

В. ПАСЮТИНСКАЯ

ВОЛШЕБНЫЙ МИР ТАНЦА

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора . . . 3
Глава I. **Из истории мирового балета** . . . 5
Первые танцы древности . . . —
Первые балеты . . . 7
Комедии-балеты и другие жанры XVII века . . . 12
Хореографы эпохи Просвещения . . . 13
Мечта и действительность романтизма . . . 23
Развлекательные балеты А. Сен-Леона . . . 34
Ритм и пластика в танце начала XX века . . . 37
Открытия и находки балетмейстеров США . . . 41
Традиции английского балета . . . 46
Судьба старейшего балета в Европе . . . 47
Наследие Августа Бурнонвиля . . . 49
Искания балетмейстеров Болгарии . . . —
Балетный театр Венгрии . . . 51
Немецкий балет . . . 53
Балетный театр в Польше . . . 54
Новое и старое балетного театра Румынии . . . 56
Чехословацкий балетный театр . . . 57
Искусство кубинских мастеров балета . . . 58

Глава II. **Богатства русского классического балета** . . . 61
Скоморохи-потешники . . . 63
У колыбели русского балета . . . 65
Аллегорические балеты . . . 70
Русский танец на профессиональной сцене XVIII века . . . 72
Крепостной балет . . . 75
Первый русский балетмейстер . . . 78
«Любовь к Отечеству» . . . 81
Предромантические балеты Дидло . . . 83
Первая русская Терпсихора . . . 89
Особенности русского балетного романтизма . . . 91
Глинка и балетный театр . . . 98
«Папоротник, или Ночь на Ивана Купала» . . . 101
Первые симфонические балеты . . . 108
Балетный академизм М. Петипа . . . 111
«Лебедь» Льва Иванова . . . 117
Педагоги петербургского балетного училища — Х. П. Иогансон и Э. Чеккетти . . . 120
Творческие принципы А. А. Горского . . . 121
К единству музыки, хореографии, живописи . . . 126
Неумирающий Лебедь русского балета . . . 134
Жизнь в танце . . . 137
Танец Тамары Карсавиной . . . 140
Поэзия и экспрессия танца О. Спесивцевой . . . 141

Глава III. **Искусство миллионов** . . . 143
Поиски пути . . . 145
Эксперименты Касьяна Голейзовского . . . 146
Классика и современность в балетах Ф. Лопухова . . . 149
Балет «Красный мак» . . . 153
Навстречу художественной правде . . . 155
Советский профессор хореографии — А. Я. Ваганова . . . 158
Первая из знаменитых советских балерин . . . 160
Основоположник героического танца . . . 162
Наши достижения . . . 163
Хореографическая поэма . . . 165
Балет революции «Пламя Парижа» . . . 169
Героические балеты 30—40-х годов . . . 171
«Ромео и Джульетта» . . . 176
Балетные образы Галины Улановой . . . 180
Лирико-драматический танцовщик Константин Сергеев . . . 182
Особый жанр советской хореографии . . . 184
В грозные годы войны . . . 189
Жизнерадостное искусство О. В. Лепешинской . . . 191
Яркая артистическая индивидуальность Майи Плисецкой . . . 192
Роли Раисы Стручковой . . . 194
Новые имена ленинградского балета в послевоенные годы . . . 196
Новые балеты 60-х годов . . . 199
Поиски и открытия Ю. Н. Григоровича . . . 200
Репертуар национальных балетных театров . . . 207
Обогащение традиций . . . 209
Рекомендуемая литература . . . 221

ББК 85.452
П19

Рецензенты:
член-корреспондент Академии художеств СССР, доктор искусствоведения, профессор *В. В. Ванслов*,
народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР, доктор искусствоведения, профессор *Р. В. Захаров*.

Пасютинская В. М.

П19 Волшебный мир танца: Кн. для учащихся. — М.: Просвещение, 1985. — 223 с., ил.

В книге рассказывается о путях развития русского и советского хореографического искусства, о ярких представителях советской балетной школы, основой творчества которых является высокая гражданственность и следование национальным традициям. Читатель найдет сведения и по истории мирового балета.

Книга будет полезна школьникам, интересующимся театральным и музыкальным искусством.

П $\frac{4306020000-450}{103(03)-85}$ КБ—10—15—1985

ББК 85.452
792.5

© Издательство «Просвещение», 1985 г.

ОТ АВТОРА

Волшебный мир танца! Кто из нас не восхищался этим вечно молодым искусством, не испытал той радости, которую дарит людям балет?

Балет — это вид сценического искусства, содержание которого раскрывается в танцевально-музыкальных образах.

Истоки его — в народных танцах.

Прошло много лет, исторических эпох, прежде чем из примитивных пластических движений человека возник один из сложнейших видов искусства — балетный спектакль. Постепенно рождались хореографические формы, передающие в живых картинах пластическую красоту движений, создавались и ломались традиции.

Балетный спектакль как таковой начал формироваться в Европе в XVI веке. С тех пор искусство балета прошло долгий и сложный путь становления и развития.

Предлагаемая книга познакомит читателя с основными этапами развития зарубежного, русского и советского балета. Но эта книга не просто история балета; у нее более сложная задача — ввести читателя в тот замечательный мир, где рождается танец, рассказать о людях, которые создают его. Речь пойдет главным образом о классических балетах. Какие же балеты называют классическими?

В переводе с латинского языка само слово *классический* означает *образцовый* (лат. classicus — образцовый). Классическими мы называем образцовые, выдающиеся, общепризнанные произведения литературы и искусства, имеющие непреходящую ценность для национальной и мировой культуры. Классическими мы называем и лучшие, первоклассные балетные спектакли — зарубежные, русские, советские. А их создателей *балетмейстеров* (в дословном переводе с немецкого — *мастеров балета*, а в современном понимании — авторов и постановщиков балетов, хореографических миниатюр, танцев) причисляем к классикам хореографии.

Россия узнала балет в XVII веке, а первые балетные представления появились в XVIII столетии. С тех пор в нашей стране выросла великая культура классического балета. Русскими балетмейстерами созданы своеобразные, неповторимо прекрасные спектакли. И не случайно многие театры мира включают в свой репертуар такие балеты, как «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Шопениана» и др.

В последнее время все чаще идет разговор о сохранении классического наследия — отечественных и мировых культурных ценностей, об умении понимать и ценить их красоту и совершенство. Бережное отношение к классике — один из главных признаков образованности и культурного уровня современного человека. Классическое наследие нужно «не только потому, — писал А. В. Луначарский, — что оно само по себе ценно, эстетично, совершенно. Оно нам нужно потому, что от этого светоча зажигаются новые свечи...»

Советское хореографическое искусство унаследовало традиции русского классического балета, основными чертами которого являются реалистическая направленность, демократичность и гуманизм. На этой основе родились такие всемирно известные спектакли, как «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Легенда о любви» А. Меликова, «Спартак» А. Хачатуряна — образцы советской балетной классики.

Становление советского хореографического искусства началось уже в первые послереволюционные годы. 20-е годы были временем борьбы за сохранение культурного наследия прошлого, за определение путей дальнейшего развития балетного театра. 30—40-е годы отмечены появлением на балетной сцене нового героя и победой метода социалистического реализма. С послевоенных лет и по сегодняшний день идет процесс творческого развития накопленного опыта, неуклонное продвижение вперед. Мы наблюдаем небывалый расцвет советской хореографической культуры, важнейшим принципом содержания которой стал принцип соотношения судьбы человека с исторической судьбой народа.

За заслуги в деле развития хореографического искусства многие мастера советского балета награждены орденами и медалями, лучшим из них присуждены Ленинские и Государственные премии, присвоены звания Героев Социалистического Труда, народных и заслуженных артистов.

Хореографическое искусство в СССР многонационально. Оно впитало в себя все лучшее из наследия русского балета, соединив технику классических постановок и национальное содержание. В каждой республике созданы свои замечательные балеты. Это грузинский балет «Сердце гор» А. Баланчивадзе, армянский — «Гаянэ» А. Хачатуряна, татарский — «Шурале» Ф. Яруллина, таджикский — «Лейли и Меджнун» С. Баласаняна, украинские — «Лилея» К. Данькевича и «Лесная песня» М. Скорульского, белорусский — «Соловей» М. Крошнера, башкирский — «Журавлиная песня» Л. Степанова и многие другие.

Сохранить все многообразие сложившихся традиций, передать их последующим поколениям, развивать дальше прекрасное искусство балета, обогащая его новым содержанием, — задача трудная, но благородная. И выполнять ее — молодым.

ГЛАВА I

ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО БАЛЕТА

Балет представляет собой картину или, вернее, последовательный ряд картин, связанных в одно целое определенным действием. Сцена, если можно так выразиться, — это тот холст, на котором запечатлевает свои мысли балетмейстер; надлежащим подбором музыки, декораций и костюмов он сообщает картине ее колорит, ведь балетмейстер — тот же живописец. Хорошо сочиненный балет должен являть собой живую картину страстей, нравов, обычаев, обрядов и бытовых особенностей какого-нибудь народа. Следовательно, о каком бы жанре ни шла речь, он должен... говорить с душой зрителя. ⟨...⟩

Если балет лишен выразительности, если в нем нет ярких картин, сильных положений, он будет всего лишь зрелищем холодным и однообразным.

Ж. Ж. Новер

ПЕРВЫЕ ТАНЦЫ ДРЕВНОСТИ

Первые танцы древности были далеки от того, что в наши дни называют этим словом. Они имели совсем иное значение. Разнообразными движениями и жестами человек передавал свои впечатления от окружающего мира, вкладывая в них свое настроение, свое душевное состояние. Возгласы, пение, пантомимная игра были взаимосвязаны с танцем. Сам же танец всегда, во все времена был тесно связан с жизнью и бытом людей. Поэтому каждый танец отвечает характеру, духу того народа, у которого он зародился. С изменением социального строя, условий жизни менялись характер и тематика искусства, изменялся и танец. Своими корнями он глубоко уходил в народное творчество.

Пляски были очень распространены у народов древнего мира. Танцующие стремились к тому, чтобы каждое движение, жест, мимика выражали какую-нибудь мысль, действие, поступок. Выразительные танцы имели огромное значение и в быту, и в общественной жизни. Очень часто празднества начинались и сопровождались плясками.

В произведениях древних поэтов, писателей, художников встречаются названия танцев и их участников, описываются правила исполнения.

Так, например, древнегреческий поэт Гомер в «Илиаде» описал хоровод, а в «Одиссее» — мужской дуэт на фоне танцующих юношей. Лукиан написал целый трактат «Диалог о танце». Описания танцев мы можем встретить и у Аристотеля, Фи-

лострата, в трагедиях Эсхила, Софокла, Еврипида, в комедиях Аристофана. О характере древнегреческих танцев рассказывают и многочисленные изображения танцовщиков и танцовщиц на барельефах, в вазописи, в скульптуре. Наиболее известны барельеф «Танцующие молодые гречанки», вазовая живопись «Кордакс» и «Сикиннис», скульптуры — «Танцующая гречанка», «Танцующая Менада», знаменитые Танагрские статуэтки, «Бегущий Меркурий».

Танцы древних греков можно разделить на священные (обрядовые, ритуальные), военные, сценические, общественно-бытовые. Примерно такие же по характеру танцы были и у других народов.

Священные пляски по преданию были перенесены в Грецию из Египта Орфеем. Он увидел их во время храмовых празднеств египтян. Но движения, жесты он подчинил своему ритму, и они стали больше соответствовать характеру и духу греков. Эти пляски исполнялись под звуки лиры, отличались строгой красотой. Праздники, а значит и танцы, часто посвящались разным богам: Дионису, богине Афродите, Афине. Они отражали определенные дни трудового календарного года.

Военные пляски в Древней Греции играли большую роль в воспитании мужества, патриотизма, чувства долга у юношества. Обычно военные, пиррические, пляски исполняли двое. Существовали такие массовые пиррихи, в которых танцевали одни юноши, а иногда вместе с юношами плясали и девушки. Военные пляски воспроизводили бой, различные боевые перестроения, это были сложные хореографические композиции. В руках у танцующих были луки, стрелы, щиты, зажженные факелы, мечи, копья, дротики. В сюжетах героических танцев, как правило, находили отражение мифы и предания о героях.

Сценические танцы древних греков были частью театральных представлений, причем каждому жанру соответствовали свои танцы. Во время танцев исполнители отбивали такт ногами, для этого они надевали особые деревянные или железные сандалии, иногда отбивали такт руками с помощью надетых на средние пальцы своеобразных кастаньет — устричных раковин.

Общественно-бытовые танцы сопровождали семейные и личные торжества, городские и общегосударственные праздники. Различались танцы домашние, городские, сельские. Они были разнообразны по тематике и композиционному рисунку, по составу исполнителей. Именно общественно-бытовые танцы оказали большое влияние на возникновение сценического танца.

Разнообразны и богаты по содержанию были танцы и других народов.

Суровые римские воины первых веков н. э. особенно любили воинственный танец в память похищения сабинянок. Его, по преданию, ввел Ромул. Были и танцы жрецов, прославляющие богов, они напоминали скорее торжественное шествие.

Позднее возникли у римлян сценические танцы. Истоки их в сельских праздниках, сборе урожая. Представления обычно приурочивались к ежегодным календарным праздникам.

Большим разнообразием отличались этрусские пляски. Этрусские танцовщики представляли целые композиционно законченные сцены, пантомимы.

Во времена упадка Римской империи танцы и пантомимы превратились в безнравственные зрелища, и почтенные граждане Рима относились к ним с презрением. О танцах римлян в своих трактатах писали Цицерон и Гораций.

ПЕРВЫЕ БАЛЕТЫ

В средневековой Европе, в странах, принявших христианство, в храмах теперь изображали божественные мистерии — религиозные драмы. Широко были распространены священные фарсы — комедийные представления с пением и танцами. Они иногда входили в священные мистерии. Являясь одной из форм отправления католического культа, мистерии, сопровождавшиеся священными плясками, разыгрывались довольно долго. Например, еще в конце XVIII века накануне рождества народ в Испании пел и танцевал в священных мистериях.

Пляски религиозного содержания исполнялись и на пирах. Их назначение было занимать гостей на празднествах в промежутках между переменами блюд. Поэтому их называли междуяствиями. Позднее такие пляски стали чередовать со светскими танцами. Впервые это было при дворе французского короля Рене в 1462 году. Постепенно священные пляски утрачивали свое религиозное содержание. Люди с увлечением танцевали в праздничные дни и накануне праздников. Игры вокруг пылающего костра в Иванов день, свадебные обряды обязательно сопровождались танцами. В средние века появляются и новые, бытовые танцы.

Во Франции, например, бытовые танцы назывались бра́нли — от слова branle, т. е. качание, хоровод. Танцевали его под пение или аккомпанемент волынки.

В каждой провинции Франции бранли имели много разновидностей. Танцы с покачиваниями и притопами назывались простыми бранлями; танцы с подскоками и прыжками — веселыми; танцы, изображающие трудовые процессы, передающие повадку животных и птиц, — подражательные — бранли бочаров, башмачников, конюхов, прачек и т. д. Из них со временем возникла национальная французская хореография.

Бранли распространяли бродячие артисты-потешники. Они много сделали для развития искусства танцев в Западной Европе: усложнили их технику, придумывали целые представления.

В городах ремесленные цехи, ремесленные гильдии имели свои залы, где устраивались цеховые праздники, увеселения, вече-

ринки. Устраивались ежегодные праздники-ярмарки и под открытым небом — на площадях, за городскими воротами. Ремесленники на них демонстрировали свои изделия. Цеховые праздники сопровождались танцевально-пантомимными сценками: исполнялись танцы с мечами, с обручами, с гирляндами цветов. Танцующие отличались музыкальностью, находчивостью и акробатической ловкостью. Исполнители должны были искусно проделывать сложнейшие упражнения, сохраняя красоту движений и композиционную стройность зрелища.

Богатые вельможи заимствовали у народа его развлечения. Прекрасные дамы и рыцари водили своеобразные хороводы. Здесь требовалась важная осанка, медленная поступь, умение исполнять приветствия, поклоны и реверансы. Этому соответствовал и костюм: обтягивающее трико, короткие, в виде буф, штаны, короткий камзол или колет, шляпа с небольшими полями или берет — у мужчин; пышные платья с очень длинными шлейфами — у женщин. Общий стиль костюма был пышный, тяжелый.

Знатные господа обычно танцевали в шляпах. При поклоне шляпу снимали, затем вновь надевали, перекладывали определенным образом из одной руки в другую. Дамы приподнимали спереди длинные платья (при этом следили, чтобы из-под платья не были видны ноги), манерно складывали перекрещенные руки на уровне талии. В руках у них были нарядные платки и веера.

Существовали правила приглашения дамы на танец: приглашали жестом, соединенным с поклоном. Перед поклоном делали несколько шагов по направлению к даме, при поклоне округлым движением снимали шляпу, строго следя за тем, чтобы изнанка шляпы не была видна и руки не закрывали лицо. В Италии, например, перед началом танца кавалер целовал свои пальцы, и только после этого предлагал даме руку, дама тоже сначала целовала свои пальцы, а затем протягивала руку кавалеру. Кавалер поддерживал даму за локоть, иногда за кончики пальцев или накладывал свою кисть на кисть руки дамы. Подняв соединенные руки, они начинали танцевать.

Бытовые танцы-шествия с мерным скользящим шагом, с поклонами и салютами назывались бас-дансами*. «Прыжки и подскоки запрещались правилами аристократического этикета, не позволяли их делать и тяжелые платья со шлейфами»[1]. На балах танцевали медленные, плавные танцы-шествия: павану, аллеманду, дворцовый бранль. Умеренно-скорый, скользящий менуэт и быстрые танцы: гавот, жига, бурре — появились значительно позднее. Хотя все они произошли из народных крестьянских танцев, в дворцах и замках они обретали иные черты.

* *Бас-данс* — французское слово, собирательное название беспрыжковых старинных придворных танцев.

[1] Эльяш Н. Образы танца. М., 1970, с. 16.

В конце средних веков во Франции и в других странах Западной Европы при дворах начали ставить первые балеты, обычно после торжественных пиров. Например, в 1489 году Бергонцо ди Ботта из Тортоне в честь герцога миланского Галеацо Висконти и его невесты Изабеллы Арагонской дал пышное театрализованное представление с танцами, музыкой, пением и декламацией. Но основное место в нем занимали танцы. При появлении герцога и герцогини в зале персонажи спектакля Язон и Аргонавты внесли Золотое руно — золотом затканную скатерть. Накрыв ею стол, они исполнили благородный танец — восхищение прекрасной парой. Меркурий в пантомиме рассказывал гостям о том, как он похитил у Аполлона тельца. В конце действия телец был торжественно установлен на столе. Меркурия сменяли нимфы, Диана и т. д. Все участники представления складывали к ногам молодых свои подарки с пожеланиями будущей счастливой жизни. Успех этого представления был так велик, что о нем узнали в других странах.

Подобные зрелища до конца средних веков имели место при каждом дворе, но повсюду они были разными. В одних странах преобладали мифологические сюжеты, в других изменялся и стиль, и ритм танцев. Во Франции, например, особенно популярны были аллегорические балеты с «геометрическими», «фигурными», танцами. Екатерина Медичи пригласила ко двору итальянских музыкантов, и балеты стали исполняться под инструментальный аккомпанемент. Музыка весьма способствовала быстрому развитию хореографического искусства. Приглашенный во Францию итальянский музыкант Бальтазарини вместе со своими знаменитыми скрипачами впервые применил здесь новый метод распределения танцев и мелодий в балете. В 1581 году он сочинил первый французский балет «Цирцея и ее нимфы», или, как его еще называли, «Комедийный балет королевы». Современники признавали его шедевром хореографической композиции. Сама королева и принцессы изображали в нем нереид и наяд.

В XVI веке появляется так называемый лошадиный балет. Особенно распространены были конные кадрили-балеты во Франции при Людовике XIII и Людовике XIV. Эти спектакли шли на фоне пышных декораций. Для танцующих шили роскошные костюмы, а построение в танцах было настолько симметричным, что и «Архимед не сумел бы их лучше поставить», — так отзывались об этих зрелищах современники.

Осуществлению постановок того времени способствовала Академия музыки и поэзии. Ее организовала группа поэтов «Плеяда» в 1571 году.

В средние века существовали и танцы общественные. Они делились на низкие, плавные — без прыжков, и шутливые — с прыжками. К низким танцам причисляли гальярду. Ее исполняли под аккомпанемент тамбуринов и гобоев. Танец этот по



Сцена из балета XVI века

форме представлял собой диалог дамы и кавалера. К шутливым танцам относились такие, как бурре и фарандола. Еще танцевали вольту, с поворотами, напоминающими вальс.

В конце средних веков очень увлекались танцем павана, торжественным и благородным, который пришел на смену бас-дансам первой половины XVI века. Этот танец обычно начинали король и королева, затем шли дофин со знатной дамой, принцы и т. д. Исполнялся он под аккомпанемент тамбурина, деревянных инструментов и флейты.

Профессионалы-хореографы средних веков своим мастерством подняли искусство исполнения танца на новую высоту. Их достижения явились тем фундаментом, на котором позднее сформировался классический академический балет.

В то время, когда танец соединяется с музыкой и появляется в привычном для нас понимании, расцветают такие музыкально-танцевальные формы, как сюита, пастораль, интермедия. Музыкально-танцевальная сюита строилась на сопоставлении двух танцев — медленной паваны и живой гальярды. Позднее сложился классический тип танцевальной сюиты: умеренно-медленная аллеманда, быстрая куранта, медленная сарабанда и стремительная жига. Перед аллемандой, как правило, исполняли прелюдию. Основными музыкальными инструментами, сопровождающими танцы, были виола и лютня. Танец включали также во все сценические жанры: драму, комедию, мелодраму, пастораль, в короткие антре и интермедии.

Большое влияние на развитие танца в средние века оказал итальянский композитор Монтеверди. В своих произведениях он впервые объединил речитатив, хор, танец и оркестр.

В XVI веке был сделан большой шаг вперед в развитии техники танца. Ведущими хореографами того времени были Фабрицио Карозо и Чезаре Негри в Италии, Бальтазарини и Туано Арбо во Франции.

Фабрицио Карозо в 1581 году издал в Венеции книгу «Танцовщик», где описал танцы Венеции, технику их исполнения, основные танцевальные движения. Во Франции Туано Арбо тоже выпустил книгу под названием «Орхесография», построив ее в форме диалога. В ней он, отвечая читателю на вопросы, говорил о значении танца, о зависимости танца от музыки. Он утверждал, что движения должны строго соответствовать музыке. Туано Арбо описал бас-дансы, проанализировал исполнение в них основных движений и высказал свою точку зрения на возникновение паваны и гальярды.

