическим и одновременно торжественным гимном Женщине, своеобразным «Аве Ева». В нем слышатся и сияние жизни, и счастье любви, и тайная грусть, которая почему-то всегда охватывает нас при встрече с совершенной красотой, и еще многое, о чем может сказать только музыка.

Затем слово берут хореограф и балерина, исполнительница роли Евы Л. Бржозовская. Они дают ей пластику распускающегося нежного цветка, трепещущих молодых листьев, светлого утра весны и одновременно — тихую печаль предвидения, мудрого прозрения.

И, наконец, характеристику Евы дополняет художник. Он постепенно поднимает и возносит над миром, в окружении голубой дымки облаков, величественный лик Мадонны. От традиционных образов его отличают бездонно черные провалы глаз и не запеленутый, а забинтованный младенец, которого она держит у губ, словно согревая и оживляя своим дыханием. Трагическая Мадонна XX века — так прочитывается это полотно, напоминающее монументальную фреску. (Кстати, эти два изображения — рукокрылого Человека и Мадонны из «Сотворения мира» — занимали одно

из центральных мест на посмертной выставке произведений Евгения Лысика, гениального художника театра, к сожалению, рано ушедшего из жизни.)

Принцип движущихся декораций не всеми и не сразу был оценен по заслугам. Некоторые из критиков считали, что подобная сценография мешает видеть хореографию, что она перегружает спектакль, что излишне зрелищна и т. п. Лишь позже все поняли, что авторы балета стремились таким образом адекватно отобразить многоцветный, многослойный, меняющийся мир, что усложнение искусства являлось закономерным следствием усложнения жизни.

В «Сотворении» было сплетено в единое целое комедия и трагедия, лирическое и гротесковое, современная пластика и академический танец, зрелищность и философичность. Собственно говоря, на этот стиль настраивала уже музыка А. Петрова, где органично сочетались современный симфонический язык и авангардная сонористика, симфоджаз и стилизация под старину. Полистилистика Петрова позволила Елизарьеву перекинуть мосты от прошлого к настоящему, сделать миф о создании Богом Адама и Евы реальной историей человечества, от непритязательной камерной комедии взмыть к высотам масштабной трагедии. Такой способ отражения действительности на балетной сцене потребовал создания соответствующей драматургии, которая не воспроизводит реальную жизнь, а развивается согласно авторской и своей собственной логике, где житейская понятность и целесообразность уступает место истине искусства. Ради постижения этой сути — извлечения квинтэссенции из событий действительности — балетмейстер отказывается от внешнего правдоподобия, от мешающих ему конкретных деталей. Подобно программной музыке или кинематографическому монтажу, композиции его балетов строятся на сопоставлении, взаимодействии, контрасте и гармонии отдельных сцен, на полифонии одновременных и разновременных действий, на дискретности в изложении сюжета. Балетмейстер пропускает малоинтересные для него связки, промежуточные звенья фабулы и останавливается лишь на пиках,

кульминационных событиях и напряженнейших, часто переломных эмоциональных состояниях героев. Поэтому вместо традиционного либретто он дает лишь программу балета, состоящую из одних названий частей. Такой способ хореографического мышления, своеобразная «пик-драматургия», приводит постановщика к полному отказу, с одной стороны, от развлекательного дивертисмента и вообще всяких танцев, не несущих смысловой нагрузки, а с другой — от пантомимы, с помощью которой обычно разъяснялись хитросплетения сюжета в балете. Драматургические задачи в спектаклях Елизарьева выполняет сама пластика. Именно она, основывающаяся на музыкальной драматургии, развивает и движет действие. Причем пластика метафоричная, многослойная, которой, кажется, помешал бы четко зафиксированный конкретный сюжет, так как он закрепил бы в словах лишь одно значение многозначного музыкально-хореографического образа и, упростив его смысл, уничтожил бы почву для широких ассоциаций.

Все это, а также присутствие последовательно разрабатываемого пластического тематизма, системы хореографических лейтмотивов, широкое использование полифонических форм изложения материала (фуга, рондо, канон, имитация и др.), близкое музыке разрешение конфликтов, сквозное развитие пластического действия, где отсутствуют номерное построение и дивертисментность, позволяют говорить о наличии в балетах Елизарьева принципов хореографического симфонизма, о формировании нового типа балетной драматургии.

Большую роль в спектакле играл кордебалет — коллективный герой спектакля. Движения артистов, то синхронно выверенные, скованные железной волей балетмейстера, то раскрепощенные, свободные, экстатически порывистые, являющиеся, казалось бы, спонтанным проявлением чувств, вычерчивали постепенно, от сцены к сцене, контуры монументального образа эволюционирующей людской массы. Симфонически разработанная пластическая тема человечества с волнообразным движением основной мелодии, с параллельным и контрапунктирующим звучанием вторых и

третьих голосов, со звонкими выкриками и горестными стопами хореографических подголосков, с вплетающимися в это общее движение различными по конфигурации вариациями находила у балетной труппы точных и вдохновенных интерпретаторов. На сцене жила, боролась, мучилась и торжествовала людская масса, одновременно стихийная и организованная, распадающаяся на индивидуальности и вновь льющаяся единым потоком, сцементированная единым чувством, единым стремлением к цели.

Второй акт балета, рисуемый земной и в то же время «звездный» путь человечества, производил ошеломляющее впечатление. Он был подлинным триумфом выразительных возможностей современного хореографического искусства, сумевшего решить столь сложную задачу с такой впечатляющей художественной силой. И это, бесспорно, коллективное завоевание постановщика, артистов-исполнителей и педагога-репетитора спектакля А. Смолянского.

Хорошо слышны были в этом общем «хореографическом хоре» и отдельные солирующие голоса.

Трагедийное дарование большой внутренней силы проявилось в спектакле у Л. Бржозовской — Евы. Неотразимый образ Адама создал в спектакле Юрий Троян. Он с увлечением и мастерством проводит своего героя по всем этапам его эволюции — от младенческого изумления перед открывающимся миром до суровой сосредоточенности и напряжения всех сил в борьбе «за выживание» человека на этой планете.

Зрелищный, яркий и одновременно философский спектакль «Сотворение мира» справедливо был назван известным немецким режиссером из Германии Карлом-Хайнцем Фиртелем «событием в культурной жизни... всей Европы». Он шел на белорусской сцене с непрерывными аншлагами более двадцати лет, и в 1995 году было отпраздновано его двухсотое представление («Это для книги рекордов Гиннеса», — написал в поздравительной телеграмме В. Елизарьеву его

соавтор по балету, композитор А. Петров). Недавно «Сотворение» было возобновлено, чтобы продолжать славную историю своей жизни.

Вообще-то, возможность возобновления спектакля практически без изменений, поставленного почти двадцать пять лет назад, кажется невероятной. Для театра эти годы — целая эпоха, целая жизнь, которая превращает молодой и цветущий спектакль в дряхлого старца с бородой — архаичной поэтикой. Но на лице «Сотворения» после восстановления не оказалось морщин, выдающих возраст. Оно, как видно, было сделано с огромным, двадцатипятилетним запасом. Да, уже не шокируют затянутые в трико телесного цвета вместо привычных балетных пачек чересчур «обнаженные», как тогда казалось, фигуры Адама и Евы. Уже не захватывает дух от неожиданных находок авторов, не воспринимается как трепетное откровение пластика героев. Не смеешься во весь голос, наблюдая, как Адам старается подражать Дьяволу, «пахану», а тот пытается пристрастить его к своим «шестеркам» и научить ходить строем; не плачешь от восторга, видя чудо соединения в спектакле творчества трех талантов. Конечно, то, что было тогда слишком «густо замешано», ныне уже таковым не является — время «разжижило» концентрат красок и образов, и они оказались соразмерными нашему времени. Не столь остро воспринимается ныне изображенная в балете атомная катастрофа, тема которой в те годы была достаточно актуальной. Но и сегодня балет смотрится как созданный в наши дни, оценивается как мастерски сочиненный, зрелищный, яркий и глубокий по содержанию. Произведение Елизарьева стало для белорусской сцены классикой. И это — вполне достойная оценка спектакля, который живет на сцене так много лет.

Столь же современным выглядел бы и «Тиль Уленшпигель» Е. Глебова, следующий поставленный В. Елизарьевым балет. Он сошел с афиш ввиду обветшалости декораций и трудностей восстановления без Е. Лысика всей сценографии, а не из-за устарелости его эстетической платформы. Это был, как и «Сотворение мира», яркий новаторский спектакль. Насколько он

опережал свое время сегодня легче представить, вспоминая те смерчеобразные споры, которые велись вокруг него в момент его создания. Особенно острая полемика развернулась по поводу первого варианта балета, поставленного В. Елизарьевым в Ленинграде на сцене Мариинского театра (тогда театра им. С. М. Кирова). При обсуждении постановки Елизарьева обвинили в отступлении от реалистического метода, в разрушении классического танца, в незнании законов драматургии, в создании образа не народного героя, а чуть ли не хулигана, и, наконец, в том, что силы зла превосходят яркостью силы добра (все эти, скажем так, «упреки» в адрес молодого хореографа сегодня являются свидетельством того, что Елизарьев создал образы небывалые, невиданные для того времени). Громили и других авторов балета. Е. Лысика уличили в сюрреализме, в оскорблении советских космонавтов (в балете были костюмы, похожие на скафандры), Е. Глебова — в авангардизме. Дело дошло до того, что спектакль чуть ли не назвали антисоветским и не отменили премьеру. Не были приняты в расчет и редкие голоса защитников балета. Рассказывают, что по причине скандала позже состоялось второе заседание, на который пришли менее консервативно мыслящие члены худсовета, и балет разрешили к показу, обязав хореографа убрать особо шокирующие детали. Нужно отдать должное мужеству совсем еще молодого тогда хореографа, который был уверен в правильности своего решения. Когда на худсовете ему предоставили ответное слово, оно было кратким: «Все, что я хотел сказать, я сказал в своей постановке. И теперь могу только сожалеть, что не был понят». Конечно же, в балете не было ничего антисоветского. Но в нем не было ничего и привычно «советского». Авторы отступили от принципов социалистического реализма, предписывающего оптимистические финалы, закончив балет картиной разгрома и казни восставших. Они отказались от привычной реалистической достоверности, показав, как из могил встают мертвецы, чтобы покарать погубившего их предателя Рыбника. Деятели ленинградского балета, Мекки академического танца, не могли простить Елизарьеву, воспитаннику этой же

школы (Елизарьев окончил балетмейстерское отделение Ленинградской консерватории по классу И. Д. Вельского), отказа от норм классики. Хореограф же в полемическом молодом запале взял сразу очень быстрый темп, он жаждал перемен, не оглядываясь на привычное и традиционное. Елизарьев хотел спустить своего героя с обычных балетных «котурнов», убрать излишний героический пафос, который уже тогда начал казаться ходульным и выспренным. Он стремился сделать Тиля нашим современником, вначале легкомысленным сорванцом, озорником, который мог дразнить святош, показывать кукиш, а затем — мужественным и сильным борцом, но естественным человеком, живым героем, а не памятником ему, как удачно выразилась по схожему случаю В. М. Красовская. Критики В.Елизарьева не поняли тогда, что он сделал огромный шаг именно в реалистическом направлении, сделав Тиль человеческим, понятным и близким современной зрительской аудитории. И в то же время Тиль был символом Фландрии, олицетворением ее мужественного Духа. Придавая Тиллю черты земного человека, хореограф проявлял понимание специфики символа, который находится как бы на грани абстракции и живой достоверности. «Символ — это указательный палец образа в сторону смысла. Искусство художника состоит в том, чтобы образ сам своей рукой указывал, а не художник подставлял бы свой палец».

По-новому были решены хореографом и образы врагов. В первой версии «Тиль Уленшпигеля», созданной на белорусской сцене балетмейстером О. Дадишкилиани, испанский король Филипп был изображен изящным и галантным мужчиной, с типичной внешностью человека той страны и того времени — в черном костюме с белым гофрированным воротником, с острой бородкой, он охотно целовал ручки дамам и жестокость проявлял лишь в сценах пыток и казней. Елизарьев восстал против такой унылой очевидности и создал метафору, благодаря которой высветилась античеловеческая суть отрицательных образов. Он вывел их из круга нормальных людей, сделав нелюдями. ...Словно личинка

какого-то страшного существа рождается король Филипп. Его причудливо изогнутые руки и ноги первыми появляются из-под земли, как бы извлекая затем голову с белым мертвым лицом. (Совершенным исполнителем этой роли был Виктор Саркисян, танцовщик бесконечных выразительных и технических возможностей, обладатель феноменального прыжка и «гуттаперчивого» тела. Он нарисовал образ страшного в своей холодной жестокости существа, оборотня, лишённого человеческих чувств и человеческой внешности.) Филипп и Инквизитор быстро находят друг друга и как бы склеиваются телами, напоминая движущуюся свастику. Чуть позже к ним присоединяется предатель Рыбник, и три сплетённые воедино тела ассоциируются с жутким многоруким идолом, живой мясорубкой, сминающей все на своем пути, огромным хищным пауком. Художник поддерживает эти ассоциации, выстраивая декорацию в виде палубы корабля, где рулевое колесо оказывается одновременно центром громадной паутины, нависшей над страной.

Для сценографии «Тиля», как и для «Сотворения мира», характерно космогоническое осмысление темы. В «Сотворении» над миром возносится образ Мадонны, летит ребенок со свечой, из темной бездны космоса поблескивает атомное ядро; в «Тиле» космические вихри разметывают обугленные тела, земной шар, словно скелет кости, обнажает свои параллели и меридианы. Е. Лысик, пользуясь образами картин Питера Брейгеля, символизирующего Нидерланды XVII века, вписывает маленькую страну в большое полукружие земного шара, как бы говоря тем самым, что проблемы одного государства являются общими для всего человечества. Философичная триада — размышления о связях прошлого-настоящего-будущего характерна для «Тиля» в не меньшей мере, чем для «Сотворения».

В постановке балета на минской сцене авторы уточнили детали, откорректировали акценты. И в ленинградской трактовке «Тиля» практически не было банального пересказа сюжета. В белорусском театре ткань спектакля в контрапункте выразительной и эмоциональной музыки,

неординарной хореографии, движущейся, редкостной по силе декорации, стала еще плотнее и насыщенней. Сложность «Тиля Уленшпигеля», рожденная не только трудностью темы и самой жизни, но и огромной художественной страстью авторов, стремящихся сказать все, что знали о веке прошлом и настоящем, поражала. Множество пластов спектакля, иерархия художественных уровней, субординация форм и образов были четко выверены и продуманы. И в то же время это был мощный эмоциональный поток, который захватывал и увлекал за собой. Причем не сверканием радостных красок, не брызжущим шампанским, а вовлечением в муки, страдания и борьбу героев.

Для минской постановки В. Елизарьев придумал новый финал, поэтично и образно завершающий трагическую кульминацию балета. ...Грянул последний бой — в громоподобном тутти оркестра, в яростной переключке труб, грозном рокоте барабанов, трагически страстном набате. Движения танцующих наполнены динамикой и неистовством сражения, они напоминают о стремительных атаках, отчаянном сопротивлении, предельном напряжении. Но силы не равны. Со всех сторон гезов окружают застывшие фигуры с бронированными шлемами вместо голов, с дырами вместо глаз. А в центре сеет смерть и разрушение сам Великий инквизитор. Кровавый, огненный крест висит над страной, возвещая начало расправы. Композитор, балетмейстер, художник, исполнители создают здесь обобщенный страшный образ бесчеловечной жестокости. Драматическое напряжение в музыке достигает высот подлинной трагедии. Композитор рисует грандиозную картину разгула, шабаша злых сил с их грубым фанатизмом, механичной, губительной поступью нелюдей, зловещим барабанным боем и ужасающим свистом топора. Атмосферу подавленности, скованности подчеркивает ноющий, тягучий звук виброфона. Скорбь и торжественность реквиема павшим слышатся в голосе хора, стонут и плачут струнные, предсмертным криком Неле звучит соло сопрано. С жуткими

средневековыми пытками — четвертованием, колесованием, распятием, аутодафе — ассоциируются хореографические мотивы этой картины.

Ставя массовые сцены в «Тиле», балетмейстер пользуется иными пластическими красками, чем в «Сотворении». В балете А. Петрова динамика массы рождалась как бы из стихийного импульса, неосознанного инстинктивного стимула и строилась на круговых, спиральных, зигзагообразных линиях, вольно текущих, волнообразных, то взвихривающихся, то стелющихся движениях. В «Тиле» же на сцене действовала не просто человеческая масса, толпа людей, а организованный единой волей народ. В композиционном рисунке доминировали наступательные прямые, атакующие диагонали, выверенные колонны, слаженная, нередко унисонная пластика. Только однажды хореограф изменяет четкой геометрической графике и прибегает к приемам экспрессионистской образности — когда создает в финале образ костра из человеческих тел. Предсмертная мука как бы ломает построенный людьми порядок, разрушает дисциплинирующую их волю, взрывается хаосом движения.

Чрезвычайно экономно в пластическом отношении решена В.Елизарьевым сцена казни гезов. Танцующие практически все время в ходе этого эпизода располагаются в прямых перпендикулярных линиях и лишь слегка, условно обозначают движениями то, что с ними происходит. Предсмертным стоном, бессильным порывом взлететь воспринимаются движения девушек, словно под ударами топора бессильно падают головы и руки мужчин, неподвижно, будто распятое на дыбе, повисает тело Тиля. И именно эта сдержанность, даже скупость хореографа в употреблении выразительных красок активизировали фантазию зрителей, заставляли дорисовывать в воображении страшную картину, возможно, еще более ужасную, чем если бы хореограф использовал максимум выразительных средств. ... Опускаются все живописные кулисы и задники, умирают краски. В страшной оголенности, мертвенной пустоте предстает перед нами

жестокий мир. И в центре его, будто раздуваемый ветром, то вспыхивает, то стелется по земле костер из человеческих тел. Что это? Взмывают вверх и опадают языки пламени или корчатся и никнут в нестерпимом жару люди? Постепенно угасает огонь, серой пеленой подергивается человеческое пепелище, над которым мы видим безжизненное тело распятого Тилья. Все мертво кругом. Но в оркестре вновь возникает светлая, прозрачная мелодия. Улетая вдаль, она зовет за собой. И пробуждается от мертвого сна Тиль, восстают из пепла люди, оживает Неле, покрывается цветами земля Фландрии. Жизнь возвращается, и из чрева народа снова рождается юный Тиль. Вот появились над толпой его задорно растопыренные ноги, затем смеющееся, лукавое лицо. Он будет рождаться заново всегда и везде. И так будет вечно, ибо бессмертны народ и его герои.

Так жизнеутверждающе заканчивается эта балетная оптимистическая трагедия, спектакль, говорящий не только о прошлом, но о настоящем и будущем человечества. «Тиль Уленшпигель», прошедший в Ленинграде всего несколько раз, в Минске долгие годы оставался одним из лучших балетов в репертуаре театра.

За этими двумя фундаментальными работами в 1980 г. последовала третья — балет А. Хачатуряна «Спартак». В. Елизарьев создал свою версию спектакля, отличную от широко известной григоровичской, и хотя опорные пункты драматургии московской постановки просвечивают в ее архитектонике (без этого, очевидно, очень трудно обойтись авторам, создающим свою редакцию знаменитых балетов), нового тем не менее, было много. Елизарьев убрал из спектакля образ Эгины, ибо считал, что одна куртизанка не могла изменить ход событий и восстание Спартака было исторически обречено на поражение; отказался от целых сцен («Аппиева дорога» и др.); переинтонировал образ Спартака, сделав его скорее мужественным стойком, многотерпеливым борцом, чем человеком героического порыва и пламенного темперамента. С образом Спартака связана и одна из самых больших актерских удач замечательного

танцовщика, исполнителя практически всех ведущих партий на сцене театра Владимира Комкова. Он создал образ вдумчивого, уравновешенного, чрезвычайно целенаправленного человека, имеющего свои твердые принципы и готового бороться за них до конца. О. Табаков сказал как-то, что актеру надо не только уметь нести мысли, но и иметь их. В. Комков был мыслящим актером, а высокая техника, прекрасные физические данные, красивая внешность помогли тому, чтобы созданный им образ надолго запечатлелся в памяти всех его видевших. В. Комков и до сих пор остается непревзойденным Спартаком белорусской сцены.

Авторы минского спектакля развивали принципы, апробированные ранее. В «Спартаке» вновь звучало мощное трехголосие музыки, хореографии и сценографии (художник Е. Лысик). Основным драматургическим принципом балета был контраст, противостояние двух сил — восставших гладиаторов и пресыщенного Рима с его мощной военной машиной. Полярными были и центральные образы — благородного, нравственно безупречного Спартака и развращенного сластолюбца Красса (лучшим исполнителем этой роли являлся В. Саркисян). Демонстрируя, как римские легионеры, вытянув вперед руку в приветствии, которое стало широко известным в нашем веке, шагают как бы по эпохам и континентам, авторы вновь, как и в предыдущих балетах, перекидывали мосты из прошлого в настоящее. Не только красной ареной цирка, но и кровавой ареной истории воспринималась сценическая площадка, созданная художником. Оригинальными были танец рук, вобравший в себя мольбы, жалобы и плач плененных рабов; эпизод длинного и тяжелого, воистину «крестного» пути восставших гладиаторов, и в особенности сцена смерти Спартака. ...Повержены, разбиты восставшие гладиаторы. Трагическая тишина воцаряется над полем, где только что гремела битва. Но вот, словно преодолевая саму смерть, поднимается один из воинов. Это Спартак, который обращается к своим соратникам с прощальными словами. На зов вождя откликаются умирающие, и каждый из них последний свой вздох,

последнюю каплю крови, как святой долг, передает Спартаку, чтобы еще на мгновение продлить его дыхание, его жизнь. И Спартак остается жить вечно. Потерпев поражение в I столетии, он победил навсегда. В кровавом отблеске, напоминающем о цене, заплаченной за бессмертие, осененные крыльями богини Победы Ники, и поныне встают легендарные воины, готовые к новым битвам.

«Спартак» был отмечен и еще одной выдающейся работой — Людмилы Бржозовской в партии Фригии. Балерина большого актерского диапазона и огромного драматического дара, она создала образ хрупкой и сильной, нежной и твердой подруги воина. Наполненными подлинным чувством были ее адажио со Спартаком, потрясал трагический реквием-плач по любимому. ...В развевающемся пепельном хитоне, с лицом не красивым, но прекрасным, в волне темных распущенных волос летит она, словно сама богиня судьбы, по полю битвы, где одиноко и безмолвно лежат поверженные. Исполнен неизбывного горя и подлинного величия ее плач над телом вождя, когда она, будто смертельно раненная птица, взмывает вверх в прощальном порыве, а затем, бессильно сложив руки-крылья, падает вниз, на тело любимого.

Казалось, что в первых балетах сложилась творческая парадигма В. Елизарьева. Можно было сказать, что он стремится к обновлению всех выразительных средств — от драматургии до лексики, обладает трагическим взглядом на мир, но при этом утверждает вечность гуманистических идей, человеческого общества, мироздания. Елизарьеву близка социально-философская тематика и современность ее видения; говоря о прошлом, он умеет обнажить важные для нашего времени идеи. У него гражданский темперамент и твердые нравственные позиции. От Елизарьева и далее ждали продолжения всего этого — трагических страстей, напряженного драматизма и общественного пафоса. Думалось, что удалось постичь творческое кредо хореографа, круг его художественных пристрастий. Но в следующих своих постановках — «Щелкунчике» П. Чайковского и вокально-хореографическом

представлении на музыку К. Орфа «Кармина Бурана» — он вдруг заговорил о светлых мечтах детства, о прелестях любви. В первой из них он вместе со сценографом Е. Лысиком создал хрустальный праздничный мир, полный света и радости, во второй — с художником Э. Гейдебрехтом размышлял о поэзии жизни, изменчивости судьбы. В спектаклях еще раз продемонстрировала свое блестящее мастерство одна из прим-балерин театра Т. Ершова (Маша), и впервые столь ярко проявила незаурядные актерские данные и женское очарование Т. Шеметовец (Блудница). Балеты отличались от прежних по настроению, темам, образам. Неизменными остались только поиск балетмейстером свежих средств выразительности и стремление к тесному соединению с другими видами искусства — музыкой, сценографией, а в «Кармине Буране», где В. Елизарьев продемонстрировал свою отточенную музыкальность, еще и с вокалом. Общественная проблематика и трагическая тема вновь зазвучали у В. Елизарьева в постановке «Болеро» на музыку М. Равеля, которое он достаточно неожиданно посвятил (неожиданно — потому что большинство балетных интерпретаций этой музыки варьируют темы любви и испанского танца) антифашистскому сопротивлению в Испании. Чрезвычайно оригинальным и соответствующим партитуре было основное драматургическое решение спектакля, когда конфликт происходил как бы между двумя сферами: хореографической, несущей в себе мотив борьбы, и сценографической, где воплощалась полярная сила, угрожающая борющимся. Каждая из этих сфер разрасталась в полном согласии с той единственной темой, которая звучала в музыке.

Вопреки исторической правде в постановке В. Елизарьева антифашисты в Испании празднуют победу. Но балет не выглядел наивным незнайкой или не способным художественно правдиво отразить действительность. Елизарьев сознательно закончил балет подобным образом, рассчитывая, очевидно, на эстетически образованного, думающего зрителя, к тому времени уже приученного понимать непростые замыслы хореографа. Он надеялся, что публика соединит в своем сознании поражение

республиканцев в Испании с конечной победой над фашизмом и поймет, что хотел сказать балетмейстер. А может, Елизарьев просто хотел, чтобы в финале спектакля, как почти всегда у него, прозвучала оптимистическая нота и чтобы зритель не уходил расстроенным? Кто знает? Но как бы то ни было, «Болеро» оказывало очень сильное эмоциональное воздействие на зрителей, близкое к катарсису.

«Спартак», «Болеро» и другие поставленные в это время В.

Елизарьевым спектакли свидетельствовали, что к нему пришла зрелость. Он перестает ставить азартно и много, как это делал в студенческие годы (одна из его работ получила тогда вторую премию на Всесоюзном конкурсе балетмейстеров), не впадает в полемичный запал, не сыплет, словно из мешка, находками и пластическими афоризмами, как это было, скажем, в «Тиле Уленшпигеле». Он ставит вдумчиво и взвешенно, размеряя свои силы, мудро выстраивая генеральную линию и точно расставляя акценты. Так был создан следующий спектакль — «Ромео и Джульетта» по трагедии У. Шекспира на музыку С. Прокофьева. Величие этих имен способно, кажется, заставить затрепетать самое отважное балетмейстерское сердце — трудно создать хореографию, соответствующую уровню подобной литературы и музыки. Сложность усугубляется еще и тем, что первая постановка «Ромео и Джульетты» на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова на долгие годы стала эталонной и проложила достаточно глубокую колею художественных традиций. Композитор С. Прокофьев и балетмейстер Л. Лавровский — соавторы либретто — сочинили такую музыкально-хореографическую драматургию, основные узлы которой явились опорными пунктами для многих последующих постановок. Контуры ее, естественно, проглядывают и в спектакле, созданном на белорусской сцене балетмейстером В. Елизарьевым, дирижером Г. Проваторовым, художником Э. Гейдебрехтом. И в то же время минский «Ромео» — это самостоятельная и новая хореографическая версия, где постановщик стремится слить воедино

как бы три времени — Шекспира, Прокофьева и свое, увидеть повесть, которой нет «печальнее на свете» глазами нашего современника.

Хореограф уходит от эпически повествовательного плана, свойственного первой постановке балета, убирает персонажи, кажущиеся ему второстепенными (кормилица, герцог), некоторые жанровые сцены и танцы, картины-связки, разъясняющие действие, многие из которых, как известно, были дописаны С. Прокофьевым по просьбе Л. Лавровского и являлись нередко результатом компромиссного разрешения противоречий между композитором и балетмейстером, а вернее, между эстетическими принципами поэтики балета-симфонии и хореодрамы. В споре, развернувшемся между авторами первой постановки, В. Елизарьев определенно становится на сторону композитора. Ему, как и С. Прокофьеву, ближе не исторически-конкретный взгляд на трагическую гибель влюбленных и борьбу родов, ведущуюся когда-то в Вероне, а понимание их как событий из общечеловеческой истории, событий, имеющих надвременной характер. Стремясь вывести пластическое решение спектакля из колеи хореодрамы, В. Елизарьев по аналогии с музыкой пронизывает танцевальную ткань целой системой хореографических лейттем, разворачивает цепь контрастных сопоставлений и мощных конфликтных кульминаций, придает хореографической драматургии характер непрерывного потока.

Движущей силой основных коллизий спектакля является противодействие двух хореографических тем, которые можно было бы назвать темами любви и вражды. Их противопоставление у Елизарьева остроконтрастно и масштабно: любовь в балете сильнее смерти, но и вражда сильна и бессмертна. Первая из них претворяется в образах Джульетты, Ромео, Меркуцио, Лоренцо. Танцевальный язык их возвышен, светел, мягок. Словно игривый луч солнца, появляется в пластике Джульетты, передается Ромео и Меркуцио, варьируется *rond de jambe en l'air*, придавая их танцевальному языку воздушный, игриво своевольный характер.

Но у каждого из главных действующих лиц есть и свои отличительные особенности. Поэтична и трогательна Джульетта (И. Душкевич). В наиболее экспрессивной сцене – в склепе, где ужас и оцепенение передаются то с помощью ломких, слово оборванных, то замедленных, будто уплывающих куда-то движений, в адажио с Ромео, где движения становятся то партерно-стелющимися, то порывисто полетными, раскрывается цельная и тонкая натура. Этому немало способствует и актерская индивидуальность И. Душкевич, балерины глубоко эмоциональной, умеющей проникновенно передать свои чувства.

Мечтательность, правда, несколько умеренная нашим трезвым XX веком, отличает Ромео (В. Иванов). В полной мере волнение и порывы его души раскрываются в драматических сценах и монологах, где танцовщик мастерски использует возможности, предоставленные ему постановщиком. В лексике партии Меркуцио (А. Фурман) много больших, «раскрытых» прыжков (в отличие от «закрытых» у Тибальда), мелких, шутливых по окраске движений, ироничных поз. Меркуцио живет, сражается, умирает, смеясь и балагурия.

Оригинальное и многоплановое претворение получает в спектакле тема Вражды. Прежде всего надо сказать о том, что балетмейстер дает ей зримое пластическое воплощение в символическом коллективном образе, — затянутых в серое зловещих фигурах, которые живут среди людей, «рядятся» в им подобных, в считанные мгновения возникают словно ниоткуда и делают эти мгновения роковыми: подталкивают руку, занесенную для удара, подают клинок безоружному. Серой пленкой, липкой паутиной Вражда опускается на город, смертным покровом окутывает спящую Джульетту, «прорастает» отовсюду как нечистое воинство зла из зубов дракона. Носители Вражды лишены человеческих лиц, но зато на их телах четко проступает некое подобие «кровеносной системы». Черная, злобная кровь, просвечивающая сквозь все покровы, — вот главная деталь, которую дает этим существам художник. А их пластическая характеристика разнообразна и, на первый

взгляд, может показаться пестрой. Но позже выясняется, что она построена на едином принципе: серые фигуры как бы вторят пластике основных действующих лиц, но переводят ее каждый раз в систему гротеска. Словно двойники, возникают они, например, рядом с ранеными после схватки Монтекки и Капулетти и вместе с ними будто бы обессиленно клонятся к земле. Но в их последних судорогах чудится вдруг издевка и злорадное торжество. Будто азартные болельщики, повторяют носители Вражды движения сражающихся Ромео и Тибальда. Но это — кровожадный призыв к убийству и одновременно злобное фиглярство, маска ненависти. Апогея достигает звучание темы Вражды в третьем действии балета, в фантазмагорической пляске над телом Джульетты — здесь, словно в кривом зеркале, в издевательски искаженном виде отражаются те пластические мотивы, на которых были основаны два предыдущих танца — шутов и масок. Характер передразнивания, циничного паясничанья подчеркивается еще и тем, что здесь, в последний раз повторяется мелодия танца под оркестр мандолин, используемая авторами минского спектакля как своеобразный драматургический рефрен.

В пляске Вражды балетмейстер использует прием контрапунктирования музыки и хореографии, что рождает особый художественный эффект, своеобразный пластический «трагифарс». Мы как бы воочию видим сардоническую ухмылку смерти, празднующей свою победу над жизнью, гаерское надругательство уродства над красотой. Оценивая этот впечатляющий прием, понимаешь, почему постановщики решились на троекратный повтор музыки в исполнении оркестра мандолин. Жаль только, что, пойдя на это, авторы не довели свой замысел до полной реализации, — пляске Вражды несколько не хватает химерического размаха и силы. Не дотягивают здесь, пожалуй, и исполнители, танцующие без необходимой в этом случае повышенной экспрессии.

Тема Вражды разрабатывается хореографом и в ином ракурсе. Ее носителями становятся вполне реальные персонажи — члены семейств

Монтекки и Капулетти. Первые штрихи к их коллективному портрету набрасывает Тибальд в прекрасном исполнении О. Корзенкова. Его ищущая выхода агрессивная энергия тотчас же провоцирует ссору, быстро переходящую в настоящее сражение, которое словно затягивает в свой вихревой круговорот даже стариков. Будто разъяренные быки, идут друг на друга враждующие кланы, а расступаясь, словно открывают двери в царство смерти, где медленно, как в изображении после рапид-съемки, сопровождаемые ироническими кривляниями фигур в сером, падают и умирают люди.

Следующая сцена рисует уже «парадный» портрет Капулетти. В торжественно грозном маршеобразном танце тяжело ступают мужчины, несущие большие мечи, которые становятся символом тупого и безжалостного фанатизма, олицетворением общества, где все держится на силе. Оружие вообще играет в спектакле определенную «сквозную» роль. Мечи несут, как хоругви, под ними, будто под образами, произносятся клятвы. Шпага становится не только орудием убийства — раскачиваясь, словно маятник часов, она способна отмерять оставшиеся секунды жизни, может, напоминая стрелку весов, колебаться между «быть» или «не быть», взвешивая цену жизни и смерти. В характеристику семьи Капулетти входят и другие, великолепно найденные В. Елизарьевым пластические мотивы. Один из них — сложные и разнообразные переплетения рук, которые каждый раз приобретают иносказательный смысл. Вначале тесно сомкнутые руки отца, матери и брата Джульетты воспринимаются как неразрывные кровные узы. Затем в эту связь рук вплетаются ладони Париса, символизируя уже объединение в Клан. Эти крепко соединенные, ни на секунду не размыкающиеся руки становятся цепью, сковывающие Джульетту кольцом, в котором она задыхается, тщетно пытаясь выбраться.

Подобных запоминающихся образных находок, своеобразных хореографических афоризмов в спектакле немало. Выразительным пластическим лейтмотивом, проходящим через весь балет, является абрис креста, который можно было бы назвать, пожалуй, определенным символом

эпохи. Он используется в балете многопланово и изобретательно, разворачиваясь в динамике всевозможными ракурсами и приобретая метафорическое значение.