Приход в балет профессионально обученных исполнителей способствовал дальнейшему развитию танца. Этот процесс был длительным. Постепенно балет становился самостоятельным видом искусства, обновлялась танцевальная техника, оживлялся темп, облегчался костюм.

КОМЕДИИ-БАЛЕТЫ И ДРУГИЕ ЖАНРЫ XVII ВЕКА

В XVII веке балетные спектакли становятся более разнообразными, композиции их усложняются. Танец обогащается новыми приемами и движениями.

Балетные спектакли XVII века были в основном аллегорические. Они отличались сложностью машинной техники, разнообразием и богатством костюмов, большим количеством актов: от трех до пяти. Каждый акт в свою очередь содержал три, шесть, девять или двенадцать выходов, а в заключение давался «большой балет», который состоял из куранты, сарабанды, гавота, менуэта, ригодона. В «большом балете» могли танцевать только знатные аристократы во главе с королем в специальных костюмах. Танцевальная техника требовала особой подготовки.

В балетах часто танцевал Людовик XIV вместе с любителями-аристократами. Они исполняли роли богов или благородных героев. На сложные характерные танцы приглашали актеров-профессионалов. Король и придворные танцевали в масках.

Все роли в балетах исполняли мужчины. В 1681 году на публичной сцене впервые появились женщины в балете Шарля Бошана «Триумф любви». Среди танцовщиц была и знаменитая балерина Лафонтен.

Замечательным событием стало открытие во Франции в 1661 году Королевской академии танца. Тринадцать академиков во главе с балетмейстером Шарлем Бошаном должны были развивать дальше благородное искусство танца. Они собирались раз в месяц в кабачке «Деревянный меч», беседовали о танцах, размышляли об их усовершенствовании, искали пути их исправления от искажений. В центре внимания академиков был бытовой танец. Деятельность академиков способствовала развитию и сценического танца, чистоте его исполнения, канонизации хореографических композиций, движений. В академии экзаменовали преподавателей бальных танцев, выдавали им дипломы, утверждали новые бальные танцы.

В XVII веке появляется новый жанр — комедия-балет. Основатель этого жанра — великий французский драматург, актер и режиссер Жан Батист Мольер (Поклен) (1622—1673). Оригинальным соединением музыки, танца и действия он способствовал появлению в будущем балета-комедии. В спектаклях «Докучные», «Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной», «Господин де Пурсоньяк» Мольер выступал и как актер, и как танцовщик. Он внес в жанр комедии-балета глубокую содержательность, обновил старые парадно-пасторальные сценические формы.

Танцы для комедий-балетов Мольера, опер-балетов, дивертисментов ставил Пьер Бошан (1636—1705). За свою долгую жизнь он много сделал для развития классического танца: ввел пять позиций ног, разработал свою систему сценического

танца. 21 год он был балетмейстером французской Королевской академии музыки, как тогда называли театр оперы и балета в Париже.

Музыку для балетов сочинял известный композитор того времени Жан Батист Люлли (1632—1687). Скрипач, композитор, танцовщик, именно он определял тогда во Франции стиль придворной оперы, оказывая тем самым большое влияние и на развитие балета. Его знаменитый «Гавот» танцуют многие балерины и в наши дни.

В Англии XVII века во времена Карла II театр тоже включал в свои спектакли бытовые танцы. И этим во многом он обязан гениальному Шекспиру. Почти в каждом его произведении описываются танцы, танцевальные празднества, шествия, маскарады. Герои «Напрасных усилий любви» танцуют хей, в «Ромео и Джульетте» описан целый придворный бал, в «Двенадцатой ночи» танцуют гальярду и скользящую куранту. Шотландская жига, межер, синкпейс, мореска, менуэт, пантомимно-танцевальные действия, свадьбы, описанные Шекспиром, составляют антологию хореографических произведений Англии XVII века.

В высших кругах Англии XVII века танцуют павану, гальярду, куранту, вольту, броль, джигу. Эти танцы украшают театрализованные празднества и маскарады, а также выступления бродячих трупп. Знаменитые представления английских комиков Ричарда Тарлтона и Уильяма Кемпа не обходились без танцевальных сценок.

В XVI — первой половине XVII века получил распространение особый жанр театральных представлений — маски, в которых танцевали ряженые, в масках знатные любители. Английский драматург Бен Джонсон, современник В. Шекспира, был одним из крупнейших авторов масок. Маски перекликались с балетами Франции. Сюжеты их были на аллегорические, пасторально-мифологические темы. Лучшие маски — спектакли-маскарады с пением, танцами, пантомимой, декламацией — назывались: «Маска прекрасного Лондона», «Маска красоты», «Балет черных нимф», «Призывы Купидона». В антимасках — комических, гротесковых спектаклях на бытовые темы — персонажами могли быть невежество, подозрение, злословие, гнев. Выступали в антимасках артисты-профессионалы. Маски и антимаски строились на резких контрастах реального и фантастического, натурализма и аллегории. Жанр маски — один из первых опытов создания в Англии хореографического театра.

ХОРЕОГРАФЫ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Век XVIII, в котором разворачивалась деятельность философов-просветителей: Руссо, Вольтера, Дидро и других, — многое изменил в общественной жизни, что отразилось на развитии литературы, музыки, живописи, театра, в том числе балета.

Деятели эпохи Просвещения видели в театре могучее действенное средство пропаганды передовых идей просветительской философии. Придворно-аристократическому бессодержательному балету они противопоставили свою, новую эстетическую программу: *осмысленность, действенность, содержательность.*

В Италии, Франции, Англии хореографы, каждый по-своему, искали четко выраженную форму нового балетного спектакля, новые возможности танцевальной техники, пантомимы, музыки, декоративного и костюмного оформления. Появились смелые новаторы, которые пытались освободить балет от рутины, от однообразия и штампов. Это были Джон Рич и Джон Уивер в Англии, Хильфердинг в Австрии, итальянец Анджолини и француз Жан Жорж Новер.

Джон Рич (1691—1761) — английский актер театра пантомимы. Он смело вводил танцевальные сценки в свои спектакли, танцы связывал с сюжетом пантомимного действия и, что самое главное, музыку подбирал так, чтобы она соответствовала событиям в спектакле. Многочисленные акробатические трюки, придуманные им «чудеса» вызывали восторг у зрителей и у самих исполнителей. Исполнители, итальянские и французские актеры, переходя из театра в театр, распространяли нововведения пантомимных спектаклей Джона Рича. Самыми популярными стали два его спектакля: фантастические инсценировки «Метаморфоз» Овидия и пантомима с трюками и волшебными превращениями «Волшебник, или Арлекин доктор Фауст». Между актами пантомимы Рич вставлял самостоятельные танцевальные комические сценки Пьеро и Коломбины. Они имели свое содержание, яркую и хорошо подобранную музыку, что приближало спектакли Джона Рича к музыкальному театру.

Джон Уивер (1673—1760) первый поставил на английской сцене сюжетно-действенный балет без слов и пения. Вместе с английскими просветителями он выступал за жизненную правду в искусстве, за осмысленность действия и естественность образов. Богам и мифологическим героям он придавал человеческие черты, приближая их к живым характерам. Современники высоко ценили Джона Уивера за его заслуги в развитии английского балетного театра, а влияние его на европейский балет было огромно. Джон Уивер, английский балетмейстер и теоретик, получил прекрасное образование. Он долго изучал историю и теорию балетного искусства и на основании всего изученного написал трактат, где изложил свою классификацию танцев, свою систему сценических жестов, свое понимание гармонии сюжета и пластики. Этот трактат долгое время хранился у знаменитого английского трагика Д. Гаррика. Много лет спустя в доме Д. Гаррика с ним познакомился Жан Жорж Новер. Искусство самого Гаррика и идеи Джона Уивера оказали сильное влияние на Ж. Ж. Новера и на его теоретические исследования в области балетного театра.

Джон Уивер поставил много балетов. Из них наиболее известны два — «Трактирные завсегдатаи» и «Любовь Марса и Венеры».

В первом он использовал более быстрый сценический ритм, гармоническое сочетание танца и пантомимы, изобразил естественные человеческие характеры. Новым было и то, что в спектакле зритель впервые увидел танцы разных народов — шотландские, голландские, ирландские, французские.

Для второго балета сюжет был взят из мифологии. Музыку специально написал композитор Симондс. Балет начинался увертюрой. От картины к картине события развивались последовательно, герои были наделены человеческими чертами: Марс — воинственный, Вулкан — коварный, Купидон — хитрый, Венера — любящая, Нептун — благородный и т. д. Мифологическая тема преподносилась балетмейстером по-новому, с раскрытием характеров конкретных людей. В этом проявилось новаторство Джона Уивера.

Австрийский балетмейстер Франс Хильфердинг (1710—1768) выдвинул свою творческую программу. Главное — превратить балет в самостоятельный театральный жанр, основное внимание — драматургии балетного спектакля и, наконец, приближение балета к правде жизни. Как он этого добивался? Прежде всего под влиянием просветителей балетмейстер начал создавать балеты на сюжеты пьес известных драматургов. Появились спектакли «Идоменей» по пьесе Кребийона, «Альзира» по пьесе Вольтера, балет на сюжет трагедии Расина «Британик». Вместе с тем Хильфердинг ставил комедийные балеты, современные жанрово-бытовые. В них он использовал приемы и находки комической оперы и драматического театра, поэтому персонажами его балетов часто бывали крестьяне, солдаты, мельники, лесничие и др. Они исполняли свои танцы, для чего балетмейстер широко вводил народную пластику. Все это очень обогатило балетные спектакли, придало им новые черты, стало новым словом в хореографическом искусстве — танец становился действенным. Хильфердинг оставил придворный стилизованный условный костюм, но убрал маски. Он поднял актерское исполнительское искусство на новую высоту, заставил танцовщиков и танцовщиц свободнее держаться на сцене и тем открыл перспективы создания настоящих человеческих характеров.

Гаспаро Анджолини (1731—1803), итальянец по происхождению, — лучший ученик и последователь Франца Хильфердинга. Италия, Австрия, Россия — страны, где он работал и совершенствовал хореографическое искусство. Балетмейстер, либреттист, музыкант, Анджолини стремился превратить балет в музыкальную драму. В своем творчестве он, опираясь на творческую концепцию композитора Глюка, выдвинул в качестве своей эстетической программы три требования: простота,

естественность, правда. Анджолини считал, что музыка — основа балетного спектакля, поэтическая душа его, а музыкальная драматургия — основа сценического действия. Лаконичность балетного спектакля Анджолини видел в том, чтобы, не отвлекаясь на развитие второстепенных тем и эпизодов, вести главную сюжетную линию строго и последовательно. Танец он делил на гротесковый, комический, полухарактерный и серьезный. Эстетическая программа Анджолини получила отражение в его балетах, лучшими из которых были «Дон Жуан» и «Семирамида».

Жан Жорж Новер (1727—1810), как и Хильфердинг, стремился воскресить искусство пантомимы, наполнить балетный спектакль глубоким содержанием. «Балет представляет собою картину или, вернее, последовательный ряд картин, связанных в одно целое определенным действием», — писал он в своей книге «Письма о танце и балетах». Он считал, что сцена для балетмейстера является тем же, чем холст для живописца, поскольку балет — «сама природа, облагороженная всей прелестью искусства».

«Я разбил уродливые маски, предал огню нелепые парики, изгнал стеснительные панье* и еще более стеснительные тоннеле**; 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», — писал Ж. Ж. Новер.

До Новера во Франции танец на сцену допускался лишь как чисто декоративная вставка в оперу, как изысканная, нарядная, но малосодержательная интермедия, как дивертисмент. Новер же утверждал, что танец должен стать действенным, осмысленным и эмоционально-выразительным. Балетмейстер-новатор снимает маски, требует серьезных драматических сюжетов, сценической правды. Развлекательным постановкам он противопоставляет балет с острым драматическим сюжетом, с непрерывно развивающимся действием.

Новер хотел, чтобы балет стал искусством в высоком смысле слова. Он считал, что создать хореографические постановки, гармоничные и содержательные, возможно лишь при взаимосвязи и взаимодействии всех слагаемых балетного спектакля.

Темы для своих балетов Новер брал из античной литературы, истории, мифологии. В центре его спектаклей были герои,

* *Панье* — огромная, растянутая в боках, сплюснутая спереди и сзади женская юбка.

** *Тоннеле* — широкая юбка на китовом усе.

подчиняющие личные стремления и чувства интересам общества. Репертуар Новера состоял из одноактных и многоактных балетов, пасторалей*, дивертисментов**. Это были постановки трагедийные, героические, комедийные, героико-трагические, лирические, лирико-драматические. Желая все происходящее на сцене передать как можно правдивее, балетмейстер главным средством актерской игры избрал пантомиму. Танец у него в балетах продолжал действие, развивал сюжет, был *действенным*.



Жан Жорж Новер

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

В книге «Письма о танце и балетах» хореограф утверждал свою эстетику балетного искусства. Впервые книга вышла в 1760 году в Штутгарте. В нашей стране она не раз переводилась на русский язык и издавалась. Первое ее издание в России вышло в 1804 году, последнее — в 1965.

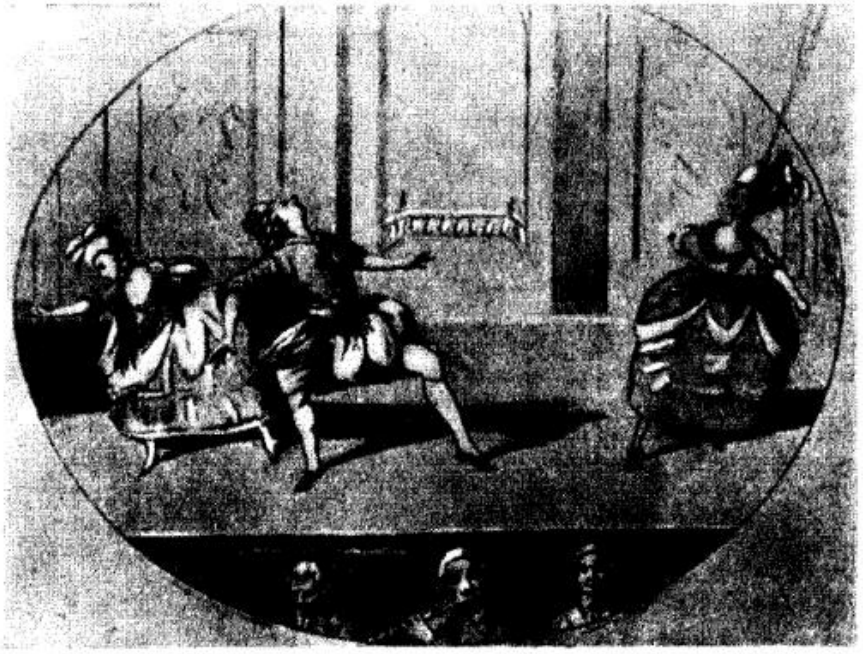
«Я совершил в искусстве танца переворот столь же значительный и прочный, как и Глюк в искусстве музыки»[1]. Так Новер сам характеризовал свой творческий путь.

Реформы Новера были в духе идей философов-просветителей, идеологов грядущей французской революции — Дидро, Вольтера, Руссо. Его деятельность в балетном театре вызывала одобрение этих людей и лучших художников, композиторов, хореографов того времени. Однако знатных любителей балета пугал демократический характер его преобразований, поэтому Новеру долгие годы пришлось ставить свои спектакли не во Франции, а за границей — в Штутгарте, Лондоне, Вене, Милане, Турине, Неаполе, Лиссабоне.

* *Пастораль* — театральное представление на идиллический сюжет, в котором действуют пастушки и пастушки.

** *Дивертисмент* — театральное зрелище, состоящее из ряда номеров различных жанров. В балете — особая форма балетного спектакля, представляющая собой сюиту танцевальных номеров.

[1] Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах, с. 42.



Балет Ж. Ж. Новера «Медея и Язон»

Ж а н Д о б е р в а л ь (1742—1806), ученик Новера, развил дальше его теоретические положения и практические поиски.

Доберваль стал балетмейстером после долгих лет исполнительской деятельности. Ревностный последователь своего учителя, он также, как и Новер, уничтожил маски, сделал правдивыми костюмы, а образы естественными. Он ввел новый стиль в балет, новый жанр в хореографию. Его спектакли утверждали на балетной сцене не только новых героев — он проводил в жизнь новую театральную эстетику. Его балетмейстерская практика проходила в Бордо. Здесь у него учились будущие знаменитости — Дидло, Омер, Вигано, Медина. Наиболее известные его работы — это балеты «Дезертир» и «Ветреный паж» по пьесе Бомарше «Женитьба Фигаро». Все его балеты были в известной мере реалистичны. Важное место занимал в них народный танец, ритмизованная пантомима, естественный жест. И в наши дни многие хореографы обращаются к темам и образам Доберваля.

Его заслугой стало создание комедийного балета как нового хореографического жанра. Балеты комедийного жанра имеют всегда четко очерченный сюжет, свой круг образов, свои специфические художественные приемы. Герои этих балетов живут в реальном мире и побеждают благодаря уму и находчивости. Сатирическое изображение, осмеяние человеческих недостатков — эстетический принцип комедийных балетов. Сюжет обусловливает и композицию, которая строится у Доберваля на последовательном сцеплении комедийных ситуаций.



Жан Доберваль

Сюжетное действие комедийного балета «Тщетная предосторожность» выражается в резком противопоставлении основных героев: Лиза и Колен, Мишо, Ален и Марцелина. Раскрывая их образы, балетмейстер избирает такие комедийные ситуации, которые соответствуют реальной жизни. В героях точно отмечается их социальная принадлежность. Простые люди — Лиза, Марцелина и богатые — Ален, Мишо. Принцип создания образов героев — выделение типических черт. Например, в Лизе и Колене — оптимизм, острый ум, смекалка, находчивость. Акцентируются отдельные черты в отрицательных героях — глупость, невежество, неумение выйти из трудных положений, ханжество.

Балетмейстер создал ярко очерченные характеристики героев, используя элементы жанрово-бытовых танцев: озорная, капризная Лиза, ловкий, находчивый Колен, неуклюжая, предприимчивая Марцелина, самовлюбленный Мишо. Хореограф смело вводил новые темы, насыщая спектакль реалистическими деталями, разрабатывал конкретные, исторически правдивые образы.

Национальные ритмы, жизненные краски и народные образы пришли на сцену с этим балетом. Его хореографическая партитура отличалась национальной танцевальной пластикой. Первоначальная музыкальная партитура была составлена из популярных мелодий и песен разных композиторов, позднее ее заменили музыкой Л. Герольда, затем П. Гертеля.

Первой исполнительницей роли Лизы была французская балерина Теодор. Премьера балета состоялась 1 июля 1789 года в Большом театре в Бордо. После этого балет был поставлен во многих городах Европы разными балетмейстерами.

«Доберваль ввел на сцену характеры живых людей, утверждал справедливость, смеялся над своекорыстием, алчностью, спесью. Его реалистические персонажи потеснили олимпийских богов,



Сцена из балета «Тщетная предосторожность» в исполнении Московского хореографического училища

пасторальных красавцев, напудренных пастушек», — писал советский критик Н. Эльяш в своей книге «Образы танца».

Борьба с рутиной и однотипной техникой за естественность и содержательность исполнительского искусства велась не только балетмейстерами, но и артистами балетного театра, современниками Новера. Среди них были две знаменитые танцовщицы XVIII века — Мари Салле и Мари Камарго. Они обе ученицы знаменитой танцовщицы Парижской Оперы — Франсуаз Прево (1680—1741). Французская балерина и педагог выступала в операх-балетах, лирических трагедиях, в «Трагическом па» на сюжет 4-го действия «Горациев» Корнеля. Франсуаз Прево, одаренная актриса, сумела передать своим ученицам не только изящество и «школу», но и умение свободно мыслить, творчески относиться к любимому искусству танца.

Мари Камарго (1710—1770) первая выступила против правил придворного театра, ввела на его сцену танец более быстрого, оживленного темпа. Больших успехов она достигла в исполнении таких танцев, как гавот, менуэт, пасспье, ригодон. Для того чтобы облегчить исполнение заносок*, введенных ею в

* *Заноски* — прыжковые движения с ударами одной ноги о другую в воздухе. При этом в воздухе ноги должны скрещиваться.

танец, Камарго сняла с туфель каблук, укоротила юбку и убрала излишние украшения. Это помогло ей обогатить новыми приемами технику сценического танца, сделать его более виртуозным, легким и грациозным.

Мари Салле (1707—1756), тоже француженка и ученица Прево, совершенствовала находки Камарго. Свой творческий путь она начинала в ярмарочном театре вместе со своим отцом. Одаренная танцовщица, Салле прославилась в Лондоне в труппе Джона Рича и лишь потом ступила на сцену Французской Королевской академии музыки и танца. Что нового внесла в развитие балетного жанра Мари Салле? Прежде всего она хотела танцевать в спектаклях с ясным сюжетом, четко обозначенным действием; стремилась не только оживить исполнительскую манеру, но и придать ей естественность и правдивость, приблизить к образу и театральный костюм. Вместо громоздких панье и тонелле она надела греческую тунику, сняла маску и парик. Новаторские замыслы Салле нашли отражение в ее балетах «Пигмалион» и «Вакх и Ариадна». И если лондонские зрители, восхищенные, приветствовали эти нововведения, то ее выступления на парижской сцене вызывали протест со стороны дирекции и аристократического зрительного зала. Мари Салле не успела завершить и утвердить в парижском театре свою реформу. Борьба с рутиной подорвала ее здоровье, и она рано умерла.

О Салле восторженно отзывались ее современники. Видел ее выступления в Лондоне и Жан Жорж Новер. Он высоко оценил творчество Мари Салле: «Ей чужда была бравурность и замысловатость современного танца, эту мишуру она заменила простой и трогательной грацией. В ее лице не было никакой аффектации, оно было благородно, одухотворенно и выразительно», — писал знаменитый реформатор балетного театра XVIII века.

Становлению и утверждению реалистических тенденций в танцевальном искусстве Франции открыла широкую дорогу Великая французская буржуазная революция 1789 года. В театрализованные представления под открытым небом включаются старинные народные танцы овернцев, бургундцев, провансальцев, басков, бретонцев. Они вносят новые ритмы, новые танцевальные композиции (хороводы) в профессиональное хореографическое искусство.

Попытки Мари Камарго и Мари Салле обновить балетный театр не принесли большого успеха, но под влиянием новой эстетики революционного театра многое изменяется и в балете. Костюм становится свободным, не стесняющим движений танцовщицы, туфли — типа греческих сандалий. Такие преобразования подготовили почву для дальнейшей реформы балетного театра и для появления романтического балета.

Идеи Новера, Хильфердинга и Анджолини своеобразно отразились в итальянском балетном театре второй половины XVIII века. Центром реформ стал Милан с его Академией танца и театром «Ла Скала».



Сальваторе Вигано

Достижения итальянского балетного театра в конце XVIII века наиболее полно нашли отражение в творчестве балетмейстера и артиста Сальваторе Вигано (1769—1821). Музыкант, художник, сценарист, танцовщик и балетмейстер, Вигано не сразу стал хореографом. Сначала гастроли в Англии, Испании, Австрии, во Франции, в различных городах Италии. Наконец судьба забрасывает его в Бордо, где Вигано знакомится с творчеством Жана Доберваля, который оказал на него большое влияние. Это помогло ему окончательно избрать путь постановщика. Но, разделяя творческие взгляды Новера, Анджолини, Доберваля, Вигано идет своим путем. Сюжеты своих балетов он строит на основе литературных произведений. В отличие от знаменитых единомышленников он не только расширяет круг авторов, но и обращается к сложным темам и образам, придавая им глубокое социальное звучание, как, например, в балетах «Отелло» по трагедии Шекспира, «Мирра» по Альфьери, «Любовь к трем апельсинам» по Гоцци. Балетмейстер много обращался к шекспировским образам, он поставил: «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Сон в летнюю ночь», «Буря», «Макбет». Историческая и философская тематика просматривается в его балетах «Софья Московская, или Стрельцы» и «Прометей». Так, в 1818 году на сцене миланского театра «Ла Скала» Вигано поставил трагедию-балет «Весталка» по одноименной опере Спонтини. Он задумал ее как пластическую драму в пяти актах. Балет отличался реалистической драматургией, единством стиля, логически строгим развитием действия, развернутыми пантомимными сценами. В «Отелло» Вигано сделал массовые сцены действенным центром спектакля, непосредственно связанным с развитием сюжета. Этот балет современники признавали подлинно шекспировским спектаклем.

С 1801 года Вигано ставит балеты, которые современники называли хореодрамами. Выступая как последователь Новера, Вигано создал ритмизованную пантомиму, стараясь объединить ее с танцем. Его хореографическая партитура изобиловала национальными танцами, усиливая этим живописный колорит спектакля. По мнению Вигано, канонизированные формы танца разрушают единство спектакля и лишают его своеобразия. Вигано изменил эстетику спектакля, придав действенность массовым сценам и этим усилив их значение в балете. Естественно, что изменился и рисунок массовых танцев. Если в итальянском театре было принято массовые сцены выстраивать по четким линиям, то Вигано, добиваясь синхронности движения кордебалета, разбивал массовые сцены на живописные группы. Все это дополнялось мимикой артистов и выразительностью их жестов.

Вигано оказал большое влияние на итальянский балет XIX века. Динамизм, быстрые темпы, экспрессия, мимическая игра артистов, ритмическая пантомима и высокая техника — вот основные черты сформировавшегося итальянского балетного театра конца XVIII — начала XIX века.

Именно с именем С. Вигано связано формирование и зарождение нового, реалистического стиля в итальянском и мировом балете, что позволило изменить художественные приемы и средства выразительности.

Народно-освободительное движение в Италии в начале XIX века отразилось и в балетных спектаклях, на первое место выдвигалась героико-патриотическая тематика. Это позволило Вигано придать своим балетам патриотическое, героическое звучание. За это «инстинктивное понимание своего искусства» Вигано высоко ценил Стендаль, который много писал о творчестве этого прекрасного балетмейстера.

В балетах Вигано все больше проявлялись черты и романтического направления, вершина развития которого приходится на первую половину XIX века.

МЕЧТА И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ РОМАНТИЗМА

В 30-е годы XIX столетия достигло своего расцвета новое художественное направление в искусстве — романтизм. В хореографии оно способствовало обновлению тематики спектаклей, утверждению новых сценических приемов.

Почти все романтические балеты строились одинаково. В них противопоставлялись два мира — мир реальный и мир фантастический, мир мечты. Это оказывало влияние на оформление спектакля, на всю его атмосферу. Образ воздушного сказочного создания — сильфиды, в светлом газовом облаке тюник*, с крылышками за спиной и с венчиком на голове, характерен для романтического балета.

Наиболее последовательно и полно романтическое направление проявилось во французском балете.

* *Тюни́к, тюни́ка* — то же, что *пачка* — женский балетный костюм, состоящий из многослойной пышной юбки и лифа, часто применялся в романтическом балете.



Мария Тальони в роли Сильфиды

В 1832 году в Парижской Опере был впервые показан балет Филиппо Тальони «Сильфида». Музыку к нему написал композитор Ж. Шнейцхоффер. Этот балет Тальони сочинил для своей дочери, знаменитой балерины Марии Тальони.

Изображение мира мечты не требовало от балетмейстера и танцовщицы частных бытовых оправданий всех движений и поз танца. Это позволило использовать всю накопившуюся к тому времени балетную технику и способствовало дальнейшему развитию классического танца.

Сильфида — дух воздуха — была гостьей на земле, ее воздушность балетмейстер подчеркивал в танце: в нем преобладали прыжки, парения над сценой. Исполнительница роли Сильфиды, одетая в воздушный костюм — пачку, стремясь создать впечатление невесомости героини, едва касалась сцены кончиками пальцев. Так утверждался танец на пальцах, каким мы знаем его сейчас. Однако тогда не было специальной обуви с твердым носком и с жесткой прокладкой (пуанты) и танцовщице приходилось приподниматься на кончики собственных пальцев в мягких балетных туфлях.

Предполагается, что впервые поднялись в танце на пальцы Мария Тальони в балете «Сильфида» и русская танцовщица Авдотья Истомина в балете «Зефир и Флора».

В романтическом балете возросла роль ведущей танцовщицы, поднялось значение и унисонного женского кордебалета.

В «Сильфиде» танец и пантомима переплетались естественно и незаметно. Содержание балета и чувства героев раскрывались с помощью танцевальных движений, танец стал основным выразительным средством балетного спектакля.

Филиппо Тальони (1777—1871), итальянский танцовщик и балетмейстер, начал свою артистическую деятельность в 1794 году, выступая в различных театрах Италии. В 1799 году он дебютировал в Париже в Академии музыки и танца, но вскоре был приглашен в Стокгольм, где стал первым танцовщиком Королевской оперы. Тальони много сделал для развития классического балета. Он расширил тематику балетных спектаклей, раздвинув границы жанра, вводил в балетные спектакли жанрово-бытовые эпизоды, стилизованные народные танцы и пантомимы. Балетмейстер-новатор создал новый стиль танца, который называли воздушным.

Тальони занимался и педагогической работой. Много сил и энергии он посвятил образованию и сценической карьере своей дочери Марии.

Обученная по методу отца, Мария Тальони обладала удивительной устойчивостью, была способна долго стоять на кончике носка или парить в прыжке, задерживаясь и как бы повисая в воздухе.

Искусство Марии Тальони воспевали поэты, художники. Воздушность ее танца отмечал Н. В. Гоголь.

Вершиной романтического балета стала «Жизель» на музыку А. Адана, поставленная французским балетмейстером Жюлем Перро совместно с Жаном Коралли.

«Жизель» — классический образец хореографии и балетной драматургии, редкого слияния музыки и танца. В этом балете танец органически, действенно связан с пантомимой.

В этом и других балетах Ж. Перро провозглашались идеи прогрессивного романтического направления, отражались взгляды тех, кто не потерял веры в человеческие идеалы, в победу добра над злом. Перро в своих постановках стремился опоэтизировать

Сцена из балета «Жизель» в постановке ГАБТ



все земное. В них действовали не только фантастические существа — виллисы, но и реальные люди. Их поступками руководила вера в добро и справедливость.



Жюль Перро

Жюль Перро (1810—1892) родился в семье, связанной с театром, его отец был машинистом сцены лионского театра. Первые шаги Перро на сцене — исполнение ролей Поишинеля и Обезьяны в цирковых представлениях. Это не только предопределило путь артиста, но и наложило отпечаток на своеобразие его актерской манеры. Двенадцатилетний подросток подражал в представлениях знаменитому комику и акробату Мазюрье, исполнение роли Обезьяны в пантомимо-танцевальных сценах прославило Перро как выдающегося артиста-акробата. Свое танцевальное мастерство Перро совершенствовал, беря уроки у знаменитого танцовщика О. Вестриса. Вестрис создал для Жюля Перро особый «жанр Перро» — жанр «зефира с крыльями летучей мыши», суетливого существа неописуемой легкости и гибкости[1].

В 1830 году Перро дебютировал сначала в Лондоне, а затем на сцене Парижской Оперы. Дебют Перро вызвал восхищение у всех, даже у тех, кто испытывал антипатию к танцовщикам в расцвет романтического искусства и победы женского танца. Преодолеть предубеждение приверженцев женского романтического балета помогла особенность таланта Перро, его художественное мышление, способность одухотворять танец. Современники Перро сравнивали его с Марией Тальони. Знаменитая балерина, его партнерша хотела быть единственной и отказалась танцевать с Перро. Перед ним закрылись двери Парижской Оперы.

С 1835 года начинаются гастроли Перро по Западной Европе. Постепенно он отходит от исполнительской деятельности и занимается постановками. Начав с дивертисментных номеров, в конце 40-х годов Перро становится знаменитым балетмейстером. Среди его балетов: «Наяда и рыбак», «Катарина, дочь разбойника», «Питомица фей», «Корсар», «Фауст», «Эсмеральда», «Своенравная жена».

[1] См.: Слонимский Ю. Мастера балета. Л., 1937, с. 93.



Конрад в балете «Корсар» — В. Артюшкин. Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко

Перро — романтический балетмейстер с ярко выраженными демократическими тенденциями. В свое время на него оказало большое влияние творчество Новера, рассказы и показы его учеников. Традиции Новера через Дидло, Доберваля, Омера перешли к Перро. Основой спектакля он считал игровой танец, танцевальную пантомиму. Его балеты имеют, как правило, реалистическую фабулу, например, «Катарина...», «Эсмеральда», «Корсар», «Своенравная жена». Но самое главное все-таки в том, что Перро стремился в языке движений найти средства раскрытия характеров героев и ситуаций танца. Он внес в танец смысл и действие, первый ввел pas d'actions, pas de trois, pas de quatre в той классической форме, которая нам известна сейчас.

Так, миниатюра Жюля Перро «Падекатр» вошла в историю мировой хореографии. В первой его постановке выступили четыре знаменитые танцовщицы — Мария Тальони, Карлотта Гризи, Фанни Черрито и Люсиль Гран. Танец был построен на нежных воздушных движениях и изящных позах. У каждой танцовщицы был индивидуальный танец. И сегодня «Падекатр» исполняется лучшими советскими балеринами и балеринами мира, являясь образцом романтической хореографии. Современники Перро отмечали этот танец как «новое открытие в области хореографии». И если в балетах Вигано имела место ритмизованная пантомима, то балеты Перро отличались игровым танцем, а главное — танцевальной пантомимой.

Перро, кроме того, совершенно свободно ставил сольные и массовые танцы, сочетал в них виртуозные движения с игровой выразительностью. Введение в спектакль осмысленной актерской игры отличало творчество Перро.

В его постановках интересны и композиции массовых танцев: танец корсаров в балете «Корсар», разбойничьи танцы в «Катарине...».

Для оформления своих постановок Перро использовал работы таких крупных художников, как Робер, Делакруа и др.

В 1848 году Жюль Перро приезжает в Петербург. Одиннадцать лет прожил он в России, работал актером и балетмейстером. Здесь он поставил «Эсмеральду», «Катарину...», «Наяду...», «Питомицу фей», «Тщетную предосторожность». Однако демократические тенденции Перро вызвали недовольство правящих кругов и в 1859 году дирекция императорских театров разорвала с ним контракт. Перро уехал во Францию.

В Европе он сделал несколько попыток поставить свои балеты, но его работа не имела успеха. Перро оставляет театр навсегда. Еще полный сил, он доживает свой век в глухой французской деревне.

Сцена из балета «Эсмеральда». Театр оперы и балета им. С. М. Кирова



Постепенно забываются в театре принципы его творчества: исчезает действенный танец, развитие сюжета разбивается дивертисментами, смысловое движение подменяется живописными формами, а танцевальная пьеса — рядом концертных номеров, не связанных друг с другом ни действием, ни смыслом.

В 1892 году Перро умер, его идеи были забыты. Но в 1909 году в Русские сезоны, когда Парижу была показана «Жизель», весь мир заговорил о нем вновь.

В балетах Перро танцевали всемирно известные танцовщицы Карлотта Гризи и Фанни Эльслер.

С Карлоттой Гризи Перро встретился во время его работы в Италии. В те годы танцовщица была еще очень молода и танцевала в детском кордебалете. Однако Перро разглядел талант юной балерины и начал с ней работать. В марте 1836 года они выступают вместе в Лондоне, затем в Вене, наконец на сцене Комической оперы в Париже. Постепенно сформировалось исполнительское мастерство Гризи. Мягкость и изящество французской школы соединились у нее с виртуозным блеском и техникой итальянцев. Кроме того, танец Гризи отличался парящими прыжками, полетами сильными и легкими.

Перро сам ставил для нее все танцы. В феврале 1841 года состоялся дебют Карлотты Гризи в Парижской Опере. Для нее Перро сочинил вставное pas de deux с Люсьеном Петипа в оперном спектакле «Фаворитка».

Исполнительское искусство Фанни Эльслер современники, сравнивая, противопоставляли искусству Марии Тальони. Обе они оспаривали первенство.

Сходство было в одном — обе они танцевали романтические балеты, во всем остальном актрисы соперничали между собой.

Мария Тальони (1804—1884) превосходила Эльслер техническим мастерством, она была самой яркой звездой романтического классического балета. Танец Марии Тальони был как бы неземным. В нем преобладали необычайные прыжки, полеты, остановки в прекрасных позах. Мария Тальони представала перед зрителем мечтой, грезой, уводящей от реальной жизни в потусторонний мир. Вершина ее искусства — балет «Сильфида», основа творчества — классический танец. Мария Тальони не отличалась мимическим даром. Ее танец был сказочно воздушен, поэтичен, но героини довольно однообразны. Это — вилиса, наяда, русалка. Все они погибали с несбывшимися мечтами.

Фанни Эльслер (1810—1884) в танце не придерживалась канонов Академии. Танцуя «всем телом от кончиков волос до кончиков пальцев», как отмечал в своей статье Т. Готье, она разрабатывала быстрые темпы, технику мелких красивых движений и характерных танцев. Фанни Эльслер создавала образы живые, реальные. Ее героини отстаивали свою мечту, звали на борьбу за счастье. Лучшие ее партии — это Катарина, Эсмеральда



Карлотта Гризи



Мария Тальони

в одноименных балетах, Лиза в «Тщетной предосторожности», а в таких танцах, как качуча, мазурка, краковяк, тарантелла, русская пляска, она считалась непревзойденной.

Фанни Эльслер была наделена особым, редким даром пантомимы. Она поднималась до высот трагического искусства в передаче разнообразных чувств. Роль Эсмеральды современники считали вершиной исполнительского мастерства. Танец Фанни Эльслер был земным, в нем она передавала мысли, чувства и мечты своих современников. Танцевальное искусство Фанни Эльслер вызывало восхищение и у русского зрителя. Вот почему, приехав на гастроли в Россию, она надолго осталась здесь.

Крупным балетмейстером романтического направления был и Август Бурнонвиль (1805—1879) в Дании. Сюжеты его балетов взяты в основном из датского фольклора и фольклора других народов. Лучшие из них: «Ярмарка в Брюгге», «Далеко от Дании», «Неаполь», «Народное предание», «Сильфида». Все они проникнуты национальным духом.

Работая более 19 лет балетмейстером Королевского балета Дании, Бурнонвиль поставил свыше 50 балетов. Из них около 15 идут и в наши дни. Бурнонвиль был большим тружеником, и всю свою энергию, свой ум и талант он отдал балетному искусству, произведя в нем революцию: у мужчин он развил



Фанни Эльслер



Август Бурнонвиль

прыжковую технику, виртуозность и энергичность, ввел характерные и национальные танцы, придал балетным персонажам мимическую выразительность. Бурнонвиль, наконец, создал свой метод преподавания в хореографической школе, который зафиксирован в истории балетной педагогики как «урок Бурнонвиля».

Знаток балетного театра Август Бурнонвиль написал книгу «Моя театральная жизнь» — три тома мемуаров, где рассказывает о своем пути артиста, описывает впечатления о поездке в Петербург и Париж, дает характеристики выдающимся хореографам, танцовщикам и балеринам своего времени, раскрывает такие понятия, как танец, пантомима, балет.

О себе самом он сказал: «Я родился для сцены вообще, но танцы победили потому, что способности мои сильнее всего развивались в этом направлении, и потому, что из всех исполнительских искусств именно танец достигает наибольшего результата в смысле воздействия на зрителя. Я хорошо понимал, что другие искусства оставляют после себя больше следов, чем танец, но я чувствовал, что танцы не праздны и не остаются без влияния на духовную жизнь, и я нашел в этом награду за все свои труды»[1].

[1] Классики хореографии. Л.—М., 1937, с. 249—250.



ена из балета Бурнонвиля «Свадебный поезд»

РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫЕ БАЛЕТЫ А. СЕН-ЛЕОНА

Взлет романтического балета в 30—40-х годах XIX века завершился началом кризиса балетного жанра во второй половине XIX века. Постепенно балет теряет свою былую славу. Это печально отразилось не только на стиле танца и на актерском мастерстве, но и на жизнеспособности идеалов Новера, Тальони, Перро. Особенно сильно это сказалось на французской школе классического танца. В ней вместо элегантности и чистоты линий появились жеманство, слащавость, изощренность.

В Италии балет дольше сохранил свою жизнеспособность. Этому способствовали замечательные итальянские мастера хореографического искусства Карло Блазис, Катарина Беретта, Энрико Чеккетти.

Яркими представителями французского и итальянского балетмейстерского искусства конца XIX века были Артур Сен-Леон и Луиджи Манцотти. В используемых ими приемах и необычайных сценических эффектах проявилось не только стремление привлечь зрителя к балетному жанру, но и растерянность, противоречивость исканий театра того времени. Постепенно разрушалась эстетика академического балетного жанра, представления превращались в развлекательные зрелища.

Артур Сен-Леон (1821—1870) родился в семье танцовщика. Танцам он учился сначала у отца, Леона Мишеля, затем у балетмейстера Альберта Декомбе. В 17 лет Артур дебютировал в Брюсселе, после чего гастролировал в Италии, Германии, Англии. Во Франции его дебют состоялся в 1847 году в балете «Мраморная красавица», который он поставил специально для своей жены Фанни Черрито. За этим балетом последовали «Маркитантка» и «Заколдованная скрипка», где Сен-Леон не только танцевал, но и играл на скрипке.

Спектакли Сен-Леона носили развлекательный характер, в них было много танцев и технических фокусов. Работая во многих европейских театрах, А. Сен-Леон поставил в них множество балетов, дивертисментов, концертных номеров. Танцовщик, балетмейстер, сценарист, композитор, дирижер, виртуоз-скрипач, он поражал современников многогранностью своих талантов и необычайной работоспособностью. Мастер сценических эффектов, трюков, красочных танцевальных выходов — антре, А. Сен-Леон покорял зрителя внешним блеском обилием модных и массовых танцев, причудливостью, яркостью костюмов и декораций. Его не привлекали темы и образы романтического балета, эстетику которого он знал прекрасно, ему не нужно было глубокое содержание, философский подход к решению образов, ему нужен был повод для танцев, и он находил его в литературных сюжетах.

Балерины, с которыми работал Сен-Леон, были виртуозны, техника их исполнения поражала своей профессиональной отточенностью. А. Сен-Леон стремился не отставать от моды времени: чудеса пиротехники, электрические эффекты в его балетах ошарашивали зрителя. Например, балерины танцевали на огромных клавишах рояля, танцовщики ездили, как в цирке, на велосипедах, огромные висячие сады раскачивались на сцене.

Сен-Леон широко использовал в своих балетах характерные танцы, элементы плясового фольклора. Но это все подвергалось вольной стилизации и поэтому танцы в его балетах утрачивали свой национальный колорит, подлинную народную стихию.



Артур Сен-Леон

Лучший свой балет «Коппелия» (на музыку Л. Делиба) Сен-Леон поставил 25 мая 1870 года в Париже. Балет до сих пор не сходит со сцен многих балетных театров.

Артур Сен-Леон десять лет проработал в России.

С 1 сентября 1858 года дирекция императорских театров подписала контракт с Сен-Леоном, а 13 сентября он уже поставил балет «Жавотта, или Мексиканские разбойники». С этого спектакля началась деятельность Сен-Леона в России, и на целых десять лет Россию наполнят «дешевые зрелищные балеты, безвкусица и стилизация характерного танца» (В. М. Красовская). Это противоречило традициям русского балета. И не случайно русские танцовщики, пытаясь вернуть балет на путь национальной тематики, предложили Сен-Леону поставить сказку П. П. Ершова «Конек-Горбунок». Балет был поставлен, но Сен-Леон превратил его в спектакль, восхваляющий самодержавие. Положительным было только то, что в нем использовались пляски разных народов, населявших Россию. Премьера состоялась 3 декабря 1864 года и прошла с успехом. Официальная пресса провозгласила балет «первым русским национальным балетом». Но демократически настроенный зритель не принял этого спектакля.

С одной стороны, появление русской темы в балете было явлением положительным, с другой — оно породило тот псевдорусский стиль, который заставил балет отойти на долгие годы от своих прогрессивных позиций.

Сен-Леон стремился приспособиться к требованиям зрителя. Обладая даром стилизации и профессионального умения выделить самое характерное в танце, он также легко переходил «от фольклорной стилизации к разбитному канкану»[1], а за изощренностью форм балетов умело скрывал пустоту содержания.

Именно таким предстал перед зрителем балет «Конек-Горбунок». Героиней в нем Сен-Леон сделал Царь-девицу, а

[1] Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.—М., 1963, с. 69.

Сцена из балета «Коппелия». Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко



образ Иванушки-дурачка отошел на второй план. «Однако это не помешало поколениям русских актеров, начиная от первых исполнителей ролей — Н. А. Троицкого в Петербурге и В. Ф. Гельцера в Москве — создать обаятельный образ Иванушки, словно чудом сохранившего множество национальных черт оригинала»[1]. Мастера русской сцены много внесли своего в отдельные сцены, танцы, вариации балета, дополнив и обогатив его национальными красками.

Следующими балетами А. Сен-Леона были «Валахская красавица» («Валахская невеста») и «Золотая рыбка», который стал воплощением идейной и творческой реакционности. В его сюжете не осталось ничего пушкинского. После этого Сен-Леона перестал поддерживать и реакционный зритель. В 1869 году Сен-Леон уехал в Париж, где вскоре умер.