Пронизанность хореографии целым рядом пластических лейттем, контрастность сопоставлений, полифоничность драматургии — все это приближает структуру балета к симфонической. Но все же В. Елизарьеву не всегда удается преодолеть принципы хореодрамы. Излишне традиционен финал, решенный в статично-пантомимном плане. Неубедителен, на мой взгляд, эпизод, когда Ромео дает пощечину Тибальду после убийства Меркуцио. В те далекие времена, как мне кажется, по-иному выясняли отношения. Но все эти мелкие недочеты не ослабляют сильного и яркого впечатления, которое оставляет спектакль в целом.

Многозначителен финал балета. Победенная Любовью Вражда покидает семьи Монтекки и Капулетти, но черно-серые фигуры угрожающе выходят на авансцену и, кажется, готовы спуститься в зрительный зал. Такая концовка необычна для хореографа, стремящегося, как уже говорилось, к более оптимистическому разрешению конфликтов, и заставляет задуматься над тем, что подвигло его отступить от излюбленных ходов.

В. Елизарьев не раз подчеркивал (он это говорит и сейчас), что он воспитан в СССР. У него, родившегося в Баку, учившегося в Ленинграде, работающего в Минске, конечно же, хорошо развито чувство интернационализма. Будучи гражданином великой страны, он по своему складу человек социальный, имеющий широкий круг интересов, твердые общественные и нравственные позиции, ему близки гуманистические идеалы. Естественно, что все это находит то или иное воплощение в его творчестве. В хореографии Елизарьев создает свой идеальный мир, несущий высокое человеческое содержание, где утверждаются гармония и красота. В этой второй реальности воплощаются в жизнь, пусть через страдания, трагедию и борьбу, принципы добра и справедливости. В годы перестройки по такому мировосприятию был нанесен серьезный удар. Вместо ожидаемого

мира свободы и порядка хореограф, как и все мы, вдруг увидел общество, где правят бал взаимная ненависть, коррупция, бандитизм. Вот этот сдвиг в сознании, горькое разочарование в дне нынешнем и сказались, как мне кажется, на непривычно пессимистическом финале «Ромео и Джульетты». «Вражда сильна так же, как Любовь и Смерть», — заявил постановщик в программе балета. «Меня не устраивает наше время, я не хочу ставить о нем», — грустно признавался он в различных интервью, противореча своим прежним словам о том, что он хочет говорить с современниками о современных проблемах.

Но все это, конечно, только одна сторона вопроса, обращенная, так сказать, к жизни, к связям Художника со своим временем. Есть и другая, внутренне присущая творческому процессу, принадлежащая самому искусству. Любой человек, в том числе и Художник, растет, как известно, из своего начала. Но он в конце концов из него и вырастает, меняется, модифицируются его взгляды и вкусы, трансформируются принципы и убеждения. «Как мир меняется! — сказал поэт. — И как я сам меняюсь! Лишь именем одним я называюсь, на самом деле то, что именуют мной, — не я один. Нас много. Я — живой».

Естественно, что по мере взросления и мужания Художника, совершенствования его, поднятия все выше «в гору» искусства расширяется горизонт обзора, увеличивается круг проблем его интересующих. «Балетмейстер должен все уметь!» — часто говорит В. Елизарьев и доказывает это своим творчеством, ставя спектакли разных жанров, корректно и художественно-убедительно, с точным пониманием стиля реконструируя классику (кроме авторской версии «Щелкунчика» им созданы новые и яркие редакции «Лебединого озера» и «Дон Кихота»). Хореограф практически достиг того, к чему *стремился, — универсальности, где есть место всему — лирике и героике, классическому и современному, оптимизму и пессимизму.*

Событием, получившим широкую общественную огласку, стала постановка В. Елизарьевым в 1995 году балета «Страсти» на музыку Андрея Мдивани. Посвященный судьбе полоцкой княгини Рогнеды, он охватывал широкий круг событий древней славянской истории, вплоть до крещения Руси при князе Владимире в начале X века. Спектакль оказался удачей хореографа, хотя такое заявление делать рискованно, зная, что именно он получил престижную международную премию «Бенуа де ля дансе».

Сперва о том, что удалось в балете. Авторы его верно уловили тенденцию нарастания зрелищности в искусстве нашего времени и создали яркий, эффектный спектакль с напряженно развивающимся действием, с богатыми, блистающими золотом и пурпуром костюмами и декорациями. Музыка балета не отличается, пожалуй, легко слышимой мелодичностью и танцевальностью, но наполнена динамикой, энергией, драматическим напряжением и чрезвычайно красочно оркестрована. Драматургия ее строится на сквозном проведении нескольких главных лейтмотивов, среди которых — решительная, властная, порой жесткая, оригинальная по метроритмике тема Владимира и разноплановая, развивающаяся от светлой лирики к насыщенному трагизму тема Рогнеды. Драматическую характеристику в музыке получает разрушаемый Полоцк, торжественную, звучащую фанфарами и медью — Византия и представляющая ее Анна Багрянородная, тема которой в дуэтах с Владимиром оборачивается другой гранью — гибкими, вкрадчивыми, иногда властными интонациями.

Безусловного одобрения достойно то, что авторы, как и ранее в «Весне священной» И. Стравинского, решили обратиться к истокам славянской культуры, исследовать прошлое наших народов и написать полотно уже на грунте истории, дав свою трактовку действительным событиям и лицам. И в этом плане более всего удался в балете один из центральных образов — князя Владимира. Хореограф и исполнитель роли Вениамин Захаров, отличный классический танцовщик, рисуют его портрет широкими мазками

не многих, но ярких красок. Именно таковым он и задуман авторами — уверенный в себе, прямолинейный и жестокий человек, теряющий решительность лишь в дуэтах с византийкой Анной. Несколько бледнее получился, на мой взгляд, образ Рогнеды, хотя прекрасная балерина и актриса, обладающая тонкой душевной организацией и эмоциональной выразительностью, великолепно танцующая все ведущие партии балетного репертуара — от Евы и Жизели до Кармен и Одиллии — Инна Душкевич делает, кажется, все возможное, чтобы ее героиня стала близкой зрительному залу. И все же образ выглядит несколько схематичным, — ему не хватает каких-то мягких жизненных подсветок, психологической игры светотеней.

Значительно более не удался в спектакле другой женский тип — византийской царевны Анны Багрянородной, склоняющей Владимира к новой вере. Кто она — откровенная соблазнительница, как это следует из лексики партии, или скромная христианка? Если она куртизанка, то это мало вяжется с заповедями ее веры, если христианка, то почему так откровенно соблазняет Владимира и, нарушая заветы религии, говорящей о доброте и милосердии, вкладывает в руки князя кнут, чтобы сломить непокорных язычников? Обеим исполнительницам этой партии — Т. Шеметовец и С. Горбуновой не удается преодолеть ее внутренние противоречия. Вставной пантомимой выглядит рассказ Анны о пути Христа на Голгофу, об оплакивании его девой Марией среди непонятных, одетых в черное персонажей. Сценарист здесь подвел хореографа, сочинив трудноразрешимый в пластике эпизод и заставив пользоваться старым инструментарием. (Кстати, излишне пантомимизированными являются и «старцы», предрекающие кровавое будущее. Возможно, оттого их периодические появления в спектакле выглядят навязчивыми.).

Совершенное же несогласие с авторами вызывает финал балета, когда «прозревший» и принявший христианство Владимир вдруг зачем-то убивает и так уже троекратно ослепленного им Ярополка. Маленький сын Рогнеды и Владимира под возвышенно-печальную молитву хора «Господи, помилуй

меня» соединяет руки Владимира, убитого Ярополка и чудом оставшейся в живых Рогнеды. Ввиду всего ранее сказанного понятно стремление постановщика к оптимистическому финалу, в данном случае к христианскому всепрощению, примирению враждующих. Но соединять руки убийцы и его невинной жертвы — это уже чересчур. Ведь даже от священника не все получают отпущение грехов. Этическая некорректность авторов здесь очевидна. Не видится мне художественным и то, что в эту ситуацию вовлечен ребенок. Выведение на сцену очаровательных детишек всегда вызывает у зрителей умиление. Но педалирование этого чувства разрушает искусство и оборачивается сентиментальностью. Муза, стремящаяся вызвать слезы, по Баратынскому, подобна «нищей развращенной, молящей лепты незаконной, с чужим ребенком на руках». В цитате из «Повести временных лет», которая приводится в программе балета, содержится куда более точная оценка поступков героев: «Осуди их, Боже, да откажутся они от замыслов своих; по множеству нечестия их отвергли, ибо прогневили они тебя, Господи».

Авторитетный музыковед, доктор философских наук А. Ладыгина пишет: «Спектакль действительно масштабен и многопланов. Он зрелищен, театрален в лучшем смысле этого слова, решен смело, броско, с виртуозным блеском. Вместо привычного, уже назойливого, смакования архаического в его нарочитом сочетании с ультрасовременным, что стало типичным ныне для многих произведений балетного жанра, обращающихся к прошлому, балетмейстер опирается на язык классического танца, тактично вводя в него фольклорные славянские элементы (согнутый носок ноги, опора на пятки, «выворотные» движения). Спектакль изобилует смелыми, чтоб не сказать дерзкими, находками. Виртуозно решена, например, сцена на площади в Полоцке с широко известным по летописям насилием над юной Рогнедой. Стройности, целостности драматургии спектакля способствует введение слепых старцев («Старейшие-мудрейшие»), которые, подобно Кассандре, пророчествуют о грядущем. Достаточно успешно справился постановщик с

трудноразрешимой для балета задачей — «рассказать» об истории и сути христианства (Голгофа, снятие с креста, оплакивание Сына Божьего)».

Известный балетный критик Т. Мушинская высказывает такое мнение: «Балет «Страсти» позволяет увидеть прошлое и современность как неделимый, непрерывный поток духовной жизни нации, ибо история собственного рода живет генетически в каждом духовно пробужденном человеке. Это произведение утверждает идеи христианского милосердия, высокой нравственности единственно приемлемыми средствами решения всех межчеловеческих и межгосударственных конфликтов. И в этом главная ценность работы белорусской балетной труппы. Создатели спектакля показали себя крупными мастерами эпического жанра, художниками, которые берутся за наиболее сложные темы в искусстве и воплощают их страстно, горячо, убедительно, которые свободно чувствуют себя в безграничном космосе истории и космосе человеческой души».

Рассмотрим еще один спектакль, поставленный В. Елизарьевым, — балет «Жар-птица», снова продемонстрировал уверенную руку Мастера. Хотя впервые балет, поставленный Михаилом Фокиным, был показан в Париже в 1910 году, музыка И. Стравинского и сегодня привлекает хореографов свежестью выразительных средств, живописной изобразительностью, необычайным богатством оркестровой палитры. Музыка «горит, пылает, бросает искрами», характеризуя таинственную Жар-птицу, поражает мертвящей жутью темы Кощея и изощренным хроматизмом зловещего поганого пляса, пленяет жизнеутверждающим светом и национальным колоритом массовых сцен. Это красочное многообразие партитуры привлекло и Елизарьева и было тонко уловлено и ярко воплощено в хореографии. Музыка для него является камертоном всего балета, на ее основе он создал выразительнейшие танцевальные портреты главных персонажей и двух противостоящих миров — Кошьева царства и древней сказочной Руси.

Двуединый образ девушки-птицы, собственно говоря, не нов для хореографии. Достаточно вспомнить хотя бы всем известную Одетту из «Лебединого озера», «Лебедя» М. Фокина, девушку-птицу в балете «Шурале» Л. Якобсона и др. Объединение двух ипостасей произошло и в «Жар-птице», поставленной более двадцати лет назад Б. Эйфманом. Но, конечно, у каждого хореографа — свое видение этого образа и своя концепция всего спектакля.

В замысле В. Елизарьева Жар-птица несет в себе большой обобщающий смысл: расправившись со злом и исчезнув в одном облике, она появляется вновь в облике прекрасной русской царевны. И вместе с ней из хаоса погибающего Кощеева царства вырастает белокаменный город, на крыльях Жар-птицы, распластанных по небу, словно перистые облака, поднимаются златоглавые храмы, возрождается к жизни святая Русь и к новому взлету устремляется ее народ. (Балетмейстер не случайно сделал одной из пластических тем кордебалета движения, имитирующие взмахи крыльев.) В спектакле немало образных, точно найденных деталей: фигуры танцующих, переплетения их рук нередко словно рифмуются с куполами церквей, с вознесенными в небо крестами храмов; красноречива пластика Кощея, содержательны и изобретательны дуэты и трио героев. Легко прочитывается образность решений балетмейстера, когда Жар-птица (Е. Фадеева и Т. Беренова), пролетая над Кощеем (Р. Минин, А. Ищенко), попадает в объятия Ивана-царевича (В. Захаров, В. Долгих); или когда ее пластика в дуэтах с юношей постепенно меняется, теряя холодную остроту и колючесть и, словно «отогреваясь», приобретает мягкость и напевную плавность. Несколько натуралистично, пожалуй, хореограф решил один из финальных эпизодов — заклевывание Жар-птицей Кощея (здесь хотелось бы увидеть более условно-поэтический ход), но зато впечатляет экспозиция балета, которая создается средствами всех трех видов искусства. Под кроваво-красным куполом неведомой заколдованной страны, причудливо стоя на плечах Кощея, Жар-птица словно ворожит, волхвует под гнусавое пение

фагота. Она хищно поворачивается из стороны в сторону и напоминает в этот момент другую сказочную птицу — Золотого петушка, стерегущего страну царя Додона. Сказка сразу же захватывает зрителей и переносит их в другой, зачарованный, волшебный мир.

Подлинным соавтором концепции В. Елизарьева становится художник В. Окунев. Если в «Страстях» отдельные части его декораций вызвали недоуменные вопросы (чей-то, напоминающий бычий, глаз на заднике и прочие символические рисунки), то здесь художник производит потрясающее впечатление. Его сценография ослепляет своей красотой и многозначностью мысли. Уже в первой сцене мы можем наслаждаться зрелищем волшебно светящейся рубиновым светом огромной сферы, которая напоминает одновременно и клетку для птицы, и верхнюю часть узорчатого яйца работы знаменитого Фаберже. Поднимаясь и трансформируясь, она ассоциируется то со шлемом русского воина, то с шатром, раскинувшимся над славянской землей, то с таинственным чудшцем, хищно шевелящим своими щупальцами. Художник создает невообразимо прекрасный образ Руси, что «ни в сказке сказать, ни пером описать». Здесь удивительно красиво все, даже зло. От черно-серебряной Кощеевой рати, образующей причудливые пластические группы, просто невозможно оторвать глаз. Декорации и костюмы, созданные В. Окуневым, столь великолепны и изобильны, что они приобретают самодовлеющее значение и воспринимаются как самоценные. В то же время это — определенный символ. Пир сияющей золотом красоты разительно контрастирует с достаточно скудной окружающей нас сегодня реальной жизнью. Как бы в противовес ставшим уже традиционными жалобам на театральную нищету авторы балета демонстрируют на сцене расточительную роскошь, словно заявляя: искусство продолжает требовать жертв, оно должно жить полноценной жизнью даже в самые тяжелые времена.

Интерпретаторы центральных партий и артисты кордебалета в целом достаточно убедительно донесли замыслы хореографа. Обе

исполнительницы роли Жар-птицы, Е. Фадеева и Т. Беренова, изумительны по линиям, совершенны по технике. Е. Фадеева в этой партии еще раз подтвердила свою высокую репутацию примы-балерины театра.

Стаккатность лексики смягчается у нее певучестью линий, мягкостью рук. В ее Жар-птице заранее угадывается будущая «красна девица». Т. Беренова создает более контрастный образ загадочного двуединого существа. Она острее, динамичнее в роли птицы и теплее, человечнее в обличье девушки. Оба Кошеля в исполнении Р. Минина и А. Ищенко были хороши, хотя по комплекции они вовсе не иссохли от злости, а весьма атлетичны, как это и положено солистам балета. Р. Минин в своей партии жесток и свиреп, А. Ищенко более многогранен, — в нем присутствовала какая-то странная ущербность, выморочность, он был коварен и самодоволен. Менее выписан композитором и хореографом образ Ивана-царевича. Его роль в балете несколько инертна и страдательна. Это сумел преодолеть В. Долгих, — артист редкой культуры танца и безотказный исполнитель всех главных партий в балетном репертуаре, создавший образ доброго, мягкого, но стойкого человека.

В один вечер с «Жар-птицей» идет еще один балет на музыку И. Стравинского «Весна священная», поставленный Елизарьевым ранее и возобновленный недавно в несколько измененной редакции. В нем балетмейстер живописует древние времена идолопоклонничества, когда приносились человеческие жертвы, когда непреклонен был диктат Рода. И конечно же, оба балета, рассказывающие о столь отдаленных от нашей реальности мирах — мире язычества и народной фантазии — по-своему сопрягаются, как всегда у Елизарьева, с нашей жизнью.

Если в 1970-е годы, в период застоя и видимости благополучия, когда утверждался социальный оптимизм, в балетах Елизарьева — «Сотворении», «Тиле», «Спартаке» воплощались апокалиптические видения и рекой лилась кровь, то ныне, в дни смуты, нищеты и чуть ли не всеобщего эсхатологического мироощущения в его спектаклях утверждается мир,

блистающий золотом, серебром, яркими красками, а все испытания героев заканчиваются счастливо. Правда, для построения хэппи-энда хореографу приходится прибегать к чудесам. В «Весне священной», к примеру, логика всего хореографического действия неумолимо ведет к трагической развязке: невежественные язычники, еще полулюди, приносят в жертву богам невинную девушку. Вместе с дымом жертвенного костра рассеиваются, кажется, последние надежды зрителей на благополучный исход. Но вдруг ко всеобщему изумлению артистов и зрителей сожженная героиня вместе со своим возлюбленным в красивой позе возносятся вверх, под колосники. И хотя Елизарьев не прибегает здесь напрямую к явлению *deus ex machina* — Бога из машины, с античных времен разрешавшего все противоречия, когда художественная логика заводила действие в тупик и надеяться можно было лишь на чудо, машинерией здесь он все же пользуется. В другом балете Жар-птица «заклевывает» Кощея и вместе с ним, как бывший пособник Зла, проваливается сквозь землю. Но — вдруг — появляется в облике дивной царевны. Возможно, создавая светлые и радостные финалы, художник стремится утешить своих зрителей, врачевать их уставшие без красоты души? Марина Цветаева ведь заметила как-то, что искусство должно творить действительность, а не отражать ее. А если и отражать, так щитом, считала она. А может, хореограф хочет сказать людям, что в наши суровые времена счастливый конец возможен лишь благодаря чуду? Чтобы получить ответ — «спроси его!». Таким образом балетмейстер утоляет свою жажду гармонии (ведь и всепрощенческий финал «Страстей» можно объяснить этим). И не его вина, что нынешняя жизнь дает для этого так мало оснований. Он творит свой собственный мир, изысканный и великолепный, где празднично сияют купола церквей и в изящных хороводах проплывают девушки и юноши, где побеждают красивые и благородные герои и под ликующий гул колоколов Страна, подобно Жар-птице, устремляется ввысь. Не надо жестоких финалов. Жестока сама жизнь.

Тема 8. Хореография на рубеже XX–XXI веков

Созданному в 1959 году Государственному ансамблю танца БССР уже с начала творческой деятельности была свойственна достаточно высокая степень театрализации танца. Создатель ансамбля – заслуженный деятель искусств БССР А. Опанасенко привлек в него не только наиболее талантливых участников художественной самодеятельности республики, но и профессиональных танцовщиков – выпускников хореографических училищ страны, и в первую очередь Минского хореографического училища. Профессиональное образование, полученное артистами, во многом объясняет то, что они вносили в исполнение народных плясок благородство форм и завершенность линий, свойственных классическому танцу.

Итак, 29 октября 1959 года пятьдесят лучших юношей и девушек, которые составили первую труппу ансамбля, впервые собрались в репетиционном зале и эта дата по традиции считается днем рождения ансамбля. Вскоре коллектив по праву встал в ряд лучших профессиональных танцевальных коллективов бывшего Советского Союза. Уже через восемь месяцев после основания ансамбль гастролировал не только в Беларуси, но и выступал в крупнейших городах России и Украины. Репертуар коллектива того времени необычайно разнообразен: белорусские, русские, украинские, молдавские народные танцы, танцы стран народной демократии. Такие танцы как «Украинский гопак» и «Метелица», поставленные Александром Опанасенко ещё в первые годы существования коллектива, исполняются до сих пор.

В июне 1971 года коллектив возглавил народный артист БССР, лауреат Государственной премии СССР, известный балетмейстер, в недавнем прошлом солист Большого театра оперы и балета Белорусской ССР Семен Владимирович Дречин (1915-1993). Его усилиями впервые была создана цельная, национальная по духу и по содержанию концертная программа, которая открыла зрителям внутреннее достоинство настоящего белорусского

танца. Именно тогда были поставлены номера, ставшие впоследствии «золотым фондом» не только репертуара Государственного ансамбля танца Беларуси, но и всей белорусской национальной хореографии в целом. Это и трепетная, целомудренная «Перепелочка», воздушная «Полька «Янка», знаменитый «Крыжачок», искрометная «Лявониha», ставшая визитной карточкой ансамбля.

В ноябре 1975 года художественным руководителем Государственного ансамбля танца БССР назначен заслуженный деятель искусств Марийской АССР, лауреат Государственной премии Марийский АССР Михаил Петрович Мурашко. Он интересовался белорусской историей, изучал работы по этнографии Беларуси и народному танцу, привлекал к сотрудничеству художников, ведущих поиски по стилизации национального костюма, максимального приближения его к сценическому образу. Михаил Мурашко подготовил большую программу в двух отделениях, которая включала такие номера, как «Белая Русь», хоровод «Завивание берёзки», героическая поэма «Юность революции», «Гродненский торжественный танец», «Неглюбские вечёрки», танец-игра «Лучинки» и другие.

В самом конце декабря 1978 года коллектив возглавил лауреат Государственной премии СССР Генрих Александрович Майоров. Им были поставлены хореографические полотна «Днепровые братья», «Большая сюита», лирический хоровод «Чарот» и «Белорусская полька».

Рассмотрим подробнее этот период творчества коллектива. Майоров не только отредактировал лучшие номера своих предшественников, но и поставил собственные интересные работы, для которых были характерны поэтическая многозначность образов и современное прочтение традиций.

Оркестровка музыкального материала новой концертной программы ансамбля была создана одним из ведущих композиторов Беларуси Евгением Глебовым, который затем написал музыку к трём постановкам Майорова: «Лявониha», «Комической новелле» и «Днепровым братьям».

В «Лявонихе» Майоров и Глебов, пытаясь добиться свежего прочтения этого танца, применили принцип свободного варьирования народной темы. В этом они опирались на опыт ансамбля «Песняры». В начале номер строился на традиционном изложении музыкального и хореографического материала. В средней части номера авторы пытались показать, какие черты приобретает «Лявониха», воспринявшая новые ритмы и новый гармонический наряд. Движения активно развивались, изощренно варьировались, приобретали все большую четкость, моторность. В конце был применен прием ритарданса, и танец возвращался к привычному звучанию и исполнению.

«Комическая новелла» была поставлена как сюжетно-характерная миниатюра. В ней угадывалось большое влияние народно-комедийных номеров Леонида Якобсона. По обрисовке характеров и пластическому рисунку двух подружек-соперниц «Комическая новелла» напоминает знаменитых «Кумушек» Якобсона.

Наиболее удачной работой Г. Майорова в Государственном ансамбле танца БССР стала хореографическая сюита «Днепровы братья». Балетмейстер стремился отразить в этом произведении идею извечной дружбы трех наций: русских, украинцев и белорусов, живущих по берегам Днепра. Кроме образов каждого народа, созданных с помощью точно найденных, хорошо узнаваемых, ассоциативных связей со знаковыми приметами национального: русская птица-тройка, украинский гопак, белорусская элегическая стая журавлей, хореографу удалось выстроить обобщенный образ великой реки. Тема реки в музыке и ее образ в хореографии воспринимались зрителями как тема и образ единения.

Для воплощения образа Днепра балетмейстер нашел эффектный прием: на затемненной сцене, освещавшейся лишь горизонтальными лучами, длинная вереница танцоров повторяла волнообразное движение, в котором ощущалась непрерывность водного потока.

Следует отметить, что выразительность каждого эпизода усиливалась удачными костюмами. В русском, начинавшемся «проездом троек»,

открытый темперамент подчеркивался экспрессивным алым цветом, лиризм белорусского – бело-голубыми костюмами. В третьей, украинской части, была удачно найдена эффектная деталь: головы девушек, сгруппированных балетмейстером в плотную группу, венчали пышные, сплетенные из розовых цветов венки. Таким образом создавался образ кроны цветущей яблони, под которой вольно раскинувшись, восседали парубки. Начинаясь этой «живой картиной» эпизод перерастал в бурную виртуозную пляску, которая становилась эмоциональной кульминацией сюиты – поэтичной, яркой, глубокой по мысли. В финале музыкальные разработки каждой из тем вновь сливались в мощном звучании темы реки.

В апреле 1986 года в ансамбль пришел Валентин Владимирович Дудкевич. Выпускник Белорусского государственного хореографического училища, окончил Белорусский государственный театрально-художественный институт и аспирантуру Института этнографии и фольклора АН БССР, работал главным режиссером отдела спецмероприятий Белгосфилармонии.

Балетмейстер широкого жанрового диапазона. В одном из первых своих интервью Валентин Дудкевич как-то сказал, что хороший ансамбль – это сильная программа, отличная музыка и красивые костюмы. И ещё – это репертуар, который должен не столько изменяться, сколько накапливаться. Если в репертуаре будет 50-60 активно использующихся концертных номеров – это будет хорошо.

Сегодня можно с уверенностью сказать, что это накопление произошло. Государственный ансамбль танца Беларуси представляет на суд зрителей несколько полноценных концертных программ, которые объединяют более пятидесяти танцев, поставленных в ансамбле в разное время и разными балетмейстерами не только Беларуси, но и бывших союзных республики. «Театр народного танца», о котором мечтал балетмейстер в первые годы своей работы в ансамбле, состоялся.

Фольклорное искусство для Валентина Дудкевича – основной источник творчества. Широко использует находки исследователей белорусского фольклора. Вместе с фольклорной лабораторией Белорусского Государственного Университета культуры провёл большую исследовательскую работу в области белорусского танца, в результате чего был создан ряд интересных номеров – юмористические картинки из народной жизни «Крутуха», «Вясковыя гульні», «Кадриль на табуретках», одухотворённые лирические номера «Арэли», «Терница», «Спев дубрав», «Коханочка» и другие.

Разработал новое хореографическое направление в жанрах профессионального фолк и этно. В результате этой работы были созданы хореографические номера, посвященные главным событиям в истории становлении белорусского государства («Полонез», «Охота», «Несвижские видения», «Барбара», «Евфросинья», «Песня про зубра») и номера-реконструкции танцев народов, проживавших на территории Беларуси в древние времена («Лютичи», «Дайнова», «Кривичи»).

Валентином Дудкевичем сформирована труппа из высокопрофессиональных выпускников хореографического колледжа, республиканских училищ искусств и Белорусского Университета культуры.

Руководимый им ансамбль неоднократно гастролировал в Испании, Италии, Голландии, Франции, Германии, Югославии, США, Бразилии, Китае, Северной Корее, Литве и странах СНГ. С неизменным успехом участники коллектива выступали на фестивалях танца различных стран, давали мастер-классы белорусской хореографии.

За более полувековой период существования коллектива в репертуаре ансамбля насчитывается более 50 авторских уникальных постановок. И с каждым годом он дополняется все новыми композициями. Какие-то более востребованы, какие-то менее. Но есть такие номера без которых нельзя представить ни один сольный концерт ансамбля. «Лявониha», «Вечерина», «Кадрили», «Дудолка», «Бульба», «Лянок», «Терница», «Арели», «Полонез» и

многие другие – это классика и эталон для многих ценителей танцевального искусства. Но помимо этого данные номера задают высокую планку и для самих артистов. И не только своей хореографией, но также и режиссурой, требованием театрального мастерства и осознанной духовности в них.

В чем же успех «золотого» репертуара коллектива? Сложно объективно ответить на этот вопрос... Возможно, в том, что эти танцы понятны зрителю, но при этом не являются примитивными по своему содержанию. Здесь нет однообразия: игровые зарисовки сменяются лирическими картинами, легкие польки – глубокими драматическими композициями. Но главное то, что они вызывают у зрителя искренние эмоции, улыбку и переживания, доставляют эстетическое удовольствие. И это самое главное. В этом и заключается магическая сила искусства – пробуждать чувства.

Белорусский государственный хореографический ансамбль «Хорошки». Художественный руководитель – лауреат Государственной премии Республики Беларусь, народная артистка Беларуси Валентина Гаевая.

Коллектив создан в 1974 году при Белорусской государственной филармонии хореографами Валентиной Гаевой и Николаем Дудченко.

С 1976 года бессменный руководитель и постановщик танцев - Валентина Гаевая. В 1975 году состоялись первые гастроли в Дании.

В 1977 году ансамбль стал лауреатом Первой премии на Всесоюзном конкурсе среди профессиональных хореографических коллективов, посвящённом 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Начиная с 1976 года, ансамбль ежегодно гастролирует за рубежом. «Хорошки» объехали с концертами практически всю Европу, с триумфом выступали в странах Ближнего Востока – Сирии, Иордане, Афганистане, Ливии, ОАЭ. Ансамбль успешно гастролировал в Индии, Японии, Китае.

В своё время сценической площадкой для «Хорошек» стал практически весь Советский Союз – от Калининграда до Дальнего Востока, от Мурманска до Астрахани. Коллектив гастролировал по Сибири и Казахстану, неоднократно выступал с концертами в Средней Азии и на Кавказе.

Ансамбль «Хорошки» – участник самых престижных международных фестивалей – «Русская зима», «Московские звёзды», «Ташкентская золотая осень», «Киевская весна», Сан-Ремо (Италия) и многих других. Коллектив участвовал в открытии зимних Олимпийских игр в Солт-Лейк-Сити в 2002 году.

«Хорошки» работают в сопровождении своего оркестра.

В балетной труппе ансамбля 60 профессиональных танцовщиков. В оркестре – 18 музыкантов и 4 вокалиста.

Проанализируем один из наиболее ярких номеров «Хорошек» – «Паву». Уже в первом построении «тела» «павы» В. Гаевая соединяет фольклорные и эстрадные приемы. В белорусском народе давно сложился образ павы как образ девичьей чистоты, гордости и красоты. В декоративно-прикладном искусстве можно найти множество изображений под этим названием. Пава в белорусском хореографическом фольклоре – это хороводный танец. В. Гаевая сочинила свой вариант на его основе, но сместила акценты – пава в интерпретации хореографа становится заносчивым, глуповатым павлином, за которым важной чередой следует его «гарем», ставший в то же время неотъемлемой частью тела (его хвост). Комизм ситуации подчеркивается невзрачным видом самого «павлина» (исполнитель – Ф. Балабайко) и особенностями расположения девушек, которые стоят по росту от маленьких к очень высоким. Таким образом, крайние танцовщицы резко контрастируют с «головой». Пластический мотив выхода павы весьма иллюстративен: заложив руки за спину, важным шагом от колена выступает голова павы (он же глава семейства), этим же шагом, но с добавлением *relevé* на полупальцы, кивком головы и взмахами широких полосатых юбок выплывает хвост. Затем, остановившись, «павлин» потрясает грудью, как бы расправляя перья, ему вторят девушки, помахивая юбками. Следует отметить, что В.Гаевая использовала достаточно традиционную методику сценической интерпретации фольклора: изложение исходного материала (цитирование этнографического материала);

повторение исходного материала; изменение этого материала. Однако трансформация пластического мотива была, по сути, эстрадной стилизацией белорусского танца. Многие движения, сочиненные балетмейстером, не свойственны фольклорному первоисточнику. По ходу действия голова периодически прячется под одно из крыльев, ныряет под них, а затем изменяет направление движения, пытается отделаться от своего хвоста, а в финале так же гордо, как и в начале, удаляется. Особую роль в этом, а также во многих других, номерах «Хорошек» долгие годы играл Ф. Балабайко, владевший невероятным артистическим мастерством.

Проанализируем также одну из последних программ ансамбля. Хореографический спектакль «Беларусы» впервые был целиком показан «Хорошками» на сцене Белгосфилармонии. Широкое этническое полотно, результат многолетней работы художественного руководителя коллектива, имеет основания стать энциклопедией целого направления развития национального белорусского танца.

Живописные картины народной жизни в разные времена и поры года (зима, весна, лето, осень) составляют сюжетную канву большинства номеров проекта. В нем нашли отражение и трагические стороны исторического прошлого Беларуси и веселые традиционные праздники и обряды, поданные с большим художественным кусом в высокопрофессиональном исполнении талантливых артистов. Однако не сами события, даже очень значительные, а судьба простого человека, способного выжить в самых сложных условиях и обстоятельствах, человека, который показан со всеми противоречиями его существа, поведения, вероисповедания, занимает главное место в спектакле. Обычный сельский труженик, воин, возлюбленный, он, по мысли постановщиков, в первую очередь – Человек и в этом его сила, его предназначение, его красота.

Спектакль подкупает и тем, что вмещает в себе целый океан трепетных чувств, передает нежность и любовь к родной земле. Эти чувства приобретают особенную выразительность во второй части театрализованной

программы (лето-осень), когда подаются в контрасте светлой радости жизни и разрушительной жестокости войны.

Второе отделение начинается вокально-хореографической композицией «Медуначка», которая служит своеобразным прологом к мощному эмоциональному взрыву, который вскоре происходит по ходу спектакля. И именно так воспринимается самая оригинальная и, возможно, наиболее совершенно воплощенная часть спектакля – два мощные по энергетике и одновременно исключительно трогательные номера «Жытнёвы раманс» і «Журавы».

Оба фрагмента, обозначенные как хореографическая миниатюра и баллада, создают героический эпос времен Великой Отечественной войны. Светлым чувством любви проникнуты сцены из «Романса», поставленного в форме лирического адажио в исполнении трёх пар солистов; они притягивают непосредственностью молодости, искренностью и красотой. В памяти остаются и яркие характеры героев, и необычные находки в сфере пластической выразительности. Удачное использование поддержек из арсенала классического танца соседствует с бытовыми движениями и жестами. Особенно подкупает непосредственностью лейтмотив одного из дуэтов, где парень качает на руках любимую девушку, прикрыв шляпой ее белые босые ножки.