РИТМ И ПЛАСТИКА В ТАНЦЕ НАЧАЛА 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.

Франсуа Дельсарт (1811—1871) занимался изучением свободной пластики детей, взрослых и душевнобольных. Он систематизировал их движения, жесты, позы по смыслу, по эмоциональной окраске, по ритму. Многие из его находок нашли применение в современной художественной гимнастике, но отсутствие системы и методики преподавания не дали возможности его идеям оформиться в определенную школу.

Такая же участь постигла и деятельность Эмиля Жака-Далькроза (1865—1950). Швейцарский музыкант, композитор, педагог, он является основоположником современной ритмики. Создав свою систему ритмического воспитания и ритмической гимнастики, он с поразительной точностью передавал ритмическую структуру самых сложных музыкальных произведений. Жак-Далькроз говорил, что «обучение ритмике есть только подготовка к специальным художественным изучениям, и само

[1] Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века, с. 78—79.

по себе оно не составляет искусства», за исключением отдельных, частных случаев. Жак-Далькроз не занимался специально танцем, но развивал чувство ритма у своих учеников. Их выступления в Женеве показали абсолютное владение музыкальными ритмическими структурами. Находки Жака-Далькроза нашли применение в современной художественной гимнастике и в *танце модерн.*

В 20-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 смешались 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.

Мэри Вигман передавала в танце состояние экстаза. Поэтому ее исполнение было драматично, темпераментно, четко, экспрессивно. Ее лучшие постановки — «Танец смерти», «Танец черной королевы», «Танец жертвы». В них уродливое и страшное она приравнивала к красоте и гармонии.

Рудольф фон Лабан тяготел к конструктивизму, геометрическому построению рисунка, к изощренной подчеркнутости композиций. Его система преподавания легла в основу многих танцевальных школ.

Курт Йосс свои хореографические композиции строил на строгом образном рисунке, ярких внешних характеристиках. В его постановках преобладали темы смерти и безысходности. Лучший балет К. Йосса на музыку Ф. Кочна «Зеленый стол» был поставлен в 1932 году. Это был единственный зарубежный антивоенный балет — пародия на Лигу Наций, который до сих пор пользуется большой популярностью у зрителей. В этом балете четкая пантомимная игра балетных артистов сочетается с высокой танцевальной техникой, скульптурностью поз и движений. В Англии, Франции и Италии танец модерн не получил своего развития. Большое влияние на его развитие оказала Айседора Дункан — яркая представительница этого жанра.

Айседора Дункан (1877–1927), американская танцовщица, одна из основоположниц танца модерн, имела громкую

славу и пользовалась большим авторитетом. Ей подражали во всех странах мира, ее копировали, перенимали ее манеру танцевать, носить костюм. Дункан отрицала классический танец, выдвигала принцип общедоступности танцевального искусства. Она пропагандировала развитие массовых школ, где дети в танце познавали бы красоту движений человеческого тела. Опираясь на древнегреческое искусство, Дункан заимствовала греческую пластику, стремилась слить воедино танец и музыку.

Первое выступление Дункан с концертной программой состоялось в 1903 году в Будапеште. Она танцевала босая, в лег-

Айседора Дункан



ких, прозрачных, развевающихся туниках*. Движения ее были просты: легкий бег на полупальцах, естественные остановки, позы, маленькие прыжки. Отдельные позы, движения, жесты она копировала с греческих скульптур, с изображений на фронтонах, барельефах, вазах.

В танцах Дункан импровизировала. Это было неповторимо, вдохновенно и искренне, музыкально, лирично, необыкновенно ритмично. Она танцевала под музыку Глюка, Моцарта, Шопена, Шуберта, Бетховена, Вагнера, Чайковского.

Слава пришла к ней не сразу. В Америке ее не признали, не поняли и не приняли. Но танцовщица упорно боролась за свое искусство, веря, что красота может исправить мир, сделать жизнь счастливее, она хотела, чтобы все люди научились видеть прекрасное. Дункан критиковала буржуазный строй, его мораль, законы. Свой танец она назвала свободным, сама же была, как «лозунг, как эстетическая программа». Так писал о ней известный советский критик И. И. Соллертинский.

Дункан мечтала создать свою школу, но основанные ею школы в Германии (1904), во Франции (1912), в США (1915) существовали недолго. В Россию она приезжала неоднократно, начиная с 1904 года, и трижды делала попытки организовать школу. Танцовщица была одной из первых зарубежных артисток, приветствовавших Советскую Россию. Она приехала сюда в 1921 году и организовала в Москве студию, которая просуществовала до 1949 года. Однако Дункан не создала профессиональной танцевальной системы, следствием этого было отсутствие системы педагогических приемов, техники танца, что стало причиной недолговечности ее студии. Отрицая классический танец и его выразительные возможности, она этим весьма обедняла свои постановки, но отдельные ее открытия стали элементами художественной гимнастики.

После выступлений Дункан классический балет обратился к небалетной симфонической и камерной музыке. Балетмейстеры стали чаще отходить от академических форм классического танца. Айседора Дункан весьма способствовала развитию танца модерн. Ею написаны две книги: «Моя жизнь» и «Танец будущего». Десятки книг и статей написаны о самой Дункан и среди них важное место занимает статья А. В. Луначарского «Наша гостья».

Костюм, обращение к небалетной музыке, совершенствование мимического исполнительского искусства, импровизация и, наконец, борьба с буржуазными представлениями об искусстве танца — вот то положительное и ценное, что несло в себе творчество Айседоры Дункан.

---

* *Ту́ника* — женский или мужской костюм, напоминающий древнегреческий хитон или римскую тунику. Туника часто используется и как репетиционный костюм, а также в балетах на мифологические или исторические темы.

ОТКРЫТИЯ И НАХОДКИ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ США

Формирование эстетического идеала хореографического искусства в начале XX века в Европе и Америке проходило под непосредственным влиянием русского классического балета. Одна за другой появляются балетные труппы в странах, не знавших ранее классического балета. Например, балетные театры США своим появлением обязаны русским педагогам и балетмейстерам — М. Мордкину, А. Соколовой, М. Фокину, Дж. Баланчину. В Англии вместе с отечественными хореографами работали Т. Карсавина, Н. Легат, Анна Павлова. Во Франции многие балетмейстеры и исполнители работали в антрепризе С. Дягилева, впитывая в себя систему преподавания классического танца и репертуар русского балетного театра. В каждой стране становление балетного театра проходило по-своему. В одних случаях оно опиралось на старые традиции национального балета, в других — все начиналось сначала, в третьих — окрашивалось особенностями танцевального фольклора, пластики своего народа, устного поэтического творчества, в четвертых — влияло на эстетику танца модерн, рождая своеобразные, неповторимые краски танцевальных композиций.

Балет Соединенных Штатов Америки начал свою жизнь сравнительно недавно. В XVII веке театра еще не было. Но по мере того как росли города, в Америку стали приезжать на гастроли театральные, в том числе и балетные, труппы из других стран. Они давали представления в Нью-Йорке, Филадельфии, Александрии, Бостоне. В 1839 году в Америке гастролировал брат Марии Тальони Поль с женой, затем Жан Петипа с сыном Мариусом. Большую любовь американского зрителя к балетам пробудила своими танцами знаменитая Фанни Эльслер. Она танцевала в балетах «Тщетная предосторожность» и «Швейцарская молочница». После успехов Эльслер гастроли европейских артистов стали постоянными. В начале XX века особый успех выпал на долю знаменитой русской балерины Анны Павловой. Труппа С. Дягилева, студии и школы М. Мордкина и М. Фокина ближе познакомили американцев с классическим балетом.

С середины XIX века в Америке становятся популярными музыкальные комедийные представления с танцами, предшественники современных мюзиклов. Параллельно с этим шло развитие танца модерн. Первыми хореографами, для которых главным стал танец модерн, были известные американские танцоры Руфи Сен-Денис и Тед Шоун. Они стремились в танце передать чувства и мысли современного человека, используя для этого пластику танцев Индии, Египта, Японии. Руфи Сен-Денис и Тед Шоун основали в Лос-Анджелесе школу, которая называлась «Денишоун». В отличие от Дункан они не отвергали классический танец, а использовали его выразительные

возможности. В свою систему они включали и отдельные находки и приемы Дельсарта, Жака-Далькроза, Дункан. Поставленные ими танцы сопровождала серьезная музыка.

Продолжателями идей школы «Денишоун» стали выдающиеся американские балетмейстеры Марта Грэхэм и Дорис Хэмфри.

Марта Грэхэм — ученица школы «Денишоун», танцовщица и балетмейстер, сторонница танца модерн. Ее исполнительская и балетмейстерская манера отличалась ярким рисунком, сложностью движений. Марта Грэхэм ввела многие новшества и в оформление спектакля — движущиеся декорации, символическую бутафорию, разговорный диалог и многое другое. Она создавала свои композиции на музыку известных композиторов — Скрябина, Дебюсси, Равеля, Онеггера, Франка, или на музыку, специально написанную для нее современными американскими композиторами. Темы ее постановок — библейские легенды или античные мифы и сказания, древнегреческие трагедии, которым придавалось современное звучание. Символические образы древних сказаний помогали воплощать сложные жизненные и философские проблемы. Марта Грэхэм создала свою систему преподавания, свою систему педагогических приемов и организовала школу современного танца. Лучший ее балет — «Весна в Аппалачских горах» на музыку А. Копленда.

Дорис Хэмфри, продолжая линию своих учителей из школы «Денишоун», разработала технику легких быстрых движений, навыки контроля за движением. Многие танцы Хэмфри были в ложногреческом стиле, танцевала она под самую разнообразную музыку: классическую, современную, использовала шумы и выразительные звуки, крики, гудение. Дорис Хэмфри тоже организовала свою школу. Как педагог она отличалась умением открыть в ученике индивидуальность. Ее лучшие ученики — Хосе Лимон и Сибилла Ширер.

Балетмейстер Агнес Де Миль особенно популярна в Америке. Свои постановки она строила на американском танцевальном фольклоре. Ее балет «Родео» и мюзикл «Оклахома!» имели в этом плане историческое значение, поскольку народному американскому танцу были приданы в них театральные формы. Танец в интерпретации Агнес Де Миль из развлекательного превратился в сценическое действие, стал раскрывать характеры героев, создавать настроение спектакля, развивать линию действия. В ее репертуаре социальная драма «Четыре Марии», трагедия «Легенда Фолл-Ривер», комедия «Три девы и дьявол», танцевальный спектакль «Репетиция». На творчество Агнес Де Миль оказал большое влияние автор психологических балетов Антони Тюдор. Это особенно сказалось в балете «Легенда Фолл-Ривер».

Одно из значительных мест в истории американской современной хореографии занимает Джон Батлер. Он добился больших творческих удач в различных жанрах: в классическом балете, в танце модерн, в опере, оперетте, в музыкальных спектаклях. Стиль работы Джона Батлера включает в себя и технику классического танца, и технику танца модерн. Свое начальное хореографическое образование он получил в штате Миссисипи, затем в училище в Нью-Йорке, брал уроки у Марты Грэхэм, танцевал в балетах Агнес Де Миль. В 1955 году он организовал свой танцевальный коллектив. Джон Батлер использует в своей работе и фольклор. Примером могут служить такие постановки, как «Кармина Бурана», «Время года в аду».

Балетмейстер Джером Роббинс тоже ставит и классические балеты, и танец модерн. Использует он и джаз-танец. Его постановки отличаются глубиной эмоциональных переживаний, социальной направленностью, а также оригинальностью танцевальных форм, умением использовать в танце естественные движения человека. Не случайно Джером Роббинс считается блестящим стилистом современного американского балета. Среди его постановок «Вестсайдская история», «Матросы на берегу» на музыку Л. Бернстайна, «Фанфары» на музыку Б. Бриттена, «Свадебка» И. Стравинского, балет «Движения», идущий без музыкального сопровождения, «Танцы на вечеринке».

Роберт Джоффри — хореограф и педагог, в прошлом блестящий солист. Он много экспериментирует. Так, в балете «Астарта» он использует киноэкран, электронную музыку, мигающие огни, действие переносит в зрительный зал или за кулисы. Очень интересно поставлен им и балет «Гамелан».

Алвин Николаис тяготеет к мистическим балетам. В его балете «Тотем» показывается цепь магических заклинаний и зарождение колдовства. Работы Николаиса наполнены поэтической таинственностью, мрачной грустью. Он остро чувствует время и пространство, широко использует техническое и актерское мастерство танцоров, флюоресцентное освещение, световые эффекты. Но Николаис не ограничивается только постановкой балетов, он пишет статьи, преподает в университетах, сочиняет музыку.

К третьему поколению американских хореографов относятся балетмейстеры Хосе Лимон и Алвин Эйли.

Хосе Лимон был известный американский танцовщик и хореограф. Он родился в Мексике, но с 7 лет жил в США. Увлекшись танцами, Хосе Лимон поступил в школу Дорис Хэмфри и Чарлза Вейдмэн. Проработав в их труппе почти 10 лет, он пробует ставить собственные хореографические номера. Вернувшись из армии в 1945 году, Хосе Лимон организовал свою танцевальную труппу. Его эстетическое кредо заключается в таких его словах: «В форме, близкой к ритуалу, танец может показать и великие трагедии всего человечества, и огромные порывы одного человека. Никогда искусство не было так необходимо людям, как в наши дни. Подобно искусству таких великих мастеров, как Джотто, танец должен воздействовать на людей,

чтобы они становились лучше». Сначала Хосе Лимон работал с Дорис Хэмфри, а с 1958 года возглавил свой коллектив. Наиболее популярные его постановки: «Павана мавра», «Плач по Иньясио Санчесу Мехиас» на стихотворение Ф. Гарсиа Лорки и музыку Нормана Ллойда, «Наваждение в ночи» на музыку Прио Ренье, мексиканская легенда «Ла Малинче» на музыку Нормана Ллойда и «Император Джонс» по сюжету Ю. О'Нила на музыку бразильского композитора Э. Вила Лобоса. В них с большим мастерством хореограф раскрывает психологическое состояние героев. Особый интерес в творчестве Хосе Лимона представляет мужской танец. Это сближает его с Тедом Шоуном. Их обоих волновала проблема мужского танца. Отвергая всякую манерность и изнеженность, Лимон создает мужественный, атлетический стиль. Здесь следует назвать его композицию о легендарных вождях индейцев «Не воспетые».

В труппе Хосе Лимона было всего 16 человек. Среди его артистов знаменитые американские танцовщики и танцовщицы: Паулина Конер, Карла Максуэлл, Клей Тальяферро, Гари Мастерс, Эдуард Десото и другие.

Для женской группы Хосе Лимон поставил «Танцы для Айседоры», «Орфей», «Карлотта». Бессюжетный танцевальный номер «Хореографическое подношение» на музыку И.-С. Баха он поставил в честь Дорис Хэмфри.

Большим успехом пользуется работа и современного американского хореографа А л в и н а Э й л и. В его «Американском театре танца» всего 15 танцовщиков. Они бережно сохраняют музыкально-танцевальное наследие американских негров. Репертуар театра составляют постановки, кроме Алвина Эйли, также Т. Битти, Д. Холдера, Л. Хортона и других хореографов, которые хорошо знают негритянский фольклор.

Алвин Эйли родился в штате Техас. В детские годы он часто слушал странствующих негритянских певцов — исполнителей блюзов и спиричуэлс. Естественно, на всем творчестве Алвина Эйли ощущается влияние негритянского вокального, музыкального и танцевального фольклора. Учился Алвин Эйли в Лос-Анджелесе в студии Лестера Хортона. Здесь он продолжал свои занятия и тогда, когда поступил в Калифорнийский университет на факультет иностранных языков. Алвин Эйли сначала танцевал и ассистировал Хортону. Но после внезапной смерти Хортона в 1953 году он стал балетмейстером и художественным руководителем коллектива. В творчестве Эйли воплотились основные идеи Лестера Хортона. Это — ясность хореографического рисунка, доступность содержания и формы постановок, глубокое уважение к национальным традициям всех народов, составляющих население США. Его первые работы «Оплакивание утра» и «По заветам святого Франциска» сразу принесли популярность молодому балетмейстеру. В это же время он берет уроки у Марты Грэхэм, Дорис Хэмфри, Чарлза Вейдмана, Анны Соколовой. Расставшись с ансамблем Хортона, Алвин Эйли уезжает в Нью-Йорк. Здесь он организует «Американский театр танца». Несмотря на то что в своей работе Эйли использует классический танец, приемы драматического театра, он остается ярким представителем американского танца модерн. Репертуар постановок театра Алвина Эйли очень разнообразен по стилю, по форме, настроению, музыке, хореографии. Это балеты «Икар» и «Сотворение мира», танцевальные композиции «Псалмы», «Безмолвие», «Путешествие» и другие.

Среди американских балетмейстеров особое место занимает Д ж о р д ж Б а л а н ч и н. Начиная с 1925 года, он поставил свыше 100 балетов. Классический танец Джордж Баланчин (Баланчивадзе) изучал в Петербургском театральном училище, занимаясь в классе А. Андрианова. Баланчин создал неоклассический стиль в балете. Он признает в балете сюжет и драматургию. Хотя среди его балетов библейская легенда «Блудный сын» и романтическая «Сомнамбула», однако он считает, что танец не должен быть связан с сюжетом или сложной структурой тематического спектакля. Любую самую нетанцевальную музыку, утверждает он, можно воплотить в танце. Баланчин поражает зрителя интересными рисунками, линиями танцев, движениями танцующих, масштабностью всего происходящего, его постановки: «Серенада» на музыку П. И. Чайковского, «Шотландская симфония» на музыку Ф. Мендельсона, «Тема с вариациями», «Хрустальный дворец», «Орфей», «Пульчинелла», «Свадебка», «Поцелуй феи» и другие — тому доказательство.

Труппа Джорджа Баланчина воспитана на единых художественных принципах. Артисты обладают свободой и гибкостью в технике классического танца, ориентируются в танцевальной музыке, ощущая ритм, дух и мелодическую основу каждого движения, умеют пластически воплощать все оттенки сложнейших музыкальных партитур балетов Баланчина. Поэтому так разнообразен почерк этого балетмейстера. В его хореографической палитре сложные образы, наполненные глубокой человеческой мыслью и удивительной поэзией, неистощимой фантазией и изобретательностью. Его творчество повлияло на рождение крупных артистических индивидуальностей, таких как Аллегра Кент, Виолетт Верди, Жак д'Амбуаз, Артур Митчелл, умеющих передавать в пластике и сложные философские образы, и романтическую одухотворенность хореографа, и причудливость его разнообразных танцевальных рисунков, композиций, отдельных движений.

Репертуар балетных трупп США многообразен. В него входят классические спектакли, ультрасовременные балеты, мюзиклы, сюжетные и бессюжетные концертные номера. Большой популярностью пользуется и танец модерн. Но если в 30-е годы XX века он занимал главное место в хореографии Америки, то после второй мировой войны танец модерн утратил эту свою

позицию. В него активно входит фольклор. Танец модерн используют как выразительное средство и в классических балетах, и в мюзиклах, и в кино.

ТРАДИЦИИ АНГЛИЙСКОГО БАЛЕТА

Балет Англии в отличие от балета США имеет свои специфические традиции, восходящие к маскам XVI века. Большое влияние на танцевальную культуру Англии всех эпох оказало творчество В. Шекспира, пьесы которого становятся основой многих балетных спектаклей. Объединяясь с искусством комедии масок, они влияют на рождение английской пантомимы. Последняя, проникая в балет, усиливает его выразительные возможности: мимическую игру, специфические балетные трюки, быстрые смены декораций, «волшебные» превращения. «Передовые представители хореографического искусства того времени (XVIII в.— *В. П.*) развивали и совершенствовали пластические возможности и технику мимической игры, обогащая балет национальными красками и ритмами, национальными традициями высокой и старинной театральной культуры»[1]. Комические и гротесковые персонажи, живая народная тематика, контрасты реальности и фантастики, натурализма и аллегории создавали условные формы бытовых фольклорных плясок. Они органично вливались в театрализованные представления того времени.

В конце XVIII и начале XIX веков на сцене английского театра танцевали преимущественно знаменитости Франции, Италии и многих других европейских стран. Засилие иностранных мастеров танца на лондонской балетной сцене тормозило развитие национальной исполнительской школы. Задержал развитие английского балета и кризис балетного искусства второй половины XIX века. В это время балеты шли в мюзик-холлах или существовали как дивертисменты.

Перелом в английском балетном искусстве произошел после приезда в Лондон дягилевской антрепризы «Русский балет» и прекрасной русской балерины Анны Павловой, которая открыла там свою балетную школу. Ее балетная школа, а также школы Н. Легата и М. Рамбер становятся базой для создания не только небольших балетных коллективов, но первых балетных трупп.

Восстановление балетного искусства происходит с возрождения традиций английского сценического танца. В балетах английских хореографов — Антони Тюдора, Нинет де Валуа, Роберта Хелпмена, Фредерика Аштона — наиболее выпукло проявились традиции английской пантомимы, национальной литературы и национального английского театра, сатирической

[1] Конен В. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М., 1975, с. 69–70.

живописи и карикатуры. Среди национальных балетов Англии «Иов» Нинет де Валуа, «Фасад» и «Ундина» Ф. Аштона, «Гамлет» и «Чудо в Горбалсе» Р. Хелпмена, «Ананасная Пол» и «Ромео и Джульетта» Дж. Кранко.

Выдающимися артистами балета Англии являются Марго Фонтейн, Алисия Маркова, Майкл Сомс, Надя Нерина и др.

СУДЬБА СТАРЕЙШЕГО БАЛЕТА В ЕВРОПЕ

Балет Франции как старейший в Европе оказал самое большое влияние на развитие хореографического искусства других стран мира. Ему пришлось пережить все фазы жизни — рождение балетного жанра, его расцвет, умирание и возрождение. Франция дала миру таких балетмейстеров, как Ж. Ж. Новер, Ж. Доберваль, Ф. Тальони, Ж. Перро, М. Петипа, Ш. Дидло, А. Сен-Леон. Балет Франции сформировал целые династии исполнителей — Вестрисов, Гардели, Тальони, Петипа. Здесь появились балеты, ставшие балетной классикой, — «Сильфида», «Жизель», «Тщетная предосторожность», «Эсмеральда», «Коппелия». Франции обязаны своим рождением романтические балеты, которые вплоть до второй половины XIX века шли на сценах европейских театров.

Во второй половине XIX века французский балет переживает глубокий кризис. Балет как жанр практически перестает существовать. Первое десятилетие XX века всколыхнуло творческие силы французского балета. И это сделали гастроли русских артистов в Париже, возглавляемые С. Дягилевым, так называемые Русские сезоны. Французский зритель увидел классические балеты «Жизель» и «Лебединое озеро», постановки Михаила Фокина, Вацлава Нижинского, Леонида Мясина, Брониславы Фокина, Вацлава Нижинского, Леонида Мясина, Брониславы Нижинской, Джорджа Баланчина, возглавившего впоследствии американский балет. В труппе Дягилева танцевал и Сергей Лифарь – будущий руководитель и балетмейстер балетной труппы Парижской Оперы. Здесь начинали свой путь многие французские исполнители.

На основе труппы Дягилева был создан и «Русский балет Монте-Карло», который просуществовал до 1951 года, меняя названия в зависимости от балетмейстеров, возглавлявших этот коллектив.

Среди многочисленных существующих сегодня балетных трупп по-прежнему основное место занимает труппа национального оперного театра Парижской Оперы — «Гранд-Опера». Это государственная балетная труппа. Такая же труппа есть при театре «Комическая опера». Остальные — частные. Среди них: «Балет Парижа», «Балет Жанин Шарра», «Балет Мориса Бежара», «Балет XX века», «Современный балет Парижа» и др. Есть и провинциальные муниципальные театры в Бордо, Лионе, Марселе, Ницце, Страсбурге.

Основание современных частных балетных школ тоже связано с именами русских артистов: Л. Егоровой, О. Преображенской, М. Кшесинской, А. Волининым. Государственная балетная школа одна — это балетная школа при «Гранд-Опера». В ней учились почти все звезды современного французского балета: Иветт Шовире, Лиан Дейде, Франческа Зюмбо, Патрик Бара, Гилен Тесмар, Ноэлла Понтуа и др.

Своеобразно и очень индивидуально творчество французских балетмейстеров XX столетия.

Крупнейшим из хореографов довоенного поколения является Сергей Лифарь. Его творчество связано со стилем «неоклассицизм». С. Лифарь строил свои балеты на слиянии классического танца с новой пластикой и символикой. Однако очень часто его балеты носили отвлеченный, абстрактный характер, отличались надуманностью. Сергей Лифарь поставил более 100 балетов. Среди них — «Федра», «Торжествующий Давид», средневековая легенда «Жоан из Цариссы» и др.

Балетмейстеры Франции 50—60-х годов Ролан Пти, Морис Бежар, Жанин Шарра, Мишель Декомбе после второй мировой войны создают свои балетные коллективы.

Ролан Пти — очень популярный балетмейстер как во Франции, так и в других странах мира. Его балеты отличаются разнообразием тем, четкостью характеров и образов, тонкостью передачи духовной жизни людей разных сословий, сочетанием виртуозной техники классического танца с выразительностью актерской игры и ясностью действия на сцене. Балеты Р. Пти не только жанрово многообразны, они — и это главное — национальны по форме. Например, пародийный — «Траур в 24 часа», драматичный — «Пожирательница бриллиантов», романтичный — «Волк», комедийный — «Бал прачек», трагические — «Кармен» и «Собор Парижской богоматери».

Морис Бежар, бельгиец по национальности, в своем творчестве использует музыку, пение, танец, создает своеобразные синтетические спектакли, передающие различные психологические состояния человека. Балеты Мориса Бежара остро современны. Это — «Симфония для одного человека», «Круг», «Весна священная», «Зеленая королева», «Байка про лису», «Свадебка», «Фауст», «Бахти» и «Девятая симфония» на музыку Л. Бетховена.

Искусство Пьера Лакотта — это скорее всего реставрация старинных спектаклей, шедевров ранних балетных эпох. П. Лакотт обновляет партитуры романтических композиций, возобновляет художественную гармонию классического искусства танца. К таким балетам относятся балеты «Сильфида» и «Натали, или Швейцарская молочница». Оба были поставлены в первой половине XIX века Филиппо Тальони.

Современный балет Франции сохраняет отточенную манеру французской школы, ее виртуозный блеск и музыкальность,

благородство форм и пластичность линий, изящество и элегантность. Афишу 70-х годов составляли классические балеты, психологические с элементами современной пластики и акробатики: «Сильфида», «Жар-птица», «Каприччио», «Волк», «Концерт соль мажор», «Собор Парижской богоматери», «Хрустальный дворец», «Послеполуденный отдых фавна», «Блудный сын» и др.

НАСЛЕДИЕ АВГУСТА БУРНОНВИЛЯ

В период общего кризиса балетного жанра в Европе балет Дании стойко оберегал свои традиции, свои национальные интересы, заветы школы Августа Бурнонвиля. Так сохранились специфические черты датского романтического балета. Все звезды датского балета — ученики А. Бурнонвиля или артисты, воспитанные на его репертуаре.

Датский балет в наше время не так изолирован, как раньше. Многие его артисты и балетмейстеры выезжают в другие страны на гастроли, приглашаются и в Данию специалисты-иностранцы. Репертуар Королевского балета Дании состоит из балетов Августа Бурнонвиля, спектаклей мирового классического наследия, образцов европейских и американских современных балетмейстеров, а также спектаклей, сочетающих национальные традиции датского балета с современной пластикой.

Во многих странах мира балетные театры возникли совсем недавно. Особое место среди них занимают театры стран Латинской Америки. Здесь балетный театр тесно связан с танцевальным фольклором.

Одна из интереснейших страниц в истории зарубежного балета — это хореографическое искусство стран социалистического содружества. Балетные театры Венгрии, Болгарии, Чехословакии, ГДР, Польши, Румынии добились огромных успехов особенно за последние 20—25 лет. В них возродились традиции национальных танцевальных культур, утвердилось искусство подлинно народное и реалистическое.

ИСКАНИЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ БОЛГАРИИ

Развитие профессионального балета Болгарии началось в XX веке. Освободившись в 1878 году от османского господства, болгарский народ восстанавливает фольклорные традиции страны, начинает знакомиться с профессиональным сценическим танцем. Первые фольклорные концерты состоялись в 1900—1908 годах. Их инициаторами были учителя гимнастики Р. Колева и П. Радоев, фольклористы-хореографы А. Димитров и Х. Грибов.

В 1908 году в Болгарии был открыт оперный театр «Болгарское оперное товарищество». Во главе театра встали А. Димитров, Р. Колева, П. Радоев, который в 1914 году основал дет-

скую балетную школу, просуществовавшую более 10 лет. Учащиеся этой школы давали балетные представления и пропагандировали профессиональное хореографическое искусство.

В 20-е годы в Софии гастролировали русские балетные артисты: Мария Юрьева и Елизавета Андерсон, Викторина Кригер и другие. И болгарский зритель имел возможность познакомиться с русской балетной школой.

Но правящая профашистски настроенная буржуазия боялась влияния советской культуры. Гастроли русских артистов были прекращены. Их влиянию были противопоставлены тенденции немецкого танцевального модернизма, немецкая танцевальная школа Р. фон Лабана, Жака-Далькроза, сестер Визенталь.

Вера Кирова



Создание Софийского оперного театра явилось новым шагом в укреплении болгарского профессионального балетного искусства. Софийской балетной труппой и балетной школой руководил с 1927 по 1944 год ученик бывшей балерины Мариинского театра Е. Н. Эдуардовой — Анастас Петров. Он понимал, что театру нужны творческие индивидуальности, поэтому его педагогический метод сочетал развитие технических данных и артистического мастерства у будущих артистов балета, а основу балетного спектакля он видел в логическом построении сюжетного действия. Его постановки отличались жанровым и стилевым разнообразием. Он ставил классические балеты: «Коппелия», «Раймонда», «Жизель», «Лебединое озеро», «Эсмеральда»; балеты с сюжетной и танцевальной основой болгарского фольклора: «Змей и Яна», «Орфей и Родопа».

Вторая мировая война задержала развитие болгарского балета. Правда, в эти годы А. Петров ставит «Поэт-принц» на музыку Ф. Шопена, «Тамара» на музыку М. Балакирева. Но незначительность содержания, преобладание пантомимы над танцем не сделали их художественным достижением балетмейстера. Скорее, они выражали момент кризиса в творчестве А. Петрова, поскольку в них он обращался к решенным, старым проблемам. Однако главное заключалось в том, что А. Петров заложил фундамент болгарского балета, создал профессиональную труппу, определил пути развития национального балетного театра на основе слияния классического танца с народным.

В 1944 году в Болгарии был установлен народно-демократический строй. Народное правительство сразу же открыло оперно-балетные театры в Стара-Загоре, Пловдиве, Варне, Русе. Советские балетмейстеры и педагоги помогали становлению балетных трупп. Так, Н. А. Анисимова поставила «Бахчисарайский фонтан», Н. С. Холфин — «Соперницы», «Доктор Айболит», «Шехеразада», «Красный мак», Ф. И. Балабина — «Спящую красавицу».

Постановки советских балетмейстеров помогали формированию и исполнительского и балетмейстерского национального искусства. Например, Н. С. Холфин поставил болгарский балет «Гайдуцкая песня» на музыку А. Райчева.

Молодое поколение балетмейстеров 60—70-х годов сохранило традиции болгарского театра. Сюжетно выстраивая спектакль, хореографы добиваются отчетливой драматургии, высокой театральности. Среди их постановок: «Дафнис и Хлоя», «Петрушка» (балетмейстер Б. Ковачев), «Аполлон Мусагет», «Агон», «Скифская сюита» (балетмейстер П. Луканов), «Мадарский всадник» (балетмейстер И. Немечек), «Папесса Иоанна» (балетмейстер В. Борковский).

Болгарский балет воспитал новое поколение балетмейстеров. Среди них М. Димова, М. Арнаудова, Н. Кираджиева. Они проявляют особый интерес к новым спектаклям, идеям и приемам реалистического балета, к балетам на национальной основе.

БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР ВЕНГРИИ

С профессиональным балетным искусством Венгрия знакома с XVIII века, с того времени, когда там гастролировали иностранные артисты: Ж. Ж. Новер, С. Вигано, М. Медина и др. Попытки же создания национального венгерского балета относятся к 90-м годам XIX века. Странствующие труппы, танцовщики-любители пропагандировали национальное венгерское танцевальное искусство.

Венгерский оперный театр был открыт в 1884 году, но раньше там выступали преимущественно иностранные артисты. Это задерживало рост национальных кадров. Тем не менее в 90-е годы в Будапеште были поставлены первые национальные балеты: «Чардаш» Стояновича, «Вихрь» Сабо и Ваи, «День и Ночь» Тота и Мена.

В конце XIX века в Венгрии с огромным успехом гастролировала балетная труппа Мариинского театра, а в 1912—1913 годах в Будапеште выступала труппа Анны Павловой и «Русский балет» С. Дягилева. Искусство А. Павловой, В. Нижинского, Т. Карсавиной, постановки М. Фокина способствовали распространению классического танца, усиливали интерес к профессиональному хореографическому искусству.

Первая мировая война приостановила дальнейшее развитие венгерского национального балета. Только в 1917 году балетмейстеры О. Зёбиш и Э. Брада поставили балет «Деревянный принц» на музыку Б. Бартока. Это было крупным событием в культурной жизни Венгрии. В 20—30-е годы происходило формирование национальных кадров балетмейстеров, в венгерском оперном театре работали: О. Сентпал, Э. Галафреш, А. Гобье, Р. Кёллинг, А. Миллош, Р. Брада.

Р. Брада поставил балет «Священный факел» Дохнаньи, а А. Миллош — «Куруцкую сказку» на музыку З. Кодая. Работа этих балетмейстеров способствовала развитию венгерского исполнительского искусства.

В 30-е годы XX века венгерский балет поднимается на более высокий художественный уровень. В 1936 году в Будапешт из эмиграции вернулся педагог Ференц Надаши. Он воспитал целую плеяду солистов и создал крепкий балетный ансамбль. Сам он, ученик Э. Чеккетти и Н. Легата, сумел сочетать в балете итальянский и русский классический стиль. Среди его учеников — Жужа Кун, Габриелла Лакатош, Виктор Рона, Адель Орос, Ференц Хаваш, Вера Сумрак и другие. Они и сейчас ведущие солисты венгерского балета.

Известный венгерский балетмейстер Д. Харангозо начал свою деятельность в 30-е годы нашего века. Его реалистические балеты «Сцена в корчме» Хубаи, «Чудесный мандарин» Б. Бартока, «Деревянный принц»; «Хитрые студенты», «Платочек», «Лудаш Матьи» подняли венгерский балет на уровень европейского хореографического искусства.

Освобождение Венгрии в 1945 году от фашизма открыло перед национальным балетом новые перспективы. Деятельность советских педагогов и балетмейстеров способствовала этому. В. Вайнонен поставил балет «Щелкунчик», А. Мессерер — «Лебединое озеро», Р. Захаров — «Бахчисарайский фонтан», Л. Лавровский — «Жизель», В. Чабукиани «Лауренсия». Много лет в Венгрии работала педагогом и репетитором О. В. Лепешинская, а венгерские танцовщики совершенствовали свое мастерство в Московском и Ленинградском хореографических училищах. Многие венгерские педагоги и балетмейстеры учились в ГИТИСе в Москве.

Репертуар балетных трупп Венгрии разнообразен. В него входят классические балеты и современные, многоактные и одноактные, отечественные и зарубежные.

Среди современных балетмейстеров особой популярностью пользуется Ласло Шереги. Он начал ставить свои первые танцы в оперных спектаклях, а первым его балетом стал «Спартак» А. Хачатуряна. Ласло Шереги поставил много балетов. Среди них: «Деревянный принц», «Чудесный мандарин», «Девушка, возрожденная танцем», «Сильвия», «Секейская прядильня».

В венгерском оперном театре ставят балеты и европейские хореографы — Ж. Шарра, М. Бежар. В настоящее время в Венгрии успешно работают молодые балетмейстеры Ш. Тот, И. Марко, И. Экк, организовавший труппу «Венгерский Печский балет», своеобразную творческую лабораторию, в постановках которой используется не только классический танец, но и элементы пантомимы, танца модерн, эстрадного танца, акробатики и цирка.

НЕМЕЦКИЙ БАЛЕТ

Возникновение немецкого балетного театра датируется XVII веком. При княжеских и герцогских дворах ставились первые спектакли: «Балет Эринии» в Штутгарте, «Балет об Орфее и Эвридике» в Дрездене. Для их постановок приглашались французские и итальянские балетмейстеры, композиторы, исполнители, музыканты. Вместе с этим в XVII веке начинает развиваться национальная хореография. Например, в Гамбурге в 1678 году был открыт первый общедоступный оперный театр. В шедших на его сцене оперных спектаклях было много вставных танцевальных номеров. В XVIII веке в Германии работали многие известные европейские балетмейстеры и танцовщики, в том числе великий Ж. Ж. Новер. Именно он поставил первые в Германии сюжетные балеты. Балеты ставились также в театрах Берлина, Дрездена, Мюнхена, Лейпцига, Гамбурга. В XIX веке в Германии гастролировали М. Тальони, Ф. Эльслер, Л. Гран, Ф. Черрито.

В начале XX века в Германии расцветает экспрессивно-пластический танец, или, как его еще называли, «выразительный».

В период фашистской диктатуры в Германии более всего были распространены развлекательные постановки.

Разгром фашизма во второй мировой войне и установление в стране народной демократии способствовали подъему культуры. В послевоенные годы в ГДР были организованы балетные коллективы, которые могли ставить многоактные балеты. В 1948 году в Берлине балетмейстеры Т. Гзовская и Д. Шпис поставили балет «Ромео и Джульетта». Много лет балетную труппу берлинского оперного театра возглавляла Лило Грубер.

В 1965 году при берлинской «Комише опер» Том Шиллинг организовал балетный коллектив. Сейчас это один из лучших коллективов в ГДР. В нем Т. Шиллинг поставил балеты: «Абраксас» Эгка, «Ундина» Хенце, «Золушка» и «Ромео и Джульетта»



Постановка Т. Шаллинга «Вечерние танцы»

Прокофьева, «Море» на музыку Дебюсси, «Матч» на музыку Маттуса, «Черные птицы» Кагнера и др.

Балетные школы в Берлине, Дрездене, Лейпциге и Театральный институт готовят исполнителей для балетных групп и ансамблей танца ГДР. Многие солисты и балетмейстеры приезжали учиться в Советский Союз, например: У. Коллийн, Э. Бишоф, Т. Кремке. Советские специалисты передавали свой опыт немецким. Все это способствовало возникновению в ГДР своеобразной, оригинальной хореографии.

В современных постановках немецкие балетмейстеры используют классический танец в сочетании с «выразительным» немецким танцем.

БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР В ПОЛЬШЕ

Развитие профессионального балетного искусства в Польше связано с постановкой в 1628 году в Варшаве балета «Освобождение Руджера с острова Альцины». Вскоре, в 1643 году, в Варшаве был открыт театр, где, кроме итальянских и французских опер, ставились балеты на темы из жизни польских королей: «Балет во время коронации короля Яна III», «Балет Королевы». Постановщиками были балетмейстеры-иностранцы, но в танцах принимали

участие и польские придворные. Первая балетная школа в Польше была открыта в 1728 году при дворе графа А. Тызенхауза. Из учеников этой школы, крестьян, была образована первая польская труппа при дворе Станислава Августа Понятовского. Хореографами были француз Ф. Леду, австриец Д. Курц. С этой труппой они ставили балеты Новера и первый национальный балет «Ванда — королева Польши».

В XVIII веке начинают работать первые польские балетмейстеры — Е. Валиньский, Ф. Шлянцовский, Ю. Межиньская.

Много лет в Варшаве проработал, возглавляя польскую труппу, французский балетмейстер М. Пион. Он сумел высоко поднять культуру танцевальной техники, провел необходимые реформы в балетной школе.

В 40-х годах XIX века в Варшаве ставит свои романтические балеты Ф. Тальони. Тогда же начинал свою творческую деятельность первый крупный польский балетмейстер Р. Турчинович, поставивший «Жизель», «Пахиту», «Эсмеральду» и др. Большое влияние на развитие в Польше исполнительского балетного искусства оказали гастроли М. Тальони и К. Гризи. Среди польских балетмейстеров и исполнителей в середине XIX века особенно выделяются Р. Турчинович и его жена К. Турчинович, Т. Гвоздецкая, К. Стефаньская, братья Тарновские.

Во второй половине XIX века, несмотря на засилие иностранных балетмейстеров на варшавской сцене, появляются польские национальные балеты «Окрестность под Кельце» Я. Стефани и «Пан Твардовский» А. Зонненфельда. В середине XIX века устанавливаются связи русского и польского балета. В Россию приезжают работать польские артисты: Ф. Кшесинский с детьми, Ф. Нижинский, М. Рутковская и др. Матильда Кшесинская, Вацлав и Бронислава Нижинские стали солистами петербургского театра.

В начале XX века в Польше гастролируют русские балетные артисты: А. Павлова, Н. Легат, Т. Карсавина, Н. Богданова, А. Бекефи, ставят балеты Л. Иванов, М. Фокин.

Жизнь балетного театра Польши оживляется после первой мировой войны, когда Польша стала независимым государством. В варшавском «Театре Вельки» были поставлены балеты польских композиторов: «Байка» Роговского, «Свитезянка» Моравского, «Свадьба в Ойцуве» на музыку Курпиньского и Дамсе, «Пан Твардовский» Зонненфельда, реорганизуется балетная школа в Варшаве, создаются новые балетные коллективы.

В 20 — 30-е годы в Польше развивается свободный и экспрессивно-пластический танец.

После второй мировой войны и фашистской оккупации в Польше не осталось ни одной балетной труппы. С образованием Польской Народной Республики начинается возрождение польского балета. Формируются балетные труппы в Познани, Гданьске, Бытоме, Вроцлаве, вновь открылся в Варшаве «Театр Вельки».

Польским артистам помогают расти советские специалисты-хореографы: Н. Дудинская, К. Сергеев, Н. Конюс, А. Соболь, А. Чичинадзе, Е. Чанга и др.

Польский балет в послевоенный период пережил в своем развитии три этапа: обращение к национальным балетам на основе народных танцев и сюжетов, освоение балетов классического наследия и, наконец, поиски новых тем и сюжетов в новой художественной форме. В последний период появляются одноактные балеты, выражающие общечеловеческие идеалы, конфликты и устремления; поставлены такие известные балеты, как «Весна священная», «Жар-птица», «Орфей» И. Стравинского, «Дивертисмент» на музыку Б. Бартока. Репертуар театра пополнился произведениями современных советских композиторов («Гаянэ», «Спартак», «Лауренсия», «Каменный цветок» и др.), а также балетами классического наследия («Эсмеральда», «Дон Кихот»).

НОВОЕ И СТАРОЕ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА РУМЫНИИ

Балет Румынии сочетает в себе традиции европейского балетного театра и национального танцевального фольклора. Многовековое османское иго было причиной того, что профессиональное танцевальное искусство начало развиваться в Румынии довольно поздно. Только в конце XVIII — начале XIX века зрители Румынии через спектакли немецкой, итальянской, французской оперы познакомились со сценическим танцем: танцевальные дивертисменты включались в некоторые оперные спектакли.

В 1833 году в Бухаресте было организовано «Филармоническое общество» и при нем первая в стране балетная школа, которой руководили французские танцовщики супруги Дюпор. Они не ограничивались преподаванием только классического танца, их ученики танцевали и народные танцы.

В середине XIX века в Бухаресте и Яссах были открыты национальные театры и консерватории, что послужило толчком к развитию румынского театрального искусства, в том числе и балетного. Первый национальный балет «Золотая дама» Виста был поставлен в Бухаресте в 1869 году американской балериной А. Мейвуд и румынским хореографом Г. Мочану, который организовал первую фольклорную танцевальную труппу и гастролировал с ней в Европе и Америке.

Долгое время в Румынии не было постоянной балетной труппы. Только в 1885 году небольшая труппа была создана при национальном театре в Бухаресте. Начиная с 20-х годов нашего века в Румынии работали две постоянные балетные труппы — в Румынской опере в Бухаресте и в оперном театре Клужа. В 30-е годы создаются такие классические балеты с национальной тематикой, как «На рынке» Жоры, «Свадьба в Карпатах» Константинеску.

После освобождения страны от фашизма и провозглашения республики начинается новый период в жизни балетного театра Румынии. Создаются балетные труппы при оперных театрах в Тимишоаре, в Яссах, Брашове, Галаце, Констанце. Основной балетный коллектив — труппа Румынской оперы в Бухаресте. Репертуар этих театров состоит из балетов классического наследия и национальных спектаклей.

Румынскими балетмейстерами Н. Якобеску, М. Павеличем, Т. Кекаисом, Б. Белогом, А. Мезинческу, О. Дановским и другими были поставлены национальные балеты: «Белый арап» и «Кэлин» А. Мендельсона, «Гайдуки» Жери, «Возвращение из глубины моря» Жоры, «Пламя» Кириака, «Свадьба» Поповича и др.