То, что происходит во время исполнения баллады «Журавли», ничем как вершиной воплощения оптимистической трагедии на хореографической сцене не назовешь. Воздействие на зрителя такое, что не выдерживают даже самые сильные нервы: ком подступает к горлу, а слезы – на глаза. Это, кроме прочего, и результат восприятия «Журавлей» в контексте всего спектакля. Вне его, как отдельный концертный номер, баллада может утратить часть своей масштабности. Бесспорный творческий успех всех создателей этих сцен: и композитор, и художники по костюмам, и артисты, и музыканты – каждый вложил часть души в реализацию идеи, которую блестяще осуществила балетмейстер Валентина Гаевая. А возникнуть такой

замысел гол только благодаря личному жизненному опыту, в котором – и болезненное эхо тех страданий, которые довелось познать в опаленном войной детстве. И потому так правливо и естественно выглядят персонажи баллады. И нет никакого вранья, и не воспринимаются как искусственные средства балетной выразительности. Баллада звучит как драматическая песня, как плач, как крик про тяжелую судьбу женщины. Про те испытания, которые война взвалила на ее плечи. Работа от зари до зари. До пота. Со слез, до кровавых мозолей. Беспощадные строки похоронок. Голод и низета. Но с рождением нового человека возвращается надежда. Впечатление, что мы воспринимаем мир глазами женщины, главной героини.

И это не случайно, ибо концептуально для всего творчества балетмейстера. Для всех программ «Хорошек». Образ женщины – девочки, девушки, матери – всегда в центре внимания. Он наиболее точно и ярко прописан, ему уделяется значительная роль в тематическом и сюжетном плане, он отражает и воплощает лучшие качества и черты человеческой природы, а также – красоты и прелесть природы и жизни вообще. Тут можно вспомнить «Вяснянку» из первой части программы, когда героиня, будто Афродита из пены порской, возникает из розового цветения садов. Даже названия танцев – «Любочка», «Мядуначка» — воспевают женственность. Более простыми, лишенными персонификации выглядят в спектакле женские образы. Они получают общие, типичные характеристики – солдаы, косцы, гости, волочобники. Некоторые персонажи являются носителями определенных комедийных или отрицательных черт (чудаки, лентяи, пьяницы, волокиты). Исключение – образы, воплощенные легендарным артистом «Хорошек» - Федором Бабабайко. Средствами непревзойденной импровизационной манеры танца он способен превратить будто бы отрицательные качества героя в улыбку, шутку, чуткость. Он – всегда в центре внимания, всегда на первом плане – в «Калядах», «Завеях», «Святках», «Валачобніках», «Сватах», «Вяселлі». С начала – до финальных аккордов, бравурный характер которых свидетельствуют, что в финале, в

«Колейдоскопе белорусских танцев», артисты демонстрируют исключительные технические способности, академическую манеру и музыкальность.

Роль музыки не ограничивается в «Беларусах» тем, что она задает исполнителям ритмическую основу, придает колорит и яркие краски танцам. Она наполняет идею смыслом и, что особенно важно, рождает музыкальные образы, параллельные образам пластическим.

Более глубокий подход к музыкальному материалу в значительной степени связан с приходом в «Хорошки» нового музыкального руководителя – Марины Морозовой. Ученица и последовательница знаменитого Евгения Глебова. Чей вклад в развитие белорусской балетной музыки невозможно переоценить, Морозова удачно реализует накопленный опыт учебы у мастера и личный талант в новой для себя сфере театрализации народно-сценического танца. Успешной оказалась попытка поднять небольшой по составу оркестр до уровня симфонического звучания. Помог композитору и прежний опыт создания музыки для драматических спектаклей, наличие собственных балетных партитур. Сложность ситуации в том, чтобы не сбиться на простое цитирование фольклора или известных песен. Чтобы написанное в стиле народных интонаций положило начало собственных тематических разработок и собственной мелодике.

В спектакле «Беларусы» интересными получились яркие, точные музыкальные характеристики отдельных мизансцен и персонажей. Например, очень выразительны «Пляткарки» решенные как соединение и переключки стремительных скрипок и ксилофона с басовитостью группы баянов. В тех же «Журавлях» слышится влияние народного женского голошения, где секундные «вздохи» диктуют темпоритм и манеру исполнения. Широкое звучание оркестра соответствующим образом придает поэтику таким композициям, как «Гимн солнцу» — смысловой лейтмотив программы. Кроме таких мощных, «ударных» композиций с глубоким

драматургическим осмыслением в проекте находится место и номерам олее легкого звучания, которые напоминают вставной дивертисмент.

Театрализованная программа «Беларусы», которая смогла музыкально-хореографическими средствами ярко отобразить стороны жизни народа, стоит в ряду лучших достижений белорусского народно-сценического танца и национальной хореографии, в целом.

В 2008 году произошла смена руководства Большого театра Беларуси.

Одним из значимых событий в мире белорусского балета стала постановка балета «Витовт» (сентябрь 2013, В. Кузнецов – Ю. Троян), основанного на национальной исторической теме. Разработка национальной исторической темы в балете – не случайное явление в культурной жизни Беларуси. После достаточно долгого её забвения в мир балета пришла качественно новая волна возврата к своим истокам. Обращение к легендам и фактам истории несло несколько иную, чем раньше идейную направленность, которую достаточно точно охарактеризовал главный режиссер Белорусского драматического театра имени Я. Купалы Николай Пинигин. «Национальный культурный проект, который создавали мэтры белорусского возрождения конца XIX начала XX веков, требует соответствующей корректировки. Я имею в виду и Купалу, и Колоса и всех остальных замечательный деятелей белорусского Возрождения. Сегодня, когда возродили Мир и Несвиж, паны уже не являются для нас такими классовыми чудовищами, которыми они являлись в начале прошлого века. Поэтому для меня «лаптёжный» период белорусской культуры закончился. Бесконечно нищий, обиженный народ, который живет в депрессивном климате и депрессивной стране – для меня эта история завершилась». Он во всеуслышание провозгласил «Конец эпохи лаптей». Созвучно этой мысли и высказывание Валентина Елизарьева о перспективе развития белорусского национального балета. «У белорусского балета одно будущее – это его прошлое». Отечественный балет стал более трезво смотреть на мир, и на его сцене появились многомерные герои, ставшие равноправными участниками

сегодняшней жизни, независимо от того, являются ли они нашими современниками или они пришли из прошлого, и яркое тому подтверждение – балеты «Страсти» (1995 год) и «Круговерть» (1996 год), созданные на белорусской балетной сцене.

Хореографический спектакль «Витовт» в балетном мире – событие знаковое. Во-первых: впервые за последние 15 лет был создан сугубо национальный продукт, над которым работали исключительно белорусские мастера – написание либретто, сочинение оригинального музыкального полотна и хореографического текста было отдано в руки отечественных художников. Во-вторых: после балета 1990-х годов «Страсти (Рогнеда)» впервые в белорусском балете возобновилась тема личности и ее роли в национальной истории. В основу либретто легли события XIV–XV вв., история начала правления князя Витовта, когда шел процесс становления нового государственного образования, вражда княжеств, поиски партнеров в политике. Но акцент в спектакле сделан не на соответствие исторической действительности или описание важных государственных событий того времени, а на взаимоотношения людей: благосклонность возлюбленных, любовь, интриги и борьбу за власть. Во избежание вопросов, касающихся исторической достоверности, создатели балета сразу оградил себя «стеной безопасности» заявлением, «что это не учебник по истории». Авторы балета создали сплав из реальных событий, легенд и художественного вымысла, в результате которого появилась хореографическая легенда, жанр которой достаточно сложно определить. (Авторы так же не дают точного определения жанру своего спектакля).

Отметим, что музыка балета – чрезвычайно высокой пробы. В ней действительно симфонический размах мысли, она пластично визуальная и четкая. Многоплановость партитуры с ее системой лейтмотивов, яркими колористическими жанровыми эпизодами, развернутыми апофеозным кульминациями, богатой оркестровкой, которой свойственна характерная тембровая персонификация, позволяет представить музыку балета как

полноценную симфонию. С первого до последнего такта завораживает четкость музыкальной драматургии, стройность композиции, строятся тонкие звуковые мосты-параллели, охватывающих различные срезы музыкально-исторического пространства. От средневековых напевов до Прокофьева, Стравинского, Равеля и белорусского балетной классики.

Для самого Кузнецова «Витовт» стал реализацией идеи сочинения, которое бы отражало взгляды современного человека на эпоху белорусского Средневековья. Избегая прямых цитат, точной стилизации места и времени, композитор строит сложный музыкально-тематический диалог, в котором сплелись весеннее дыхание девичьего хоровода, сила и мощь древнего рога, мотив соперничества (брутальность ударных и возгласы медных), «ломаная» тема соблазна и измены в образе Черного человека, буффонада и притворство Шута. А какие символические и проникновенные интонации «Перепелочка» в сцене прощания влюбленных (финал 2-й картины). Главная тема партитуры «Витовта» – Любовь (в оркестре его олицетворяет соло скрипки), которое ведет героев через святой огонь, открывает перед ними двери темницы, прекращает братоубийство, завершает спектакль хоровая молитва-вокализ, символ единения и веры.

Высоким профессионализмом отмечена работа дирижера Вячеслава Волича. Тщательно проработаны сольные эпизоды, раскрывающие красоту авторской интонации, ярко продемонстрированы виртуозные фрагменты, прочитанный тончайшие нюансы, которые заставляют эмоционально откликаться в кульминации.

Однако в том, что касается целостности спектакля очевиден целый ряд проблем. Желание постановщиков сделать его общедоступным и кассовым в какой-то степени объясняется потребностями современного зрителя. Это удалось, но удалось схематически упрощенно. Выбранный путь иллюстрирования событийного ряда, не образного решения каждой сцены кажется слишком прямолинейным. Нечеткость пластической построения контрастных образов, чрезмерная реалистичность в хореографической

версии Юрия Трояна временем вызвали острый диссонанс в контрапункте увиденного и услышанного.

Вместе с тем хотелось бы обязательно упомянуть качественную работу артистов. Преодолевая все технические сложности партий, они раскрывают драматические грани образов. Вдохновленные и красивые дуэты влюбленных Анны (в разных составах Ирина Еромкина и Людмила Хитрова) и Витовта (Игорь Аношко и Антон Кравченко) решен в лучших традициях классического балета.

Избранный художником Эрнстом Гейдебрехта прием тотальной краткости достаточно эффектный, но, к сожалению, слишком статичен и не всегда работает на музыкальную драматургию спектакля (это касается, в том числе и изображения зубра, которое провисело без всякого действия в первом акте). Достаточно часто решение сценического пространства осуществляется банальными средствами.

В хореографии Юрия Трояна нет ни сквозной динамики действия, ни лейтмотивов, ни образно-метафорических обобщений. Музыка и танец связаны только на уровне внешней фабулы, что превращает хореографию в иллюстративный пересказ сюжета, делает ее вторичным элементом сценического синтеза.

Тем не менее, премьера прошла в Национальном академическом Большом театре оперы и балета Республики Беларусь с огромным успехом. В последствии спектакль был удостоен ряда правительственных наград в области культуры и искусства – например, премии «За духовное возрождение», а жюри третьего республиканского конкурса театрального искусства «Национальная театральная премия» отдала «Премьеру» пальму первенства в трех номинациях: «Лучший спектакль балета», «Лучшая актерская работа в спектакле балета» (обладатель награды — Людмила Хитрова) и «Лучшая работа балетмейстера в спектакле балета» (обладатель награды — Юрий Троян).

Тема 9. Современный танец

На современной белорусской сцене не так много коллективов, которые подпадают под определение уникального фольклорно-танцевального явления. Драматург А. Курейчик считает, что «генетическое стремление белорусов зарегулировать и бюрократизировать всё и вся, как нигде проявляется в структуре белорусского театра. Оперный театр занимается только оперой, драматический – только драмой. Со временем рамки становятся все более жесткими и непреодолимыми. Лишь несколько человек в этой стране пытаются работать в сфере синтетического театра, на стыке жанров и разных театральных форм, совмещая в одном представлении пластику, танец, текст и пение. В Европе синтетический театр давно стал привычным и по распространенности не уступает драме. Для белорусов же ситуация, когда актер создает сложный пластический рисунок, говорит текст и поет, - экзотика». Однако сложно согласиться с этими заявлениями: белорусский театр в целом (драматический, музыкальный или хореографический) не столь законсервирован как может показаться на первый взгляд. Пантомима и хореография, как средство выражения режиссерской мысли, существовали в нашем театре всегда. Но еще никогда пластическое направление так рьяно не отстаивало свою самостоятельность и не было так популярно и востребовано, как в конце XX – начала XXI вв. На фоне особого внимания к истинно белорусским традициям и на волне всеобщего подъема хореографического искусства заявил о себе фольклор-театр «Госьціца».

Фольклорный театр «Госьціца» основан в 1986 году на базе Белтелерадиокомпании (информация с официального сайта коллектива) под руководством композитора, балетмейстера-хореографа, режиссера-постановщика Ларисы Симакович. Сегодня весь театр – это пять актрис и художественный руководитель Л. Симакович. В последние годы бывший руководитель БТ Егор Рыбаков предпринял попытку закрыть коллектив. Несмотря ни на что, «Госьціца» продолжает создавать спектакли и

представлять их на различных фестивалях. Последний показ состоялся на Малой сцене Национального театра им. Я.Купалы в 2008 году. Рассуждая объективно, стоит признать, что фактически на сегодняшний день театр прекратил свое существование, однако вклад Л. Симакович в белорусское искусство настолько велик, а ее коллектив является идеальным представителем белорусского фольклорного театра танца, поэтому нельзя обойти их вниманием в рамках данного исследования. В связи с тем, что у коллектива нет своей сцены, а существуя на базе Белорусского телевидения, не принимает больше участия в каких-либо съемках, и нигде больше не выступает, пришлось обратиться к публикациям, которые были посвящены этому коллективу и их постановкам.

Вот что пишет о ней в своей книге «Линия, уходящая в бесконечность» Ю. Чурко: «Разочарование в массовой «официальной» продукции, производимой коллективами народно-сценического танца, было одним из стимулов появления новой фольклорной «волны», возникновения коллективов, где фольклор, взятый в его древнейших формах, соединяется с танцем модерн. Одним из них является коллектив Гостелерадиокомпании Республики Беларусь «Госьціца», созданный в 1990 году».

Фольклор-театр «Госьціца» – это разножанровый и многостилевой организм, оригинальность которого определяется существованием в рамках архаики, белорусского средневековья, кантовой культуры Возрождения, а также в русле современного хореографического мышления. В репертуаре коллектива – сценическое воплощение колядных гаданий, весенний гуканий, купальских заговоров на огонь, ритуальных песен, мифов, мистерий, обрядов Русалья, Купалья, Толоки, Жнива, Дажинок, одноактные модерн-балеты, хореографические миниатюры, композиции на духовную музыку белорусского барокко, лучшие образцы Западноевропейской классики.

Фолк-модерн балет, этно-модерн-данс – предпочитаемые жанры театра, где обостренное восприятие современности проектируется на незыблемые координаты вечного. Каждый участник коллектива живет в своем, ему

открытом и доступном мире, горизонты которого расширяются с каждым новым открытием и переживанием, с поиском себя на своей земле через свою культуру, свое пребывание и творение в ней. Главная задача, которую ставит перед собой театр фольклорного танца «Госціца», заключается в переосмыслении, проникновении и новом воплощении уже известного, национального опыта, реконструкция стародавнего и неизвестного широкому зрителю пласта белорусской культуры и, прежде всего, дохристианской.

Художественный руководитель театра Л. Симакович – режиссер уникальный, так как является и автором музыки, и хореографом, и художником своих спектаклей. Ее работы можно считать психологическим исследованием национального сознания, народных страхов и мифов. Фольклор в этой ситуации не является самоцелью или фоном для развития действия, а система зашифрованных тайных знаков, которые остались с древних времен.

В книге «Линия, уходящая в бесконечность» профессор Ю. Чурко так определяет стилистические черты творчества хореографа: «Стремление к творческому синтезу искусств было, очевидно, заложено в ней (Л. Симакович) изначально. В постановках она дерзко смешивает многие пластические системы, вплоть до модерна, точнее создаёт свою хореографию, свободную от каких-либо канонов. Она пишет необычную и яркую музыку, где авангардистские приёмы сплетаются с вокальными цитатами из аутентичного фольклора». Автор подчеркивает соединение двух эстетических систем (фольклорной и хореографии модерна) в творчестве театра, тем самым утверждая его принадлежность к новому направлению хореопластического театра. Главным достижением фольклорной хореопластики можно не просто считать существованием в ней «несказанного», а то, что сила воздействия таких спектаклей и степень понятности их зрителю объясняется тем, что общение со зрителем строится на основе универсальной ассоциации, понятной каждому. Эта ассоциация

связана с исконно белорусской историей, так как базируется на нашей мифологии и традициях, передающихся из поколения в поколение.

«*Интуиция мифа*». В аннотации к первому спектаклю Л. Симакович «*Интуиция мифа*» (показан в 1994 году на фестивале IFMC в Витебске и завоевал I премию) было сказано, что он – «первая проба театра перевести закодированный язык фольклора белорусов на язык пластики. Это – попытка современным разумом и эмоциями понять ту информацию, которая даётся каждой нации в начале её рода».

Ю. Чурко в «*Линии*» так характеризует эту постановку: «Спектакль представлял собой тонкую стилизацию древней фольклорной мистерии, взгляд на архаику глазами человека конца XX века. В нем без опоры на какие-либо подлинные, дошедшие из глубин прошлого движения и традиции, только на основании интуиции автора, была представлена впечатляющая картина какого-то эзотерического обряда, таинственного ритуала, в котором участвовали сакральные у славян символы: вода, огонь, зерно, глиняные сосуды <...>. Действо нужно читать как орнамент, где ничто не обозначает самое себя. Явное обрядовое значение имели манипуляции с предметами, которые символизировали связь с землей, с природой <...>».

Все это особенно понятно белорусскому зрителю, так как орнаментальные хороводы прочно утвердились в народно-сценической хореографии, в постановках же «*Госціцы*» их лишь надо было интерпретировать иначе. С одной стороны этому мешало стереотипное отношение к фольклору, но с другой новые веяния в хореографии в целом меняли и сознание зрителя по отношению к конкретному произведению.

Ю. Чурко продолжает: «Спектакль «*Интуиция мифа*» навевал мысли о древнем священном хороводе, представление о котором также интуитивно было создано воображением <...>. Хоровод этот был, наверное, для человека первым символическим и зримым образом действительности. Его содержание охватывало практически все стороны жизненного опыта древних людей, рисовало картину мира во всех трех измерениях: в верхнем ярусе с

солнцем, небом и птицами; среднем – с землей-кормилицей и человеком на ней; нижнем – с неизведанными глубинами и их обитателями. Сама жизнь, кажется, формировала драматургию хоровода, где рождение, расцвет и гибель претворялись в многовариантных конструкциях наборов и разборов, запевов и припевов, кульминаций действия и финалов. <...> ритм, метр, мелодия создавали поток струящейся жизненной энергии; прыжки, удары, вращения в прихотливом узоре заклинали землю, призывали весну, магически воздействовали на произрастание и плодоношение. Подобная полифония красок, ритмов, звуков, движений, организованная в единое динамическое целое, позволяла говорить о древнем хороводе как о своеобразной первичной, художественной модели мира. Войдя в такой хоровод, человек более не оставался наедине со своими страданиями и бедами, он становился частью единого коллектива, в котором растворялось индивидуальное, где жила нетленная душа бессмертного людского рода...».

Общая атмосфера «Интуиции мифа» была несколько мрачна, что связано и с обстановкой в стране в целом, которая на тот момент не была беспрекословно радужной.

Все это сделало, созданное хореографом произведение столь понятным и необходимым белорусскому зрителю: оно не воспринимается как стандартный танец исполненный средствами народной хореографии, это новое самостоятельное явление – одноактный балет, появившийся в нужное время и сразу оказавшийся на самом пике новой хореографической волны. Кроме того, существует множество теорий о цикличности, периодичности событий в жизни народов или отдельных людей, о том, что все возвращается на «круги своя». Исследования фольклористики говорят о годовом, праздничном круге, о круговороте в жизни отдельной семьи. Хоровод – есть не только ритуальный танец в честь бога солнца, но и танец, олицетворяющий ту повторяющуюся цепь событий, которая называется жизнью. Фактически хоровод стал неким контрапунктом, основообразующим элементом всей постановки. Однако в постановке

Симакович он не является реконструкцией древних хороводов и это не копии сельских танцев. Уникальность авторского произведения в том, что в ней не используется то, что фиксируют этнографы в белорусских деревнях, это скорее вектор обратного направления. Такая вольность в использовании и интерпретации фольклорного материала, может быть обусловлено и тем, что Л. Симакович не владеет академическим набором знаний народно-сценической хореографии (она окончила композиторское отделение Белорусской академии музыки). Но с другой стороны, может быть, именно это не сдерживало ее в творческих исканиях и экспериментах и привело к непревзойденному художественному решению — синтезу народного творчества с хореографией модерн, как одному из возможных русел развития фольклоризма.

«*Русалочий понедельник*». Л. Симакович, пожалуй, единственный в Беларуси режиссер, который исследует фольклор с точки зрения его глубинного психологического содержания. «С постановкой «Русалочий понедельник» ей удалось гораздо ближе подойти к ответу на вопрос «Так кто же такие белорусы?», чем тем режиссерам и драматургам, которые делают лубки в стиле «Паўлінкі» (имеется в виду спектакль театра им.Я. Купалы) или исторические стилизации. По форме ее спектакли - это нечто среднее между современным экспериментальным балетом, перформансом, буюдансом и пантомимой. От них исходит первобытная, языческая энергия, этот спектакль лишен сюжета, в нем не действуют правила психологического театра, но именно это делает «Русалочий понедельник» таким загадочным и притягательным» — пишет А. Курейчик. Проблемы идентификации белорусской нации как нигде проявляются в белорусском фольклоре. Вопрос самоидентификации всегда был актуальным, а для Л. Симакович в этом спектакле стал настоящей темой для исследования, которая раскрывается автором на редкость остро и правдиво. Это своеобразная ломка, как в сознании зрителя, так и театральных границ в целом.

Театров фольклорного танца, которые с успехом выступают на белорусской сцене, поднимают и переосмысливают на профессиональном уровне пласты фольклорного материала, на сегодняшний день крайне мало. Их творчество не столь востребовано зрителем, как творчество коллективов современного направления. Именно поэтому Л. Симакович и ее фольклор-театр «Госьціца» заслуживает особого внимания, так как реализует идеи с помощью сложной системы народных средств выразительности и с успехом популяризирует исконно белорусскую тематику, что невероятно важно в мире, подверженному активному процессу аккультурации.

В конце 1980-х годов на авансцену «хореографической жизни» вышел танец модерн (или как его сейчас называют contemporary dance). Именно в этот период исчезли многие идеологические барьеры, закончилось господство одного художественного метода, что и обусловило обострение интереса белорусских хореографов к модернизму. Во многом данное обстоятельство объясняется открывшимся доступом к новой информации. С конца 1980-х в развитии современной хореографии отмечалось одновременное прохождение нескольких этапов: освоение чужого опыта, становление собственной системы и ее стремительное прогрессирование. Смешение различных направлений и стилей, одновременное протекание нескольких стадий, в частности, модерна и постмодерна, которые должны были бы эволюционировать в исторической последовательности, сделали процесс развития модерна-танца в Беларуси дискретным, многолинейным, эклектичным.

Серьезный разговор о современном танце начался в журнале «Балет» в 1992 году. К этому времени чувствовалась некоторая исчерпанность большого стиля в классическом балете, а страны бывшего СССР стали открываться для новой зарубежной хореографии. Хотя новые веяния стали просачиваться еще в 1987 году – в момент открытия Международного фестиваля современной хореографии в Витебске «IFMC». Пока это были первые, но достаточно смелые попытки создать новую форму

хореографического искусства. Одной из культовых привязанностей танцоров, с которыми работали тогда будущие организаторы IFMC, стал «брейк-данс». Участниками первого фестиваля была неформальная молодёжь из всех концов СССР. В 1987 году организаторы и публика, отдают явное предпочтение номинации под названием «art-dance», которая выгодно отличалась наличием собственно хореографии, постановки, некоего авторского и режиссёрского мышления. Далее было несколько лет исканий – на место брейк-данса приходит по-новому осмысленный модерн. С 1992 года фестиваль официально признан международным. История IFMC свидетельствует, что за короткое время, десятилетие с небольшим, в Беларуси появилось не меньше авторских стилей, чем на Западе.

В момент выхода из некоторого культурологического вакуума, который был свойственен белорусскому танцевальному искусству в начале 1990-ых, стали появляться коллективы, которые в своем творчестве использовали формы и лексику современных направлений танца.

В 1994 году родилась гомельская труппа «Арт 7», представившая на Национальном конкурсе Витебского фестиваля яркий номер «Дети леса», в котором любопытно стилизовались движения животных. Балетмейстер Инна Асламова показала содержательные работы на нескольких последующих фестивалях, подтвердив свое реноме мыслящего, интересного хореографа.

В 1994 году в Гродно был создан модерн-балет «Галерея» (худ. Руководитель Александр Тибеньков). В труппе осуществляются разноплановые постановки на музыке Сибелиуса, Гарбарека, Ледовской. На одном из витебских конкурсов постановка А. Тибенькова «Парафраз», современным языком рассказывающая о коллизиях извечного человеческого «треугольника» получила премию «Надежда». В 1998 году «Галерея» была награждена специальным призом «За творческий рост» секции критики.

Одной из самых примечательных модерн-групп в Республике Беларусь является гродненский «Тад». Несколько лет коллектив жил благодаря энтузиазму и таланту его руководителя Дмитрия Куракулова, который

приглашал для исполнения своих постановок юношей и девушек, желающих бескорыстно поучаствовать в создании белорусской модерн-хореографии. Тогда появились одноактный балет «Гад», где две пары танцующих вели негромкий, но информационно насыщенный пластический разговор о жизни, и миниатюра «Первый снег», отмеченная одной из премий Национального конкурса, проходившего на Витебском фестивале в 1994 году. Выступая в жанре абстракции Д. Куракулов балансировал на такой узкой грани между серьезностью и иронией, что не все и не сразу угадали в его постановке незлую насмешку, тонкую пародию на абсурдистский жанр хореографии, ставший модным. Работы Д. Куракулова традиционно уже привлекают богатой фантазией, юмором, артистизмом. Но главное – обаянием искренности, естественной органичностью танца. Среди постановок, с которыми Д. Куракулов вышел на большую сцену можно выделить несколько. Первая – «Притяжение земли», построенная на неистощимой изобретательности акробатических поддержек и всевозможном использовании шеста. Вторая – «Молитва» в исполнении самого Куракулова. Несмотря на название она лишена религиозного смысла и представляет скорее образ человека, борющегося с самим собой. Свертывание и разворачивание тела, сосредоточенные манипуляции с необычным одеянием, удачно придуманным Куракуловым, ассоциируются с теми внутренними и внешними метаморфозами, которые происходят с героем на его жизненном пути.

На сегодняшний день заметных хореографических явлений на белорусской сцене не так много, но среди них особенно выделяются театры танца «D.O.Z.Sk.I.» и «Karakuli».

Театр танца «D.O.Z.Sk.I.» безусловный лидер современного направления в Беларуси. На сегодняшний день «D.O.Z.Sk.I.» – это синтез театральной драматургии и лексики contemporary dance, созданный Дмитрием Залесским и Ольгой Скворцовой-Ковальской.

Самые первые произведения создаваемые Залесским и Скворцовой можно обозначить как пластико-драматические спектакли, насколько сильно было в них драматическое начало, но впоследствии хореография в их постановках занимает лидирующее положение. Таким образом, появившийся несколько лет назад театр «D.O.Z.Sk.I.», уже сформировал отличительный художественный стиль, который выделяет его среди остальных коллективов.

Репертуар коллектива достаточно разнообразен – это спектакли, одноактные балеты, миниатюры. Эволюция идей в театре, формирование собственного художественного стиля проходило постепенно – от легкости, некоторой беззаботности, хореографической игры через размышления к новой сложной концепции. Кроме того, такой подход постепенно подготавливал зрителя, воспитывал художественный вкус и завоевывал его признание.

Театр современного танца «D.O.Z.Sk.I.» в качестве основной использует лексику contemporary dance, но при этом обращается к другим элементам пластических явлений и хореографических направлений (например, элементам перформанса и пантомимы, лексике народного танца, технике «физического» театра). Можно отметить, что в целом постановщики достаточно сдержаны в выборе лексического материала внутри одного спектакля, но это не свидетельствует о минимализме используемых ими выразительных средств в целом. Спектакли театра отличает не только высокий уровень исполнительского мастерства, но и сильная драматургия, четко выстроенные световая и музыкальная партитура, запоминающиеся костюмы и многочисленные дополнительные атрибуты, которые несут в себе особую символику.

Для Залесского и Скворцовой важно скорее не формо-творчество – то есть использование многочисленных средств выразительности, микст различных техник и т.д., а тяготение к мысле-творчеству – то есть к идеально-гармоничному сочетанию исполнительской техники с глубиной предлагаемой зрителю идеи. Их спектакли многослойны, порой настолько,

что полное понимание сверхзадачи авторов приходит не с первого, а со второго или третьего просмотра. Однако, несмотря на порой сложную концепцию, спектакли театра «D.O.Z.Sk.I.» не раз были отмечены жюри международных конкурсов.

Таким образом, театр современного танца совмещает элементы разных стилей, техник, сложную символику, что в итоге формирует его уникальный, ни на кого не похожий облик, благодаря чему «D.O.Z.Sk.I.» занимает лидирующее положение среди существующих в Беларуси хореопластических явлений.

«*Homo sapiens*». Спектакль «*Homo sapiens*» появился в ходе совместной работы Д. Залесского и О. Скворцовой (обычно постановщиком какой-либо работы выступает только один из художественных лидеров коллектива). В итоге их творчества появилась масштабная захватывающая фантасмагория, напоминающая полотно сюрреалистов. Этот балет многослоен и состоит из смысла, идеальной техники исполнения, сложных костюмов, предметов, использованных не по прямому назначению, и неожиданного музыкального сопровождения.

Основная тема балета – эволюция: эволюция человека как биологического вида, прохождение им определенных эпох, эволюция сознания этого человека, который всегда пытается доминировать над чем-то или кем-то. В спектакле поднимается вопрос власти, к которой стремятся абсолютно все вне зависимости от пола, социального положения или времени (будь-то эпоха Барокко или современность). Действие состоит из эпизодов, которые как раз и позволяют увидеть те перемены, которые происходят с человеком, так как и действующие лица из второстепенных вдруг превращаются в лидеров или наоборот утрачивают свое положение. Эти эпизоды калейдоскопичны, иногда складывается впечатление, что некоторые из них перепутаны местами. К этому отсылает и музыкальное сопровождение: классическая музыка И.С. Баха вдруг сменяется современным ритмом, а потом вновь звучит музыка эпохи Барокко.

С течением времени меняются приоритеты и мировоззрения – и это заставляет человека проходить определенные этапы эволюции. Каждой эпохе присущи свои особенности, но человек, мучимый страстями, всегда, вне зависимости от пола, искал и ищет только любви и покоя. Поэтому в представленной на сцене истории, тоже нет ни побежденных, ни проигравших, так как главным победителем стало чувство – любовь.

Таким образом, основной лексикой, которой пользуются постановщики, является лексика contemporary dance. Они не тяготеют к полистилистике или эклектичности, но все же в произведениях театра «D.O.Z.Sk.I.» есть особое отличие – это обращение к движениям только одного хореографического направления. В балете «Homo sapiens» таким направлением стал историко-бытовой танец, но его движения в присущей театру манере адаптированы на современной сцене. Такая интерпретация не переносит зрителя в другую эпоху, а лишь делает ссылку на нее. «Именно это позволяет театру свободно перемещаться в хореографическом пространстве, не изменяя при этом современному танцу как основе своего творчества».

«Зрелость». Одноактный балет «Зрелость», по словам его создателя Д. Залесского, рассуждение о том, кто такой настоящий мужчина, что такое мужская гордость, в какой момент становятся мужчиной, может ли мужчина плакать. Это еще и глубокое и многогранное рассуждение, в котором есть место не только мужчине, но и женщине – его собственной матери, спутнице, матери его детей.

В течение десяти минут, пока длится балет, постановщику не просто удалось осмыслить идею самоидентификации мужчины, но продемонстрировать это в рамках основных жизненных этапов, которые этому мужчине нужно пройти. Таким образом, весь балет условно можно разделить на четыре эпизода, каждый из которых отделен графически – с помощью пауз – замиранием действия и приглушенным светом – после которых начинается новый этап.

Отличие «Зрелости» не только в глубоком содержании, но и в его музыкальном сопровождении, которое максимально полно характеризуется действие и заслуживает повышенного внимания. Постановщиком использована грузинская мелодия, исполненная нетрадиционно. Типичным является хоровое многоголосное мужское пение, исполняемое акапельно. Здесь же постепенно вводится мелодия фона, исполненная на гитаре (по звучанию напоминает испанскую гитару). Быстрое развитие музыкальной фразы соответствует такому же стремительному развитию действия.

Д. Залесскому удалось, нетрадиционно используя лексику грузинского народного танца и адаптировав ее на свой манер, создать глубокий, несколько философский спектакль для думающего и рассуждающего зрителя.

«Низкая частота». Постановка «Низкая частота» («Low Frequency») отличается от тех спектаклей, которые создавались в театре раньше. Отличие буквально во всем – в технике, лексике, музыкальном сопровождении, драматургии. Несколько странная и непривычная (во всех смыслах) для зрителя «Низкая частота» имеет смысловое зерно, однако не каждый зритель сумеет его разглядеть и интерпретировать так, как это задумал автор.

В целом современное искусство не предполагает на сегодняшний день идей, которые лежат на поверхности, главное в концепции. Западное искусство, например, характеризуется повышенным вниманием к процессу, а не к результату действия, что характерно для славянского менталитета. Особенно ярко это продемонстрировано в миниатюре «Ничего общего», однако наслаждение процессом создания произведения можно наблюдать уже в «Low Frequency». То же самое предлагается зрителю: наслаждаться высоким исполнительским мастерством персонажей, а не думать об идеи постановки, которую с первого раза понять достаточно сложно.

Данная миниатюра – это пять близких персонажей и несколько эпизодов без определенного сюжета и какого-либо намека на драматургию. Эпизоды сюжетно между собой также не связаны, объединяющим звеном

являются только герои и «музыкальная» основа постановки, которая на самом деле представляет собой звуки низких частот (у каждой сцены свои), отсюда и название миниатюры.