Становлению румынского балета, освоению румынскими артистами академической школы классического танца помогали советские хореографы и артисты балета М. Габович, Л. Лавровский, И. Смирнов, А. Шелест. Многие румынские артисты и балетмейстеры учились в Советском Союзе.

ЧЕХОСЛОВАЦКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР

Балет Чехословакии как театральный жанр по-настоящему стал развиваться с момента открытия в 1883 году Чехословацкого национального театра. Балетмейстером В. Рейзингером был поставлен балет «Гашиш» Коваржовица. Немного позже, в конце XIX века, руководитель труппы А. Бергер поставил ряд балетов-феерий, а в начале XX века балетмейстер А. Вискузи ставил балеты-пантомимы «Сказка о Гонзе», «Из сказки в сказку» О. Недбала, которые были первыми национальными балетами. Однако до первой мировой войны профессиональный уровень чехословацкого балета был все-таки невысок. Постоянные приглашения иностранных танцовщиков задерживали рост национальных исполнительских кадров. Очень часто в балетных пантомимах выступали драматические актеры.

В 1918 году после образования самостоятельного государства в стране начался подъем культурной жизни и, в частности, балетного искусства. Значительным событием стало создание новых балетных трупп в Брно, Пльзене, Братиславе и других городах. Силами этих коллективов были поставлены балеты национальных композиторов: «Шпаличек» и «Истар» Б. Мартину, «Синьорина Джовенту» и «Никотина» В. Новака, «Доктор Фауст» Ф. Шквора, «Фагот и флейта» Ф. Бурнака.

В 1935 году в Чехословакии впервые был поставлен советский балет «Красный мак» Р. Глиэра (балетмейстер М. Цвейичова), а в 1938 году — балетмейстер И. Псота первый в мире осуществил постановку балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта».

После освобождения Чехословакии от фашизма балетное искусство в стране переживает новый подъем. Организуются балетные коллективы в Кошице, Либереце, Опаве, Банска-Бистрице

и других городах, создаются государственные ансамбли песни и пляски, открываются балетные студии и балетные школы, балетные отделения при консерваториях Праги, Брно, Братиславы, при Академиях сценических искусств в Праге и Братиславе.

Современные чехословацкие балетмейстеры Л. Огоун, К. Тот, И. Шкода создают новые балеты, связанные с традициями танцевального фольклора. Они поставили балеты на музыку национальных композиторов «Викторка» З. Востршака, «Ветер в волнах» М. Вацека, «Хиросима» В. Буковы.

В репертуаре чехословацких балетных театров много советских балетов: «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта», «Пламя Парижа», «Доктор Айболит», «Гаянэ», «Спартак», «Семь красавиц», «Золушка», «Каменный цветок».

Ведущие танцовщики Чехословакии — М. Кура, О. Скалова, М. Дротнерова, В. Харанес и другие.

ИСКУССТВО КУБИНСКИХ МАСТЕРОВ БАЛЕТА

Особое место в истории зарубежного театра занимает балет Кубы. Хотя коренными жителями Кубы были индейцы, и известны древние военные, охотничьи, трудовые танцы индейцев, но в результате геноцида они не вошли в танцевальный фольклор Кубы, который формировался под влиянием испанской и африканской танцевальных культур, завезенных на Кубу колонизаторами, поэтому их ритмы составляют неотъемлемую часть танцевальной культуры кубинцев. Карнавалы, уличные театры, представления способствовали появлению сценического танца.

Профессиональное балетное искусство кубинцы узнали в XIX веке. Вначале были распространены балеты-пантомимы. Их ставил французский хореограф и танцовщик Ж. Б. Франсиски. В его балетной группе танцевали и кубинские артисты. Большой популярностью пользовались на Кубе гастроли Эльслер, позднее — Анны Павловой. Они не только завоевали любовь кубинского зрителя: их искусство в разное время и по-разному пробуждало интерес кубинцев к классическому балету.

В 20-е годы нашего века кубинские композиторы пишут музыку к национальным балетам: А. Гарсия Катурла — «Эль белорио», А. Рольдан — «Ребамбарамба», «Чудо в Анакилье». В 1930 году в Гаване была открыта первая на Кубе балетная школа под эгидой общества «За музыкальное искусство», ею руководил русский танцовщик Н. Яворский. В 1941 году школу возглавил Альберто Алонсо. Ученики школы вместе с приглашенными зарубежными артистами показывали классические балеты: «Коппелия», «Лебединое озеро», «Жизель», национальные балеты: «Дионе», «Форма», «Перед рассветом».

В 1942 году балерина Алисия Алонсо вместе с испанским драматургом Ф. Мартинесом Альенде основала группу «Ла Сильва», которая просуществовала недолго. Профессиональный балет Кубы — Балет Алисии Алонсо — существует с 1948 года. После победы революции на Кубе его переименовали в 1959 году в Кубинский национальный балет. Вначале группа осваивала классический и современный репертуар, в настоящее время делаются попытки создать национальные балеты, соединяя танец модерн и фольклорный танец. Многочисленные балетные школы готовят исполнителей. Им помогают овладеть формами классического танца советские хореографы.

Современный кубинский балет имеет свой национальный репертуар, подготовлены национальные исполнители, хореографы, педагоги, создана своеобразная школа современного танца и национальная школа классического балета. Кубинские балетмейстеры и танцовщики гастролируют в зарубежье. Алисия Алонсо поставила в Париже «Жизель», «Щелкунчик», «Спящую красавицу», Альберто Алонсо — балет «Карменсита и Хосе» в Москве, в Италии, в Америке, Болгарии, Венгрии, Японии, Финляндии.

Репертуар Кубинского национального балета разнообразен. В него входят классические балеты — «Жизель», «Коппелия», «Тщетная предосторожность», «Лебединое озеро», «Сильфида», «Петрушка», «Видение розы», национальные балеты — «Негритянский праздник», «Кубинские эстампы», «Сонгоро Косонго» и др. Национальные балетмейстеры А. Мендес, И. Тенорио, Х. Лефебр, Г. Эррера сформировали исполнителей балетного театра Кубы. Среди них Х. Мендес, Л. Араухо, М. Мартинес, Р. Родригес и др.

Классический танец, обогащенный фольклором, позволяет создавать оригинальные балеты. На основе классического танца, фольклора, танца модерн созданы национальные спектакли «Сесилия Вальдес» на музыку Ронга, «Дом Бернарды Альбы» Барросы, «Редкая птица» на музыку Генделя-Марчелло и др.

Богатство танцевального фольклора народов Кубы сохраняет и пропагандирует Кубинский национальный фольклорный ансамбль. В его репертуар входят лучшие народные танцевальные произведения, которые составляют циклы: «Сюита Поруба», «Цикл Конго», «Цикл Абакуа». Балетмейстер Эспино создал из них яркий спектакль ритуальных танцев, восходящих к мифологии африканских негров, современному танцу и городскому негритянскому фольклору.

Хореографическое искусство Западной Европы и Америки в настоящее время стало достоянием широкого зрителя. Его мастера ищут новые пути воплощения волнующих проблем современности. В этом огромную роль играют хореографы 70-х годов XX столетия, их постановки, эксперименты и находки. Танец и пантомима, взаимопроникая, обогатили танцевальное действие, постепенно складывалась система балетного исполнительского мастерства.

Современный зарубежный балет — явление многогранное. Расцвет мирового хореографического искусства [illegible] эсте-

тических идеалов неразрывно связаны с утверждением в хореографическом театре Западной Европы, Америки, Канады, Австралии принципов русского реалистического балета. Большая роль в художественном утверждении академического классического танца принадлежит русским балетным артистам.

При всем разнообразии поисков мастеров современного хореографического искусства западного театра в их искусстве можно отметить и общее. Например, хореографы иногда избегают воплощать конкретную идею, они ставят перед собой такие задачи, как пробуждать в зрителе разнообразные эмоции и ассоциации. Появляются новые формы балетных спектаклей, в которых балетмейстеры отказываются от общепризнанного балетного костюма, музыки, грима, танцевальной техники. Они используют музыку в стиле «кантри» и «рок», элементы современных танцев. Это открывает новые возможности для возникновения новых хореографических форм. Многокрасочность и богатство музыкально-пластических партитур хореографы мира черпают из национального танцевального фольклора и искусства стран мира. Этот процесс взаимообогащения и взаимопроникновения самобытно проявляется в творчестве многих современных балетмейстеров. Зрители нашей страны имели возможность познакомиться с такими коллективами, как, например, балет города Печ из Венгрии, с труппой Алвина Эйли из Америки, с Кубинским национальным балетом, с балетным театром Франции и др. Искусство хореографии все время в поисках новых путей самовыражения, все время в развитии.

Нельзя не отметить, что мастера зарубежного балета находят источники вдохновения в фольклоре, в музыке, в пластической выразительности самых разнообразных приемов и поз.

Опираясь на утверждение полной свободы самовыражения в танце, они порой отходят от реалистических форм балета, впадая в другую крайность — отсутствие какой-либо мысли и содержания, абстрактность и символизм. Эротическая изощренность и отсутствие профессионального мастерства выдаются иногда за новации и художественный поиск. Однако тенденции формализма и разрушения, упадочности и реакционности отступают перед передовым и смелым поиском хореографов. И стремление прогрессивных мастеров зарубежного балета к высокой содержательности балетов, к реализму побеждает. Больше всего это проявляется в творчестве мастеров хореографии стран социалистического содружества и лучших балетмейстеров Западной Европы и Америки.

ГЛАВА II

БОГАТСТВА РУССКОГО КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА

Русский балет... выработал замечательные национальные традиции, связанные с народным пониманием совершенства танцевального искусства. Эти традиции передавались из поколения в поколение в течение почти двухсот лет...

Использовав в процессе становления достижения других балетных школ, русский балет сложился как национальная школа, для которой характерны жизненность, правдивость, глубокая содержательность.

Ю. Бахрушин

Прошло более 300 лет со дня представления в России первого балетного спектакля — «Балета об Орфее и Эвридике». И сегодня авторитет русского балета так высок, что нет в мире балетного театра, на сцене которого не исполнялись бы полностью или в отрывках балеты русских или советских композиторов и, прежде всего, балеты П. И. Чайковского «Лебединое озеро» и «Спящая красавица». Белый лебедь стал эмблемой русского балетного театра. Своеобразие, национальная окраска, неповторимость хореографических образов создавались совместными усилиями балетмейстеров, композиторов, художников, артистов на основе русской народной культуры.

Зарождение различных танцев и музыки на Руси относится к глубокой древности. Точно установить время появления плясок очень трудно. Так, старинные изображения пляшущих людей — литые серебрянные фигурки — найдены в одном из кладов на Киевщине. Советские ученые считают, что сделаны они были в VI веке н. э. В древнем искусстве славян неразрывно сочетались музыка, слово и танец. Об этом свидетельствуют такие выражения, как «играть песню», «ходить песню», «водить песню». Связь танца и песни во все времена придавала русской народной пляске особое очарование, мелодичность, певучесть и содержательность. В своих записках ученый и писатель XVIII века Якоб Штелин, немец по происхождению, но живший в России, отмечал: «Во всем государстве среди простого народа издавна существует обычай петь на полях и под пение девушек и женщин танцевать русские танцы. ⟨...⟩

Во всем танцевальном искусстве Европы не сыскать такого танца, который мог бы превзойти русскую деревенскую пляску, если она исполняется красивой девушкой-подростком или молодой женщиной, и никакой другой национальный танец в мире не сравнится по привлекательности с этой пляской»[1].

Древнейшими народными плясками на Руси были пляски-игры, отображающие трудовые процессы. Обычно их исполняли в то время года, когда производились те или иные сельскохозяйственные работы. Часто вместе с трудовыми танцами исполнялись и любовные. Например, пляска-игра «А мы просо сеяли, сеяли» имела форму вокально-танцевального диалога. В ней изображался процесс сеяния проса, а солисты одновременно передавали в танце выбор и похищение невесты. Пляска-игра объединяла обряд, связанный с пахотой и севом, и обряд сватовства и выдачи девушек замуж[2].

В древние времена были также пляски охотничьи, военные, религиозно-культовые, возникновение которых связано с поклонением какому-либо божеству, чаще всего солнцу. Пробуждение природы от зимнего сна славяне изображали в плясках-играх весеннего праздника «семик», или, как его еще называли, «русалии». Во время этого праздника юноши и девушки водили хороводы вокруг березки, прыгали через костры, гадали, устраивали поминки на могилах родственников. Праздник семик увековечил в своем произведении композитор Степан Давыдов. В 1815 году на сценах московского и петербургского театров шел его дивертисмент «Семик, или Гулянье в Марьиной роще».

В день летнего солнцестояния, 23 июня, был праздник Ивана Купалы. Молодежь прыгала через костры, пускала венки по реке, водила хороводы. Осенью, как правило, славили плодородную землю, справляли «обжинки», а в период зимнего солнцестояния — святки. На святках ряженые исполняли гротесковые, сатирические и комические танцы. За святками тоже с плясками, песнями и хороводами праздновали масленицу.

Каждое событие в жизни человека — свадьба, рождение младенца и даже похороны — сопровождались пляской. Это так называемые обрядовые и бытовые пляски. Из них особо следует выделить свадебные, поскольку вся свадьба — большое представление — сопровождалась плясками. В 1781 году в комической опере М. Матинского «Санкт-Петербургский гостиный двор» были впервые показаны на театральной сцене свадебные песни и пляски.

Самым древним русским народным танцем был хоровод, он сопровождался песней. Хоровод — массовый танец, его рисунок — простой круг, олицетворял движение солнца вокруг земли. Под

[1] Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / Под ред. Б. И. Загурского. Л., 1935, с. 55, 150.

[2] См.: Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981, с. 402—404.

пение танцующих в хороводе разыгрывались бытовые сценки. В шуточных хороводах участники изображали животных и птиц. В танце-игре «Заинька» юноша наряжался зайцем, вертелся, подпрыгивал, стремился вырваться из круга танцующих. В хороводе «Воробушек» солист должен был точно передать походки молодицы, старика, хромого, скупого, пьяного, нищего, купца, боярина. Все это он исполнял по заданию танцующих или хора.

Русские народные пляски были сольными и массовыми. Массовые пляски — это прежде всего пляски-игры, хороводы, а позднее — кадрили, ланцы, шестерки и т. д.

Но особенно хороша русская сольная пляска, когда соревнуются двое мужчин в буйном переплясе, танцуют девушка и парень в парном поединке. Девушка в ней кокетливо манит, а юноша стремится ответить ей лихостью и удалью.

В сольной пляске от танцующего требовалось выразительное исполнение — высокое техническое мастерство и актерское дарование, умение передавать содержание танца зрителю. При этом содержание передавалось обязательно в реалистической, достоверной форме, без условностей и символичности. Пляска имела четкую драматическую основу. Все эти качества в дальнейшем составили главное слагаемое русской национальной танцевальной культуры, русского балетного театра.

СКОМОРОХИ-ПОТЕШНИКИ

Первыми профессиональными исполнителями русского народного танца были скоморохи. В Киевской Руси скоморошество было весьма популярно. В те далекие времена скоморохов считали существами, отмеченными богами, а искусство их — служением божеству. Поэтому в былинах, например, где говорится о скоморохах, их называют «вещими», «святыми».

Вначале скоморохи были мастерами на все руки, сочетающими в своем искусстве многие жанры. Постепенно в соответствии с жанрами, в которых они работали, стали выделяться отдельные группы бахарей-сказителей (сочинителей и рассказчиков сказок и былин), музыкантов-гудошников, медвежатников, певцов, плясунов, глумотворцев (первых сатириков). Они образовывали особые «ватаги», которые бродили по Руси и давали представления, называемые позорищами, т. е. зрелищами.

Ордынское иго на очень долгие годы задержало развитие русской национальной культуры и искусства. Только в конце XV века, с объединением русских княжеств вокруг Москвы и окончательным изгнанием захватчиков, открылся путь дальнейшего развития отечественной культуры, в том числе и танцевального искусства. Если раньше плясунами-профессионалами были только мужчины, то теперь появились первые профессиональные танцовщицы. Их называли плясицами. Как правило, это были жены скоморохов.

Мастерство исполнения русских плясок скоморохами было довольно высоким. Об этом свидетельствуют пословицы: «Всяк спляшет, да не как скоморох», «Скоморохова жена всегда весела», «Не учи плясать, я и сам скоморох», «Что за веселье без скомороха». Многие из исполнительских приемов, выразительных средств первых плясунов, передаваясь из поколения в поколение, дошли до наших дней: присядки, дроби, верчения, и др.

В XVI веке скоморошество на Руси было еще очень распространено. Скоморохи давали свои представления и в княжеских палатах. Царь Иван Грозный, например, лично принимал участие в их выступлениях, используя искусство глумотворцев в своей борьбе с боярами за утверждение абсолютной монархии. Однако уже в XVII веке скоморошество подверглось жестоким гонениям, главным образом со стороны церкви, которая объявила это искусство «бесовским». Вскоре и светская власть стала преследовать скоморохов. При царе Алексее Михайловиче, когда в результате обострения классовых противоречий по всей Руси прошла волна народных выступлений, в которых прямо или косвенно участвовали и скоморохи, была издана специальная грамота, запрещающая скоморошество. Преследования власть имущих подорвали основы скоморошества, и оно, лишенное материальной поддержки (вконец разоренный народ не в состоянии был поддерживать его), пришло в упадок, начало изживать себя. Только в XVII веке искусство скоморохов снова поднялось, возродилось, но уже в форме балагана, ярмарочного театра. И тем не менее скоморошество еще в своей старой форме сыграло большую роль в развитии русской танцевальной культуры, в сохранении ее национальных корней, в передаче этого искусства последующим поколениям и, наконец, в разделении профессиональных танцев на мужской, требующий от исполнителя виртуозности, и женский, изящный, грациозный. Именно искусство плясунов-скоморохов указало путь национального самоопределения русского народно-сценического танца и развития русского балета.

Непосредственными продолжателями скоморошьих представлений были игрища — короткие народные театральные представления сатирического характера, высмеивающие человеческие пороки, изображающие вечную тему борьбы добра и зла. Основными выразительными средствами игрищ были пляски и пантомима, с помощью которых и передавалось содержание.

Не меньшее значение имел танец и в народной комедии. Народная кукольная комедия сохраняла старинный народный танец, тщательно отбирая и обобщая его движения, складывавшиеся веками. Упрощенные, доведенные до совершенства отчетливостью исполнения, они давали возможность передать характер, первоначальные танцевальные приемы русской, украинской, цыганской плясок.

Разновидностью русской народной кукольной комедии, в которой большое место занимал танец, был театр Петрушки. В кукольной петрушечной комедии танцевал и Петрушка, и его жена, и остальные персонажи.

Большой интерес в плане развития профессионального танцевального искусства представляет школьный театр XVII века. Именно в нем наметился переход от народных форм представлений к профессиональному театру. Школьные театры были в Киеве, Смоленске, Полоцке, Твери, Москве, Ярославле, Ростове. В их организации принимали участие ученики духовных семинарий и академий. Основной тематикой школьных спектаклей были евангельские и библейские, исторические сюжеты. Между актами школьных представлений включались интермедии. Это были небольшие сценки, близкие к игрищам. В интермедию почти всегда входил танец. Так, в школьной пьесе «Действо об Алексее, божием человеке» изображалась свадьба Алексея, на которой исполнялись украинские народные танцы.

Развитие искусства танца в скоморошьих представлениях и в таких формах народного театра, как игрища, народная комедия, кукольная комедия, театр Петрушки, школьный, давало возможность сохранить русский народный танец своеобразным и красочным, виртуозным и удивительно выразительным. Это в свою очередь сохранило его для современного балетного театра и еще раз убедило в его животворности. Изучая древние обряды, русский народный танец разных эпох и поколений, мы узнаем, как в балетное искусство, пришедшее в Россию из Европы, были привнесены и исконно русские национальные краски, и новые движения, и новый пластический рисунок.

У КОЛЫБЕЛИ РУССКОГО БАЛЕТА

Начиная с XVI века оживляются связи Московского государства с Западной Европой. Русские дипломаты, купцы, путешественники чаще выезжают за границу. Там они знакомятся с балетным театром, который привлекает их пышностью оформления. Кроме того, не нужно разбирать иноземную речь. Понимая воспитательную силу театра, передовые люди того времени стремились создать подобное и в России. В XVII веке наряду с народным и школьным театрами начинает создаваться придворный театр. В Измайловском дворце недалеко от Москвы в 1669 году даются первые представления придворного театра, прославляющие царя Алексея Михайловича и могущество централизованного Российского государства. Придворный театр царя Алексея Михайловича был красочен, с роскошными декорациями и костюмами. Спектакли в основном были библейского содержания.

В 1672 году для постановки пьесы «Есфирь» в селе Преображенском под Москвой была построена «комедийная хоромина». 8 февраля 1673 года в ней и состоялось представление первого в России балетного спектакля, который назывался «Балет об Орфее и Эвридике». Этот спектакль был еще далек от современ-

ного балета. В него, кроме танцев и пантомимы, включались пение и сценическая речь. Это нужно было для того, чтобы в ариях-речах восхвалять добродетели и доблести царя — покровителя музыкального искусства.

Предполагается, что музыку к балету написал немецкий композитор Генрих Шютц. Поставил балет офицер инженерных войск Никола Лима, из наемных военных специалистов, состоявших на русской службе. Он же исполнял главную роль Орфея.

Этот балет не имел существенного значения для развития русского сценического танца, поскольку прежде всего был подражанием западноевропейским балетным спектаклям. Однако важен сам факт появления в России балетного театра. Впервые русский зритель — пусть это были только царь и придворные — смог познакомиться с зарубежным искусством профессионального танца.

В 1676 году царь Алексей Михайлович умер. Театральные представления прекратились, «комедийная хоромина» закрылась.

Прошло четверть века. И по распоряжению Петра I в России возобновились театральные представления, но уже не с развлекательной, как при Алексее Михайловиче, а с просветительской целью. В Москве на Красной площади, где в настоящее время находится Исторический музей, был открыт публичный театр. Для организации в нем «театрального танцевания» был приглашен голландец Яков Коккий с двумя сыновьями. Один из них, Карл, возглавил балет. Но чуждое русскому зрителю иноземное искусство не прививалось, и театр в Москве очень скоро был закрыт.