«Низкая частота» создана средствами физического театра, который характеризуется особым холодным техницизмом исполнения. Все движения построены на физических способностях человеческого тела и зависят только от них (в этом можно проследить взаимосвязь с биомеханикой В. Мейерхольда и его идей, в необходимости развития тела актера). Сложно говорить в данной постановке о лексике, к которой обращается Д. Залесский, так как техническая сторона постановки заключается не в использовании хореографии в ее классическом понимании, а в обращении к ее модифицированной форме – хореографической пластике. Главный принцип работы – взаимодействие через чувства, интуицию и визуальность, на основе чисто физической коммуникации. Последнее является обязательным и необходимым условием существования персонажей в миниатюре, в действии они зависимы друг друга, даже малейшее колебание одного тут же отражается на движении другого. «Все материальные тела взаимосвязаны, а пространство между ними пронизано эфиром – всепроникающими колебаниями электромагнитных волн. Именно поэтому действие одного человека всегда сказывается на окружающих – такое влияние волн неуловимо человеческим глазом» - так определяет сверхзадачу постановки сам автор.

Пространство следующего эпизода как будто наэлектризовано, что «демонстрирует» звук, напоминающий звук искрящей проводки. Высокая динамика движений персонажей, но теперь на фоне активности одного полная статика в движениях остальных. Иногда полная алогичность действия. Но в этом эпизоде ощущается еще большая связь с миром настоящим. Герои становятся в пары, взаимодействуют не только технически, но зритель не просто слышит электрическую искру, а начинает ощущать ее. Персонажи начинают восприниматься уже более оживленными.

В перспективах наступающего техногенного мира они представляются как люди будущего – киборги (кибернетические организмы). Отсюда их запрограммированные действия (в конце концов, между двумя достигается симметрия в движениях, позже к ним присоединяется третий) – механические, безэмоциональные импульсы и т.д., порой бессмысленность всего происходящего. Однако опыт прошлого дает о себе знать, «живые» эмоции становятся сильнее их технического аналога. Особенно ярким моментом можно считать их попытку вернуться в реальность – детство, где у каждого были качели во дворе. Здесь же они сооружают свои качели из себя самих – люди-опоры, человек-перекладина и девушка, которой посчастливилось покачаться.

Далее даже скорость перемещения по сцене становится быстрее, просматривается элемент игры, герои объединяются в пары, танцуют (просто переступая с ноги на ногу, потом все активнее и движения их разнообразнее), кто-то даже в таких парах становится «третьим лишним». Но в итоге они все становятся единым «живым» организмом.

В целом пластическая партитура не соответствует партитуре ритмической, звук частот равномерный, ведь постановщиком использована полностью искусственная «мелодия», лишенная подлинных музыкальных звуков. Такая «музыка» близка произведениям авангардистов 1920-ых годов XX века. Самым музыкализированным эпизодом можно считать последний, наиболее «живой» для героев, которые смогли себя почувствовать эмоционально близко к нынешнему человеку.

Таким образом, было бы неправильно говорить о бессмысленности происходящего в миниатюре. Конструктивизм и абстракция, созданная на сцене, демонстрируют не самую радужную перспективу развития человечества, что очень актуально в набирающем скорость техногенном XXI веке. Кроме того, новаторство Д. Залесского заключается в привнесении новых хореографических средств выразительности физического театра на

сцену, которые ранее белорусские хореографы и балетмейстеры не использовали.

На сегодняшний день благодаря разнообразию постановок, сложности и актуальности поднимаемых им тем, театр танца «D.O.Z.Sk.I.» является законодателем в области современного театрально-хореографического искусства на белорусской сцене.

Театр танца «Karakuli» возник в 2008 году, а на большой сцене артисты заявили о себе через год на Международном фестивале современной хореографии в Витебске. Художественный руководитель, основатель театра и его идейный лидер Ольга Лабовкина была участницей гродненского коллектива «Тад» под руководством Д. Куракулова – первого из модерн-групп в Беларуси. Участие в этом коллективе сформировало представление О. Лабовкиной на современное хореографическое искусство, а создание собственного театра стало закономерным этапом в ее самостоятельном творчестве.

Отличительной художественной чертой «Каракулей» является использование лексики contemporary dance, которая тесно переплетается с контактной импровизацией, в которой сочетаются естественность и простота форм (не требует никаких особых физических данных и танцевальных навыков), а также богатство эмоционального содержания. Этот танец, прежде всего, общение партнеров друг с другом на языке тела, приводящее к совместным переживаниям и открытиям. В процессе танца два человека двигаются вместе, в соприкосновении, поддерживая спонтанный невербальный диалог, сконцентрировав внимание на тончайших изменениях и переносах веса и инерции – своих и партнёра – на поиске взаимной опоры и баланса.

Кроме того, особенностью коллектива является обращение к перформансу как оригинальной и весьма актуальной на сегодняшний день форме передачи идей. Такое сочетание разных техник вполне закономерно в рамках существующих ныне общекультурных тенденций. В целом

сценический стиль театра определить однозначно сложно: это многогранный коллектив, особенность которого в эклектичности (т.е. соединении разнородных стилей, идей или взглядов) и в частых и смелых экспериментах.

Техника contemporary dance, которая является основой всех постановок театра, трактуется постановщиком в максимально широком смысле и характеризуется многогранностью возможностей данного хореографического направления. О. Лабовкина считает, что «contemp может быть исключительно танцевальной формой, так называемым «чистым» танцем, а может быть многофункциональным действием, соединяющим в себе танец, мизансценирование, видеоряд, дизайн, театральный звук и свет, произносимый текст, вокал и т. д.». Такой микст выразительных средств подтверждает отдаленность «Каракулей» от хореографического театра, но и не позволяет отнести его к театру пластическому в «чистом» виде. Однако необходимо уточнить, что у театра есть постановка, которая является скорее пластической, нежели даже хореопластической. Это белорусско-шведский проект «Там, где вода течет вверх», который принял участие в конкурсной программе IFMC в 2010 г. и был отмечен на театральном фестивале «Белая Вежа».

Кроме того, отличительной чертой абсолютно всех постановок театра является использование слова – текст или записан на фонограмму, или произносится одним из участников спектакля, но присутствует обязательно. Слово в этом случае определяет атмосферу действия, дает ему импульс для дальнейшего развития или наоборот искусственно тормозит происходящее.

Таким образом, несмотря на молодость, театр танца «Karakuli» уже сформировал свой художественный стиль, который отличает этот коллектив от остальных и делает его заметным на белорусской сцене.

«Свадебка». Первой постановкой театра был спектакль «Свадебка», с которым «Каракули» дебютировали на фестивале IFMC в 2009 году и сразу были удостоены премии в номинации «Артистизм». Это одноактный балет в его классическом понимании, где идея транслируется через неакадемический

танец и безмолвные пластические переходы, которые лишь отдаленно напоминают пантомиму. Вся постановка состоит из отдельных эпизодов, с включенными в общую канву флеш-бэками, т.е. отклонением от повествования, которые раскрываются мысли некоторых героев, объясняют их поступки и действия. При этом время как будто замирает, и зритель погружается во внутренний мир переживаний отдельного персонажа.

Общую идею «Свадебки» сами участники коллектива определяют так: «когда в разгар праздника смотришь на знакомые лица, обезображенные хмельным весельем, вдруг начинаешь чувствовать, как внутри, где-то в животе, растет черная пустота одиночества, от которой сначала некуда спрятаться, а потом уже и незачем. Она ширится до тех пор, пока становится не понятно, где ты, а где она. В этот момент всё вокруг переворачивается, ты перестаёшь существовать в этой реальности, и оживаешь в какой-то другой». Зритель же может все интерпретировать несколько проще, скорее всего проецируя увиденное на сцене на себя, настолько распространена представленная танцорами история. Фактически перед зрителем разворачивается классический сценарий, но только гиперболизировано-ироничный. Эта ирония заложена изначально в самом названии спектакля «Свадебка».

Обращение к слову отличает постановки театра, несмотря на то, что в большинстве случаев оно неинформативно, играет важную роль в формировании общей идеи спектакля и создает необходимую атмосферу происходящего. В эпизоде, который связан с мыслями Жениха, Лабовкина использовала часть «интеллектуально-алкогольного монолога» солиста группы «Billy's band»: «Поэтому, выбравшись наружу, я тут же начал искать работу, и нашел. Какая-то должность... «координатор центра по борьбе с материнством и детством»... что-то такое... из которого меня скоро уволили. После этого эпизода сердцем я охладел к работе». В этом и провокация, и истинная сущность героя – он ходит, курит, и даже «задвигает» свою новоиспеченную жену в глубь сцены. Звучит та же «их» песня, но только в

легкой джазовой манере. Его танец – это танец свободы, к которой он привык (случайно во время высокого вращения он ногой дает ей пощечину, но даже не замечает этого). Движения особенно легки, герой высоко подпрыгивает и зависает в воздухе. Множество вращений характеризует его переменчивость и подвижность его настроения.

Поэтому можно сделать вывод, что, несмотря на использование достаточно простого набора лексического материала (фактически это только лексика contemporary dance, однако подчеркиваем, что это первый балет, с которым театр «Каракули» заявил о себе), постановщику удалось создать сложную символическую основу произведения, что не только не мешает зрителю в понимании основной идеи, а наоборот способствует этому.

«Там, где вода течет вверх». Самая спорная и противоречивая постановка театра «Каракули» «Там, где вода течет вверх» является совместным проектом со шведским хореографом Сибриг Доктер, которой принадлежит идея проекта, а его сценическое воплощение осуществила творческий лидер театра Лабовкина.

В целом достаточно сложно определить, к какому направлению вообще можно отнести данную постановку: ее называют перформансом или импровизационным перформансом, пластической зарисовкой, пластической миниатюрой и даже концептуальным экспериментом, а участник коллектива С. Поярков говорит о том, что «работа создана в технике мгновенной композиции».

Но эта постановка не может быть перформансом по определению, так как эта форма современного искусства обязывает участие таких базовых элементов как время, место, тело художника и взаимодействие художника со зрителем (!). Присутствие зрителя в данном случае является косвенным, т.к. он лишь сторонний наблюдатель всего происходящего, а не его непосредственный участник. Поэтому это скорее хореопластический эксперимент: движения в спектакле построены на хореографической лексике, а не на актерской пластике. Но и вся форма подачи идеи автора настолько

нетрадиционна, что назвать данную постановку, например, миниатюрой тоже неверно (продолжительность спектакля около пятидесяти минут, но крайне редко его показывают полностью, чаще всего в концерте участвуют фрагменты, не всегда одни и те же).

Сверхзадача спектакля заключается в исследовании феномена группы во время танцевального представления. Она решается с помощью контактной импровизации, отсутствием в некоторых местах постановки музыки и замена ее на вербальный компонент. Со стороны это больше напоминает психологический тренинг, нежели самостоятельный хореографический номер, мнение зрителей также всегда неоднозначно. Интересующий постановщиков феномен на сцене представлен по принципу хаотичного движения толпы. Или, проведя некоторую аналогию, герои постановки напоминают рыб, которые сбиваются в стаю, а потом также с легкостью расходятся, кто-то при этом выбивается вперед или начинает внезапно отставать. «Танцоры сливаются в различные группы и формируют различные взаимосвязи, как завитки на воде, то ускоряя общий поток, то позволяя ему замереть в какой-то момент. Когда отсутствие движения становится более невозможным, чем само движение, вода начинает течь вверх...». Здесь нет сложных хореографических конструкций, можно сказать, что все движения персонажей балансируют на тонкой грани между пластикой и хореографией, в разные моменты постановки доминируют то танцевальные элементы, то пластические переходы. Поэтому сложно отрицать, что в этом спектакле внутреннее содержание значительно превосходит по силе внешние проявления исследуемого участниками коллектива феномена. Может именно поэтому «Там, где вода течет вверх» зачастую не находит яркого эмоционального отклика у зрительской аудитории.

Обращаясь к технической стороне подачи идеи и сверхзадачи постановки, то обращает на себя внимание не только лавирование между пластическими и хореографическими элементами, но и тесное взаимодействие статических и динамических элементов. Например,

замирание, растягивание, высокая пластичность девушки на авансцене и быстрый бег из одной кулисы в другую остальных участников действия – это как будто попытка почувствовать, наконец, себя, услышать свои желания на фоне все более ускоряющегося бега времени (темпа жизни). Этот эффект достигается еще и с помощью музыкального компонента, т.е. путем обращение к джазовому политемпу – скорость ее движений не соответствует музыкальному сопровождению остального действия. Это характерно и для других эпизодов постановки.

Кроме того, обращают на себя внимания движения хореопластического экспериментирования, т.е. это движения сжатия и раскрытия (их исследованием в начале XX века занимался М. Чехов), которые сосредоточены на раскрытии механизма движения человеческого тела, а также соединения танцевальной и спортивной техники.

Если обратиться к психологическому наполнению «Воды», то думающий и мыслящий зритель все же сможет для себя многое увидеть и понять. Прежде всего, это возможность спроецировать происходящее на сцене в свою собственную жизнь – каждый человек иногда становился и ведущим, и ведомым, но, только взглянув со стороны, можно осознать, что порой не толпа должна стать импульсом и дать направление собственному движению, а ты сам. К этой же мысли подводит и название проекта – когда вода не может течь в нужном направлении, то случается метаморфоза, и она поворачивается вспять. Такой же импульс и инерцию в движениях зритель может наблюдать у участников эксперимента – одни задают траекторию другим. Поэтому особенно колоритна сцена общего бега с одной линии, где кто-то выбивается вперед или наоборот начинает отставать. Со стороны это больше напоминает хореографическую игру: кто быстрее обгонит другого с помощью своего станцованного пути, хотя смысловая нагрузка этого эпизода значительно глубже. Во-первых, само передвижение танцоров по сцене бегом можно назвать условно, т.к. спортивный элемент заменен на набор хореографических элементов, во-вторых, эти элементы четко повторяются от

раза к разу, т.е. складывается впечатление, что каждый, как заведенная кукла, всегда достигает цель по заданному индивидуальному сценарию или при условии выполнения какого-то одного, обязательно повторяющегося, движения. Однако этот собственный ритм может поменяться, но только при жестком импульсе (т. е. влиянии) извне.

Фактически каждый из эпизодов несет свою эмоциональную и информативную нагрузку, однако все они при кажущейся разрозненности объединены одной идеей – феноменом толпы, а толпа в свою очередь воспринимается как живой организм, способный принимать разные формы и по-разному реагировать на происходящее, как внутри себя, так и снаружи.

«Уровень завершен». Миниатюра «Уровень завершен» является одной из последних постановок театра и одной из самых понятных и любимых зрителем. Кроме того, именно ее отметило жюри на Международном фестивале современной хореографии IFMC в Витебске в 2010 году, где она получила премию II-ой степени в номинации «Хореографическая миниатюра».

Несмотря на кажущуюся простоту миниатюры, она достаточно концептуальна. На пустой темной сцене два выхваченных светом персонажа – Мужчина и Женщина. Он в движении – бежит на месте, все ускоряя темп, Она как будто прислушивается к себе – потягивается, распрямляется, никуда не спешит. Когда Он устает и хочет остановиться, Ее движения наоборот становятся все быстрее. Они как две правды, непохожие друг на друга, но существующие параллельно и одновременно.

Название миниатюры – «Уровень завершен» – способствует еще большему пониманию идеи автора. С одной стороны, зритель, исходя из названия, на примитивном уровне может воспринимать все происходящее на сцене как элемент игры, в которой участвует он сам в повседневной жизни, например, садясь за компьютер. Но с другой стороны, постановку можно интерпретировать в более глубоком смысле: само понятие «уровень» из названия можно воспринимать как «этап»: этап в эволюции человечества,

ведь по сути человек недалеко ушел от животного мира, где чтобы выжить, нужно убить. Этот этап не пройден, уровень развития человека завершен. Доказательством может служить отсутствие хэппи-энда.

Кроме того, негласным противостоянием понятий жизнь-игра, (а значит, правда-ложь, реальность-вымысел) подтверждается двукодовость всей миниатюры. Сама возможность сравнения жизни с игрой лаконично вписывается в общую идею: в реальности встречаются трудности (уроки), только освоив которые можно идти дальше, а в игре те же препятствия, но только для того, чтобы перейти на следующий уровень. Тем более у каждого свои способы достижения поставленных целей, под влиянием которых человек может поменять свои взгляды, позицию, суть (что случилось с героиней-Женщиной, где вместо того, чтобы жить в любви с бывшим соперником, убивает его).

Путь каждого персонажа зритель наблюдает одновременно – это позволяет раздвоение композиции. Кроме того, каждый делает точно противоположное действие, чем другой:

В целом такое сочетание противоречий создает эффект спрессованно-разреженного танца (количество Его движений значительно превосходит Ее). Весь его путь кажется раздробленным на короткие периоды (такое впечатление создается за счет Его частого перемещения с первого плана на второй и обратно) и характеризуется рваной ритмопластикой, Ее же путь цельный и как будто растянутый благодаря широкой и плавной линии движения, но с обязательными остановками – как кадрами в кино.

Однако такое противостояние не постоянно. Единство действия достигается за счет единства поз персонажей. Периодически они выполняют одинаковые движения, а их повторяемость и дальнейшее замирание героев в симметричной позиции также подчеркивает прохождение каждым одного и того же этапа пути.

Действие только сначала развивается параллельно и персонажи независимы друг друга. Уже к середине они начинают двигаться по

заданной, но сложной траектории, как по лабиринту, навстречу друг к другу. Здесь и происходит их главное взаимодействие и противостояние: соперничество, контрольная битва, игра чувств, которая заканчивается смертью. «От любви до ненависти один шаг» - то, что случается с героиней, в связи с чем, ее средством достижения цели становится обман: любовь с первого взгляда (а точнее с первой драки) и открытость, честность эмоций перед партнером оказалось не более чем иллюзией.

Сцена борьбы героев высоко динамична и состоит из нескольких эпизодов с короткими перерывами-передышками. Драка, выстроенная пластическими и танцевальными элементами, очень эффектно выглядит на сцене, а в данной миниатюре стала особым хореографическим контрапунктом, делящим путь героев на «до» и «после». Такое включение в канву повествования элементов театрализованной игры, построенной по принципу крупных планов и стоп-кадров, подчеркивает острый психологизм действия и его эмоциональность. А легкость в исполнении создает впечатление некоторой импровизации и опять-таки отсылает к игровому началу.

Музыкальное сопровождение миниатюры особенно колоритно и заслуживает пристального внимания. Спектакль начинается не с музыки, а со звуков бега Мужчины, и только потом музыкальная тема как будто выплывает из темноты и постепенно формируется. Их параллельное существование окрашено мерным ритмичным звуком, ударные доли которого похожи на маятник, который символически отсчитывает секунды их жизни. Примечательно то, что ее движения всегда начинаются и заканчиваются на сильную долю, его же движения с музыкальными ударами синкопированы. Фактически здесь нет мелодии как таковой, только четкий ритм на фоне «гудящих» аккордов. Акценты расставлены таким образом, что музыка соответствует ее пластическому воплощению.

В сцене борьбы вновь нет ни мелодии, ни какого-либо другого музыкального сопровождения, однако пластические акценты четко соответствуют отбиваемому ритмическому рисунку.

Тема иллюзорной любви представлена фортепианной мелодией лирического склада, что вполне закономерно, а главное, показательно. Свободная, романтическая и очень простая – складывается из повторения нескольких звуков, но как раз они как нельзя лучше характеризуют тот полет, который испытывают персонажи. Их движения легки, воздушны – множество прыжков, подъемов на полупальцы, поддержек, герои работают преимущественно в верхнем уровне – все это идеально сочетается с музыкальным сопровождением. Но как только заканчивается лирическая музыкальная тема наступает конец и всему происходящему – убийство героя происходит на фоне нарастающих «гудящих» басовых ходов и механического голава, возвещающего об окончании уровня.

«Уровень завершен» отличается высоким уровнем исполнительского мастерства (в роли Женщины О. Лабовкина, в роли Мужчины постоянный участник театра В. Молчан). Все используемые О. Лабовкиной приемы (интертекстуальность – использование идейной цитаты на фильм «Авалон», двукодовость, коллажность композиции, спонтанность и импровизационность движений героев, использование внетанцевальных поз и жестов, игра как основа действия) подчеркивают постмодернистское начало данной миниатюры.

Кроме того, очень активно автор пользуется техникой релиза, то есть высвобождения. Первоначально эта техника подразумевала тренинг, направленный на снятие лишнего напряжения в мышцах и базировалась на естественных движениях и положениях тела. В миниатюре релиз позволяет героям двигаться более свободно, выполняя движения за счет инерции собственного тела (особенно это важно в четкой изломанности линий мужского персонажа). А естественная расслабленность мышц женского персонажа делает ее движения еще мягче и пластичнее.

Многим постановкам театра «Каракули» свойственно обращение к элементам техники японского танца буюто (в переводе «танец темноты»). Для него характерна нарочитая замедленность, внутренняя сосредоточенность, созерцательность. Тело воспринимается как сосуд, который нужно опустошить и освободить от всего личного, чтобы вновь заполнить – то же самое мы можем наблюдать в первой части «Уровня» в движениях Женщины.

Таким образом, О. Лабовкина совместила технику contemporary dance, элементы внетанцевальной игры, приемы танца Буюто, элементы техники релиза, и, несмотря на всю сложность этих многочисленных средств выразительности, ей удалось создать простую и понятную каждому зрителю историю.

Исключительная техника, эклектичность выразительных средств и простота в понимании зрителем сверхзадач спектаклей позволяет театру современного танца «Karakuli» с успехом завоевывать белорусскую сцену и конкурировать с остальными коллективами данного направления современного искусства.

3 ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

ТЕМАТИКА СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

Раздел 1.

Тема 7. Хореография XX века.

1. Новые средства выразительности в творчестве французских хореографов.
2. Анализ балетов Матс Эка (по выбору).
3. Развитие принципов сюжетности в творчестве Дж.Ноймайера.
4. Анализ балетов Иржи Килиана (по выбору).

Тема 8. Хореография на рубеже XX – начала XXI века

1. Анализ произведений Мерса Кэнингхема.
2. Анализ произведений Дж.Кэйджа.
3. Анализ произведений У.Форсайта.
4. Новые имена в зарубежной хореографии.

Раздел 2.

Тема 6. Русская хореография XX века

1. Книга М.Фокина «Против течения» и ее значение для развития хореографического искусства.
2. Последний период творчества М.Фокина.
3. Творчество С.Лифаря.
4. Творчество М.Мордкина и Л.Мясина.

Тема 7. Исполнительское искусство мастеров русского балета XX века

1. Судьба и творчество В.Нижинского.
2. Творчество Т.Карсавиной.
3. Творчество И. Рубинштейн.
4. Творчество О.Спесивцевой.

Раздел 3. Советское и русское хореографическое искусство

Тема 2. Советский балетный театр 30-х гг. XX века

1. Анализ балета «Лауренсия».
2. Творчество В.Вайнонена.
3. Анализ различных версий балета «Ромео и Джульетта»

Тема 4. Ансамбль танца – новый жанр хореографического искусства

1. Анализ программ Государственного ансамбля народного танца им.И.Моисеева «Вечер в таверне» и «Ночь на Лысой горе».
2. Анализ репертуара ансамбля «Березка».
3. Узбекский ансамбль танца под руководством Тамары Ханум.

Тема 8. Хореографическое искусство в наше время

1. Ансамбль «Тодес». Особенности исполнительского стиля коллектива.
2. Творчество Ольги Поны.
3. Творчество Сергея Смирнова.
4. Творчество Раду Поклитару.
5. Творчество Константина Кейхеля и Александра Могилева.
6. Роль и значение хореографических телевизионных проектов в развитии хореографического искусства.

Раздел IV. Белорусская хореография

Тема 4. Балетные произведения белорусских авторов на фольклорную, историческую и литературную тематику

1. Исполнительское мастерство А.Николаевой.
2. Исполнительское мастерство Л.Ряженовой.
3. Исполнительское мастерство Я.Глинских.
4. Исполнительское мастерство А.Корзенковой, И.Савельевой.

Тема 7. Балетмейстерская деятельность В.Елизарьева

1. Начало творческой деятельности В.Елизарьева, хореографические миниатюры В.Елизарьева.
2. Классические балеты в постановке В.Елизарьева.
3. Творчество Л.Бржозовской и Ю.Трояна.
4. Творчество В.Саркисяна, О.Лаппо
5. Творчество И.Душкевич, Т.Шеметовец, Н.Дадишкилиани.
6. Творчество Е.Фадеевой, В.Захарова, А.Фурмана.

Тема 9. Современный танец

1. Значение фестиваля современной хореографии IFMC в Витебске.
2. Творчество И.Асламовой.
3. Новые имена в современной хореографии Беларуси.

ТЕМАТИКА КУРСОВЫХ РАБОТ

1. Балетмейстерская деятельность В. Елизарьева, его основные творческие принципы
2. Балетмейстерская деятельность Ю. Григоровича, его основные творческие принципы
3. Балеты на музыку белорусских композиторов
4. Белорусские балеты на историческую тему
5. Ведущие любительские хореографические коллективы Республики Беларусь
6. Г.С. Уланова и ее роль в развитии балета
7. Героическая тема в советском балете
8. Драматургия, выразительные средства балетов В. Елизарьева
9. Значение деятельности Ф. Лопухова для развития хореографического искусства
10. Исполнительское и балетмейстерское творчество М.Плисецкой
11. Исполнительское искусство мастеров белорусского балетного театра (1930-1950-е гг.)
12. Исполнительское искусство мастеров белорусского балетного театра (1960-1980-е гг.)
13. Исполнительское искусство мастеров белорусского балетного театра (1990-2000 гг.)
14. Исполнительское мастерство нового поколения мастеров белорусского балетного театра
15. Исполнительское мастерство мастеров советского балета (1930 – 1950-е гг.)
16. Исполнительское мастерство мастеров советского балета (1960 – 1980-е гг.)
17. Классические балеты на белорусской балетной сцене

18. Национальное своеобразие в хореографическом искусстве
19. Основные тенденции развития современного спортивного бального танца
20. Основные этапы формирования классического танца и пути его современного развития
21. Произведения народного танцевального творчества как памятник национальной художественной культуры
22. Профессиональные хореографические коллективы Республики Беларусь (этапы развития, репертуар)
23. Сценическое воплощение балетов С.Прокофьева
24. Творчество Б.Эйфмана
25. Творчество И. Моисеева и его значение для развития хореографического искусства
26. Творчество И.Бельского
27. Творчество К. Голейзовского
28. Творчество М.Фокина и его значение для развития хореографического искусства
29. Творчество О. Виноградова
30. Театр танца «ДОСКИ»
31. Сценическое воплощение балетов И. Стравинского
32. Творчество Пины Бауш
33. Творчество Иржи Киллиана
34. Творчество Раду Поклитару
35. Творчество Уильяма Форсайта
36. Творчество Мориса Бежара
37. Творчество Ролана Пети
38. Творчество А. Ратманского
39. Балетные спектакли 1930-х годов на народно-героическую тему («Пламя Парижа», «Партизанские дни», «Сердце гор», Лауренсия»)
40. Творчество Элвина Эйли

41. Творчество М Грэм и ее вклад в развитие хореографического искусства
42. Развитие современной хореографии Беларуси в начале XXI века
43. Творчество представителей русской балетной «эмиграции» (Н.Макарова, Р. Нуриев, М. Барышников и др.)
44. Творчество Е. Панфилова
45. История формирования спортивно-бального танца
46. Особенности развития спортивно-бального танца в Беларуси на современном этапе
47. Жанровые характеристики танцев европейской программы
48. Танцы латиноамериканской программы: жанровые характеристики
49. Ведущие клубы спортивно-бального танца в РБ
50. Танец в кино
51. Творчество Мэтью Борна
52. Творчество Матс Эка
53. Развитие стритовых направлений хореографии
54. История развития джаз-танца
55. Творчество Дж. Баланчина
56. Брейк-данс и тенденции его развития

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Перечень вопросов и заданий для самостоятельной работы

1. Составить сравнительную таблицу о развитии танца в Древней Греции, Риме, Египте.
2. Выписать 5-8 цитат древнегреческих философов о танце.
3. Представить, что Вы приглашены консультантом на научно-популярный фильм о Лукиане Самосатском, подготовить синопсис фильма.
4. Подготовить устное сообщение «Танец в Древнем Китае».
5. Составить список бранлей.
6. Подготовить сравнительную таблицу о развитии танца в эпоху Средневековья и Возрождения.
7. Сделать тезисы одного из писем Ж.Ж. Новерра.
8. Подготовить таблицу «Хронология открытия хореографических западно-европейских школ и выпуска учебников по хореографическому образованию»;
9. Составить кроссворд на имена выдающихся балетных исполнителей эпохи Романтизма.
10. Подготовить синопсис фильма о творчестве одного из родоначальников танца модерн.
11. Взять воображаемое интервью у одного из представителей танца модерн.
12. Составить список балетов М.Грэм.
13. Подготовить сравнительную таблицу классический танец, танец модерн, танец постмодерн.
14. Подготовиться к дискуссии о балете «Болеро» в постановке М.Бежара (с разными исполнителями в главной партии.)
15. Подготовить вопросы для воображаемого интервью с одним из представителей современной западной хореографии.

16. Найти цитаты о правилах поведения на Петровских ассамблеях.
17. Составить хронологическую таблицу открытия хореографических школ в России.
18. Выписать последовательность сцен 1 акта балета «Лебединое озеро»;
19. Написать либретто по одному из просмотренных балетных спектаклей.
20. Сделать конспект одного из писем М.М. Фокина из книги «Против течения».
21. Составить список постановок А.Горского.
22. Составить список основных ролей А.Павловой, Т.Карсавиной, В.Нижинского (по выбору).
23. Составить таблицу балетов, представленных в ходе «Русских сезонов» в Париже.
24. Подготовить список балетов, поставленных К.Голейзовским.
25. Подготовить синопсис фильма об одном из выдающихся советских танцовщиков XX века.
26. Подготовить список балетов Ю.Григоровича.
27. Подготовить таблицу основных жанров белорусского танцевального фольклора.
28. Написать рецензию (объем 2 страницы печатного текста, 14 кегль, 1,5 интервал) на просмотренный спектакль из репертуара Большого театра Беларуси.
29. Написать рецензию (объем 2 страницы печатного текста, 14 кегль, 1,5 интервал) на просмотренный спектакль гастролирующей труппы.
30. Составить творческое «генеалогическое древо» В.Елизарьева (у кого учился и т.д.)

ПЕРЕЧЕНЬ ВОПРОСОВ ДЛЯ СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

Тема 7. Хореография XX века.

1. Новые средства выразительности в творчестве французских хореографов.
2. Анализ балетов Матс Эка (по выбору).
3. Развитие принципов сюжетности в творчестве Дж.Ноймайера.
4. Анализ балетов Иржи Килиана (по выбору).

Тема 8. Хореография на рубеже XX – начала XXI века

1. Анализ произведений Мерса Кэнингхема.
2. Анализ произведений Дж.Кэйджа.
3. Анализ произведений У.Форсайта.
4. Новые имена в зарубежной хореографии.

Раздел 2.

Тема 6. Русская хореография XX века

1. Книга М.Фокина «Против течения» и ее значение для развития хореографического искусства.
2. Последний период творчества М.Фокина.
3. Творчество С.Лифаря.
4. Творчество М.Мордкина и Л.Мясина.

Тема 7. Исполнительское искусство мастеров русского балета XX

века

1. Судьба и творчество В.Нижинского.
2. Творчество Т.Карсавиной.
3. Творчество И. Рубинштейн.
4. Творчество О.Спесивцевой.

Раздел 3. Советское и русское хореографическое искусство

Тема 2. Советский балетный театр 30-х гг. XX века

1. Анализ балета «Лауренсия».
2. Творчество В.Вайнонена.
3. Анализ различных версий балета «Ромео и Джульетта»

Тема 4. Ансамбль танца – новый жанр хореографического искусства

1. Анализ программ Государственного ансамбля народного танца им.И.Моисеева «Вечер в таверне» и «Ночь на Лысой горе».
2. Анализ репертуара ансамбля «Березка».
3. Узбекский ансамбль танца под руководством Тамары Ханум.

Тема 8. Хореографическое искусство в наше время

1. Ансамбль «Тодес». Особенности исполнительского стиля коллектива.
2. Творчество Ольги Поны.
3. Творчество Сергея Смирнова.
4. Творчество Раду Поклитару.
5. Творчество Константина Кейхеля и Александра Могилева.
6. Роль и значение хореографических телевизионных проектов в развитии хореографического искусства.

Раздел IV. Белорусская хореография

Тема 4. Балетные произведения белорусских авторов на фольклорную, историческую и литературную тематику

1. Исполнительское мастерство А.Николаевой.
2. Исполнительское мастерство Л.Ряженовой.
3. Исполнительское мастерство Я.Глинских.
4. Исполнительское мастерство А.Корзенковой, И.Савельевой.

Тема 7. Балетмейстерская деятельность В.Елизарьева

1. Начало творческой деятельности В.Елизарьева, хореографические миниатюры В.Елизарьева.
2. Классические балеты в постановке В.Елизарьева.
3. Творчество Л.Бржозовской и Ю.Трояна.
4. Творчество В.Саркисяна, О.Лаппо
5. Творчество И.Душкевич, Т.Шеметовец, Н.Дадишкилиани.
6. Творчество Е.Фадеевой, В.Захарова, А.Фурмана.

Тема 9. Современный танец

1. Значение фестиваля современной хореографии IFMC в Витебске.
2. Творчество И.Асламовой.
3. Новые имена в современной хореографии Беларуси.

ПЕРЕЧЕНЬ ВОПРОСОВ К ЭКЗАМЕНУ В 1 СЕМЕСТРЕ

1. Специфика образной системы хореографического искусства.
2. Синтетическая природа хореографического искусства. Разнообразие подходов к изучению хореографического искусства.
3. Концепции происхождения искусства. Возникновение танцевального искусства в первобытном обществе.
4. Танцевальная культура Древнего Египта.
5. Танцевальное искусство Древней Греции.
6. Танцевальное искусство Древнего Рима.
7. Народное искусство Средневековья и его роль в формировании танцевальной культуры.
8. Хореографическое искусство Средневековья
9. Хореографическое искусство Возрождения
10. Эстетика классицизма и французский балетный театр.
11. Историческое значение балетов Люлли и Пьера Бошана
12. Жан-Батист Мольер и его роль в развитии французского балета.
13. Основание в 1661 г. Королевской академии танца, ее деятельность по кодификации танцевальных жанров и движений.
14. Национальное своеобразие проявления идей Просвещения в западноевропейских странах.
15. Хореографическое искусство Англии. Джон Уивер – хореограф Просвещения.
16. Хореографическое искусство Франции эпохи Просвещения.
17. Реформаторская деятельность Жана-Жоржа Новерра.
18. Балетмейстер Жан Доберваль.
19. Сценическая судьба балета «Тщетная предосторожность».
20. Исполнительское мастерство Гаэтано и Огюста Вестрисов, Максимилиана Гарделя, Мари Аллар, Мадлен Гимар. Французская школа классического танца.

21. Новые тенденции в хореографическом искусстве на рубеже XVIII-XIX вв.
22. Педагогическая, теоретическая и постановочная деятельность Карло Блазиса.
23. Эстетика балетов Шарля Дидло.
24. Хореографическое искусство Австрии эпохи Просвещения
25. Хореографическое искусство Италии. Балетмейстерская деятельность Гаспаро Анджиолини.
26. Постановочная деятельность Сальваторе Вигано.
27. Романтизм как новая эпоха в развитии хореографического искусства.
28. Творческая деятельность Филиппо и Марии Тальони.
29. Постановочная эстетика Жюля Перро.
30. Балет «Жизель».
31. Анализ образного содержания, драматургии, выразительных средств, сценическая судьба балета.
32. Романтический балет в Дании. Постановочная, педагогическая, теоретическая деятельность Августа Бурнонвиля.
33. Распространение в бытовом танцевальном искусстве второй половины XIX века африканских и латиноамериканских ритмов и танцев (тустеп, танго и др.).
34. Постановочная деятельность Артура Сен-Леона.
35. Возникновение неклассических тенденций в хореографическом искусстве начала XX в.
36. Творчество Айседоры Дункан.
37. Танец модерн в США.
38. Танец модерн в Германии.
39. Английский балет XX в.
40. Театр танца Пины Бауш.
41. Французский балет XX в.

42. Шведский балет XX в.
43. Творчество Джона Ноймайера.
44. Творчество Иржи Килиана

ПЕРЕЧЕНЬ ВОПРОСОВ К ЭКЗАМЕНУ ВО ВТОРОМ СЕМЕСТРЕ

45. Русское хореографическое искусство от истоков до возникновения балетного театра.
46. Первые попытки создания балетного театра.
47. Хореографическое искусство в эпоху Петра I.
48. Эстетика классицизма и ее влияние на русское балетное искусство.
49. Возникновение в России действенного балета и роль иностранных балетмейстеров в его распространении: Ф. Хильфердинг, Г. Анджиолини, Дж. Канциани, Ш. Ле Пик.
50. Элементы национального фольклора на русской сцене.
51. Творчество А. Сумарокова.
52. Исполнительское мастерство Т. Бубликова.
53. Крепостной балетный театр.
54. Деятельность Ивана Вальберха.
55. Шарль Дидло и его деятельность в России.
56. Деятельность Адама Глушковского.
57. Романтический балет на русской сцене. Гастроли М. Тальони, Ф. Эльслер, К. Гризи и влияние их танца на русскую исполнительскую школу.
58. М.И. Глинка и русский балетный театр.
59. Исполнители русского балета конца XVIII – первой половины XIX вв.
60. Кризисные явления и противоречия развития в русском балете середины XIX в.
61. Мариус Петипа и русский балетный театр.

62. Историческое значение содружества М. Петипа и П.И. Чайковского.
63. Симфонизации танцевального действия в балете «Раймонда» А.К. Глазунова-М. Петипа.
64. Творческая индивидуальность Льва Иванова.
65. Исполнительское мастерство русских танцовщиков второй половины XIX века.
66. Балет «Баядерка».
67. Балет «Дон Кихот».
68. Балет «Лебединое озеро».
69. Балет «Щелкунчик».
70. Балет «Спящая красавица».
71. Постановочная, педагогическая деятельность Николая Легата.
72. Новаторские тенденции в творчестве Александра Горского.
73. «Русские сезоны» в Париже «Русские сезоны» в Париже.
74. Реформаторский характер творчества Михаила Фокина.
75. Новаторство постановочной эстетики Вацлава Нижинского.
76. Исполнительское мастерство артистов «Русских сезонов».
77. Творчество Анны Павловой

ПЕРЕЧЕНЬ ВОПРОСОВ К ЭКЗАМЕНУ В 3 СЕМЕСТРЕ

1. Репертуар Мариинского и Большого театров накануне Великой октябрьской социалистической революции.
2. Обращение к новой тематике в первые годы советской власти.
3. Экспериментальные тенденции в советском хореографическом искусстве 1920-х гг.
4. Новые методы симфонизации танца в танцсимфонии Ф. Лопухова «Величие мироздания».
5. Балет Р. Глиэра «Красный мак».
6. Исполнительское мастерство артистов советского балета первых десятилетий.

7. Начало творческого пути выдающихся мастеров советского балета Марины Семеновой, Вахтанга Чабукиани, Алексея Ермолаева.
8. Особенности жанра драмбалета, его проявление на разных исторических этапах развития хореографии.
9. Народно-героическая драма Б. Асафьева-В. Вайнонена «Пламя Парижа».
10. Балет Б. Асафьева-Р. Захарова «Бахчисарайский фонтан».
11. Балеты на литературную тематику в советском балетном театре.
12. Балеты на музыку Д.Д. Шостаковича.
13. Балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева.
14. Творчество Василия Вайнонена.
15. Творчество Ростислава Захарова.
16. Творчество, Леонида Лавровского.
17. Творчество Вахтанга Чабукиани.
18. Балетный театр в годы Великой отечественной войны.
19. Новаторские черты в исполнительском мастерстве артистов советского балета.
20. Педагогическая система А.Я. Вагановой и ее роль в развитии русского и мирового балета.
21. Исполнительское мастерство выдающихся артистов советского балета (Марины Семеновой, Алексея Ермолаева, Вахтанга Чабукиани, Натальи Дудинской, Ольги Лепешинской, Константина Сергеева, Михаила Габовича, Галины Улановой, Татьяны Вечесловой, Аллы Шелест).
22. Исполнительская, постановочная и педагогическая деятельность Асафа Мессерера.
23. Ансамбль народного танца как новый жанр хореографического искусства.
24. Значение творчества И. Моисеева для развития хореографического искусства.

25. Творчество П. Вирского.
26. Ансамбль «Березка».
27. Ансамбли народного танца в республиках СССР
28. Кризис эстетики драмбалета, его причины и пути выхода.
29. Балет «Каменный цветок» С. Прокофьева-Ю. Григоровича.
30. Балет «Берег надежды» (1959) А. Петрова-И. Бельского.
31. Танцевальные спектакли Леонида Якобсона.
32. Творческая деятельность Юрия Григоровича.
33. Творческая деятельность Игоря Бельского.
34. Исполнительское мастерство Ирины Колпаковой, Раисы Стручковой, Аллы Осипенко, Екатерины Максимовой, Владимира Васильева, Мариса Лиепы, Натальи Бессмертной и др.
35. Творчество Майи Плисецкой как артистки и балетмейстера.
36. Творческая деятельность Олега Виноградова.
37. Творчество Николая Боярчикова.
38. Балеты И. Чернышева.
39. Творчество Г. Майорова.
40. Творчество В. Васильева как танцовщика и балетмейстера.
41. Творчество Дмитрия Брянцева.
42. Творчество Бориса Эйфмана.
43. Многообразие исполнительских индивидуальностей в русском балете конца XX в.
44. Развитие современного танца в России.
45. Творчество Е. Панфилова.

ВОПРОСЫ К ТЕСТУ ДЛЯ ЗАЧЕТА В 4 СЕМЕСТРЕ

№ п/п	Вопрос	Ответ
1.	Первоначальное значение понятия «хореография»	
2.	Лексика какого танца является основой балета?	
3.	Характерный танец – это...	
4.	Как переводится с позднелатинского слово « <i>ballo</i> », от которого образовались итальянское « <i>balletto</i> » и французское « <i>ballett</i> »?	
5.	Развернутая дуэтная форма в классическом балете	
6.	Вид сценического искусства, в котором художественный образ создается с помощью пластической выразительности тела, жеста и мимики	

7.	Танцевальная композиция лирического характера, широко используемая в балетных спектаклях, основная часть сложных классических танцевальных форм (pas de deux, grand pas и др.)	
8.	Структурная форма внутри балетного спектакля, представляющая собой сюиту танцевальных номеров, непосредственно не связанных с общим сюжетом спектакля. Противоположность действенного танца	
9.	Композиционно развернутый сольный танец в балете	
10.	Часть традиционного женского костюма танцовщицы классического балета – пышная юбка из тонкой материи, чаще всего применявшаяся в романтическом балете	
11.	Танец, чье композиционно-лексическое развитие уподоблено формам симфонической музыки	
12.	Обувь балерины в классическом балете	
13.	Вид сценического танца, основанный на бальных танцах прошлых эпох	

14.	Древнегреческая муза танца	
15.	Древнегреческий оратор и писатель, автор трактата «О пляске»	
16.	Страна, в которой возникла профессия танцмейстера	
17.	Итальянский теоретик танцевального искусства эпохи Ренессанса, впервые употребивший понятие «балет»	
18.	Название балета, поставленного во Франции и вошедшего в историю театра как первый балетный спектакль	
19.	Вид придворного танца партерного характера, во время исполнения которого танцующие выписывали на полу геометрические фигуры, рисунки, орнаментальные композиции	
20.	Понятие, которое употреблялось в Англии в XVI–XVII вв. в том же значении, что и понятие «балет» во Франции	
21.	В каком году был поставлен «Комедийный балет королевы» – первый в истории хореографического искусства балетный спектакль?	

22.	Широко распространенный жанр придворного балета увеселительного характера, участники которого танцевали в масках	
23.	Композитор и хореограф, чья творческая деятельность стала первым опытом сотрудничества профессионального композитора и балетмейстера в истории мирового балетного театра	
24.	Французский комедиограф XVII в., сотрудничавший с Ж.-Б. Люлли, создатель жанра балета-комедии	
25.	Первая профессиональная танцовщица в истории французского балета	
26.	Английский хореограф XVIII в., первооткрыватель действенного танца, опередивший Ж.-Ж. Новерра в его реформе	
27.	Реформаторский теоретический труд Ж.-Ж. Новерра, в котором впервые в истории мирового балета были обоснованы принципы балетной режиссуры	
28.	Что Ж.-Ж. Новерр считал первоосновой сценического действия, которой подчинялись все средства выразительности в балете?	

29.	Кто из хореографов впервые снял с танцовщиков маски?	
30.	В каком году во Франции была открыта Королевская академия музыки и танца?	
31.	В какой знаменитый театр была впоследствии реорганизована французская Королевская академия музыки и танца?	
32.	Итальянский хореограф XVIII в., осмелившийся вступить в полемику с Ж.-Ж. Новерром по поводу его балетов-пантомим	
33.	Какие сюжеты предпочитал в своих балетах Ж.-Ж. Новерр?	
34.	Французский балетмейстер XVIII в., создатель балетной комедии нового типа, хореограф-постановщик балета «Тщетная предосторожность»	
35.	Австрийский хореограф XVIII в., основоположник действенного танца	
36.	День рождения Ж.-Ж. Новерра, в честь которого отмечается Международный день танца?	

37.	Итальянский балетмейстер XVIII – начала XIX вв., основоположник жанра хореодрамы, хореограф-постановщик балета «Прометей» на музыку Л. ван Бетховена	
38.	Главные герои балета «Тщетная предосторожность» Ж. Доберваля	
39.	Французский хореограф, предвосхитивший новации балета эпохи Романтизма, долгое время возглавлявший Петербургскую балетную школу и оказавший огромное влияние на русский балет	
40.	Итальянский хореограф XIX в., педагог, теоретик танцевального искусства, автор работ «Элементарный учебник теории и практики танца», «Кодекс Терпсихоры», «Полный учебник танца»	
41.	Эпоха в развитии балета, в которую танцовщица впервые встала на пуанты	
42.	Выдающаяся итальянская танцовщица, чей воздушный, виртуозный танец стал эталоном балетного искусства романтизма	
43.	Главная драматическая коллизия в романтическом балете	

44.	Хореограф-постановщик балета «Сильфида»	
45.	Балерина, узаконившая танец на пуантах как один из основных элементов женского классического танца	
46.	Австрийская балерина эпохи Романтизма, ярчайшая характерная танцовщица-актриса своего времени, соперница М. Тальони	
47.	Первый выдающийся образец романтического балета в истории мирового хореографического искусства	
48.	Кто являлся учителем М. Тальони и постановщиком спектаклей, в которых она исполняла главные роли?	
49.	Выдающийся балетмейстер эпохи Романтизма, хореограф-постановщик балетов «Жизель» (в соавторстве с Ж. Коралли), «Эсмеральда» и др.	
50.	Французский композитор, чью музыку высоко ценил П.И. Чайковский, автор балета «Жизель»	
51.	Итальянская танцовщица эпохи Романтизма, ученица и муза Ж. Перро, первая исполнительница партии «Жизели»	

52.	Фантастические существа в балете «Жизель» – души умерших до свадьбы девушек-невест	
53.	Балет-дивертисмент Ж. Перро на музыку Ч. Пуньи, в котором хореограф создал хореографические «портреты» выдающихся балерин эпохи романтизма М. Тальони, Ф. Черрито, К. Гризи, Л. Гран	
54.	Датский хореограф, создатель собственной версии балета «Сильфида»	
55.	Французский балетмейстер XIX в., 10 лет проработавший в Петербурге, постановщик изобилующих сценическими фокусами и трюками балетов-феерий, хореограф-постановщик балета «Коппелия»	
56.	Выдающийся педагог XIX в., ученик и последователь школы А. Бурнонвиля, долгое время проработал в Петербургском театральном училище, внес огромный вклад в развитие русской исполнительской школы	
57.	Итальянская танцовщица-виртуозка, впервые исполнившая 32 фуэте	

58.	Французский композитор XIX в., чья балетная музыка предвосхитила симфонические балетные партитуры второй половины XIX – начала XX в. и была высоко оценена П.И. Чайковским, автор балетов «Ручей», «Коппелия», «Сильвия» и др.	
59.	Американская танцовщица-босоножка, чей свободный танец оказал огромное влияние на современное хореографическое искусство, в т.ч. на творчество русских хореографов А.А. Горского, М.М. Фокина и др.	
60.	Английская танцовщица, хореограф, педагог, создательница первой профессиональной балетной труппы в Англии	
61.	Крупнейший английский хореограф XX в., в течении многих лет ставивший балеты для М. Фонтейн. Одна из лучших постановок – балет «Тщетная предосторожность»	
62.	Знаменитый американский хореограф грузинского происхождения, чье творческое становление началось в России, основоположник неоклассического танца	
63.	Легендарный французский хореограф, создатель труппы «Балет XX века», автор новаторских постановок «Весна священная», «Болеро», «Дом священника» и др.	

64.	Известный английский хореограф XX в., автор развернутых сюжетных балетов, в т.ч. «Манон», «Ромео и Джульетты»	
65.	Французский хореограф, автор балета «Нижинский, клоун Божий», посвященного личности В. Нижинского	
66.	Название танцевальной труппы, созданной П. Бауш в 1973 г. в Германии и ставшей эталонным образцом театра танца в истории современной хореографии	
67.	Знаменитый балет Дж. Баланчина на музыку П.И. Чайковского, родившийся из танцевальных экзерсисов в «Школе американского балета». Первая американская постановка Баланчина	
68.	Крупнейший шведский хореограф второй половины XX – начала XXI вв., автор радикальных современных версий балетов классического наследия, в т.ч. «Жизель», «Спящая красавица», «Лебединое озеро» и др.:	
69.	Выдающийся русский композитор, с которым сотрудничал Дж. Баланчин, поставивший практически все его балеты, а также многие не балетные сочинения	
70.	Выдающийся чешский и голландский хореограф второй половины XX – начала XXI вв., автор балетов «Шесть танцев», «Маленькая смерть», «Падшие ангелы» и др.	

71.	Шведская танцовщица испанского происхождения, жена и муза М. Эка, исполнительница главных партий в его балетах «Жизель», «Кармен»	
72.	Немецкий хореограф американского происхождения, художественный руководитель Гамбургского балета, создатель особого типа интеллектуально-философского балета, основанного на произведениях мировой литературы. Среди постановок – «Гамлет», «Отелло», «Чайка» и др.	
73.	Какой знаменитой труппой в течение многих лет руководил И. Килиан?	
74.	Испанский хореограф, стилистика балетов которого сформировалась под влиянием И. Килиана, в 2011–2013 гг. являлся художественным руководителем балета Михайловского театра	
75.	Легендарная советская балетная пара, на чьи индивидуальности М. Бежар создал дуэт «Ромео и Юлия»	
76.	Балет французского хореографа Р. Пети, поставленный на индивидуальности Н. Цискаридзе и И. Лиэпа	
77.	Название балета Дж. Ноймайера, поставленного по мотивам пушкинского «Евгения Онегина», в котором главную роль исполнила Д. Вишнева?	

78.	Знаменитая французская танцовщица, этуаль и прима-балерина Гранд-Опера, артистка безграничного творческого диапазона, исполнительница партий как в классических балетах, так и в современных спектаклях, работавшая с М. Бежаром, М. Эком, У. Форсайтом	
79.	Самодеятельные народные артисты, чье творчество повлияло на формирование профессиональной хореографии в России	
80.	Первый балетный спектакль, поставленный на сцене русского театра (1673)	
81.	Французский балетмейстер и педагог, основатель в Петербурге первой в России балетной школы	
82.	От какого учреждения ведет свою родословную Московская государственная академия хореографии?	
83.	Итальянский хореограф, основоположник действенного балета, поставивший в Петербурге ряд балетов на русском национальном материале, в т.ч. и первый русский героический балетный спектакль «Семира» по трагедии А. Сумарокова	

84.	Крупнейший танцовщик петербургского придворного балета XVIII в., содействовавший популяризации русской народной пляски на балетной сцене	
85.	Самая знаменитая крепостная балетная труппа в России XVIII в.	
86.	Первый русский балетмейстер в истории русского балетного театра	
87.	К какому художественному направлению принадлежало творчество балетмейстера И. Вальберха?	
88.	Крупнейший московский балетмейстер XIX в., главный балетмейстер Большого театра, создатель спектаклей на темы из русской литературы, в т.ч. по мотивам произведений А. Пушкина	
89.	Выдающийся русский композитор XIX в., не сочинивший ни одного балета, но создавший ряд развернутых действенных танцевальных сцен в своих операх	
90.	Выдающаяся русская танцовщица XIX в., ученица И. Вальберха, основоположница русского характерного танца, первая в истории русского балета балерина-педагог	

91.	Легендарная петербургская танцовщица романтического склада, ученица Ш. Дидло, воспетая А.С. Пушкиным в «Евгении Онегине»	
92.	Великий французский хореограф, танцовщик, педагог XIX в., обретший в России вторую родину, основоположник большого академического балета	
93.	В сотрудничестве с каким русским композитором М. Петипа был предпринят опыт симфонизации танца?	
94.	Первый монументальный балетный спектакль М. Петипа в России	
95.	Первый совместный балет М. Петипа-П.И. Чайковского	
96.	В каком балете М. Петипа была создана знаменитая хореографическая картина «Тени»?	
97.	Первая балетная партитура П.И. Чайковского	
98.	Главные герои балета «Дон Кихот» Л. Минкуса-М. Петипа	

99.	Фея – покровительница принцессы Авроры в балете «Спящая красавица»	
100.	Хореограф, соавтор М. Петипа в балетах «Щелкунчик», «Лебединое озеро»	
101.	Директор императорских театров, по инициативе которого П.И. Чайковскому была заказана музыка балетов «Спящая красавица» и «Щелкунчик», автор эскизов костюмов ко многим балетам хореографа	
102.	Композитор, автор музыки балета «Раймонда» в постановке М. Петипа	
103.	Балет М. Петипа на испанскую тему	
104.	Итальянская балерина, первая исполнительница партии Одетты-Одиллии в «Лебедином озере»	
105.	Последний балет М. Петипа, премьера которого не состоялась	

106.	Американский хореограф грузинского происхождения, чье творческое становление началось в России, продолжатель традиции симфонизации танца	
107.	Русский хореограф рубежа XIX–XX вв. – первый из хореографов-реформаторов в истории русского балета XX в., чьи новаторские принципы опередили реформу М. Фокина	
108.	Хореограф, любимый ученик Х. Иогансона, блестящий танцовщик и выдающийся педагог, сторонник академизма, сыгравший историческую роль в сохранении классического танца на русской сцене	
109.	Одна из лучших редакций балета классического наследия в творчестве А. Горского, этапный спектакль в истории Большого театра, ставший творческим портретом московской труппы	
110.	Постановочная эстетика какого театра оказала решающее влияние на балетмейстерское мышление А. Горского?	
111.	Русская и советская балерина, солистка Большого театра, любимая танцовщица А. Горского, дарованию которой были близки сильные, жизнеутверждающие, реалистические образы	
112.	Реформаторский спектакль А. Горского, которому хореограф дал новое жанровое определение – «мимодрама»	

113.	Легендарный русский импресарио, организатор «Русских сезонов» в Париже	
114.	Первый и единственный хореограф «Русских сезонов» с 1909 по 1911 г., хореограф-реформатор в истории русского балета	
115.	Название балетной антрепризы, организованной С. Дягилевым, которая оказала значительное влияние не только на хореографию, но и на развитие мирового искусства в целом	
116.	Выдающийся русский композитор, новатор в области балетной музыки, автор музыки балетов «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная»	
117.	Возникновение какой новой жанрово-стилевой разновидности балета ознаменовали первые спектакли «Русских сезонов» С. Дягилева?	
118.	Балет М. Фокина, основанный на стилизации романтической хореографии, один из лучших образцов танцевального симфонизма в истории хореографического искусства	
119.	Литературный труд М. Фокина, в котором он излагает не только свою биографию и творческие взгляды, но и осмысляет проблемы развития современного ему хореографического искусства	

120.	На индивидуальность какого артиста была создана М. Фокиным партия Петрушки в одноименном балете, чье исполнение данной роли стало эталонным для многих поколений артистов балета?	
121.	Легендарная русская танцовщица, исполнительница главных ролей в балетах М. Фокина, для которой он создал миниатюру «Умиравший Лебедь»	
122.	Русская актриса, прекрасная мимистка, обладавшая угловатой пластикой и графичностью поз, чей облик запечатлел В. Серов на знаменитом портрете. Выступала в составе антрепризы С. Дягилева. Первая исполнительница партии Зобеиды в «Шахерезаде»	
123.	Знаменитая русская танцовщица, прима-балерина императорских театров, которой покровительствовали царские особы. Первая среди русских артисток исполнила 32 фуэте. Славилась умением устраивать карьеру, своевольным характером и скандальностью поступков	

124.	Танцовщица лирико-драматического дара и трагической судьбы, для которой партия Жизели стала провидческой (20 лет провела в психиатрической лечебнице). Танцевала в балетах Мариинского театра, парижской Оперы, спектаклях М. Фокина, Дж. Баланчина и др.	
125.	Выдающийся артист и хореограф, чье имя стало легендой еще при жизни, танцовщик широкого творческого диапазона, чья карьера трагически оборвалась, лучший исполнитель партий в балетах М. Фокина, хореограф-новатор	
126.	Оригинальный по жанровому решению балет М. Фокина, представляющий собой развернутое pas de deux, в котором главные роли исполнили В. Нижинский и Т. Карсавина	
127.	Второй балетмейстер «Русских сезонов» после ухода М. Фокина	
128.	Как называется знаменитая танцевальная картина из оперы А. Бородина «Князь Игорь» в постановке М. Фокина, открывшая новые пути в интерпретации фольклора на балетной сцене?	
129.	Первый балет В. Нижинского, поставленный для «Русских сезонов»	

130.	Новаторская постановка В. Нижинского, премьера которой стала самым крупным скандалом в истории русского балетного театра, первый авангардный балет в истории мирового хореографического искусства	
131.	Знаменитый сценограф «Русских сезонов» С. Дягилева, реформировавший балетный костюм, сценограф и автор костюмов в балетах «Послеполуденный отдых фавна», «Игры» в постановке В. Нижинского, «Шахерезаде», «Призраке розы» в постановке М. Фокина и др.	
132.	Единственная женщина-хореограф в труппе «Русский балет Дягилева», сблизившая балет с конструктивизмом, постановщица спектаклей «Байка про Лису...» И. Стравинского, «Лани» Ф. Пуленка и др.	
133.	Один из сценографов «Русского балета Дягилева», автор сценографии и костюмов в балете «Весна священная»	
134.	Выдающийся русский артист балета, балетмейстер, педагог, исполнитель главных партий в балетах А. Горского. Создал собственную школу и труппу в США, благодаря чему произошло успешное развитие балета в Америке	

135.	Русский танцовщик и хореограф, первые постановки осуществивший в труппе «Русский балет Дягилева», мастер жанровых комедий, которые строились на материале танца, искусства и фольклора разных стран и эпох. Хореограф-постановщик балетов «Треуголка» М. де Фальи, «Пульчинелла» И. Стравинского, «Парад» Э. Сати и др.	
136.	Новаторская постановка Б. Нижинской на музыку И. Стравинского, в центре которой – древнее русское обрядовое действо	
137.	Один из лучших классических танцовщиков петербургской сцены. В течение 40 лет был партнером ведущих артисток Мариинского театра, создал различные по характеру образы – от напряженно-драматических, лирико-романтических до острокомедийных. Блестящий педагог, у которого учились С. Легат, А. Павлова, М. Фокин, Т. Карсавина, А. Ваганова и др.	
138.	Педагог, балетмейстер, танцовщик Мариинского театра, чья индивидуальность наиболее ярко проявилась в характерных и комедийных партиях. Создатель класса характерного танца, автор книги «Основы характерного танца» (совместно с А. Лопуховым и А. Бочаровым)	

139.	Самая известная в России студия свободного танца, созданная Ст. Рудневой, – выдающимся педагогом, автором методики воспитания музыкального движения, чьи традиции сегодня продолжают многочисленные танцевальными студиями и центрами Москвы и Санкт-Петербурга:	
140.	Хореограф-экспериментатор, режиссер, художник, постановщик эксцентричных номеров в стилистике мюзик-холла, создатель «танцев машин», в которых средствами акробатики и современных эстрадных ритмов имитировалось движение производственных механизмов	
141.	Советский балетмейстер, педагог, теоретик, создатель жанра танцсимфонии (балет «Величие мироздания»)	
142.	Хореограф-новатор в истории советского балета, художник, поэт, реформатор академического балета, чьи спектакли подвергались жесткой критике. Среди лучших постановок – «Иосиф прекрасный», «Лейли и Меджун», циклы миниатюр «Скрябиниана», «Мимолетности», миниатюра «Нарцисс», поставленная на В. Васильева, и др.	

143.	Этапный спектакль в становлении советского балета(поставлен в 1927 г. в Большом театре), одна из первых попыток освоения остролюбодневной темы, в постановочном решении которой актуальность сюжета сочеталась с устаревшими, традиционными формами академического балета, китайская экзотика – с матросским танцем «Яблочко»	
144.	Советский хореограф, в равной степени работавший и в академических театрах, и в экспериментальных труппах, и в мюзик-холле, постановщик знаменитого номера «Тридцать английских герлс»	
145.	Советский композитор, автор музыки балета «Красный мак»	
146.	Фундаментальное исследование К. Голейзовского, посвященное русскому хореографическому фольклору, ставшее в советское время одной из первых попыток теоретического осмысления русской народной хореографии	
147.	Первая исполнительница роли Гао Хоа в балете «Красный мак»	
148.	Любимый композитор К. Голейзовского, к музыке которого он обращался на протяжении всей творческой жизни	

149.	Легендарная советская танцовщица классического репертуара, создавшая эталонные образцы исполнительской интерпретации главных партий в балетах «Лебединое озеро», «Баядерка», «Раймонда», выдающийся педагог	
150.	Знаменитый грузинский танцовщик, хореограф, артист Театра им. Кирова, обладавший виртуозной техникой и страстной, порывистой манерой танца	
151.	Выдающийся советский артист, балетмейстер, педагог, ведущий танцовщик Большого театра, обладавший необычайно экспрессивной манерой танца. Сыграл историческую роль в развитии техники мужского танца, разрушил сложившийся в императорском театре стереотип учтивого и галантного танцовщика-кавалера	
152.	Главный жанр советского балетного театра 1930–50-х гг.	
153.	Народно-героическая драма Б. Асафьева-В. Вайнонена, поставленная в 1932 г. и восстановленная в 2008 г. в Большом театре России	
154.	Советский хореограф, педагог, один из основоположников и теоретик драмбалета, автор ряда теоретических трудов по искусству балетмейстера	

155.	Хореограф-постановщик балетов «Сердце гор» и «Лауренсия»	
156.	Хореограф-постановщик балета «Бахчисарайский фонтан»	
157.	Первая исполнительница партии Марии в балете «Бахчисарайский фонтан»	
158.	Первая исполнительница партии Лауренсии в одноименном балете	
159.	Драма какого испанского писателя, драматурга положена в основу сценария балета «Лауренсия»?	
160.	Советский композитор, музыковед, автор музыки балета «Бахчисарайский фонтан»	
161.	Лирическая пара героев балета «Бахчисарайский фонтан»	

162.	Выдающийся советский артист, педагог, балетмейстер, лучший исполнитель ролей лирико-романтического плана в Театре им. Кирова, чей танец отличался благородной манерой и строгостью академической формы, партнер Г. Улановой и Н. Дудинской	
163.	Советский композитор, автор мюзик-холльных, пародийно-сатирических балетов «Светлый ручей», «Болт», «Золотой век»	
164.	Хореограф-постановщик балета «Ромео и Джульетта», ставшего эталонным образцом хореодрамы	
165.	Советский композитор, автор музыки балетов «Ромео и Джульетта», «Каменный цветок» и др.	
166.	Первая исполнительница партии Джульетты в балете «Ромео и Джульетта», создавшая непревзойденный, эталонный образец этой роли	
167.	Первый исполнитель партии Тибальта в балете «Ромео и Джульетта»	
168.	Хореограф-постановщик премьерной постановки балета «Золушка» С.С. Прокофьева в Большом театре	

169.	Выдающаяся советская танцовщица, педагог, балетмейстер, заслужившая у критики титул «царицы вариаций»	
170.	Выдающаяся советская танцовщица и педагог, балерина Кировского театра, исполнительница виртуозных партий героического плана, обладавшая блестящей техникой классического танца и бравурным темпераментом. Лучшие партии – Одетта-Одиллия, Китри, Лауренсия и др.	
171.	Дебютный спектакль К. Сергеева-постановщика в Кировском театре	
172.	Легендарный советский педагог, крупнейшая фигура в истории балетной педагогики, создательница собственной педагогической системы классического танца	
173.	Советский балетмейстер, один из представителей драмбалета, постановщик балетов «Золотой век» Д. Шостаковича, «Партизанские дни» Б. Асафьева, автор оригинальной версии балета «Щелкунчик»	
174.	Балет Н. Червинского в постановке А. Андреева и Н. Стуколкиной, ставший одним из худших образцов жанра драмбалета	
175.	Название теоретико-методологического труда А. Вагановой, в котором она изложила свою методику классического танца	

176.	Как Ф. Лопухов определял высший (самый совершенный) тип соотношения музыки и танца в своих теоретических трудах?	
177.	Какой балетный спектакль Ф. Лопухов считал первым в истории мирового балета образцом высшего типа соотношения музыки и танца, основанного на полном взаимодействии этих двух искусств?	
178.	Советский танцовщик, балетмейстер, создатель первого в мире Ансамбля народного танца	
179.	Знаменитая советская танцовщица, балерина Большого театра, чьей исполнительской манере были свойственны искрометность танцевальной техники, чеканность движений, темпераментность и жизнерадостность исполнения, первая исполнительница партии «Золушки» в балете С. Прокофьева-Р. Захарова	
180.	Имя какого выдающегося педагога носит Санкт-Петербургская академия русского балета?	

181.	Легендарная советская артистка и педагог, солистка Большого театра, умевшая придавать грацию и музыкальность простым, обыденным действиям, а самым сложным и технически изощренным танцевальным движениям – непринужденность и естественность. В ее танце отсутствовала чеканность поз, движениям была свойственна мягкость и текучесть. Одна из советских артисток, завоевавших всемирное признание	
182.	Советский танцовщик, балетмейстер, педагог, создатель первой в России профессиональной школы народного танца	
183.	Хореограф-новатор в истории советского балета, расширивший выразительные возможности классического танца, последователь и продолжатель традиций М. Фокина, мастер хореографической миниатюры	
184.	Советский танцовщик, балетмейстер, чья педагогическая деятельность получила международное признание, его класс в Большом театре посещали М. Плисецкая, Е. Максимова, В. Васильев, Н. Ананишвили и др.	
185.	Советский хореограф, главный балетмейстер Большого театра в 1944–1964 гг., организатор первой в стране труппы «Балет на льду», один из основоположников хореодрамы, хореограф-постановщик балетов «Паганини», «Ромео и Джульетта»	

186.	Какие номера входили в цикл хореографических миниатюр «Триптих на темы Родена» Л. Якобсона?	
187.	Выдающийся советский хореограф и педагог, одним из учеников которого является В. Елизарьев	
188.	Хореограф комического сольного номера «Футболист», поставленного на индивидуальность В. Васильева	
189.	Советский хореограф – первый постановщик балета «Спартак» А. Хачатуряна	
190.	Хореографическая миниатюра Л. Якобсона, поставленная на индивидуальность М. Барышникова	
191.	Советский, российский хореограф, автор лучшей, эталонной версии балета «Спартак» А. Хачатуряна	
192.	Название книги воспоминаний А. Мессерера	
193.	Балет И. Бельского, ставший переломным в истории советского балета, ознаменовавший стилевую переориентацию балетного театра от драмбалета к балету симфонического типа	

194.	Крупнейший советский, российский хореограф, главный балетмейстер Большого театра в 1964–1995 гг., создавший в нем самобытный и уникальный авторский репертуар	
195.	Последняя ученица А. Вагановой, солистка Кировского театра, одна из выдающихся представительниц петербургского академизма, танцу которой были свойственны лиризм, одухотворенность, чистота стиля, легкость и возвышенность. Одна из лучших исполнительниц партий Авроры и Раймонды	
196.	Советская артистка, солистка Большого театра, балерина лирического дарования, танцу которой были присущи чистота линий, мягкая женственность, непринужденная грация танцевальной техники (лучшие партии – Золушка, Мария в «Бахчисарайском фонтане», Маша в «Щелкунчике» и др.); первый главный редактор московского журнала «Балет»; педагог, среди лучших учениц которой – Е. Максимова, Н. Ананиашвили и др.	
197.	Лучший и наиболее новаторский спектакль Ю. Григоровича, повлиявший на постановочную эстетику балетов Б. Эйфмана, В. Елизарьева и др.	
198.	Театральный художник, автор сценографии большинства спектаклей Ю. Григоровича	
199.	Солистка Большого театра, жена и муза Ю. Григоровича	

200.	Легендарные исполнители партий Спартака и Красса в балете «Спартак» в постановке Ю. Григоровича	
201.	Балет Ю. Григоровича на музыку С. Прокофьева, посвященный личности одного из самых жестоких царей в российской истории	
202.	Танцовщица, педагог, балерина Кировского театра с уникальной, графичной манерой танца, трагедийной наполненностью движений. Ее дарованию были чужды партии классического репертуара, наиболее ярко талант балерины раскрылся в современных балетах. Среди лучших партий – Хозяйка Медной горы в «Каменном цветке» Ю. Григоровича, Клеопатра в «Антонии и Клеопатре» И. Чернышева и др. Первая исполнительница многих партий в постановках Б. Эйфмана	
203.	Выдающийся педагог классического танца, преподававший в Ленинградском хореографическом училище и Кировском театре, создал свою школу и воспитал несколько поколений танцовщиков, среди которых – М. Барышников, Р. Нуриев и др.	