В 1718 году Петр I издает указ об ассамблеях, которые положили начало публичным балам в России. Ассамблеи ломали существовавший тогда жизненный уклад, уничтожали обособленность женской и мужской половин дома. Одной из целей их было воспитание придворного общества в духе европейского жизненного уклада. Для этого Петр издал и специальное руководство «Юности честное зерцало, или Показание к житейскому обхождению», в котором говорилось об этикете на ассамблеях и в быту. Ассамблеи устраивались поочередно в домах придворных. Хозяин должен был заранее вывесить об этом объявление на воротах. Особого приглашения не требовалось. Обстановка на ассамблеях была довольно демократичной. На бал могли являться дворяне, купцы, высшие военные чины, а также иностранные мастера и знатные приказные с женами и детьми. Царские министры и послы иностранных государств могли оказаться рядом с мастерами или со шкиперами иноземных кораблей. Однако на ассамблеи не смели приходить крепостные, лакеи, слуги хозяев — люди «подлого звания».

На балах женщины и мужчины должны были быть одеты по этикету. Женщины — в платья с длинным шлейфом из штофной материи или парчи, мужчины — в кафтаны с фалдами и узкие

панталоны, туфли на каблуках. На голову надевали парики с завитыми буклями. Военные были при шпаге и в перчатках.

На ассамблеях все должны были принимать участие в танцах. Существовал строгий церемониал их исполнения. Сначала шли поклоны, потом бас-дансы — медленные танцы-шествия, торжественные, парадные. Очень распространен был «польский», как тогда называли полонез. Затем отдельные пары танцевали менуэт, аиглез, где основными движениями были поклоны и реверансы. Это танцы плавные. Пары скользили, раскачивались, поворачиваясь из стороны в сторону. После церемониальных танцев начинались танцы-игры, шуточные танцы, быстрые и веселые, например, экосез, кеттен-танец.

Заканчивался бал прощальным танцем-шествием. Впереди шел распорядитель бала — «маршал» с жезлом. Очень часто это бывал сам царь Петр I. Иногда прощальный танец танцевали со свечами.

Следует сказать, что русскую публику на ассамблеях не устраивали чинные европейские танцы и нередко в разгар бала танцующие переходили на более живые и яркие, более привычные им русские народные пляски. Петр не возбранял это. Мало того, он и сам изобрел танец типа немецкого «гроссфатера». Начинался танец медленно, как все иноземные танцы того времени. Затем по знаку «маршала» медленный темп резко сменялся быстрым, танец превращался в своеобразный галоп. Так повторялось несколько раз.

Вместе с танцами в быт входила светская музыка, что было не менее значительным событием, так как свидетельствовало о росте в стране музыкальной культуры.

Итак, ассамблеи познакомили довольно широкие круги русского общества с западным бальным танцем, со светской музыкой, что было своеобразной подготовкой к восприятию западноевропейского сценического танца. При этом русские исполнители, быстро усвоив необходимые движения, позы, придавали иноземному танцу в целом русскую национальную окраску. Кроме ассамблей, при Петре были весьма распространены и такие увеселения, как «потехи»: маскарады, шествия. По своим внешним проявлениям они были близки языческим народным святочным и масленичным действам, скоморошьим представлениям. В отличие от придворного театра это были массовые зрелища, так как устраивались на воде, на площадях, набережных, куда стекалось множество народа.

В маскарадах и других «потехах» Петр I поощрял исполнение русской пляски. В результате она все больше отходила от быта и приближалась к театральному действию. Академик Якоб Штелин подтверждает: «...чуть ли не ежегодно, в так называемую масляную или карнавальную неделю, при дворе устраивалось веселье с русскими деревенскими танцами, на которые приглашались офицеры императорской регулярной гвардии со

своими молодыми женами... С приглашенными дамами должны были танцевать русские пляски и придворные кавалеры»[1].

Интерес к танцам все больше возрастал. Появились и первые учителя танцев — танцмейстеры, которых выписывали, как правило, из-за границы. Они не только учили танцевать, но и воспитывали учеников, прививая им «хорошие манеры». Это ставило их в особое положение в русском дворянском обществе.

Но балетного театра в России в это время еще не было. В придворном театре все больше выступали иностранные гастролеры, часто целые оперно-балетные труппы — итальянская, немецкая, французская.

Балет существовал в основном при опере. Он был или составной частью оперного действия, или случайным дивертисментом, никак не связанным с действием оперы — вставным эпизодом в оперном спектакле, или танцевальной интермедией с самостоятельным драматическим сюжетом. И только в немногих операх танцы составляли единое целое с ее содержанием. Иногда балет шел после оперы, и тогда он полностью повторял ее содержание. В качестве самостоятельного жанра балетные спектакли бывали чрезвычайно редко.

Становление и развитие русской балетной школы началось с организации Шляхетского кадетского корпуса в 1731 году в Петербурге. Это было привилегированное учебное заведение, в котором могли учиться только дети дворян. После его окончания они должны были занимать ведущие государственные должности, поэтому знание правил светского обхождения, умение правильно и красиво танцевать вменялось им в обязанность. В учебный план было введено изучение изящных искусств и в том числе бального танца. Уроки танца проводились 3 раза в неделю по 4 часа. Танцмейстером в кадетский корпус в 1734 году был приглашен француз Жан Батист Ланде. Уровень танцевальной подготовки кадетов Шляхетского корпуса был так высок, что при нехватке исполнителей их приглашали выступать в танцах кордебалета итальянской оперно-балетной труппы Ф. Арайя, где первым танцовщиком и балетмейстером был Антонио Ринальди, по прозвищу Фоссано, что означает «веретено». Участие кадетов в балетах было весьма успешным. Их стали часто занимать в придворных спектаклях.

Однако с выходом из корпуса и вступлением в должность бывшие кадеты покидали сцену. В Петербурге же предполагалось создать постоянный придворный оперно-балетный театр. В связи с этим нужен был и постоянный состав кордебалетных артистов, появилась необходимость подготовки собственных балетных кадров. В 1737 году Жан Ланде подает прошение императрице Анне Иоанновне об организации танцевальной

[1] Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века, с. 151.

школы. Прошение было подписано 4 мая 1738 года. С этого года исчисляется время существования «Собственной Ее Величества танцевальной школы» (в настоящее время — Ленинградского академического хореографического училища имени А. Я. Вагановой). Отныне Ланде — главный танцмейстер школы и придворный балетмейстер, первый, кто стал у колыбели русского балета.

В школу принимали детей «подлого звания», то есть детей из народа. Это был новый и очень важный шаг в борьбе за утверждение самостоятельной национальной балетной школы. Простым русским людям было чуждо преклонение перед Западом. Талантливые русские артисты, храня вековые традиции народной танцевальной культуры, привносили свое, национальное, в исполнение иноземных танцев.

Двенадцать девочек и двенадцать мальчиков — первые ученики Ланде. Среди них особенно выделялись Аксинья Баскакова, Авдотья Тимофеева, Елизавета Зорина, Афанасий Топорков, Андрей Нестеров. Первые русские профессиональные балетные артисты легко и быстро освоили все технические приемы зарубежных танцевальных школ. Они не только не уступали, но превосходили иностранных артистов в искусстве танца. Это понимал Ланде и с первых шагов всячески поддерживал своих талантливых учеников, старался отдать им предпочтение перед иностранцами. Так, Афанасий Топорков исполнял сольные партии в дворцовом балете и занимал пост придворного танцмейстера. Аксинья Баскакова считалась лучшей танцовщицей того времени; современники высоко ценили ее искусство. Якоб Штелин писал: «Из девушек у него [Ланде] превосходно успели: Аксинья, Елизавета, Авдотья. Остальные использовались в больших балетах, как фигуранты и фигурантки... В 1748 году умер Ланде, а вскоре вслед за ним умерла и лучшая русская танцовщица Аксинья»[1].

Но даже поддержка придворного балетмейстера не могла изменить унизительного правового и трудного материального положения русских танцоров. В основном русские артисты занимали положение дублеров, получая самую низкую плату за труд. Только иностранцы могли рассчитывать на милость царского двора, получать высокое жалованье и танцевать ведущие партии в балетах.

После смерти Ланде положение русских артистов еще ухудшилось. Сменивший его в должности придворного балетмейстера итальянец Фоссано ставил балетные спектакли в духе итальянского бурлеска, которые своим сюжетным однообразием и карикатурно-условной манерой исполнения скоро надоели зрителям — интерес к балету резко снизился. Это, естественно, отразилось на положении артистов.

[1] Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века, с. 152, 153, 154.

Когда-то долгие годы Ланде и Фоссано работали вместе. Первый был представителем французской школы, а второй — итальянской. Ланде ставил на сцене серьезные балеты, Фоссано — комические. Работавшие с ними русские артисты сразу же усвоили легкость, изящество, благородство и грациозность французской школы; виртуозность и техническое мастерство итальянцев. Ю. А. Бахрушин в своей книге «История русского балета» утверждал, что это не было ни заимствованием, ни тем более подражанием западным образцам. Происходило удивительное постижение русскими артистами особенностей национальных культур, рождение новой самобытной русской школы классического танца.

АЛЛЕГОРИЧЕСКИЕ БАЛЕТЫ

В 30-е годы XVIII века постановки опер и балетов носили еще эпизодический характер, но в 40-е годы они становятся более систематическими. Этому безусловно способствовало появление первых русских артистов балета — учеников Жана Батиста Ланде. А с 50-х годов начинаются регулярные оперно-балетные спектакли. Наступила пора, когда стало возможно организовать общедоступный балетный театр.

В 1756 году в Россию приехала оперно-балетная труппа Локателли. Классические балеты итальянцев вначале захватили внимание зрителей Петербурга и Москвы, но очень скоро интерес к ним иссяк. Несмотря на совершенную художественную форму, эти балеты были очень далеки от русской жизни и представляли собой бессюжетные, бездейственные выходы. Зритель же хотел смотреть хореографическую пьесу, наполненную драматическим содержанием.

Работавшие тогда в России итальянские балетмейстеры Кальцеваро, Таулато, Гаспаро Анджолини, французы Парадиз, Шарль Ле Пик, австриец Франц Хильфердинг пытались создавать такие балеты и в соответствии с требованиями классицизма разрабатывали героико-трагедийные балеты. В своем творчестве они опирались на достижения других мастеров, среди которых важное место занимал французский балетмейстер Жан Жорж Новер. Он никогда не был в России, но балетные постановки в духе классицизма с законченным драматическим содержанием и четко развивающимся действием шли на русской сцене.

Балетмейстер австрийского придворного театра Франц Хильфердинг шесть лет пробыл в Петербурге: с 1759 по 1765 год. Вместе с ним приехал Леопольд Парадиз — французский танцовщик и педагог. Первые балетные дивертисменты Хильфердинга, в которых, однако, соблюдалось единство места и было самое примитивное развитие действия, привлекли к себе и зрителей, и русских артистов. Они с увлечением работали с Хильфердингом, потому что им как представителям русского искусства были

близки содержательность и реалистическая тенденция его спектаклей. Большой успех выпал на долю балета Хильфердинга «Победа Флоры над Бореем», исполненного русскими танцовщиками. Совсем простой по сюжету, но тем не менее с законченным развитием действия, этот балет позволил артистам проявить их индивидуальные возможности, поскольку требовал от исполнителей создания более глубоких и содержательных образов. Это было в 1760 году. Таким образом, в России сюжетный балет появился почти на 15 лет раньше, чем во Франции.

Совершенствование формы балетного спектакля у Хильфердинга шло параллельно с созданием русского национального репертуара. В этом ему помогал писатель-классицист Александр Петрович Сумароков. Он написал либретто к балетам-панегирикам «Новые лавры» и «Прибежище Добродетели». Оба спектакля прославляли императрицу, для чего и было использовано слово, пение и танец.

Прогрессивная деятельность Сумарокова и Хильфердинга по приближению содержания балета к русской жизни вскоре прервалась. Хильфердинг уехал на родину. Его сменил ученик и последователь Гаспаро Анджолини.

Флорентинец Анджолини был очень талантлив: танцовщик, либреттист, музыкант, балетмейстер, он остро чувствовал современность. Так, его балет «Дон Жуан» на музыку К. Глюка гармонично сочетал хореографическое действие с музыкальной драматургией. Это было ново.

В России Анджолини ставил балеты, ориентируясь на интересы придворного общества и прежде всего самой Екатерины II, «любящей» все русское, правда, «облагороженное». Так, в 1767 году он поставил, например, балет «Забавы о святках», в котором использовал русские народные пляски, а в музыке — русские мелодии. Но самое большое место в репертуаре Анджолини занимали панегирико-аллегорические балеты. Это «Побежденное предрассуждение», «Новые аргонавты», «Торжествующая Россия», содержание которых, пусть в аллегорической форме, отражало современную ему действительность. Например, балет «Побежденное предрассуждение» был посвящен благополучному выздоровлению Екатерины и Павла после прививки оспы. Он создает и первый отечественный героический балет по трагедии Сумарокова «Семира». Таким образом, в своем творчестве Анджолини обращался к русской теме.

Балетмейстерская деятельность Анджолини была, несомненно, шагом вперед по сравнению с балетами Хильфердинга, который откровенно прославлял императорский двор. Аллегорические балеты Аиджолини, отражая современность, обогащали репертуар и, следовательно, танцевальный язык, расширяли рамки танцевальной выразительности. Но если Хильфердинг многое сделал для воспитания русских артистов балета, то Анджолини уделял этому мало внимания. Исполнительское мас-

терство русских танцовщиков его не интересовало. В своих постановках он опирался больше на иностранцев, содержание которых обходилось дворцовому ведомству очень дорого. Для поддержания школы и подготовки новых русских танцоров-профессионалов правительство выписывает из Италии артиста балета и балетмейстера Джузеппе Канциани. Он проработал в школе с 1783 по 1786 год и за это время сумел добиться значительных успехов в воспитании и подготовке русских балетных артистов. Анджолини уехал. И Канциани вместе с выдающимся французским танцовщиком Шарлем Ле Пиком становятся во главе русской балетной школы и русского балетного театра.

Шарль Ле Пик познакомил Россию с балетами Новера и в этом его большая заслуга. Однако в отличие от своего учителя он не требовал от исполнителей создания образа, раскрытия чувств, а заботился лишь о техничности исполнения и о зрелищной стороне спектакля.

Ле Пик поставил два аллегорических спектакля, восхваляющих Екатерину II. Их пышность и занимательность были в то время особенно важны для императрицы, для укрепления авторитета абсолютной монархии. Интересным было историческое представление «Начальное управление Олега» в Эрмитажном театре в Петербурге в 1791 году. Сценарий его написала сама Екатерина. В спектакле участвовали балетные, драматические и оперные артисты. Все танцы в нем, балет о Геркулесе и Евридике и русские пляски поставили Канциани и Ле Пик. Русские пляски исполняли русские артисты.

РУССКИЙ ТАНЕЦ НА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНЕ XVIII ВЕКА

В XVIII веке русские народные танцевальные образы, народная пляска сохранялись на русской сцене.

Народная пляска широко вводилась в русскую комедию XVIII века. Так, герои комедии П. А. Плавильщикова «Бобыль» в финале спектакля и пели, и плясали.

Бережно сохраняли и искусство русской народной пляски, ее сценическую выразительность драматические актеры и певцы оперного театра. Например, в комических операх «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова и М. М. Соколовского, «Санкт-Петербургский гостиный двор» М. Матинского, «Несчастье от кареты» В. А. Пашкевича, «Ямщики на подставе» Е. И. Фомина песенно-плясовые комические номера непосредственно соединялись с плясками старинного народного театра.

Русские артисты балета тоже старались сохранять традиции исполнения народного танца, хотя это было очень трудно при засилии иностранцев в придворном императорском театре. Рано проявил свой талант русский танцовщик Тимофей Бубликов. Еще в школе Хильфердинг обратил на него внимание.

Но придворные зрители не хотели знать даже его фамилии и пренебрежительно звали его Тимошкой. Только после двухгодичной командировки в Вену, где он приобрел европейскую известность, выдающийся артист получил признание и на родине. Он был зачислен в труппу наряду с иностранцами первым танцовщиком и 20 лет танцевал ведущие партии. После ухода со сцены Т. С. Бубликов получил звание «придворного танцмейстера». Он преподавал крепостным артистам в труппе Н. П. Шереметева. Здесь же он ставил балеты на темы русских народных плясок. Русские народные пляски Бубликов ставил и на придворной балетной сцене. На русскую тему им был поставлен балет «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмарка» на музыку А. Д. Копьева. Именно Бубликову было суждено оказать большое влияние на деятельность таких русских балетмейстеров, как И. И. Вальберх, И. М. Аблец, А. П. Глушковский.

Во второй половине XVIII века в России наблюдается быстрый рост культурного уровня населения и, естественно, культурных запросов. Театр постепенно становится одним из любимейших развлечений, но придворный театр был закрыт для широкой публики. Назрела необходимость в открытии общедоступного, более демократичного театра. И такой театр был открыт в Петербурге на Царицыном лугу в 1777 году. Это был первый в России коммерческий общедоступный театр, называвшийся «Вольным театром». Через несколько лет он перешел в казну и стал называться городским. Подобные театры открывались и в других крупных городах страны.

Репертуар городского театра предназначался широким кругам зрителей, его составляли мещанская драма, комические, а также серьезные балеты, трагедии. Но так как публика в городском театре была гораздо демократичнее, чем в придворном, здесь бóльшим успехом пользовались мещанская драма и комические балеты, нежели серьезные балеты и трагедии. Театр был очень популярен у городского зрителя. Вскоре он уже не вмещал всех желающих, и в 1783 году было построено другое здание — открыт новый, Каменный театр. Следует отметить, что труппу городского театра составляли только русские артисты, и даже постановки осуществляли русские балетмейстеры Василий Балашов и Гаврила Райков. Этим общедоступный театр отличался от придворного.

Василий Михайлович Балашов — выпускник московского Воспитательного дома. Его дебют состоялся в «Вольном театре» в Петербурге. Характерный танцовщик В. Балашов прекрасно знал русскую сценическую пляску, поэтому его балетмейстерская практика была связана непосредственно с ней. Он ставил дивертисменты на темы русских народных плясок в Каменном театре в Петербурге и в Петровском театре в Москве. Помогал ему в этом Гаврила Иванович Райков — один из первых русских профессиональных танцовщиков. После

окончания балетной школы при Воспитательном доме в Москве, он прославился как комический актер. Особую популярность имел у зрителя райка, отсюда и его псевдоним, а настоящая его фамилия была Иванов.

Несмотря на то, что деятельность русских артистов контролировалась Анджолини, работая в театре, где не было иностранцев, они чувствовали себя свободнее, чем их коллеги в придворном театре.

В Москве долгое время не было общедоступного театра: у казны на это не хватало денег, а неоднократные коммерческие попытки терпели крах. Но в то же время именно Москва готовила прекрасных профессиональных артистов балета, которые с успехом выступали на сценах Петербурга. Профессионально было поставлено дело обучения танцам в Московском университете с 1756 года и с 1773 года в Воспитательном доме. Оба заведения имели свои учебные театры.

В Воспитательный дом принимали детей до четырех лет — сирот, подкидышей, беспризорных. С раннего детства их начинали обучать танцевальному искусству. Сначала обучалось пятьдесят четыре мальчика и девочки, через год их было уже восемьдесят. Они занимались четыре раза в неделю по четыре часа. Учителями танцев были итальянец Филиппо Беккари и его жена. Актерскому мастерству обучал известный драматический актер того времени И. И. Калиграфов. Кроме того, воспитанники учились музыке и пению. Так началась деятельность одного из лучших театральных училищ страны, существующего и в настоящее время,— Московского академического хореографического училища.

В 1778 году балетные классы Воспитательного дома возглавил, сменив Беккари, балетмейстер и танцовщик Леопольд Парадиз. В 1780 году он выпустил на сцену первых своих учеников: семь танцовщиц и девять танцовщиков. Многие из них стали выдающимися исполнителями. Это Василий Балашов, Гаврила Райков, Иван Еропкин, Арина Собакина. В 1784 году балетная школа Воспитательного дома перешла в ведение Петровского театра в Москве. И только в 1805 году, когда театр сгорел, балетная школа перешла на попечение казны и стала называться императорской.

Петровским назывался театр, построенный в 1780 году русским театральным деятелем М. Медоксом на улице Петровке в Москве. Этот театр просуществовал двадцать пять лет, и его репертуар составляли драматические, оперные и балетные спектакли. В разное время балетмейстерами здесь работали Леопольд Парадиз, Франческо Морелли и Козимо Морелли, Пьетро Пинюччи, Дзужеппе Соломони. Балетный репертуар Петровского театра был более демократичным, чем в Петербурге, поскольку он больше учитывал вкусы и запросы зрителей — широких кругов городского населения. С большим успехом на его сцене шли комические балеты и балетные мелодрамы. Это способствовало наиболее полному раскрытию и развитию таланта характерных танцовщиков бытового плана. Кроме того, здесь ставились балеты на современные темы, а также танцевальные дивертисменты, в которых, как правило, было много народных танцев. Балетная труппа театра почти целиком состояла из молодых русских артистов, получивших образование в Воспитательном доме.

Итак, русское балетное искусство во второй половине XVIII века шагнуло далеко вперед. По содержательности спектаклей, техническому мастерству исполнителей, оформлению постановок оно приблизилось к европейскому. Особенно важным было то, что на русских сценах, оттесняя иностранцев, стало появляться все больше русских танцовщиков-профессионалов, русских постановщиков балета и что балетные спектакли с открытием публичных театров стали доступны широким кругам зрителей.

КРЕПОСТНОЙ БАЛЕТ

Утверждение национальной самобытности в русском балетном театре шло не только на профессиональной сцене. Оно охватило и совершенно отличный от всех других крепостной балетный театр.

Зародился он в богатейших помещичьих усадьбах, и основу его составляли крепостные артисты, музыканты, художники. Крепостные театры, создававшиеся в разных уголках России, тешили самолюбие своих владельцев, но в то же время выполняли просветительские задачи, знакомя с искусством балета и провинциальную публику.

Что же представляли собой крепостные театры? До сих пор сохраняют музеи бывшего Подмосковья — Останкино и Кусково — сценические площадки и оборудование крепостных театров графов Шереметевых. Театры соперничали со столичными, превосходя их совершенством своего устроения. Князья Голицыны имели цирк, подобный римскому Колизею, и каменный грот в парке на лоне природы. Естественно, не все помещики имели столь прекрасные театры. Например, в украинском поместье Буды театр был небольшой, но весьма благоустроенный и с отлично выученной труппой. У помещиков Юрасовских театр располагался в манеже, а иногда и просто в сарае.

Художественное оформление спектаклей тоже зависело от возможностей владельцев. У Шереметевых, например, декорации расписывались не только крепостными, но и профессиональными художниками. В 1785 году граф Н. Шереметев заказал эскизы костюмов для одного из спектаклей французской художнице Марианне Кирцингер. Делал эскизы для шереметевского театра и театральный декоратор из Вены Фридрих Хильфер-

динг. Кроме Хильфердинга, в театрах Шереметевых работали итальянцы Валезини и Клаудо, англичанин Гатфильд. Но здесь же работали и русские художники — Иван Волохов, Григорий Мухин, Кондратий Фунтусов, Семен Калинин. В театре Шереметевых широко использовалась машинная и осветительная техника. Но были и такие крепостные театры, в которых декорации расписывали только крепостные художники или сам помещик со своими домашними.