204.	Выдающийся советский танцовщик с ярко выраженной актерской природой дарования, солист Большого театра, хореограф, неоднократно был назван лучшим танцовщиком эпохи, лучший исполнитель главных партий в балетах Ю. Григоровича, в т.ч. роли Спартака	
205.	Выдающаяся советская, российская балерина, педагог, солистка Большого театра, идеально сложенная, миниатюрная танцовщица, обладавшая легкой, стремительной манерой танца, изящной мягкостью линий, филигранной отточенностью мелких па. Выступала в паре с В. Васильевым	
206.	Советская балерина и педагог, тетя и приемная мать М. Плисецкой	
207.	Выдающийся советский артист балета, балетмейстер, педагог, чей танец отличался мужественной, уверенной манерой, широтой и силой движений, четкостью, скульптурностью рисунка. Один из интереснейших «танцующих актеров» балетного театра. Вершина исполнительского мастерства – партия Красса в «Спартаке» Ю. Григоровича	

208.	Величайшая российская танцовщица второй половины XX в., чья деятельность отличалась феноменальным творческим долголетием. Обладала талантом трагедийной балетной актрисы, который сочетался со стихийной, бунтарской манерой танца, интенсивностью эмоций, что выходило за рамки академической манеры. Самая известная на Западе балерина советского поколения наряду с Г. Улановой	
209.	Советский, российский артист балета, хореограф, педагог, ярчайший представитель ленинградской исполнительской школы. Мастер отточенного, элегантного исполнения, благородной манеры, проникнутой внутренней культурой и «интеллектуальным обаянием». Занимался реконструкцией спектаклей балетного наследия	
210.	Петербургский хореограф второй половины XX в., главный балетмейстер Академического театра оперы и балета им. М.П. Мусоргского, чьи спектакли критики определяют как «интеллектуальный театр». Постановщик спектаклей по мотивам классики мировой литературы, среди которых – балеты «Макбет», «Ромео и Джульетта», «Пиковая дама» и др.	
211.	Первые постановщики балета «Сотворение мира» Андрея Петрова	

212.	Французский хореограф, поставивший специально для М. Плисецкой спектакли «Айседора», «Аве, Майя!», которая также стала одной из лучших исполнительниц его балета «Болеро»	
213.	Известный российский композитор, муж и творческий союзник М. Плисецкой, автор ряда балетных партитур для ее спектаклей	
214.	Балет по мотивам рассказа А. Чехова в постановке М. Плисецкой	
215.	Один из новаторских балетных спектаклей в репертуаре Большого театра 1960-х гг., поставленный испанским хореографом А. Алонсо для М. Плисецкой	
216.	Один из известнейших петербургских балетмейстеров, заявивших о себе в 1960–1970-е гг., педагог, сценограф, автор оригинальных постановочных версий балетов «Золушка», «Ромео и Джульетта», «Петрушка», «Тщетная предосторожность», в течении нескольких десятилетий являлся главным балетмейстером Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова	
217.	Какую из исполненных танцевальных партий М. Плисецкая называла главной ролью своей жизни?	

218.	<p>Один из известных грузинских хореографов второй половины XX в., последователь Дж. Баланчина, чьи работы отличаются поисками связей музыки с элементами хореографического симфонизма. Блестящий педагог, до последних дней жизни работавший профессором, заведующим кафедры балетмейстерского образования АРБ им. А. Вагановой:</p>	
219.	<p>Новаторский балет О. Виноградова на музыку Б. Тищенко по мотивам «Слова о полку Игореве», отличающийся метафоричностью режиссерско-постановочных приемов, оригинальностью и новизной интерпретации музыкально-хореографического фольклора</p>	
220.	<p>Какое учебное заведение закончили М. Барышников, М. Лиёпа, А. Годунов, белорусский артист и педагог Александр Мартынов?</p>	
221.	<p>Русский танцовщик и хореограф 1960–1990-х гг., ученик и последователь Л. Якобсона. Как балетмейстер обладал собственным творческим почерком, сочетающим классическую лексику со свободной пластикой, экспрессионистски напряженной пластической интонацией, изобретательными поддержками. Лучшие постановки – «Антоний и Клеопатра», «Ромео и Юлия» и др.</p>	

222.	Балет В. Васильева по рассказу А. Чехова с Е. Максимовой в главной роли	
223.	Спектакль Б. Эйфмана о трагической судьбе русской балерины О. Спесивцевой	
224.	Хореограф, с 1985 г. и до последних лет жизни являвшийся главным балетмейстером Московского музыкального театра им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. Приобрел широкую известность как автор оригинальных телебалетов «Галатя» и «Старое танго»	
225.	Знаменитая советская балерина, исполнительница главных ролей в телефильмах «Галатя», «Анюта», «Старое танго»	
226.	Один из ведущих российских балетмейстеров современности, художественный руководитель Санкт-Петербургского государственного академического театра балета, создатель ярко зрелищных, театральных, полнометражных балетных спектаклей, остропсихологических балетных драм и комедий, среди которых: «Идиот», «Безумный день, или Женитьба Фигаро», «Мастер и Маргарита» и др.	

227.	Советский и американский артист балета, ставший легендой еще при жизни, балетмейстер, актер, фотограф, «невозвращенец» в СССР. Ему подвластны разные стили танца – от классических постановок М. Петипа, неоклассических балетов Дж. Баланчина до спектаклей американских хореографов-постмодернистов и бродвейских шоу	
228.	Дипломная работа Б. Эйфмана, поставленная на сцене Малого театра оперы и балета в Ленинграде	
229.	Роман известнейшего русского писателя, легший в основу спектакля Б. Эйфмана «По ту сторону греха»	
230.	Балет Б. Эйфмана – посвящение Дж. Баланчину, премьера которого была приурочена к 100-летию балетмейстера	
231.	Советский и американский артист балета, один из «невозвращенцев». Танцовщик редкой одаренности и широкого творческого диапазона, чья жизнь преждевременно и внезапно оборвалась. Обладал фотогеничной внешностью, незаурядным актерским дарованием, что позволило ему сниматься в голливудском кино. И. Бродский написал о нем в некрологе: «Я считаю, что он не прижился и умер от одиночества»	

232.	Советская и американская артистка балета, в прошлом – ведущая солистка Ленинградского академического театра оперы и балета им. С.М. Кирова, балетмейстер, актриса, прима-балерина Американского театра балета, чье творчество умножило славу русской школы и повлияло на развитие зарубежной хореографии	
233.	Советский, английский и французский артист балета и балетмейстер, солист Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова. Один из наиболее значительных танцовщиков XX в., чей дуэт с балериной М. Фонтейн считается легендарным. Один из самых известных «невозвращенцев» в СССР	
234.	Российский артист балета и педагог, в прошлом – солист балета Большого театра, сегодня является ректором АРБ им. А.Я. Вагановой:	
235.	Первый балетмейстер в истории белорусского хореографического искусства	
236.	Знаменитый род белорусских магнатов, живших в Несвиже и имевших крупные балетную и оперную труппы	
237.	В каком году и где была создана первая на территории Беларуси балетная школа?	

238.	Лучшие танцовщики какого театра, расположенного в XVIII в. на территории Беларуси, были отобраны И. Вальберхом и дополнили труппу Мариинского театра?	
239.	В какой опере впервые в истории белорусского хореографического искусства на сцене появился белорусский народный танец (Мяцеліца)?	
240.	Кто является основателем первого национального профессионального театра в Беларуси и основоположником белорусского народно-сценического танца?	
241.	Белорусский балетмейстер первой половины XX в., внесший огромный вклад в развитие как белорусского народно-сценического танца, так и профессионального балетного искусства, постановщик «Коппелии» – первого в истории балетного театра Беларуси классического спектакля	
242.	Название созданной И. Буйницким театральной труппы, во время выступлений которой исполнялось много белорусских народных танцев	
243.	В каком году состоялось открытие Белорусского государственного театра оперы и балета?	
244.	Первая балетная премьера в истории Белорусского государственного театра оперы и балета	

245.	Первый национальный балет в истории белорусского балетного театра	
246.	Белорусский артист балета, балетмейстер, первый ведущий танцовщик Белорусского государственного театра оперы и балета, первый исполнитель главных партий в национальном и классическом репертуаре театра	
247.	Хореограф-постановщик балета «Соловей» М. Крошнера, сумевший глубоко постичь природу белорусского хореографического фольклора	
248.	Артистка балета, педагог, ученица А. Вагановой, первая ведущая танцовщица Белорусского государственного театра оперы и балета, первая воплотила образы белорусских женщин в спектаклях театра, блестящая исполнительница классического и характерного репертуара	
249.	Артисты Белорусского государственного театра оперы и балета, первые исполнители партий Сымона и Зоськи в балете «Соловей»	
250.	Белорусская и российская артистка балета, педагог, ученица А. Вагановой, первый художественный руководитель Белорусского государственного хореографического училища	

251.	В каком году открылось Белорусское государственное хореографическое училище (сегодня – гимназия-колледж)?	
252.	Артист балета, танцовщик, балетмейстер, педагог, главный балетмейстер Белорусского государственного театра оперы и балета в 1946–1960 гг., первый постановщик балета «Лебединое озеро» на сцене театра	
253.	Балет С. Дречина – один из ярких образцов характерной танцевальной сюиты на испанском материале в репертуаре Белорусского государственного театра оперы и балета	
254.	Композитор и хореограф-постановщик балета «Князь-озеро» на сцене Белорусского государственного театра оперы и балета	
255.	Белорусская и российская артистка балета, одна из любимых балерин Ф. Лопухова, первая исполнительница главных партий в балетах Лопухова «Сванильда» и «Светлый ручей»	
256.	Кто из известных российских хореографов явился первым постановщиком на белорусской сцене балета «Бахчисарайский фонтан»?	
257.	Хореограф-постановщик комедийного балета «Подставная невеста» Г. Вагнера	

258.	Ведущая белорусская танцовщица, педагог, ученица А. Вагановой, балерина лирического склада, обладавшая высокой культурой академического танца, чистотой стиля, элегантностью манеры. Педагог Белорусского хореографического училища, среди ее учениц – Н. Филиппова, И. Душкевич	
259.	Кто из белорусских хореографов предпринял первую в белорусской хореографии попытку «на пальцах» поставить массовый женский танец («Юрочка» в балете «Князь-озеро»)	
260.	Выдающийся белорусский композитор XX в., внесший столь же важный вклад в развитие белорусского балета, как П.И. Чайковский в контексте истории русского балета	
261.	Российский и белорусский балетмейстер, с 1965 г. являлся главным балетмейстером, позднее – главным режиссером Белорусского государственного театра оперы и балета. Странник реалистической, современной по звучанию тацевальной образности, активно сотрудничал с белорусскими композиторами (балеты «После бала» Г. Вагнера, «Избранница» Е. Глебова и др.)	
262.	Какая из балетных партитур Е. Глебова считается первым образцом симфонического балета в истории белорусского хореографического искусства?	

263.	Один из лучших спектаклей О. Дадишкилиани, поставленный на музыку Е. Глебова и опередивший эстетику балета своего времени. В нем хореограф отказался от показного героизма в трактовке военной темы и обратился к симфонической логике развития действия, условно-обобщенным приемам	
264.	Балет Е. Глебова в постановке О. Дадишкилиани по мотивам романа Ш. де Костера	
265.	Артистка белорусского балета, педагог, танцовщица широкого творческого диапазона – от классических до гротесковых партий. Обладала виртуозной техникой, энергичной манерой танца. До 1992 г. – педагог и художественный руководитель Белорусского хореографического колледжа	
266.	Первый постановщик балета «Спартак» А. Хачатуряна в репертуаре Белорусского государственного театра оперы и балета	
267.	В какой партии на сцене Белорусского государственного театра оперы и балета дебютировала Л. Бржозовская?	

268.	<p>Артистка белорусского балета, закончила Московское хореографическое училище, исполнительница ведущих партий классического и современного репертуара, художественный руководитель студии классического танца «Арабеск» Республиканского дворца культуры профсоюзов (1988–2000), в настоящее время является педагогом Белорусской государственной хореографической гимназии-колледжа</p>	
269.	<p>Крупнейший историк балета, хореовед и танцевальный критик в Беларуси, педагог, доктор искусствоведения, профессор. В прошлом – артистка Белорусского государственного театра оперы и балета. Автор монографий: «Белорусский балетный театр», «Белорусский хореографический фольклор», «Линия, уходящая в бесконечность» и др.</p>	
270.	<p>Главные герои балета Е. Глебова «Альпийская баллада»</p>	
271.	<p>Артист белорусского балета (1956–1972 – ведущий солист Белорусского государственного театра оперы и балета), педагог, один из основных танцовщиков партий классического репертуара, индивидуальности которого наиболее соответствовали роли лирико-романтического плана</p>	

272.	<p>Артистка белорусского балета, выпускница Ленинградского хореографического училища, педагог. Танцовщица широкого творческого диапазона, обладавшая ярким темпераментом, технической сложностью и уверенностью танцевальной манеры, психологической глубиной переживаний. Являлась балетмейстером-постановщиком Белорусского государственного музыкального театра (танцевальные сцены в мюзикле «Моя прекрасная леди» и др.)</p>	
273.	<p>Выдающаяся артистка белорусского балета (1966–1989 – ведущая солистка Белорусского государственного театра оперы и балета), педагог, чье исполнительское мастерство отличалось высоким лирико-трагедийным накалом, умением раскрыть внутреннюю суть образа, остро современным пластическим рисунком танца. Первая исполнительница главных партий в балетах В. Елизарьева (Неле – «Тиль Уленшпигель», Ева «Сотворение мира» и др.)</p>	

274.	<p>Выдающийся артист белорусского балета (1967–1989 – ведущий солист Белорусского государственного театра оперы и балета), балетмейстер, педагог, обладавший феноменальными физическими возможностями, виртуозной техникой танца, экспрессивностью, высочайшим актерским мастерством. Непревзойденный исполнитель партий Красса в балете «Спартак», Дьявола в «Сотворении мира» в постановке В. Елизарьева.</p>	
275.	<p>Выдающийся белорусский хореограф, педагог, профессор Белорусской государственной академии музыки, чья творческая деятельность принесла белорусскому балету международное признание и стала эпохой в истории национального балетного театра</p>	
276.	<p>Артистка белорусского балета (1967–1988 – ведущая солистка Белорусского государственного театра оперы и балета), один из блестящих педагогов в истории белорусской балетной педагогики, преподающая сегодня в Белорусской государственной гимназии-колледже и Белорусской государственной академии музыки (среди лучших выпускников – Е. Олейник и др.)</p>	

277.	<p>Артистка белорусского балета периода 1980–1990-х, чьей индивидуальности близки как партии классического репертуара, так и роли в балетах В. Елизарьева. После ухода из Белорусского государственного театра оперы и балета работала в Японии, Омане и др. Дочь О. Дадишкилиани</p>	
278.	<p>Артистка белорусского балета периода 1980–1990-х, педагог, обладавшая необычайно широким артистическим диапазоном. Создательница оригинальных, авторских интерпретаций партий в классических балетах (Одетта-Одиллия, Жизель и Мирта и др.) и как ведущая танцовщица современного репертуара (Кармен в «Кармен-сюите», Фригия в «Спартаке», Возлюбленная в «Кармине-Буране» и др.). Сегодня – педагог и художественным руководителем Белорусской государственной гимназии-колледжа</p>	
279.	<p>Российская и белорусская артистка балета, балетмейстер, педагог, выпускница Пермского хореографического училища. Являлась главным балетмейстером Белорусского государственного музыкального театра, на базе которого создала оригинальную труппу «Минск-балет», лучший на сегодняшний день в Беларуси преподаватель характерного танца</p>	

280.	В каком году В. Елизарьев стал главным балетмейстером Белорусского государственного театра оперы и балета?	
281.	Хореографическая миниатюра В. Елизарьева, созданная для Н. Ананиашвили и А. Лиепы и удостоенная Гран-при Международного конкурса артистов балета в Джеконе?	
282.	Высшее учебное заведение, которое закончил В. Елизарьев как балетмейстер	
283.	Первый балет В. Елизарьева, поставленный на балетной сцене Белорусского государственного театра оперы и балета	
284.	Первые исполнители партий Адама и Евы в балете В. Елизарьева «Сотворение мира»	
285.	Художник, автор сценографии в большинстве балетов В. Елизарьева:	
286.	Масштабный балет В. Елизарьева на музыку Е. Глебова:	
287.	Первая исполнительница партии Рогнеды в балете В. Елизарьева «Страсти»:	

288.	Первые исполнители партий Фригии и Спартака в балете В. Елизарьева «Спартак»:	
289.	Один из самых оригинальных балетов В. Елизарьева – вокально-хореографическое представление на музыку К. Орфа:	
290.	Спектакль В. Елизарьева, удостоенный престижной премии Benois de la dance Международной ассоциации танца:	
291.	Ученица В. Елизарьева, хореограф, педагог, постановщица спектаклей «Макбет» В. Кузнецова, «Белоснежка и семь гномов» Б. Павловского на сцене НАТБ оперы и балета РБ и др.:	
292.	Балет по мотивам белорусских фольклорных баллад на музыку О. Залетнева в постановке Юлии Чурко и Владимира Иванова – один из наиболее оригинальных спектаклей в репертуаре НАТБ оперы и балета РБ (1996):	
293.	Один из наиболее успешных и известных за пределами Беларуси учеников В. Елизарьева, создатель авторского театра «Киев-модерн-балет»:	
294.	Первый фестиваль современного танца (contemporary dance) на постсоветском пространстве:	

295.	Белорусский композитор, певица, дирижер, хореограф, художественный руководитель фольклор-театра «Госьціца» – первого театра танца в истории белорусского хореографического искусства:	
296.	Ведущий профессиональный танцевальный коллектив Республики Беларусь, специализирующийся на хореографическом фольклоре, в котором в разные годы работали С. Дречин, М. Мурашко, Г. Майоров, В. Дудкевич:	
297.	Создатель и художественный руководитель хореографического ансамбля «Хорошки»:	
298.	Международный фестиваль балета, проводимый НАТБ оперы и балета РБ в течении последних лет:	
299.	Артист белорусского балета, балетмейстер, педагог, являлся главным балетмейстером Белорусского государственного академического музыкального театра РБ, хореограф-постановщик балета «Мефисто» и других спектаклей:	
300.	Балет Вячеслава Кузнецова в постановке Юрия Трояна, основанный на сюжете из белорусской истории:	

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

5 ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь

**Вучэбна-метадычнае аб'яднанне па адукацыі
ў галіне культуры і мастацтваў**

ЗАЦВЯРДЖАЮ

Першы намеснік
Міністра адукацыі
Рэспублікі Беларусь
_____ В. А. Богуш

«__» _____ 2015 г.
Рэгістрацыйны № ТД-_____/тып.

ГІСТОРЫЯ І ТЭОРЫЯ ХАРЭАГРАФІЧНАГА МАСТАЦТВА

Тыпавая вучэбная праграма

па вучэбнай дысцыпліне для спецыяльнасці 1-17 02 01

Харэаграфічнае мастацтва (па напрамках), напрамкаў спецыяльнасці

- 1-17 02 01-04 Харэаграфічнае мастацтва (народны танец);
1-17 02 01-05 Харэаграфічнае мастацтва (бальны танец);
1-17 02 01-06 Харэаграфічнае мастацтва (эстрадны танец);
1-17 02 01-10 Харэаграфічнае мастацтва (сучасны танец)*

УЗГОДНЕНА

Начальнік аддзела
ўстаноў адукацыі і работы
з творчай моладдзю
Міністэрства культуры
Рэспублікі Беларусь
_____ А. Р. Гуляева

«__» _____ 2015 г.

УЗГОДНЕНА

Начальнік упраўлення
вышэйшай адукацыі
Міністэрства адукацыі
Рэспублікі Беларусь
_____ С. І. Раманюк

«__» _____ 2015 г.

«__» _____ 2015 г.

Старшыня

Вучэбна-метадычнага
аб'яднання па адукацыі

ў галіне культуры і мастацтваў

_____ Ю. П. Бондар

«__» _____ 2015 г.

Прарэктар па навукова-метадычнай

работе дзяржаўнай установы
адукацыі «Рэспубліканскі інстытут
вышэйшай школы»

_____ І. В. Цітовіч

«__» _____ 2015 г.

СКЛАДАЛЬНІК

Ю. М. Чурко, прафесар кафедры харэаграфіі ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», доктар мастацтвазнаўства, прафесар

РЭЦЭНЗЕНТЫ:

кафедра майстэрства акцёра ўстановы адукацыі «Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў»;

Т. Д. Арлова, прафесар кафедры літаратурна-мастацкай крытыкі Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, доктар філалагічных навук

РЭКАМЕНДАВАНА ДА ЗАЦВЯРДЖЭННЯ Ё ЯКАСЦІ ТЫПАВОЙ:

кафедрай харэаграфіі ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў» (пратакол № 7 ад 11.02.2015);

прэзідыумам навукова-метадычнага савета ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў» (пратакол № 4 ад 12.03.2015);

секцыяй па спецыяльнасці 1-17 02 01 «Харэаграфічнае мастацтва (па напрамках)» навукова-метадычнага савета па харэаграфіі і мастацтве эстрады Вучэбна-метадычнага аб'яднання па адукацыі ў галіне культуры і мастацтваў (пратакол № 1 ад 13.04.2015)

Адказы за рэдакцыю: В. Б. Кудласевіч

Адказы за выпуск: Ю. М. Чурко

ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Тыпавая вучэбная праграма па вучэбнай дысцыпліне «Гісторыя і тэорыя харэаграфічнага мастацтва» распрацавана для ўстаноў вышэйшай адукацыі Рэспублікі Беларусь у адпаведнасці з патрабаваннямі адукацыйнага стандарту па спецыяльнасці 1-17 02 01 «Харэаграфічнае мастацтва (па напрамках)». Праграма прызначана для спецыяльнасці 1-17 02 01 «Харэаграфічнае мастацтва (па напрамках)» (напрамкаў спецыяльнасці 1-17 02 01-04 «Харэаграфічнае мастацтва (народны танец)», 1-17 02 01-05 «Харэаграфічнае мастацтва (бальны танец)», 1-17 02 01-06 «Харэаграфічнае мастацтва (эстрадны танец)», 1-17 02 01-10 «Харэаграфічнае мастацтва (сучасны танец)».

Вучэбная дысцыпліна «Гісторыя і тэорыя харэаграфічнага мастацтва» прадугледжвае вывучэнне гістарычных этапаў развіцця і лепшых твораў сусветнай харэаграфіі і з'яўляецца важнай састаўной часткай працэсу навучання і выхавання будучых харэографістаў.

Вучэбная дысцыпліна «Гісторыя і тэорыя харэаграфічнага мастацтва» знаходзіцца ва ўзаемасувязі з вучэбнымі дысцыплінамі «Мастацтва балетмайстра», «Класічны танец» і «Народна-сцэнічны танец».

Мэтай дысцыпліны з'яўляецца знаёмства студэнтаў з комплексам інфармацыі па гісторыі харэаграфіі, узбраенне іх уменнем даследаваць і ацэньваць дзейнасць асобнага харэографа або мастацкага твора.

Задачы дысцыпліны:

- набыццё ведаў па гісторыі сусветнай харэаграфіі ў розныя эпохі;
- набыццё ведаў у галіне беларускага танцавальнага фальклору і нацыянальнага балетнага тэатра;
- набыццё ўменняў самастойна аналізаваць мастацкія вынікі творчасці харэографістаў.

У выніку вывучэння вучэбнай дысцыпліны студэнт павінен *ведаць*:

- гісторыю розных этапаў развіцця харэаграфічнага мастацтва;
- асноўныя эпохі, накірункі, стылі і нацыянальныя школы ў галіне харэаграфіі;
- заканамернасці гістарычнага развіцця сусветнага і айчыннага харэаграфічнага мастацтва;
- віды і жанры харэаграфічнага мастацтва;
- асаблівасці беларускай народнай танцавальнай творчасці;
- класіфікацыю ўзораў беларускага танцавальнага фальклора;
- асаблівасці станаўлення нацыянальнага балетнага мастацтва;
- асноўных прадстаўнікоў розных відаў сусветнага і айчыннага харэаграфічнага мастацтва і іх творчасць;

– сучасны стан і тэндэнцыі развіцця сусветнага і айчыннага харэаграфічнага мастацтва;

умець:

– выкарыстоўваць тэарэтычныя веды ў галіне харэаграфічнага мастацтва;

– аналізаваць творы харэаграфічнага мастацтва;

– ацэньваць дзейнасць прадстаўнікоў харэаграфічнага мастацтва;

– вызначаць тэндэнцыі развіцця харэаграфічнага мастацтва на сучасным этапе;

– прымяняць веды па гісторыі харэаграфічнага мастацтва для выкладчыцкай дзейнасці;

валодаць:

– метадыкай аналізу твораў харэаграфічнага мастацтва;

– уменнямі выкарыстоўваць гістарычныя веды ў сучасным кантэксце.

Засваенне вучэбнай праграмы па вучэбнай дысцыпліне “Гісторыя і тэорыя харэаграфічнага мастацтва” павінна забяспечыць фарміраванне наступных груп кампетэнцый.

Акадэмічныя кампетэнцыі:

АК-1. Умець выкарыстоўваць базавыя навукова-тэарэтычныя веды для вырашэння тэарэтычных і практычных задач.

АК-2. Валодаць сістэмным і параўнальным аналізам.

Сацыяльна-асобасныя кампетэнцыі:

САК-1. Валодаць якасцямі грамадзянскасці.

САК-7. Быць здольным асэнсавана ўспрымаць і беражліва адносіцца да гістарычнай, культурнай спадчыны Беларусі і свету, культурных традыцый і рэлігійных поглядаў.

Прафесійныя кампетэнцыі:

Выканальніцкая дзейнасць

ПК-3. Працаваць з рознымі крыніцамі для стварэння рэпертуару, літаратурай па харэаграфіі.

Пастановачная і рэпетыцыйная дзейнасць

ПК-12. Ажыццяўляць аналіз сучаснага стану і перспектывы развіцця харэаграфічнага мастацтва.

Педагагічная дзейнасць

ПК-19. Аналізаваць фактары фарміравання і заканамернасці развіцця сучаснай пластычнай мовы, асаблівасці развіцця харэаграфічнага мастацтва, планаваць і арганізоўваць адукацыйны працэс, абавіраючыся на традыцыйныя і аўтарскія падыходы і мадэлі навучання, выхавання, сістэматычна павышаць узровень прафесійнай кваліфікацыі.

Навукова-даследчая і метадычная дзейнасць

ПК-27. Вывучаць, абагульняць практычны і тэарэтычны вопыт айчыннага і замежнага харэаграфічнага мастацтва.

Вялікае значэнне мае самастойная работа студэнтаў, якая прадугледжвае абавязковае знаёмства з асаблівасцямі арганізацыі дзейнасці лепшых мастацкіх калектываў Рэспублікі Беларусь, вывучэнне вопыту работы вядомых айчынных і замежных харэографічных – кіраўнікоў ансамбляў танца і рэпетытараў, як непасрэдна, так і, выкарыстоўваючы розныя тэхнічныя сродкі.

Спецыфіцы харэаграфіі як віду мастацтва, яе эстэтычнай прыродзе і сацыяльным функцыям прысвечаны ўводзіны.

У першым раздзеле «Харэаграфічнае мастацтва замежных краін» разглядаюцца найбольш змястоўныя эпохі ў харэаграфічнай культуры заходнееўрапейскіх краін – ад старажытнасці да XX ст.

Другі раздзел «Руская харэаграфія» ўключае гісторыю рускага харэаграфічнага мастацтва ад вытокаў да Кастрычніцкай рэвалюцыі. Вялікае месца адводзіцца тлумачэнню рыс нацыянальнай своеасаблівасці рускай харэаграфіі, эвалюцыі рэалістычных тэндэнцый у балетным тэатры.

Трэці раздзел «Савецкае і рускае харэаграфічнае мастацтва» прысвечаны асноўным этапам развіцця савецкага і рускага харэаграфічнага мастацтва. Тут разглядаюцца найбольш значныя работы балетмайстраў у савецкі перыяд, а з другой паловы 80-х гг. XX ст. – працы рускіх харэографічных.

У чацвёртым раздзеле «Беларуская харэаграфія» асвятляецца гісторыя беларускай харэаграфіі, аналізуюцца важнейшыя творы беларускіх аўтараў, своеасаблівасці балетнага тэатра.

У кожным раздзеле даецца агульная характарыстыка гістарычных умоў, грамадскага і культурнага жыцця дадзенай эпохі, мастацкіх тэндэнцый, творчасці выдатных майстроў. Тэмы дысцыпліны размяшчаюцца па храналагічным прынцыпе, але гэта не выключае праблемнае, або дыялагічнае іх выкладанне ў лекцыйным цыкле. Заняткі суправаджаюцца праглядам відэа- і кінафільмаў па харэаграфіі, праслухоўваннем музыкі.

Метадалагічнай базай дысцыпліны з'яўляюцца тэарэтычныя палажэнні, распрацаваныя айчынным мастацтвазнаўствам і эстэтыкай, гістарычны, параўнальны, карпаратыўны, праблемна-модульны метады.

Сярод эфектыўных педагагічных прыёмаў, якія садзейнічаюць набыццю студэнтамі вопыту вырашэння задач у іх будучай дзейнасці, – метады рэйтынгавай ацэнкі, варыятыўныя, камунікатыўныя, праектныя і іншыя тэхналогіі.

Дысцыпліна ўключае значную частку самастойнай работы студэнтаў, якая прадугледжвае наведванне тэатраў, прагляд балетных спектакляў, канцэрт-

ных выступленняў прафесійных і аматарскіх танцавальных калектываў з мэтай паглыблення ў сферу харэаграфічнага мастацтва.

На вывучэнне дысцыпліны «Гісторыя і тэорыя харэаграфічнага мастацтва» ўсяго адведзена 230 гадзін, з якіх 142 – аўдыторныя заняткі Прыкладнае размеркаванне аўдыторных заняткаў – 120 гадзін лекцый, 22 гадзіны семінараў.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ПРЫКЛАДНЫ ТЭМАТЫЧНЫ ПЛАН

Раздзелы і тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін	
	лекцыі	семінарскія заняткі
Уводзіны	4	
Раздзел I. Харэаграфічнае мастацтва замежных краін		
<i>Тэма 1.</i> Старажытныя формы танца	4	
<i>Тэма 2.</i> Харэаграфічная культура Старажытнай Грэцыі	4	
<i>Тэма 3.</i> Харэаграфічнае мастацтва Сярэднявекі і эпохі Адраджэння	4	
<i>Тэма 4.</i> Харэаграфічнае мастацтва класіцызму (XVII ст.)	4	
<i>Тэма 5.</i> Харэаграфічнае мастацтва эпохі Асветніцтва (XVIII ст.)	4	
<i>Тэма 6.</i> Харэаграфічнае мастацтва XIX ст.	6	
<i>Тэма 7.</i> Харэаграфія XX ст.	6	2
<i>Тэма 8.</i> Харэаграфія на рубяжы XX–XXI стст. Сучасны танец	8	2
Раздзел II. Руская харэаграфія		
<i>Тэма 1.</i> Рускае харэаграфічнае мастацтва ад вытокаў да ўзнікнення балетнага тэатра	2	
<i>Тэма 2.</i> Пачатак харэаграфічнага тэатра ў Расіі (XVII – першая палова XVIII ст.)	2	
<i>Тэма 3.</i> Харэаграфічнае мастацтва другой паловы XVIII – пачатку XIX ст.	2	
<i>Тэма 4.</i> Харэаграфічнае мастацтва першай паловы XIX ст.	4	
<i>Тэма 5.</i> Харэаграфічнае мастацтва другой паловы XIX ст.	6	
<i>Тэма 6.</i> Руская харэаграфія XX ст.	6	2
<i>Тэма 7.</i> Выканальніцкае мастацтва майстроў	4	4

рускага балета XX ст.		
Раздзел III. Савецкае і рускае харэаграфічнае мастацтва		
<i>Тэма 1.</i> Савецкі балетны тэатр першага дзесяцігоддзя XX ст.	4	
<i>Тэма 2.</i> Савецкі балетны тэатр 30-х гг. XX ст.	4	2
<i>Тэма 3.</i> Выканальніцкае майстэрства савецкіх артыстаў балета ў 30-я гг. XX ст.	4	
<i>Тэма 4.</i> Ансамбль танца – новы жанр харэаграфічнага мастацтва	2	2
<i>Тэма 5.</i> Нараджэнне і развіццё балетных тэатраў у нацыянальных рэспубліках	2	
<i>Тэма 6.</i> Савецкая харэаграфія 50–60-х гг. XX ст.	4	
<i>Тэма 7.</i> Харэаграфічнае мастацтва канца XX ст.	4	
<i>Тэма 8.</i> Харэаграфічнае мастацтва ў наш час	4	2
Раздзел IV. Беларуская харэаграфія		
<i>Тэма 1.</i> Беларускае народнае танцавальнае мастацтва, асноўныя этапы яго развіцця	2	
<i>Тэма 2.</i> Харэаграфічнае мастацтва да XX ст.	2	
<i>Тэма 3.</i> Станаўленне беларускага балетнага тэатра і прафесійнай харэаграфіі	2	
<i>Тэма 4.</i> Балетныя творы беларускіх аўтараў на фальклорную, гістарычную і літаратурную тэматыку	4	2
<i>Тэма 5.</i> Спектаклі беларускіх харэографіаў на сучасную тэму	4	
<i>Тэма 6.</i> Выканальніцкае майстэрства артыстаў беларускага балета	2	
<i>Тэма 7.</i> Балетмайстарская дзейнасць В. Елізар’ева	2	2
<i>Тэма 8.</i> Харэаграфія на рубяжы XX–XXI стст.	2	
<i>Тэма 9.</i> Сучасны танец	2	2
Усяго...	120	22

ЗМЕСТ ВУЧЭБНАГА МАТЭРЫЯЛУ

Уводзіны

Харэаграфічнае мастацтва як адна з форм грамадскай свядомасці. Спецыфіка адлюстравання рэчаіснасці ў харэаграфіі, асаблівасці яе вобразнай сістэмы.

Віды, роды, жанры харэаграфічнага мастацтва. Народны, народна-сцэнічны, класічны, характарны, бальны танцы, іх выяўленчыя сродкі. Балет, яго сцэнічная прырода. Сувязь харэаграфіі з іншымі відамі мастацтва.

Сацыяльная прырода харэаграфічнага мастацтва. Яго сувязь з эканамічнымі, гістарычнымі, геаграфічнымі, ідэалагічнымі, сацыяльнымі фактарамі. Выяўленне ў танцы нацыянальнага характару народа. Увасабленне ў танцы эстэтычных ідэалаў эпохі.

Раздзел I. Харэаграфічнае мастацтва замежных краін

Тэма 1. Старажытныя формы танца

Узнікненне танцавальнага мастацтва ў першабытным грамадстве. Канцэпцыі паходжання мастацтва. Сувязь танца з культурнымі абрадамі, адлюстраванне ў іх працоўных працэсаў, палявання, вайны. Роля танца ў жыцці першабытных людзей. Значэнне археалагічных і этнаграфічных матэрыялаў для вывучэння танца.

Старажытнаегіпецкая танцавальная культура. Танцы рытуальныя і свецкія, мужчынскія і жаночыя.

Тэма 2. Харэаграфічная культура Старажытнай Грэцыі

Сувязь мастацтва з міфалогіяй, з асноўным эстэтычным ідэалам старажытных грэкаў – уяўленні аб гарманічным, здравым целе і духу чалавека. Харэаграфія на святкаваннях у гонар бога Дыянiса. Грамадскія, рытуальныя і сцэнічныя танцы (лірычныя, спартыўныя танцы, танец у п'есах Эсхіла, Сафокла, Эўрыпіда, Арыстафана). Іх кампазіцыйная пабудова, пластыка, касцюмы, маскі. Лукіян пра пазнавальнае і выхаваўчае значэнне танцаў.

Тэма 3. Харэаграфічнае мастацтва Сярэдневякоўя і эпохі Адраджэння

Дамінуючая роля рэлігіі і ідэалогіі феадальнага грамадства. Барацьба царквы з народным мастацтвам. Гістрыёны, жанглёры, шпільманы – першыя прафесійныя актёры. Народны танец бранль, яго разнавіднасці. «Гульня пра

Робіна і Марыён». Першыя трактаты пра танец Дамініка да П'ячэнцы, Гульельма, Карнацана.

Гуманістычная і рэалістычная накіраванасць культуры і мастацтва Рэнесансу.

Шырокае распаўсюджанне бытавога танца ў Італіі, з'яўленне прафесіі настаўніка танцаў. Стварэнне ў сярэдзіне XV ст. першых харэаграфічных спектакляў, іх сінтэтычны характар. Прафесійныя акцёры – выканаўцы інтэрмедый у XVI ст.

Фабрыцыя Кароза і Чэзарэ Негры – заснавальнікі італьянскай школы танца. Элементы харэаграфіі ў камедыі масак (дэль артэ). Танец як сродак вобразнай характарыстыкі яе персанажаў (Арлекіна, Каламбіны, Капітана).

Народныя і прыдворныя танцы як аснова ўзнікнення балета ў Англіі. «Маскі» – тэатралізаваныя прадстаўленні са спевамі, танцамі, дэкаратыўным афармленнем (XVI ст.). Роля харэаграфіі ў творах Шэкспіра. Арганічная сувязь танца і пантамімы з драматургіяй.

Развіццё танцавальнай культуры ў Францыі. Народныя танцы бурэ, рыгадон, менуэт, вольта. Прыдворныя танцы – павана, куранта. Розныя стылі іх выканання. Дзейнасць балетмайстра Бальтазарыні, яго «Камедыіны балет каралевы» (1581) як першы французскі драматычны балет. Міфалагічны сюжэт балета. Работа пра танец Туана Арбо (1588).

Тэма 4. Харэаграфічнае мастацтва класіцызму (XVII ст.)

Эстэтыка класіцызму і французскі балетны тэатр. Балеты-маскарады, драматычныя балеты, балеты з выхадамі. Блізкасць бытавога і сцэнічнага танцаў.

Жан Батыст Мальер (1632–1673) і яго роля ў развіцці французскага балета. Стварэнне Мальерам жанру камедыі-балета («Дакучныя», «Шлюб супраць волі», «Мешчанін у дваранах», «Уяўны хворы»). Рэалістычныя тэндэнцыі і вырашэнні танцавальных і пантамімных сцэн. Дзейнасць кампазітара Ж.-Б. Люлі, значэнне яго твораў для развіцця балетнага тэатра. Балетмайстар Ш. Л. Башан, яго пастаноўка «Трыумф кахання», распрацоўка ім норм сцэнічнага танца, фіксацыя пяці асноўных пазіцый ног.

Заснаванне ў 1661 г. Каралеўскай акадэміі танца, яе дзейнасць па сістэматызацыі танцаў і танцавальных рухаў. Арганізацыя публічных балаў. Адкрыццё ў 1671 г. Каралеўскай акадэміі музыкі (пазней Нацыянальнага тэатра оперы). Выхад на сцэну першых прафесійных танцоўшчыц-жанчын (Лафантэн).

Тэма 5. Харэаграфічнае мастацтва эпохі Асветніцтва (XVIII ст.)

Асноўныя ідэйна-эстэтычныя прынцыпы асветнікаў. Дэмакратычныя і рэалістычныя тэндэнцыі ў тэатральным і харэаграфічным мастацтве. Барацьба за рэформу балета, ператварэнне яго ў самастойны жанр.

Крытыка французскімі асветнікамі прыдворна-арыстакратычнага балета. Русо і Вальтэр пра танцы і акцёрскае майстэрства артыстаў балета. Наватарскія рысы ў творчасці Франсуазы Прэво і Мары Сале. Рэалістычная пантаміма ў балетах «Пігмаліён», «Вакх і Арыядна» (1734). Балетныя творы кампазітара Ж.-Ф. Рамо, іх галантна-арыстакратычны характар. Музычныя рэформы К. Глюка. Народныя крыніцы, стылявое адзінства яго танцавальнай музыкі. Адкрыццё школы танца (1713).

Жан-Жорж Навер (1727–1810) – вялікі рэфарматар балетнага тэатра, выказнік ідэй асветніцтва. Барацьба Навера за вядучую ролю драматургіі ў балетным спектаклі, адзінства музыкі і харэаграфіі, рэформу ў касцюме. Дзейсны танец і пантаміма ў балетах Навера «Медэя і Язон», «Амур і Псіхэя», «Індыйскі балет», «Агамемнон». Супрацоўніцтва з кампазітарамі К. Глюкам, В. Моцартам. Тэарэтычная праца Навера «Пісьмы пра танец і балеты» (1760). Значэнне дзейнасці Навера для развіцця харэаграфічнага мастацтва наступных эпох.

Народнае танцавальнае мастацтва ў перыяд французскай буржуазнай рэвалюцыі, шырокае распаўсюджванне фарандолы, карманьёлы, кантраданса. Танцы на прыдворных балах (менуэт, гавот, паланэз). Уплыў народнай творчасці на прафесійнае харэаграфічнае мастацтва.

Балетмайстар Жан Даберваль – паслядоўнік ідэй Навера, стваральнік жанру камедыйнага балета. Яго балеты «Дэзерцір» і «Марная перасцярога» (1789). Дэмакратычнасць зместу яго балетаў, зварот да нацыянальнай харэаграфіі. Аналіз драматургіі і выяўленчых сродкаў балета. Сцэнічны лёс балета «Марная перасцярога». Выканальніцкае майстэрства Л. Дзюпрэ, М. Камарго, А. Вястрыса. Французская школа класічнага танца.

Харэаграфічнае мастацтва Англіі. Значэнне творчасці знакамітага трагічнага акцёра Гарыка, прыхільніка ідэй Навера, для развіцця англійскага харэаграфічнага мастацтва. Дзейнасць Джона Рыча і Джона Уівера. Пантамімныя і танцавальна-драматычныя балеты.

Харэаграфічнае мастацтва Італіі. Г. Андж’еліні – аўтар вялікіх балетных спектакляў. Сальватор Вігана – паслядоўнік Навера, стваральнік музычна-танцавальнай драмы. Спектаклі на тэму шэкспіраўскіх твораў («Атэла»), на рускую тэму («Соф’я Маскоўская, або Стральцы»). Пастаноўка балета «Тварэнні Праметэя» на музыку Л. Бетховена. Філасофская накіраванасць балета. Работа С. Вігана над масавымі сцэнамі, адмаўленне ад дывертысmenta. Стэндаль пра творчасць С. Вігана. Італьянская школа класічнага танца.

Тэма 6. Харэаграфічнае мастацтва XIX ст.

Бытавыя танцы першай паловы XIX ст. Шырокае распаўсюджванне вальса, полькі, кадрылі. Танцавальная творчасць І. Штрауса. Гістарычныя ўмовы ўзнікнення рамантызму, яго асноўныя ідэйна-мастацкія прынцыпы. Развіццё двух кірункаў рамантызму ў харэаграфічным мастацтве. Абнаўленне выяўленчых сродкаў балета. Музыкальная драматургія рамантычных спектакляў. Балетная музыка Адольфа Адана. Элементы сімфанізму ў музыцы і харэаграфіі.

Філіп Тальёні і яго балет «Сільфіда» на музыку Ж. Шнейцгофера (1832). Аналіз яго драматургіі і выяўленчых сродкаў. Марыя Тальёні – выдатная танцоўшчыца эпохі рамантызму. Стыль выканальніцкага майстэрства М. Тальёні, танец «на пуантах».

Ж. Перо – прадстаўнік рамантызму ў балетным мастацтве. Творчая дзейнасць. Імкненне Перо да рэалістычных сюжэтаў і вобразаў у пастаўленых ім балетах Ц. Пуні «Эсмеральда», «Фаўст», «Ундзіна». «Карсар» А. Адана і яго сцэнічнае жыццё. Дзейнасць Ж. Перо ў Расіі.

Балет «Жызэль» (сцэнарый Т. Гацье, музыка А. Адана, харэаграфія Ж. Перо, Ж. Каралі, 1841) – вяршыня рамантычнага балета. Аналіз яго вобразнай сістэмы, сцэнічны лёс балета.

Выканальніцкае майстэрства Фані Эльслер, нацыянальны характар яе танцаў.

Карла Блазіс – выдатны італьянскі балетмайстар, педагог, тэарэтык. Работа К. Блазіса ў Маскве.

Аўгуст Бурнанвіль – вядомы дацкі балетмайстар, педагог, тэарэтык. Яго цікавасць да нацыянальнай тэматыкі і народных традыцый. Харэаграфічная пастаноўка на рускую тэму – балет «З Сібіры ў Маскву» на музыку Мелера. Выказванні А. Бурнанвіля пра рускі балет. Значэнне яго педагогічнай сістэмы для развіцця дацкай школы балета.

Распаўсюджванне ў бытавым танцавальным мастацтве краін Еўропы афрыканскіх і лацінаамерыканскіх форм і рытмаў (тустэп, кекуок, танга, бастон і інш.).

Заняпад балетнага мастацтва еўрапейскіх краін, збядненне ідэйна-мастацкага зместу балетаў, пагоня за знешняй эфектнасцю формы.

Дзейнасць балетмайстра А. Сен-Леона. Адраджэнне балета-феерыі, самагодная віртуознасць у выканальніцкім майстэрстве. Выкарыстанне А. Сен-Леонам народных танцаў, прынцыпы іх стылізацыі.

Прагрэсіўнае значэнне балетнай творчасці кампазітара Л. Дэліба. Імкненне яго да сімфанізацыі музыкі, індывідуалізацыі і рэалістычнасці музычных ха-

рактарыстык. П. І. Чайкоўскі пра музыку Л. Дэліба. Балет Л. Дэліба – А. Сен-Леона «Капелія» (1870).

Крызіс балетнага мастацтва на мяжы XIX–XX стст., уплыў на яго мадэрнісцкіх напрамкаў у жывапісе, музыцы, тэатры.

Тэма 7. Харэаграфія XX ст.

Папярэднікі стварэння новай пластычнай мовы. Ідэі Ф. Дэльсарта і Э. Жака-Далькроза. Імкненне расказаць аб унутраным свеце чалавека з дапамогай рухаў і жэстаў, якія непасрэдна выяўляюць душэўныя парывы. Творчасць і асоба Айседоры Дункан (1877–1927). Яе свабодная імправізацыя на сімфанічную музыку. Агульныя філасофскія і эстэтычныя прынцыпы мадэрну. Змена паняцця прыгажосці, апазіцыя класічнаму танцу.

Нямецкая школа экспрэсіянізму. Рудольф фан Лабан, Курт Ёс, Мэры Вігман.

«Тэатр танца» Піны Бауш. Адмова ад наратыўнасці, калажы, элементы абсурдызму ў яе пастаноўках, увасабленне прынцыпу «любый рух можа стаць танцам».

Танец у Амерыцы. Школа «Дэнішоўн», творчасць Марты Грэхэм. Джордж Баланчын і «неакласіка». Багацце лексікі яго балетаў, бессюжэтнасць, «нараджэнне танца з духа музыкі». «Хрустальны палац», «Сімфонія дзікага Захаду», «Апалон Мусагет» і іншыя пастаноўкі.

Спектаклі французскіх балетмайстраў Ралана Пеці («Юнак і смерць», «Кармэн», «Сабор Парыжскай Богаматэры») і Марыса Бежара («Балеро», «Вясна свяшчэнная», «Queen і Моцарт»). Абвастрэнне пластычнай выразнасці, сінтэтычнасць, розныя крыніцы мастацкіх задум.

Уплыў на харэаграфію розных напрамкаў заходняга мастацтва. Руханне яе ад мадэрну да постмадэрну.

Творчасць буйнейшых харэографіаў XX ст. Матэ Эк, абнаўленне ім класічных балетных міфалагем. Аналіз сучаснай рэдакцыі «Жызэлі». Пастаноўкі «Спячая прыгажуня», «Кармэн», «Дом Бернарды Альбы».

Джон Наймаер. Імкненне да вялікай формы. Аўтарскія версіі класічных балетаў, танцсімфоній (на музыку А. Малера), сучасныя сюжэтныя спектаклі («Атэла», «Ніжынскі»), іх насычаная драматургія.

Іржы Кіліян і яго бессюжэтныя балеты («Сімфонія рэ мажор», «Шэсць нямецкіх танцаў», «Вяртанне ў чужую краіну» і інш.). Гранічная пластычная вынаходлівасць, пачуццё гумару.

Тэма 8. Харэаграфія на рубяжы XX–XXI стст.

Сучасны танец

Асноўныя рысы харэаграфіі рубяжа XX–XXI стст., разнастайнасць пошукаў, імкненне да аднаўлення выразных сродкаў, «дэканструкцыі» класічнага

танца. Сувязь з іншымі плынямі ў мастацтве нашых дзён – візуальнымі, мультымедычнымі, перформансам.

Творчасць амерыканскага харэографа Мэrsa Канінгема – заснавальніка танцавальнага мадэрну. Дамінуючая роля ў яго сачыненнях выпадку, адвольнага камбінавання.

Серыя пластычных кампазіцый «Выпадак», балеты «Змяняючы крок», «Як падысці, ударыць, уцячы і ўпасці». Наяўнасць фармальных прыёмаў, барацьба з культурнымі стэрэатыпамі. Садружнасць з кампазітарам Дж. Кэйджам.

Рухомы радыкалізм Уільяма Фарсайта, пошукі новай выразнасці цела. Балет «Любоўныя песні».

Раздзел II. Руская харэаграфія

Тэма 1. Рускае харэаграфічнае мастацтва ад вытокаў да ўзнікнення балетнага тэатра

Роля харэаграфіі ў старажытных абрадах і гульнях. Каляндарная і сямейна-бытавая абраднасць.

Сінкрэтычнасць карагодаў. Адлюстраванне ў іх розных бакоў жыцця народа. Мастацтва скамарохаў, яго дэмакратычная, антыцаркоўная накіраванасць. Танец у народнай драме, народным лялечным тэатры.

Роля танцавальнага фальклору ў фарміраванні прафесійнай харэаграфіі.

Тэма 2. Пачатак харэаграфічнага тэатра ў Расіі

(XVII – першая палова XVIII ст.)

Гістарычныя ўмовы фарміравання балетнага тэатра. «Балет пра Арфея і Эўрыдыку» (1673). Харэаграфія і афармленне першых балетаў.

Роля харэаграфічнага мастацтва ў эпоху Пятра I. Бальны танец на асамблеях, выкладанне танца ў навучальных установах. Адкрыццё ў 1738 г. у Пецярбургу першай балетнай школы Ш. Б. Ландэ. Спектаклі школы і іх значэнне для развіцця рускага балетнага тэатра.

Арганізацыя першага ў Расіі оперна-балетнага тэатра (1756).

Тэма 3. Харэаграфічнае мастацтва другой паловы XVIII – пачатку XIX ст.

Эстэтыка класіцызму і яе ўплыў на рускае харэаграфічнае мастацтва. Балеты на тэму твораў А. Сумарокава, элементы нацыянальнага фальклору на рускай сцэне. Выканальніцкае майстэрства Т. Бублікава.

Спектаклі паслядоўнікаў Навера балетмайстраў Ф. Гільфердзінга, Г. Андж'еліні, Ле Піка.

Адкрыццё публічнага оперна-балетнага тэатра ў Маскве (1753) і маскоўскай балетнай школы (1773), іх роля ў развіцці рускай харэаграфіі.

Прыгонны балет, гістарычныя ўмовы яго існавання. Рэпертуар і тэматыка балетных спектакляў. Выканальніцкае майстэрства прыгонных артыстаў (Т. Шлыкава-Гранатава), іх трагічнае становішча.

Дзейнасць першага рускага балетмайстра І. І. Вальберха (1766–1849). Адлюстраванне тэндэнцый класіцызму і сентыменталізму ў яго харэаграфічнай дзейнасці. Літаратурная тэматыка яго спектакляў. Балет «Новы Вертэр» (1799) на музыку С. Цітова, яго наватарская накіраванасць. Кніга І. І. Вальберха «З дзённіка балетмайстра».

Дывертысменты і інтэрмедыі на народныя тэмы («Сёмік, або Гулянне ў Мар'іным гаі»). Патрыятычная тэма ў дывертысменце часоў вайны з Напалеонам («Апалчэнне, або Любоў да Айчыны»).

Тэма 4. Харэаграфічнае мастацтва першай паловы XIX ст.

Шарль Дзідло (1767–1837) і рускі балетны тэатр. Асноўныя этапы творчасці Ш. Дзідло і тэматыка яго балетаў. Асаблівасці ідэйна-эстэтычнай праграмы Ш. Дзідло, жанравая шматвобразнасць яго спектакляў. Балеты анакрэантычныя («Зефір і Флора», «Аціс і Галатэя»), казачныя («Хензі і Тао»), рамантыка-драматычныя («Тэзей і Арыяна»). Балет «Каўказскі палоннік» па паэме А. С. Пушкіна на музыку Кавоса, адлюстраванне ў ім ідэй рамантызму. А. Пушкін пра Ш. Дзідло.

Дзейнасць А. П. Глушкоўскага (1793 – каля 1870) як танцоўшчыка, балетмайстра, педагога маскоўскага балета.

Значэнне яго дзейнасці для развіцця рускага нацыянальнага балетнага тэатра. Балеты на пушкінскую тэматыку («Руслан і Людміла», 1821; «Чорны шаль», 1831), іх мастацкія асаблівасці і выяўленчыя сродкі. А. Глушкоўскі як тэарэтык, яго кніга «Успаміны балетмайстра».

Рамантычны балет на рускай сцэне. Гастролі М. Тальёні, Ф. Эльслер, К. Грызі. Дзейнасць у Расіі балетмайстра Ж. Перо. Яго балеты на музыку Ц. Пуні «Эсмеральда» (1848), «Катарына, дачка разбойніка», «Фаўст». Балеты А. Адана «Карсар», «Жызэль» і іх лёс на рускай сцэне.

Выканальніцкае майстэрства артыстаў рускага балета. Асноўныя рысы творчых індывідуальнасцей Я. Коласавай, А. Істомінай, К. Целешавай, К. Санкоўскай і рамантычны балет на рускай сцэне. Першая руская Жызэль – А. Андрэянава. Народныя танцы ў рэпертуары А. Андрэянавай.

М. І. Глінка і балетны тэатр. Наватарства музыкі кампазітара ў танцавальных сценах опер «Іван Сусанін» і «Руслан і Людміла».

Руская прагрэсіўная грамадская думка пра шляхі развіцця і грамадскую значнасць балетнага мастацтва.

Тэма 5. Харэаграфічнае мастацтва другой паловы XIX ст.

Грамадскае становішча ў Расіі 50–60-х гг. Крызіс балетнага мастацтва, крытыка яго Салтыковым-Шчадрыным і Някрасавым. Творчасць Артура Сен-Леона – характэрная з’ява для балетнага тэатра гэтага перыяду. Забаўляльнасць і відовішчнасць балетаў Сен-Леона. Стылізацыя ім народных танцаў, захапленне тэхніцызмам. Балет «Канёк-Гарбунок» Ц. Пуні, супярэчнасць яго вырашэння. Балет «Капелія» Л. Дэліба (1870), яго музыка і харэаграфія. Сцэнічны лёс балета.

Творчасць у Маскве балетмайстра С. Сакалова. Народная тэматыка і нацыянальныя танцы ў яго спектаклях «Папараць, або Ноч на Івана Купалу», «Цыганскі табар», «Апошні дзень жніва». Наватарскія рысы харэаграфіі С. Сакалова.

М. Пеціпа (1818–1910) і асноўныя этапы яго творчага шляху.

Балеты «Дачка фараона» Ц. Пуні і «Дон Кіхот» Л. Мінкуса – іх харэаграфія і выяўленчыя сродкі.

Балет Л. Мінкуса «Баядэрка» (1877). Аналіз яго структуры. Прынцып танцавальнага сімфанізму ў акце «Цені».

Творчая садружнасць М. Пеціпа і П. Чайкоўскага. П. І. Чайкоўскі – рэфарматар балетнай музыкі, родапачынальнік сімфанічнага балета.

Балет П. Чайкоўскага – М. Пеціпа «Спячая прыгажуня» (1890). Аналіз яго харэаграфіі.

Балет А. Глазунова – М. Пеціпа «Раймонда» (1898).

Л. Іваноў (1834–1901), асаблівасці яго творчай індывидуальнасці, імкненне да адзінства музычна-харэаграфічных вобразаў. Балет Чайкоўскага – Іванова «Шчаўкунок» (1892). Балет Чайкоўскага – Пеціпа – Іванова «Лебядзінае возера» (1894). Аналіз яго драматургіі і вобразнасці. Наватарства харэаграфіі «лебядзіных» актаў. Сцэнічнае жыццё балета. Значэнне творчасці М. Пеціпа і Л. Іванова для рускай і сусветнай харэаграфіі.

Тэма 6. Руская харэаграфія XX ст.

А. А. Горскі (1871–1924), накіраванасць яго пошукаў, сувязь з прагрэсіўнымі мастацкімі тэндэнцыямі эпохі. Новыя рэдакцыі балетаў «Дон Кіхот» і «Лебядзінае возера». Балеты «Дачка Гудулы» на музыку Сімона

(1902) і «Саламба» на музыку Арэндса (1910). Значэнне творчасці А. Горскага для развіцця маскоўскага і рускага балета.

Творчасць М. М. Фокіна (1880–1942), яго наватарская сутнасць. Абнаўленне ў яго спектаклях выяўленчых сродкаў, лексікі. Іх харэаграфічная структура. Музыка і сцэнаграфія ў балетах М. Фокіна. Садружнасць з Бакстам, Бенуа, Рэрыхам. Аднаактавыя балеты «Павільён Арміды» Арэнскага, «Шапэніяна» (1907), «Егіпецкія ночы», «Палавецкія танцы» (1909), «Жар-птушка» (1910). Аналіз балета «Пятрушка» (1911) І. Стравінскага. Спектаклі М. Фокіна ў «Рускіх сезонах» у Парыжы. Педагагічная дзейнасць М. Фокіна. Яго кніга «Супраць плыні».

Значэнне «Рускіх сезонаў» у Парыжы для развіцця еўрапейскай харэаграфіі.

Тэма 7. Выканальніцкае мастацтва майстроў рускага балета XX ст.

Асаблівасці рускай выканальніцкай харэаграфічнай школы.

Ганна Паўлава (1881–1931) – вялікая руская балерына. Яе роля ў прапагандзе рускага балета і развіцці мастацтва харэаграфіі. Асноўныя ролі Г. Паўлавай (Жызэль, Нікія, Аўрора, Клеапатра і інш.), асаблівасці творчай індывідуальнасці. Выкананне Г. Паўлавай мініяцюры Сен-Санса – М. Фокіна «Паміраючы лебедзь». Замежныя гастролі трупы Г. Паўлавай, сусветны друк пра мастацкае значэнне яе творчасці.

Вацлаў Ніжынскі (1880–1950) – выдатны рускі танцоўшчык. Рознабаковасць створаных ім вобразаў, іх экспрэсіўнасць і псіхалагічная глыбіня. В. Ніжынскі – Альберт, Пятрушка, Блакітны бог, Раб. Удзел Ніжынскага ў «Рускіх сезонах» у Парыжы. Пастаноўкі В. Ніжынскага – «Вясна свяшчэнная» І. Стравінскага (1913) і інш.

Тамара Карсавіна (1885–1978) – выдатная руская балерына. Ролі Карсавінай у балетах М. Фокіна «Жар-птушка», «Пятрушка», «Уяўленне ружы», удзел яе ў «Рускіх сезонах» у Парыжы. Педагагічная дзейнасць Т. Карсавінай у Англіі, яе кніга «Тэатральная вуліца».

Раздзел III. Савецкае і рускае харэаграфічнае мастацтва

Тэма 1. Савецкі балетны тэатр першага дзесяцігоддзя XX ст.

Дэмакратызацыя глядача. Выступленні артыстаў балетнай трупы перад працоўнымі фабрык, заводаў. Барацьба за захаванне і развіццё рэалістычных традыцый рускай харэаграфіі. Аднаўленне на балетнай сцэне спектакляў класічнага рэпертуару

А. Горскім і В. Ціхаміравым («Шчаўкунок», «Лебядзінае возера», «Бяадэрка», «Спячая прыгажуня», «Жызэль», «Эсмеральда»). Эксперыментальная пастаноўка «Шчаўкунка» Ф. Лапуховым у 1929 г.

Зварот да новай тэматыкі (балет «Сценька Разін» на музыку А. Глазунова, 1918). Творчая дзейнасць і пастаноўкі балетмайстраў К. Галяйзоўскага («Смерч» Б. Бера, «Іосіф Прыгожы» С. Васілёнка, стварэнне трупы «Камерны балет» у 1922), Ф. Лапухова (харэаграфічныя спектаклі «Веліч сусвету» на музыку Чацвёртай сімфоніі Бетховена, «Чырвоная віхура» У. Дзешавова, «Ледзяная дзева» Э. Грыга). Значэнне іх творчай дзейнасці для развіцця савецкай харэаграфіі.

Балет Р. Гліэра «Чырвоны мак» (пастанавачная група ў складзе В. Ціхамірава, Л. Лашчыліна, М. Курылкі, 1927) – этапны спектакль у станаўленні савецкага балетнага тэатра. Рысы наватарства і даніна традыцыяналізму ў мастацкім вырашэнні балета. Вобразы савецкіх маракоў і танец «Яблычак». Тао-Хоа – К. Гельцэр. Далейшае жыццё балета.

Выканальніцкае майстэрства артыстаў савецкага балета першага дзесяцігоддзя XX ст.

К. Гельцэр (1876–1962) – першая народная артыстка РСФСР. Ролі К. Гельцэр (Раймонда, Эсмеральда, Мядора, Тао-Хоа і інш.).

Пачатак творчага шляху вядомых майстроў савецкага балета М. Сямёнавай, В. Чабукіяні, А. Ермалаева. Аднаўленне імі стылю танца. Гераічныя рысы ў іх выканальніцкім майстэрстве, ускладненне тэхнікі.

Тэма 2. Савецкі балетны тэатр 30-х гг. XX ст.

Уплыў на харэаграфію дасягненняў тэатра, літаратуры, кіно. Вузкае разуменне рэалізму на балетнай сцэне ў гэты перыяд. Асаблівасці балетнай рэжысуры, імкненне да жыццёвай праўдзівасці. Паглыбленне псіхалагічнай змястоўнасці харэаграфічных вобразаў, пашырэнне тэматыкі балетных спектакляў.

Балет Б. Асаф’ева – В. Вайнонена «Полымя Парыжа» (1932) як народна-гераічная драма. Роля народнага танца ў стварэнні абагульненага вобраза паўстаўшага народа.

Балет Б. Асаф’ева – Р. Захарава «Бахчысарайскі фантан» (1934). Сцвярдэнне на балетнай сцэне пушкінскай «Ісціны страсцей». Псіхалагічная глыбіня вобразаў, дзейсных харэаграфічных маналогі і дыялогі герояў. Цэласнасць харэаграфічнай драматургіі, асаблівасці рэжысуры. Выкананне парты Г. С. Уланавай.

Балеты на літаратурную тэматыку («Страчаныя ілюзіі» і «Каўказскі палоннік» Б. Асаф'ева – Р. Захарава, «Лаўрэнсія» А. Крэйна – В. Чабукіяні і інш.), іх дасягненні і пралікі. Асноўныя прынцыпы эстэтыкі «харэадрамы», яе роля ў развіцці савецкага балета.

Балет «Рамэа і Джульета» С. Пракоф'ева – Л. Лаўроўскага (1940) – яркае харэаграфічнае ўвасабленне шэкспіраўскіх вобразаў. Г. С. Уланава – Джульета. Аналіз музычнай драматургіі балета, яго харэаграфічнай структуры. Выканаўцы галоўных партый: К. Сяргееў, М. Габовіч – Рамэа, С. Корань – Мяркуцыя, А. Ермалаеў – Тыбальд. «Рамэа і Джульета» як своеасаблівы вынік і вяршыня творчых пошукаў харэографіаў 30-х гг. Далейшы лёс балета.

Творчасць балетмайстраў В. Вайнонена, Р. Захарава, Л. Лаўроўскага і іх роля ў развіцці савецкай харэаграфіі.

Тэма 3. Выканальніцкае майстэрства савецкіх артыстаў балета ў 30-я гг. XX ст.

Наватарскія рысы ў выканальніцкім майстэрстве савецкіх артыстаў балета. Псіхалагічная глыбіня і гераічны пафас створаных імі вобразаў.

Асноўныя асаблівасці педагагічнай сістэмы А. Я. Ваганавай, яе значэнне для савецкага балета, наследаванне лепшых традыцый рускай школы танца, яе адрозненне ад французскай і італьянскай. Кніга А. Ваганавай «Асновы класічнага танца» – асноватворная праца савецкай харэаграфічнай педагогікі, яе роля ў развіцці сусветнага балета.

Выканальніцкае майстэрства выдатных майстроў рускага балета М. Сямёнавай, А. Ермалаева, В. Чабукіяні, Н. Дудзінскай, В. Лепашынскай, К. Сяргеева, М. Габовіча. Ролі, створаныя імі ў балетах 30-х гг.

Тэма 4. Ансамбль танца – новы жанр харэаграфічнага мастацтва

Першая Усесаюзная алімпіяда мастацкай самадзейнасці (1932). Усесаюзны фестываль народнага танца ў Маскве і Міжнародны фестываль народнага танца ў Лондане (1936).

Арганізацыя ў краіне аматарскіх і прафесійных ансамбляў песні і танца, якія працуюць на аснове народнай творчасці. Прынцыпы іх работы з фальклорам, мастацкая апрацоўка народных узораў.

Стварэнне ў 1937 г. першага ў свеце Ансамбля народнага танца СССР пад кіраўніцтвам І. А. Маісеева.

Рэпертуар Дзяржаўнага ансамбля танца СССР. Харэаграфічныя карціны на сучасныя тэмы: «Дзень на караблі», «Партызаны», «Футбол», «Віва, Куба». Рускія танцы «Вензелі», «Палянка» і інш. Танцы народаў СССР («Бульба», «Юрачка», «Жок», «Пахта») і народаў свету («Мексіканская сюіта», «Тарантэла», «Танцы славянскіх народаў») у праграме калектыву. Фальклорны та-

нец і метады яго мастацкай апрацоўкі. Роля ансамбля ў прапагандзе савецкага мастацтва.

Акадэмічны харэаграфічны ансамбль танца «Бярозка» (1948), пастаноўкі Н. Надзеждзінай, сінтэз класічнага і народнага танца.

Ансамбль народнага танца УССР (1937). Стваральнік і першы кіраўнік калектыву П. П. Вірскі (1905–1975), найбольш цікавыя яго работы («Падаляначка», «Паўзунец», «Па кім вярба плача», «Запарожцы», «Рукадзельніца» і інш.).

Узбекскі ансамбль танца пад кіраўніцтвам Тамары Ханум.

Танцавальная група рускага народнага хору імя Пятніцкага. Кіраўнік Т. А. Усцінава.

Тэма 5. Нараджэнне і развіццё балетных тэатраў у нацыянальных рэспубліках

Нараджэнне балетных тэатраў у нацыянальных рэспубліках. Выхад народнага танца на сцэну, з'яўленне балетных калектываў унутры музычна-драматычных тэатраў. Дапамога дзеячаў рускай харэаграфіі ў засваенні класічнага танца, у стварэнні нацыянальных балетаў.

Першыя нацыянальныя харэаграфічныя спектаклі, створаныя ў рэспубліках: «Сэрца гор» А. Баланчывадзэ – В. Чабукіяні, «Салавей» М. Крошнера – А. Ермалаева, «Лілея» К. Даньковіча – Г. Бярозавай, «Гулям-дом» Я. Брусілоўскага – І. Арбатава, Т. Ханум, «Дзявочая вежа» А. Бадалбейлі – С. Кеваркова, В. Вронскага і інш. Узаемадзеянне ў іх класічнага і народнага танцаў, зварот да нацыянальнай тэматыкі. Дэкады нацыянальнага мастацтва ў Маскве, іх роля ў развіцці харэаграфічнага мастацтва.

Тэма 6. Савецкая харэаграфія 50–60-х гг. XX ст.

Творчая дзейнасць балетных тэатраў у пасляваенныя гады.

Спектаклі на літаратурную тэматыку: «Папялушка» С. Пракоф'ева – Р. Захарава, «Медны коннік» Р. Гліэра – Р. Захарава, «Доктар Айбаліт» І. Марозава – М. Холфіна (у Маскве), Б. Фенстэра (у Ленінградзе) і інш. Іх выяўленчыя сродкі.

Вырашэнне на балетнай сцэне сучаснай тэмы. Негатыўныя бакі збліжэння балета з драматычным тэатрам. Імкненне да натуралістычнага праўдападабенства, адсутнасць шырокай танцавальнасці. Абмежаванасць разумення рэалізму ў балете. Балет «Родныя палі» М. Чэрвінскага – А. Андрэева (1953) – квінтэсэнцыя драматычнага балета. Дыскусіі пра лёс балетнага мастацтва і спецыфіку харэаграфічнай вобразнасці.

Стварэнне новых прафесійных калектываў народнага танца (Ансамбль народнага танца Грузіі пад кіраўніцтвам Н. Рамішвілі і І. Сухішвілі).

Балет «Каменная ветка» С. Пракоф'ева – Ю. Грыгаровіча (1957) – зварот да паэтычна-абагульненай харэаграфіі. Сімфанізацыя танца, прынцыпы пабудовы музычна-харэаграфічнай драматургіі, абнаўленне лексікі. І. Калпакова і А. Асіпенка – выканаўцы роляў Кацярыны і Гаспадыні Меднай гары. Вобраз Данілы і Севяр'яна. Сцэнаграфія балета мастака С. Вірсаладзэ.

Балет А. Пятрова – І. Бельскага «Бераг надзеі». Адмаўленне ад прыземленага бытападабенства, абагульненасць і сучаснасць пластычнай мовы (танцы рыбакоў, чаек). Рамантычная прыўзнятасць вобразаў.

Харэаграфічныя пастаноўкі Ф. Лапухова (харэаграфічныя мініяцюры на музыку М. Мусаргскага «Карцінкі з выстаўкі»), К. Галяйзоўскага («Скрабініяна», «Лейлі і Меджнун» С. Баласаняна), Л. Якабсона (балет «Спартак» А. Хачатурана, «Клоп» Ф. Атказава і Г. Фірціча, «Дванаццаць» Б. Цішчанкі, «Харэаграфічныя мініяцюры»), К. Сяргеева («Сцяжынай грому» К. Караева), Л. Лаўроўскага («Паганіні» С. Рахманінава, «Начны горад» Б. Бартака), В. Чабукіяні («Атэла» А. Мачаварыяні).

Творчая дзейнасць Ю. Грыгаровіча. Аналіз яго балетаў «Легенда пра каханне» А. Мелікава і «Спартак» А. Хачатурана. Іх роля ў развіцці савецкай харэаграфіі. Балеты на музыку С. Пракоф'ева «Іван Грозны» і «Рамэа і Джульета». Новае прачытанне Ю. Грыгаровічам класічных балетаў. «Ангара» А. Эшпая (1976) – зварот балетмайстраў да сучаснай тэмы. Балет на музыку Д. Шастаковіча «Залаты век».

Творчая дзейнасць І. Бельскага, яго балеты «Ленінградская сімфонія» на музыку Д. Шастаковіча, «Канёк-Гарбунок» Р. Шчадрына.

Харэаграфічная інтэрпрэтацыя сімфанічнай музыкі («1905-ы» Д. Шастаковіча). Наватарскае значэнне пошукаў І. Бельскага.

Выканальніцкае майстэрства Р. Стручковай, Н. Цімафеевай, І. Калпакавай, Б. Брэгвадзэ, М. Фадзеечава, А. Шэлест, А. Лапауры і інш.

Творчая індывідуальнасць М. Плісецкай, яе роля ў папулярызацыі дасягненняў савецкага балета. Плісецкая – Кармэн. Балетмайстарская дзейнасць (суаўтарства ў «Ганны Карэнінай» і «Дамы з сабачкай» з Р. Шчадрыным).

Стварэнне новых прафесійных ансамбляў танца (Дзяржаўны ансамбль народнага танца Малдаўскай ССР «Жок» пад кіраўніцтвам У. Курбета, Краснаярскі ансамбль танца Сібіры пад кіраўніцтвам М. Гадэнкі і інш.).

Тэма 7. Харэаграфічнае мастацтва канца ХХ ст.

Творчая дзейнасць балетмайстра А. Вінаградава. Яго спектаклі на сучасную тэму («Асель» У. Власава, «Гаранка» М. Кажлаева). Эксперыментатарскі характар «Яраслаўны» Б. Цішчанкі. Пошукі харэаграфамі новых сродкаў

выразнасці, ускладненне танцавальнай вобразнасці. Балет «Браняносец Пацёмкін».

Спектаклі, створаныя харэографамі Н. Касаткінай, У. Васілёвым. Іх мастацкія асаблівасці. Балеты «Ваніна Ваніні» і «Гераічная паэма» М. Карэтнікава, «Вясна свяшчэнная» І. Стравінскага, «Стварэнне свету» А. Пятрова. Пошукі новых сродкаў выразнасці, сінтэз класічнага, характарнага і сучаснага танцаў.

Творчасць Д. Бранцава. Яго тэлевізійныя балеты ў супрацоўніцтве з рэжысёрам А. Бялінскім. Імкненне да новых прынцыпаў музычна-харэаграфічнай драматургіі як характэрная рыса пошукаў харэографіаў.

Творчасць Б. Эйфмана. Яго балеты, створаныя па літаратурных творах («Дванаццатая ноч», «Ідыёт», «Падпаручык Рамашоў», «Майстар і Маргарыта», «Ганна Карэніна», «Чайка» і інш.). Аналіз балета «Прасвятленне». Балеты «Чайкоўскі», «Чырвоная Жызэль», «Рускі Гамлет», «Дон Жуан і Мальер», «Анегін. On-line» і інш. Разнастайнасць выяўленчых сродкаў, метафарычнасць мовы харэографа. Санкт-Пецярбургская труппа як аўтарскі балетны тэатр, своеасаблівасць высокага выканальніцкага майстэрства акцёраў.

Творчыя індывідуальнасці артыстаў балета. Выканальніцкая дзейнасць К. Максімавай, У. Васільева, М. Ліепа, М. Лаўроўскага, Н. Бяссмертнавай, Ю. Уладзімірава, Н. Далгушына і інш.

Творчая дзейнасць, асаблівасці мастацкага аблічча і тэндэнцыі развіцця вядучых прафесійных калектываў народнага танца («Гжэль»). Развіццё балетнага мастацтва ва ўмовах СНД. Імкненне да захавання адзінай культурнай тэрыторыі. Спектаклі, створаныя ў краінах Садружнасці.

Тэма 8. Харэаграфічнае мастацтва ў наш час

Паняцце «contemporary dance». Віды і формы сучаснай пластыкі.

Вядучыя калектывы мадэрн-танца і contemporary dance на тэрыторыі СНД.

Ансамбль «Todes» пад кіраўніцтвам А. Духавай. Выканальніцкі стыль калектыву, стварэнне пэўнай мадэлі ўзаемасувязей юнакоў і дзяўчат.

Харэаграфія Я. Панфілава, яго лепшыя пастаноўкі – «Восем рускіх песень», «Рака», «Бабы. 1945-й».

Творчасць Таццяны Баганавай, Аляксандра Пепяляева, Вольгі Пона, Сяргея Смірнова, Радугі Паклітару.

Раздзел IV. Беларуская харэаграфія

Тэма 1. Беларускае народнае танцавальнае мастацтва, асноўныя этапы яго развіцця

Сувязь танца з абрадамі, побытам, звычаямі, працоўнай дзейнасцю. Неабходнасць вывучэння фальклору і яго эстэтыкі. Элементы харэаграфіі ў побыце народа, каляндарна-гадавой і сямейнай абраднасці. Класіфікацыя ўзораў народнай танцавальнай творчасці, яе асноўныя прынцыпы. Жанр карагода (карагодныя песні, ігравыя карагоды, карагодныя танцы); танцы (традыцыйныя, кадрылі, полькі, гарадскія бытавыя і бальныя); імправізацыйныя скокі. Беларускі харэаграфічны фальклор у працах П. Шэйна, Е. Раманова, П. Бяссонава, Г. Насовіча, Я. Карскага, І. Сербавы, А. Сержпутоўскага, У. Дабравольскага, М. Доўнар-Запольскага, М. Нікіфароўскага, П. Шпілеўскага, А. Кіркора, М. Дзмітрыева, З. Радчанкі і інш. Польскія фалькларысты і этнографы Я. Чарот, Я. Баршчэўскі, А. Рыпінскі, Р. Зянкевіч, М. Федароўскі пра беларускія танцы.

Тэма 2. Харэаграфічнае мастацтва да XX ст.

Элементы харэаграфіі ў народнай драме, у лялечным тэатры-батлейцы, у інтэрмедыях школьнага тэатра. Прыватнаўласніцкія тэатры і танцавальныя школы ў Слуцку (харэографы Пуціні і Дзюпрэ), Нясвіжы (харэограф А. Лойка, балеты «Арфей і Эўрыдыка», «Пігмаліён»), Слоніме (балеты «Рыбакі», «Балет мельнікаў», «Дэзерцір-балет»), Гродне (харэограф Ле Ду, балеты «Квартэт дудароў», «Балет пекараў», «Балет вясковы»), Шклове. Выканальніцкае майстэрства беларускіх танцораў (А. Лойкі, М. Рымінскага, К. Буткевіча, Я. Палітыкі, К. Азарэвічавай і інш.). Харэаграфія беларускіх прыватнаўласніцкіх тэатраў. Першае з'яўленне народнага танца на сцэне ў 40-х гг. XIX ст. у камічнай оперы С. Манюшкі.

Беларускі харэаграфічны фальклор у «Першай беларускай трупце» І. Буйніцкага, асаблівасці яго сцэнічнай інтэрпрэтацыі.

Тэма 3. Станаўленне беларускага балетнага тэатра і прафесійнай харэаграфіі

Нацыянальная культура пасля 1917 г. Арганізацыя ў рэспубліцы самадзейных танцавальных калектываў (гомельскага Палаца культуры чыгуначнікаў і інш.). Асаблівасці апрацоўкі імі фальклору.

Адкрыццё ў 1920 г. у Мінску Беларускага дзяржаўнага тэатра (БДТ-І). Харэаграфічны фальклор у спектаклях «На Купалле», «Машэка», «Каваль-ваявода». Балетныя пастаноўкі тэатра – «Капелія» Дзліба, «Зачараваны лес» Дрыго, «Фея лялек» Баера.

Адкрыццё ў 1933 г. Беларускага дзяржаўнага тэатра оперы і балета. Балет Р. Гліэра «Чырвоны мак». Засваенне традыцый рускага класічнага балета і вывучэнне нацыянальнага харэаграфічнага фальклору – асаблівасці развіцця беларускага балетнага тэатра ў перыяд станаўлення. Стварэнне ў 1940 г. першага нацыянальнага балета («Салавей» М. Крошнера – А. Ермалаева). Народна-гераічная тэма балета, паэтычная абагульненасць вобразаў, наватарства рэжысуры. Сплаў у лексіцы балета элементаў класічнага і народнага танцаў, блізкасць да паэтыкі фальклору. Аналіз драматургіі і выяўленчых сродкаў балета «Салавей».

Творчая дзейнасць прафесійных харэаграфічных калектываў – Ансамбля беларускай народнай песні і танца пры дзяржаўнай філармоніі БССР, Беларускага ансамбля песні і танца, Ансамбля ваеннай акругі.

Дапамога дзеячаў рускай харэаграфіі ў стварэнні нацыянальнага балетнага тэатра.

Тэма 4. Балетныя творы беларускіх аўтараў на фальклорную, гістарычную і літаратурную тэматыку

Стварэнне ў 1949 г. балета «Князь-возера» (музыка В. Залатарова, харэаграфія К. Мулера). Блізкасць вобразаў да беларускага фальклору, далейшы пошук нацыянальнай своеасаблівасці формы балетнага спектакля. Лірыка-драматычнае вырашэнне тэмы, асаблівасці драматургіі, яркія акцёрскія работы (А. Нікалаевай, С. Дрэчына). Прысуджэнне стваральнікам балета Дзяржаўнай прэміі.

Балет В. Залатарова – А. Ермалаева «Палымяныя сэрцы» (1955). Эксперымент у галіне ўвасаблення на балетнай сцэне сучаснай тэмы (першы варыянт балета паказаны ў 1953 г. пад назвай «Аповесць пра каханне»), удачы і пралікі пастаноўшчыка, недаацэнка ім ролі музычнай драматургіі. Зварот тэатра да жанру народна-гераічнага балета, умоўнасць і абагульненасць сцэнічных вырашэнняў, харэаграфічнай мовы. Вобразы галоўных дзеючых асоб (С. Дрэчын, Л. Ражанава, Я. Глінскіх).

Балет Я. Глебава – А. Дадзішкіліяні «Абранніца». Вобразнасць і псіхалагічная выразнасць музыкі балета. Слабасць сцэнарнай драматургіі, супярэчнасць харэаграфічнага вырашэння вобразаў галоўных дзеючых асоб.

Распрацоўка лірыка-камедыйнага жанру ў балете Г. Вагнера – К. Мулера «Падстаўная нявеста» (1957). Удачы і пралікі аўтараў – маляўнічыя танцы, цікавыя акцёрскія работы, арганічнае ўключэнне ў харэаграфію элементаў нацыянальнага фальклору; фрагментарнасць сцэнарнай драматургіі, побытавая прыземленасць канфліктаў, выкарыстанне нетанцавальнай пантамімы.

Выканальніцкае майстэрства вядучых салістаў балетнай трупы.

Тэма 5. Спектаклі беларускіх харэаграфіаў на сучасную тэму

Балет Я. Глебава – А. Андрэева «Мара» (1961). Пашырэнне кола тэм, распрацаваных у нацыянальных харэаграфічных спектаклях. Яркая меладычнасць, драматычная насычанасць музыкі балета, выкарыстанне кампазітарам нацыянальнага меласу. Глыбіня вобраза Марыі (арт. А. Карзянкова), паэтычнае вырашэнне шэрагу сцэн. Дывертэсментнасць першага акта балета, блякласць і статычнасць вобраза моладзі. Выкарыстанне народных танцаў («Бульба», «Мяцеліца») у драматургіі балета.

Балет Я. Глебава – А. Дадзішкіліяні «Альпійская балада» (1967) – мастацка паўнаважнае ўвасабленне сучаснай тэмы. Сцвярджэнне мужнасці чалавека перад тварам смерці – асноўная тэма балета. Эмацыянальная выразнасць і псіхалагічная глыбіня музычных і харэаграфічных вобразаў, сімфанізм структурнага вырашэння балета. Філасофская накіраванасць думкі стваральнікаў балета.

Балет У. Кандрусевіча – Ю. Траяна «Крылы памяці» (1986). Харэаграфічна абагульнены вобраз фашысцкага нашэсця, блякласць пластычных характарыстык асноўных герояў.

Тэма 6. Выканальніцкае майстэрства артыстаў беларускага балета

Індывідуальныя асаблівасці трактоўкі вобразаў, створаных А. Нікалаевай, С. Дрэчыным, Н. Младзінскай, Б. Карпілавай, Т. Караваевай, Я. Глінскіх, Н. Давыдзенка, Л. Ражанавай, А. Карзянковай, І. Савельевай, К. Малышавай, В. Давыдавым, В. Міронавым і інш.

Працяг традыцый старэйшага пакалення ў творчасці маладых артыстаў. Новыя рысы выканальніцтва ў сучасных балетах. Мастацтва Л. Бржазоўскай, Ю. Траяна, В. Саркісьяна, Н. Паўлавай, У. Камкова, У. Іванова, С. Пясцехіна, Т. Яршовай і інш.

Тэма 7. Балетмайстарская дзейнасць В. Елізар’ева

Філасофская накіраванасць, паэтычная шматзначнасць спектакляў, пастаўленых В. Елізар’евым. Сучаснасць іх гучання. Пошукі балетмайстрам новых сродкаў выразнасці, абнаўленне харэаграфічнай мовы, арганічны сінтэз музыкі, харэаграфіі і сцэнаграфіі – вызначальная рыса спектакляў В. Елізар’ева. Садружнасць з мастаком Я. Лысікам.

Балет «Кармэн-сюіта» Бізэ – Шчадрына – Елізар’ева (1974). Трагічнасць вобраза Кармэн (Л. Бржазоўская, Н. Паўлава), выразнасць, эмацыянальная напоўненасць харэаграфічных характарыстык.

Балет А. Пятрова «Стварэнне свету» (1976). Аналіз яго вобразнай сістэмы. Маштабнасць і актуальнасць узнятых у ім пытанняў. Яркая тэатральнасць формы, арганічнае адзінства музыкі, харэаграфіі і сцэнічнага афармлення (мастак Я. Лысік). Л. Бржазоўская, Ю. Траян, В. Саркісян – выканаўцы цэнтральных партый.

Балет Я. Глебава «Ціль Уленшпігель» (1978). Аналіз яго музычнай і харэаграфічнай драматургіі. Шматзначная абагульненасць вобразаў, спраектаванасць іх у наш час. Абнаўленне харэаграфічнай лексікі, узбагачэнне яе элементамі спорту, побыту. Глыбіня вобразаў Ціля і Нэле, гратэскавыя фарбы ў партыях адмоўных персанажаў. Інтэлектуалізм канцэпцыі спектакля. Метафарычнасць, мастацкая ўмоўнасць вырашэнняў.

«Спартак» А. Хачатурана (1980). Асаблівасці музычна-харэаграфічнай драматургіі. Адмаўленне ад другародных персанажаў (Эгіны, Гармодыя). Стварэнне шматпланавага вобраза народа. Натхнёнае мастацтва Л. Бржазоўскай (Фрыгія) і Ю. Траяна (Спартак).

Аднаактавыя балеты «Карміна Бурана» К. Орфа (1983), «Балеро» М. Равеля (1984), «Вясна свяшчэнная» І. Стравінскага (1986) у пастаноўцы В. Елізар’ева. Пошук выяўленчых сродкаў, арыгінальнасць кампазіцый.

«Рамэа і Джульета» С. Пракоф’ева (1988). Стварэнне В. Елізар’евым новай харэаграфічнай версіі балета. Персаніфікацыя вобраза зла. Харэаграфічны тэматызм, развіццё пластычных матываў.

Пастаноўка В. Елізар’евым класічных балетаў «Шчаўкунок», «Лебядзінае возера», «Дон Кіхот».

Выканальніцкае майстэрства новага пакалення майстроў беларускага балета – І. Душкевіч, Н. Дадзішкіліяні, Т. Шаметавец, К. Фадзеевай, У. Захарава, А. Фурмана.

Сучаснасць творчасці В. Елізар’ева, абнаўленне выяўленчых сродкаў, сінтэз музыкі, харэаграфіі і сцэнаграфіі ў яго балетах.

Балеты «Страсці» А. Мдзівані і «Жар-птушка» І. Стравінскага. Асаблівасці драматургіі.

Новае пакаленне выканаўцаў на беларускай сцэне ў 1990–2000-я гг.

Тэма 8. Харэаграфія на рубяжы ХХ–ХХІ стст.

Дзяржаўны ансамбль танца Рэспублікі Беларусь (створаны ў 1959 г.). Творчыя стылі балетмайстраў А. Апанасенкі, С. Дрэчына, М. Мурашкі, У. Дудкевіча. Канцэртныя праграмы калектываў розных гадоў, рэпертуарная палітыка. Найбольш яркія пастаноўкі: «Лявоніха», «Лянок», «Бычкі», «Мяцеліца», «Вянок беларускіх танцаў», «Гапак» і інш. Прынцыпы ўвасаблення харэаграфічнага фальклору ў калектыве.

Харэаграфічны ансамбль «Харошкі» пад кіраўніцтвам В. Гаявой (створаны ў 1973 г.). Асаблівасці інтэрпрэтацыі ім харэаграфічнага фальклору. Нумары, створаныя на яго аснове: «Весьляуха», «Гусарыкі», «Мітусь», «Лянсей» і інш.

Змена кіраўніцтва балетнай трупай тэатра оперы і балета.

Харэаграфічныя мініяцюры выпускніка Беларускай акадэміі музыкі Радугі Паклітару на сцэне Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага музычнага тэатра і «Кіеў-мадэрн-балета». Іх свежая вобразнасць, іронія як адна з дамінуючых фарбаў у палітры балетмайстра (спектаклі «Шчаўкунок», «Дождж» і інш.).

Тэма 9. Сучасны танец

Фестываль сучаснай харэаграфіі ў Віцебску (IFMC), прынцыпы яго дзейнасці і ўплыў на постсавецкую харэаграфію.

Гурт сучаснай харэаграфіі «Тад» Д. Куракулава ў Гродне, пошук сродкаў сучаснай выразнасці. Лепшыя пастаноўкі (балет «Нана-секунды» і інш.).

Фольк-мадэрн-тэатр «Госціца» Л. Сімаковіч.

Калектывы «D.O.Z.S.K.I.» пад кіраўніцтвам Д. Залескага. Паспяховае выкарыстанне магчымасцей мадэрн-пластыкі, лексікі contemporary dance, сінтэзу выразных сродкаў розных відаў мастацтваў.

Іншыя калектывы сучаснага танца, якія працуюць у Беларусі.

Крытэрыі ацэнкі вынікаў вучэбнай дзейнасці студэнтаў

Ацэньванне на экзамене праводзіцца па дзесяцібальнай шкале:

- 1 (адзін)** – адсутнасць ведаў у сферы харэаграфіі вывучаемага перыяду.
- 2 (два)** – слабае веданне факталагічнага матэрыялу, няўменне арыентавацца ў важнейшых пытаннях.
- 3 (тры)** – фрагментарныя веды ў сферы харэаграфіі, недастаткова дакладнае разуменне мастацкіх тэндэнцый вывучаемага перыяду.
- 4 (чатыры)** – мінімальна дастатковы аб'ём ведаў па гісторыі развіцця харэаграфіі дадзенага этапу; уменне вылучаць асноўныя напрамкі і творы.
- 5 (пяць)** – кампетэнтны адказ на кардынальныя пытанні па гісторыі развіцця і стылістыцы творчасці харэаграфіі.
- 6 (шэсць)** – дастаткова поўнае веданне гістарычных фактаў у аб'ёме праграмы; уменне выявіць мастацкую каштоўнасць твораў асобнага балетмайстра, раскрыць індывідуальнасць выканаўцаў.
- 7 (сем)** – поўнае і сістэматызаванае веданне ўсіх тэм, прадугледжаных праграмай; лагічнае выкладанне пытанняў; уменне рабіць граматычны аналіз харэаграфічных спектакляў і праграм.
- 8 (восем)** – поўнае, глыбокае, сістэматызаванае веданне вучэбнага матэрыялу; уменне рабіць абгрунтаваныя высновы і абагульненні, выяўляць вядучыя тэндэнцыі развіцця харэаграфічнага мастацтва.
- 9 (дзевяць)** – поўнае, глыбокае, сістэматызаванае веданне вучэбнага матэрыялу; уменне яго аналітычна ацэньваць; выяўляць вядучыя тэндэнцыі развіцця харэаграфічнага мастацтва; актыўная творчая работа на розных відах групавых заняткаў.
- 10 (дзесяць)** – поўнае, глыбокае, сістэматызаванае веданне матэрыялу ў адпаведнасці з вучэбнай праграмай, а таксама пытанняў, якія выходзяць за яе межы; здольнасць выкарыстоўваць набытыя веды для вырашэння творчых задач; разуменне месца і ролі сучаснай харэаграфіі ў гістарычным кантэксце.

Пералік рэкамендаваных сродкаў дыягностыкі

Для дыягностыкі прафесійнай кампетэнцыі студэнтаў прадугледжаны калектывы і гутаркі, вуснае апытанне, даклады па асобных пытаннях, абарона курсавых работ. У якасці выніковай формы кантролю праводзяцца залікі і экзамены.

Для дыягностыкі прафесійнай кампетэнцыі і выяўлення ўзроўню навучальных дасягненняў студэнтаў рэкамендуецца выкарыстоўваць наступны інструментарый:

1. Комплексныя рознаўзроўневыя заданні:
 - вывучэнне асобных звёнаў і частак архітэктонікі, харэаграфічных твораў;
 - выяўленне тэмы, ідэі драматургіі балетаў;
 - аналіз балетаў, якія ўваходзяць у праграму.
2. Вуснае апытанне студэнтаў.
3. Пісьмовы аналіз лепшых пастановак сучасных харэаграфічных твораў (па выбары).

Метадычныя рэкамендацыі па арганізацыі і выкананню самастойнай работы студэнтаў

Самастойная работа студэнтаў прадугледжвае абавязковае знаёмства з дадатковымі крыніцамі, пастановачай дзейнасцю лепшых творчых калектываў Беларусі, вывучэнне вопыту вядомых айчынных і замежных харэаграфічных твораў з мэтай фарміравання ў будучых балетмайстраў мастацкага густу, пашырэння кругагляду ў сферы прафесійнага мастацтва.

Самастойная работа студэнтаў уключае таксама выкананне дамашніх заданняў, прагляд і аналіз балетаў, праграм аматарскіх калектываў Мінска, Гродна, Брэста і іншых гарадоў Рэспублікі Беларусь (па выбары студэнта), дзе ёсць ансамблі народнага танца.

Патрабаванні да курсавой работы

У адпаведнасці з тыповымі вучэбнымі планами па вучэбнай дысцыпліне «Гісторыя і тэорыя харэаграфічнага мастацтва» прадугледжана напісанне курсавой работы, на якую ўсяго адведзена 20 гадзін (22–24 стандартныя старонкі друкаванага тэксту).

Мэта курсавой работы – навучыць студэнтаў самастойна і аргументавана выказаць свае думкі, звязваць тэорыю з практыкай і надзённымі праблемамі будучай прафесіі. Аўтар курсавой работы павінен асвоіць правілы яе афармлення ў адпаведнасці з усталяванымі ў сучаснай навуковай практыцы патрабаваннямі.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Абызова, Л.И. Теория и история хореографического искусства: термины и определения. Глоссарий / Л.И. Абызова. – СПб.: Композитор, 2015. – 168 с.
2. Асафьев, Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания / Б.Асафьев. – Л.: Музыка, 1974. – 296 с.
3. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Григорович. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – 623 с.
4. Бахрушин, Ю. История русского балета / Ю.Бахрушин. – М. : Искусство, 1977. – 287 с.
5. Большая энциклопедия Большого театра Беларуси / редкол.: В.В. Андриевич (гл. ред.) [и др.]. – Минск: Беларус. Энцыкл. Імя П. Броўкі, 2014. – 704 с.
6. Красовская, В. История русского балета / В.Красовская. – Л. : Искусство, 1978. – 231 с.
7. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. А. Нехендзи. – Л.: Искусство, 1971. – 458 с.
8. Русский балет: Энциклопедия / Ред. Е.Белова, Г.Добровольская, В.Красовская. – М.: Большая российская энциклопедия; Согласие, 1997. – 632 с.
9. Тейдер, В. Русский балет на переломе эпох / В. Тейдер. – М.: ГИТИС, 2014. – 270 с.
10. Фокин, М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма / М. Фокин. – Л. ; М. : Искусство, 1962. – 638 с.
11. Худеков, С.В. Всеобщая история танца / С.Н. Худеков. – М.: ЭКСМО, 2010. – 608 с.
12. Чепалов, О. Хореографический театр Західна Європи ХХ ст. / О. Чепалов. – Харків : ХДАК, 2007. – 344 с.

13. Чурко, Ю.М. Белорусский балет в лицах. – Мн.: Беларусь, 1988. – 222 с.
14. Чурко, Ю. М. Белорусский балетный театр / Ю. М. Чурко. – Минск : Беларусь, 1983. – 183 с.
15. Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко. – Минск : Беларусь, 1990. – 415 с.
16. Чурко, Ю.М. Белорусский хореографический фольклор: традиции и современность / Ю.М. Чурко. – Мн.: Четыре четверти, 2016. – 388 с.
17. Чурко, Ю. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии. – Мн., 1999. – 244 с.
18. Чурко, Ю. М. Хореография в зеркале критики: сб. ст. / авт.-сост. Ю. М. Чурко. – Минск : Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, 2010. – 356 с.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агриппина Ваганова: от «царицы вариаций» до профессора хореографии / ред. Г. Петрова. – СПб.: Акад. рус. балета им. А.Я. Вагановой, 2014. – 144 с.
2. Айседора: Гастроли в России: сб. ст. / Ред.-сост. Т. Касаткина. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. – 415 с.
3. Арбо, Т. Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века / Т. Арбо. – СПб.: Планета музыки, 2013. – 256 с.
4. Баланчин, Дж. Сто один рассказ о большом балете / Дж. Баланчин, Ф. Мэйсон. – М.: КРОН-ПРЕСС, 2000. – 494с.
5. Барышев, Г. Театральная культура Белоруссии XVIII в. / Г. Барышев. – Минск : Навука і тэхніка, 1992. – 293 с.
6. Бежар, М. Мгновения в жизни другого : мемуары / М. Бежар. – М. : Союзтеатр, 1989. – 238 с.
7. Блазис, К. Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы / К. Блазис. – М.: Лань, 2008. – 352 с.
8. Блок, Л. Классический танец : История и современность / Л. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.
9. Блэйер, Ф. Айседора / Ф. Блэйер. – Смоленск : Русич, 1994. – 368 с.
10. Вальберх, И.И. Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии / И.И. Вальберх. – СПб.: Лань; планета музыки, 2010. – 336 с.
11. Ванслов, В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. Ванслов. – М. : Искусство, 1971. – 304 с.
12. Ванслов, В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. – Л.: Музыка, 1980. – 377 с.
13. Васенина, Е. Российский современный танец. Диалоги / Е. Васенина. – М.: Emergency Exit, 2005. – 268 с.
14. Вихрева, Н.А. История записи танца / Н.А. Вихрева. – М.: Моск. гос. академия хореографии, 2014. – 412 с.

15. Волынский, А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца / А.Л. Волынский. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. – 304 с.
16. Гаевский, В. Дом Петипа / В. Гаевский: Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 432 с.
17. Гаевский, В. Хореографические портреты / В. Гаевский. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. – 608 с.
18. Гарафола, Л. Русский балет Дягилева / Л. Гарафола. – Пермь: Книжный мир, 2009. – 480 с.
19. Глушковский, А.П. Записки балетмейстера / А.П. Глушковский. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2010. – 616 с.
20. Деген, А., Ступников, И. Балет. 120 либретто / А. Деген, И. Ступников. – СПб.: Композитор, 2008. – 560 с.
21. Демидов, А. Лебединое озеро / А. Демидов. – М.: Искусство, 1985. – 368 с.
22. Добровольская, Г. Танец. Пантомима. Балет. – Л.: Искусство, 1975. – 124 с.
23. Добровольская, Г. Щелкунчик / Г. Добровольская. – СПб.: Российский ин-т истории искусств, 1996. – 201 с.
24. Добровольская, Г. Н. Фёдор Лопухов / Г. Н. Добровольская. – Л.: Искусство, 1976. – 320 с.
25. Добровольская, Г.Н. Балетмейстер Леонид Якобсон / Г.Н. Добровольская. – Л.: Искусство, 1968. – 176 с.
26. Добровольская, Г.Н. Федор Лопухов / Г.Н. Добровольская. – Л.: Искусство, 1976. – 320 с.
27. Дулова, Е.Н. Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII – начала XX века) / Е.Н. Дулова. – Минск: Четыре четверти, 1999. – 378 с.
28. Захаров, Р.В. Записки балетмейстера / Р.В. Захаров. – М.: Искусство, 1976. – 352 с.

29. Звездочкин, В. А. Творчество Леонида Якобсона / В. А. Звездочкин. – СПб. : С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов, 2007. – 220 с.
30. Карп, П. Балет и драма. – Л.: Искусство, 1980. – 246 с.
31. Карчевская, Н.В. Эстрадный танец в Беларуси / Н.В. Карчевская. – Мн. : Энциклопедикс, 2015. – 276 с.
32. Константинова, М. Спящая красавица / М. Константинова. – М.: Искусство, 1990. – 239 с.
33. Королева, Э.А. Ранние формы танца / Э.А. Королева. – Кишинев: Штиинца, 1977. – 217 с.
34. Красовская, В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII в. – М.: Искусство, 1979. – 295с.
35. Красовская, В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра. – Л.: Искусство, 1981. – 286 с.
36. Красовская, В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. – Л.: Искусство, 1983. – 431 с.
37. Красовская, В. Нижинский / В. Красовская. – Л.: Искусство, 1974. – 208 с.
38. Левенков, О.Р. Джордж Баланчин / О.Р. Левенков. – Пермь: Книжный мир, 2007. – 384 с.
39. Легат, Н.Г. История русской школы / Н.Г. Легат. – СПб.: Акад. Рус. балета им. А.Я. Вагановой, 2014. – 112 с.
40. Леонова, М.К., Ляшко, З.Х. Из истории московской балетной школы: в 2-х чч. / М.К. Леонова, З.Х. Ляшко. – М.: МГАХ, 2013, 2014.
41. Лопухов, Ф. Хореографические откровения / Ф. Лопухов. – М.: Искусство, 1972. – 215 с.
42. Лохова, Г. Саркис и Лапочка / Г. Лохова. – Минск: Четыре четверти, 2016. – 198 с.
43. Мессерер, А.М. Танец. Мысль. Время / А.М. Мессерер. – М.: Искусство, 1990. – 232 с.

44. Мильто, И. Валентин Елизарьев – художник и человек: документальное повествование / И. Мильто. – Минск: Четыре четверти, 2012. – 282 с.
45. Музыкальный театр Белоруссии: дооктябрьский период / Г.И. Барышев, А.В. Капилов, Г.Г. Кулешова и др.; Гл. ред. Г.Г. Кулешова; – Мн.: Навука і тэхніка, 1990. – 384 с.
46. Мушинская, Т. Валентин Елизарьев / Т. Мушинская. – Минск: Беларусь, 2003. – 192 с.
47. Мушинская, Т. Гармония дуэта / Т. Мушинская. – Мн.: Беларусь, 1998. – 204 с.
48. Новерр, Ж.-Ж. Письма о танце / пер. с фр. и ред. А.А. Гвоздева. – СПб.; М.; Краснодар: Лань; Планета музыки, 2007. – 382 с.
49. Свешникова, А.Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870) / А.Л. Свешникова. – СПб.: Балтийские сезоны, 2008. – 424 с.
50. Слонимский, Ю. П.И. Чайковский и балетный театр его времени. – М.: Искусство, 1956. – 334 с.
51. Слонимский, Ю.И. Драматургия балетного театра XIX века: Очерки. Либретто. Сценарии / Ю.И. Слонимский. – М.: Искусство, 1977. – 344 с.
52. Советский балетный театр. 1917–1967 / ред. В. М. Красовская. – М.: Искусство, 1976. – 376 с.
53. Стюарт, О. Рудольф Нуриев / О. Стюарт. – Смоленск: Русич, 1998. – 426 с.
54. Суриц, Е.Я. Хореографическое искусство двадцатых годов / Е.Я. Суриц. – М.: Искусство, 1979. – 358 с.
55. Танцевальный лабиринт. Современная хореография. История Международного фестиваля современной хореографии в Витебске. 25 лет: сб. ст. / ред.-сост. Ю.И. Будько. – Мн.: Мэджик, 2013. – 136 с.
56. Фридеричиа, А. Август Бурнонвиль / А. Фридеричиа. – М.: Радуга, 1983. – 272 с.

57. Чернова, Н. От Гельцер до Улановой / Н. Чернова. – М. : Искусство, 1979. – 240 с.
58. Чистякова, В.В. Ролан Пети / В.В. Чистякова. – Л.: Искусство, 1977. – 168 с.
59. Чурко, Ю.М. Pro танец: сб. статей / Ю.М. Чурко. – Мн.: Четыре четверти, 2011. – 372 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