Труппы крепостных балетных театров складывались тоже по-разному. В одни в качестве педагогов и балетмейстеров приглашали иностранных хореографов, в других основную педагогическую работу вели постоянные балетмейстеры и учителя из крепостных. Иногда богатые владельцы театров посылали своих артистов на выучку в Петербург, в Москву или даже за границу, а бывало, что помещики сами учили крепостных, пользуясь знаниями, полученными в Шляхетском кадетском корпусе. В некоторых крепостных театрах артисты-крестьяне просто плясали свои народные пляски, как они привыкли плясать на гуляньях и праздниках в селе.

У Шереметева работали такие балетмейстеры-иностранцы, как Ле Пик, Морелли, Пинюччи, Соломони, но постоянную педагогическую работу вели все-таки свои крепостные и один из них — знаменитый танцовщик Кузьма Деулин, по сцене Сердоликов. В театре Шереметева ставил свои балеты и танцовщик императорского балетного театра Тимофей Семенович Бубликов.

Крепостные балетмейстеры и артисты балета, осваивая западноевропейские пантомимные драматические балеты XVIII века, исполняли их в своей, русской манере, привносили в зарубежный сценический танец элементы русской народной пляски. Это определенным образом влияло и на традиционный в общем репертуар, приводя к созданию самобытных танцевальных представлений, таких как комедия «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмарка» и др.

Самой значительной крепостной балетной труппой была труппа графов Шереметевых. Среди танцовщиков и танцовщиц — Татьяна Шлыкова-Гранатова, Мавра Урузова-Бирюзова, Арина Хрусталева, Авдотья Аметистова, Василий Воробьев, Кузьма Деулин-Сердоликов, Николай Мраморов.

Судьба крепостных артистов, как правило, складывалась трагично. Артистов балета с раннего детства воспитывали в строгом режиме. Туберкулез, заболевание сердца часто рано уносили молодых танцовщиц и танцовщиков из жизни. Бесправие крепостных артистов нашло отражение в русской литературе XIX века. Особенно сильно это прозвучало в повести А. Герцена «Сорока-воровка» и в повести Н. Лескова «Тупейный художник».

Из огромного количества крепостных артистов балета для истории сохранились лишь те имена, которые связаны были с каким-нибудь событием, зафиксированы в документах. Так, имя

крепостной танцовщицы-девочки Краченковой, хорошо танцевавшей качучу, мы знаем потому, что за нее и за ее родителей граф Каменский отдал деревню в двести пятьдесят душ.



Т. В. Шлыкова-Гранатова

Самое известное имя среди танцовщиц крепостного балетного театра — имя Татьяны Васильевны Шлыковой-Гранатовой (1773—1863). В раннем возрасте Татьяна Шлыкова, дочь оружейного мастера, была взята в кусковскую домашнюю театральную школу Шереметевых. В ней она получила воспитание и образование на уровне дворянских детей. Вместе с танцами она изучала музыку, пение, французский и итальянский языки. После окончания театральной школы в Кускове Шлыкова была зачислена танцовщицей в крепостной балетный театр. Совершенствовала она свое искусство в Петербурге у Ле Пика. Шлыкова танцевала в балетах, выступала в комедиях и в операх. Ее репертуар был самый разнообразный: от комедийной роли Аннеты в балете «Аннета и Любен» до пантомимной роли царевны Креузы в новеровском балете «Медея и Язон».

В 1800 году Шереметев распускает свою труппу. Шлыкова-Гранатова, протанцевав 15 лет, закончила свою сценическую деятельность в возрасте около 28 лет.

Разорение помещиков, постепенное разложение крепостного строя привело к тому, что в начале XIX века усадебные театры стали распадаться. Крепостных танцоров отпускали на оброк в профессиональные театры, продавали, некоторых отпускали на волю. Так, танцоров графа С. Г. Зорича взял на казенную сцену петербургский придворный театр. Дирекция московских театров купила артистов у помещика А. Е. Столыпина. Графиня Головкина подарила своих танцовщиков московскому Воспитательному дому.

В первой четверти XIX века крепостной театр окончательно прекратил свое существование, но он сыграл важную роль в истории русского балета. Крепостной балет в наибольшей степени сохранял традиции народного танцевального искусства. Здесь свободнее проходила театрализация русской народной пляски,

свободнее ставились балеты на русские темы, свободнее проявлялась национальная самобытность крепостных артистов балета. Это выражалось в характере и стиле исполнительской манеры. Слившись затем с профессиональным театром, крепостной балет не мог не оказать влияния на развитие профессиональной отечественной хореографии. Он значительно обогатил ее народными красками и приемами игры.

ПЕРВЫЙ РУССКИЙ БАЛЕТМЕЙСТЕР

В конце XVIII века в русском искусстве на смену изжившему себя чопорному, с жесткими правилами классицизму приходит новое направление — *сентиментализм*. Для сентиментализма главное значение имели чувства человека, его личность. Отсюда — акцентирование внимания на переживаниях героев, изображение преимущественно обыденной жизни и как следствие — требование естественности, правдивости в создании образов.

Сентименталисты в своих произведениях поднимали вопросы нравственного воспитания и утверждали облагораживающее влияние природы на людей. Обращением к частной жизни человека, разработкой бытовых психологических сюжетов, стремлением максимально приблизить содержание произведения к действительности сентиментализм был в большей степени, чем классицизм, свойствен русскому искусству, тяготеющему к реализму. Наиболее ярким представителем сентиментализма в русской литературе был Н. М. Карамзин, в русском балете — И. И. Вальберх.

Иван Иванович Вальберх (1766—1819) пришел на сцену в 1786 году, в «век» Екатерины II, когда появление на театральной афише фамилии русского балетмейстера придворного театра было немыслимо. Возможно, тут сыграло свою роль дворянское происхождение предков Вальберха. Попав в Россию после поражения под Полтавой, шведский пленный офицер остался здесь навсегда. Постепенно род его ассимилировался, но подробности биографии предков Вальберха до нас не дошли.

Родился Иван Вальберх в 1766 году в Москве. Отец его был портным в театральных костюмерных мастерских. Десяти лет И. И. Вальберха отдали в Петербургскую балетную школу. Ученик Анджолини и Канциани, он унаследовал от них приемы мимической выразительности, эксцентрической виртуозности итальянского балета. По окончании школы Вальберх был зачислен в придворную труппу, причем вопреки существующим правилам не фигурантом, а солистом с окладом 600 рублей. Это исключение для русского выпускника тем более удивительно, что оклад выпускников обычно был в два раза меньше.

С первых шагов на сцене проявляется пантомимическая одаренность Вальберха. Он соперничает с знаменитым танцовщиком Ле Пиком.



И. И. Вальберх

В 28 лет Вальберх становится инспектором балета придворного театра и преподает в театральной школе. Примерно в это же время он начинает свою балетмейстерскую практику. В 1795 году им был поставлен его первый балет «Счастливое раскаяние». Мифологический сюжет балета был решен им по-новому, в духе сентиментализма, т. е. балетмейстер, раскрывая тему раскаяния и вознаграждения за него, стремился пробудить у зрителей высокие чувства и тем смягчить, исправить нравы. Не случайно Вальберх называл свои балеты «нравственными». Его герои — обыкновенные люди со своими переживаниями и невзгодами. В каждом сюжете назидательное, морализующее начало. Уже из названий виден смысл происходящего: «Бланка, или Брак из отмщения», «Граф Кастелли, или Преступный брат», «Клара, или Обращение к добродетели», «Евгения, или Тайный брак», «Наказанное вероломство». Для него очень важно было логическое развитие сюжета, драматическое действие в балете. Балеты Вальберха имели успех.

Будучи сентименталистом, Вальберх все же как ученик Анджолини и Канциани ставил и так называемые сюжетные балеты, стараясь по возможности приблизить их к реальной жизни. Это балет на мифологический сюжет «Орфей и Эвридика», сказки «Рауль Синяя Борода» и «Сандрильона», балеты, в основу которых были положены классические произведения мировой литературы: «Ромео и Юлия» по Шекспиру, «Поль и Виргиния» по Сен Пьеру.

Но совсем особый, не похожий на другие был балет «Новый Вертер», поставленный Вальберхом в 1799 году. Во-первых, он отражал действительные события, имевшие тогда место в Москве, во-вторых, даже по своему оформлению этот балет резко отличался от других: Вальберх очень смело осовременил костюм, выпустив на балетную сцену действующих лиц во фраках и модных платьях. В основу сюжета были положены подлинные события, взволновавшие тогда всю Москву, — любовь пехотного офицера и девушки из состоятельной и знатной семьи и их

смерть из-за невозможности соединиться. И хотя в этом балете, как, впрочем, и в других балетах Вальберха, пантомима преобладала над танцем, необычность, новизна этого спектакля сделали его значительным событием общественной и культурной жизни России той поры.

Следует особо отметить, что Вальберх придавал большое значение балетной музыке, считал ее не просто сопровождением действия, но частью драматургии спектакля.

Вальберх был не только балетмейстером в театре, но и руководил балетной школой. Это была большая победа: впервые во главе петербургской школы стал русский педагог. И результаты сказались: к концу XVIII века на петербургскую сцену, наконец, пришли русские солисты. Среди них и лучшие ученики Вальберха: Евгения Колосова, Арина Тукманова, Исаак Аблец, Ульяна Плетень.

В 1801 году в Петербург приглашен французский балетмейстер Шарль Луи Дидло. Иностранец, со своими художественными требованиями, он сразу вызвал враждебность со стороны Вальберха. Это было замечено дирекцией, и в 1802 году Вальберха срочно командируют в Париж «для усовершенствования таланта». Конечно, для русского артиста такая поездка была почетной, но фактически его отстраняли от руководства русским балетом.

В европейской артистической столице Вальберх встречается с мастерами французского балета — Кулоном, Гарделем, Нивелоном, знакомится с творчеством знаменитого танцовщика Вестриса, систематически смотрит спектакли в «Гранд-Опера» и в своем дневнике отмечает, что французский балет очень отличается от русского, французские исполнители — «ломальщики» и плохие артисты, а в оформлении французских балетов нет той достоверности, какая есть в русских, что музыкальная драматургия спектаклей слабая и творческая фантазия П. Гарделя оставляет желать лучшего, что гораздо выше, несравнима содержательность русских балетов, талантливость русских композиторов и музыкантов, актерское дарование русских танцовщиков.

Возвращение в Петербург разочаровало его — опять дворянство увлечено Францией, опять стали преклоняться перед всем иноземным, пренебрегать отечественным и даже забывать русский язык. После возвращения Вальберх ставит балет «Жертвоприношение благодарности». В нем Вальберх использовал то новое, что увидел во Франции: более свободные, непринужденные танцы—вальсы и кадрили — вместо прежних манерных менуэтов и гавотов, новые построения кордебалета вместо привычных штампов. В целом в этом балете Вальберх отдал предпочтение танцу.

Однако постановки Вальберха были слабее балетов Дидло, и он это понимал. В них все-таки пантомима преобладала над танцем, довольно слабой была хореографическая партитура. Дидло в балете демонстрировал изящество танца, совершенство форм; Вальберх ратовал за содержательность, яркие живые образы.

В 1807 году по случаю открытия императорского театра на Арбатской площади Вальберх приезжает в Москву. Здесь он ставит свои балеты, занимается педагогической деятельностью, принимая участие в реорганизации московской балетной школы. Для укрепления московской труппы он добивается перевода в Москву своих лучших учеников — И. Аблеца и У. Плетень.

«ЛЮБОВЬ К ОТЕЧЕСТВУ»

Особо следует остановиться на патриотических балетах Вальберха.

Начало XIX века было в политическом отношении сложным и в Европе и в России. К этому времени французская буржуазная революция 1789 года была подавлена. Наполеон объявил себя императором и приступил к осуществлению своего основного замысла — завоеванию мира. К осени 1805 года им уже были захвачены многие западно-европейские страны; неотвратимо приближалась война Франции с Россией, которая тогда же началась и очень быстро закончилась поражением русско-австрийских войск под Аустерлицем. Последовал позорный Тильзитский мир. В России все возмущалось против этого, вызывая рост национального самосознания, небывалый подъем патриотических чувств. Это выразилось в том, что во всех слоях общества повысился интерес ко всему отечественному.

Театр активно откликнулся на события в мире: героические оперы, трагедии, веселые комедии, высмеивающие французоманию, составляли патриотический репертуар тех лет. Однако балета, который отвечал бы духу времени, не было довольно долго. Наконец в 1810 году откликом на происходящие события стал балет Ивана Ивановича Вальберха «Новая героиня, или Женщина-казак». В балете рассказывалось о героическом кавалере — корнете Александрове, который на самом деле был женщиной Надеждой Дуровой. Успех балета был необыкновенный. Через месяц спектакль поставили и в Москве.

Летом 1812 года началась Отечественная война. Патриотический подъем охватил все население страны. Вальберх выступает с балетными миниатюрами — патриотическими дивертисментами. Основу их составляли русские народные танцы. Темой почти всех дивертисментов был героизм русских. В этой работе Вальберху помогал Огюст Пуаро, французский танцовщик, всю свою жизнь посвятивший русскому балету, а лучшей исполнительницей русских танцев была Е. И. Колосова.

В честь победы на Бородинском поле в 1812 году Вальберх ставит патриотический балет «Любовь к Отечеству». Он вызвал такой восторг, имел такое воздействие на зрителей, что многие из них тут же записывались в ополчение.

Вплоть до июня 1814 года одна патриотическая постановка сменяет другую. Это: «Русский деревенский праздник», «Русские в Германии, или Следствие любви к Отечеству», «Казак

в Лондоне», «Праздник в стане союзных армий при Монмартре», «Торжество России, или Русские в Париже» и др.

Дивертисменты, построенные на русских народных танцах, ставили и другие балетмейстеры, например, ученик Вальберха И. М. Аблец, А. П. Глушковский, И. К. Лобанов. Часто такие постановки не имели названия, на афише просто значилось: «Русские дивертисменты». Иногда они назывались: «Подмосковная деревушка», «Сельский праздник», «Макарьевская ярмарка», «Праздник донских казаков», «Масленица», «Свадебный сговор», «Семик, или Гулянье в Марьиной роще». Все они продолжали традицию дивертисментов на народно-обрядовую тему. Попутно отметим, что значительным явлением в творчестве Аблеца стала постановка комического балета «Мельник — колдун, обманщик и сват». Он переложил на язык балета одноименную комическую оперу. Развивая дальше танцевальные традиции народного русского театра, Аблец сохранил и народный колорит комической оперы, и приемы русского народного театра.

Свыше 20 дивертисментов поставил в Москве Адам Павлович Глушковский: «Гулянье на Воробьевых горах», «Филатка с Федорой у качелей под Новинском», «Торжество россиян, или Бивак под Красным», «1 мая, или Гулянье в Сокольниках», «Игрища на святках», «Невское гулянье», «Старинные игрища, или Святочный вечер» и др. Его сценическая обработка народных плясок, воспроизведение картин народного быта и нравов сыграли положительную роль в развитии русского народного сценического искусства.

Вместе с А. П. Глушковским на московской сцене ставил дивертисменты Иван Карпович Лобанов. Он был удивительным исполнителем русских и цыганских плясок, глубоко знал народный плясовой фольклор, умел передавать дух национального танца. Лобанов ставил дивертисменты также на темы польских, венгерских, цыганских народных танцев: «Сельский праздник», «Русские качели на берегах Рейна», «Деревня на берегу Волги», «Цыганский табор», «Праздник жатвы», «Гулянье в Петровском».

Патриотические дивертисменты накануне и в период Отечественной войны и более поздние дивертисменты на народные темы — удивительное самобытное явление в русском балете начала XIX века. Они включали в себя не только танец, но и диалог, и пение. Подлинно народные по духу, они помогали расти и совершенствовать свое мастерство русским артистам балета.

Музыку к дивертисментам писали лучшие композиторы того времени: Алексей Николаевич Титов, Степан Иванович Давыдов, Катерино Кавос, Федор Ефимович Шольц.

Военные потрясения начала XIX века изменили вкусы русской публики. Излюбленные сентиментальные темы Вальберха уходили в прошлое, и тем не менее его роль в истории русского балета была поистине чрезвычайно важной.

Иван Иванович Вальберх принял и развил балетные принципы Новера и его последователей: хореографическая драма, новые темы, созвучные современности, человеческие страсти — вот что волновало выдающегося хореографа. Он отвечал на призыв передовых деятелей русской культуры XVIII века отражать в искусстве реальную жизнь, человеческие переживания и чувства. Его герои и героини жили, боролись за личное счастье. Вальберх показывал торжество добродетели, честности, высокой нравственности. Своими сентиментальными балетами он заставлял и зрителя переживать за его героев, сострадать им, симпатизировать или отвергать. В этом было то новое, что отличало его творчество, делало его балеты человечными, полными смысла. Вальберх воспитывал зрителя, и это одна из самых больших его заслуг.

В своих балетах Вальберх использовал, кроме музыки, танца и пантомимы, и другие выразительные средства — слово, пение, условную жестикуляцию, титры, это сближало их с жизнью, с действительностью.

Умер Вальберх 4 июля 1819 года.

ПРЕДРОМАНТИЧЕСКИЕ БАЛЕТЫ ДИДЛО

Мировую славу русскому балету принес Ш а р л ь Л у и Д и д л о (1767—1837). Француз по происхождению, он сроднился с Россией, и все его самые знаменитые балеты были созданы здесь.

Шарль Луи Дидло родился в Стокгольме в 1767 году в семье танцовщика и балетмейстера, руководителя Шведского королевского балета. Учился он в Париже у Жана Лани и Ж. Деге, хотя сам Дидло считал своими учителями Ж. Ж. Новера и Ж. Доберваля.

Первые гастроли в Лондоне связаны с первыми его постановками на музыку Массинги — «Милость синьора» и «Ричард Львиное Сердце». Успех этих спектаклей определил будущий путь Дидло.

В 1788 году Дидло сближается с Добервалем. Примерно в это же время он впервые танцует на сцене «Гранд-Опера», но так как в труппу его не приняли, он уехал работать в Бордо, где его застала французская буржуазная революция. Дидло возвращается в Париж. В 1791 году он был принят в труппу Парижской Оперы. Однако после разгрома якобинцев Дидло пришлось уехать в Лион, а затем в Лондон. Новер, Доберваль, Пьер и Максимилиан Гардели, Вигано — все они в это время ставили свои балеты на лондонской сцене. В Лондоне Дидло ставит «Любовь маленькой Пегги», «Зефир и Флора», «Ацис и Галатея», «Хензи и Тао», «Сафо и Фаон». Многие из них потом будут поставлены в России. Балеты Дидло отличались содержательностью, образностью, поэтичностью танцев. Это не только принесло ему успех у лондонского зрителя, но о нем заговорили



Ш. Дидло

как о смелом, творчески одаренном молодом балетмейстере. К концу пребывания в Лондоне Дидло получает приглашение в Петербург. В это время деятельность лондонского театра сокращается. И в 1801 году Дидло с женой и маленьким сыном уезжает в Петербург.

В петербургской труппе вначале ему пришлось занять место первого танцовщика. Но с отъездом Вальберха в командировку за границу Дидло — первый танцовщик, балетмейстер в театре и преподаватель танцев в балетной труппе и театральном училище. Так началась его деятельность в России.

Несколько лет он посвятил созданию достаточно многочисленной, сильной в техническом отношении труппы. Дидло воспитал целое поколение замечательных артистов балета. Кроме того, он усовершенствовал технику сцены и, готовясь к балетмейстерской работе, изучал вкусы петербургской публики. Стараясь угодить придворному зрителю, увлекавшемуся в то время античностью, Дидло в этот период ставит балеты в стиле античного поэта Анакреонта, которые и назывались *анакреонтическими*. Они были очень поэтичными, отличались изяществом, грациозностью исполнения.

Первый балет, поставленный Дидло в России,—«Аполлон и Дафна» (1802). В нем он прекрасно использует возможности русских танцовщиков — их выразительность, техничность, умение воплощать замысел балетмейстера.

Особое внимание он уделяет женскому танцу, приравнивая значение в балете мужских и женских ролей; применяет новейшие для того времени средства технического оснащения сцены, вводит в балетах одиночные и групповые воздушные полеты.

Однако следует сказать, что балеты, поставленные Дидло в те годы, были довольно примитивными по содержанию и в этом плане уступали балетам Вальберха, который, возвратившись на родину, вновь приступил к своим обязанностям первого балетмейстера. Таким образом, в Петербурге работали тогда два балетмейстера. Во время войны с Францией в 1805 году, сопровождавшейся всеобщим патриотическим подъемом, Дидло находится в трудной ситуации. Не зная, как доказать дирекции

театра свою преданность России, он всю свою энергию, все знания сосредоточивает на работе в балетной школе, на воспитании высокопрофессиональных балетных кадров. Труппой же полностью распоряжается Вальберх, который не доверяет Дидло, враждует с ним. В результате за первые 10 лет жизни в России Дидло поставил только 10 балетов, 2 танцевальные сцены в операх и 4 дивертисмента. А Вальберх поставил за это время 24 балета, 15 танцевальных сцен в операх и множество патриотических дивертисментов и дивертисментов на народные темы. Дидло волновали успехи Вальберха, и он стремился понять их причину. Для этого он наблюдал за работой русского балетмейстера, изучал его балеты.

В 1809 году в печатном либретто к своему балету «Амур и Психея» Дидло наконец открыто признает заслуги Вальберха и дает ему очень высокую профессиональную оценку. Это был шаг к сближению с русским балетмейстером. Этому способствовали и разногласия Дидло с приглашенным тогда в Россию знаменитым французским танцовщиком Дюпором по поводу значения танца в балетном спектакле. В отличие от Дюпора Дидло, признавший правоту Вальберха, который требовал максимального приближения балетного спектакля к жизни, как и он, отдавал предпочтение танцевальному образу, пантомимной игре перед техническим совершенством танца ради танца. Педагогическая деятельность Дидло в школе, его предпочтение русских артистов иностранным — всего этого не мог не оценить Вальберх. Их отношения смягчились.

Вспыльчивый и деспотичный Дидло был, тем не менее, выдающимся педагогом. В 1809 году он выпускает первых своих питомцев. Среди них А. Глушковский, М. Данилова, И. Иконина, А. Новицкая. Все выпускники, будучи яркими артистическими индивидуальностями, прекрасно владели танцевальной техникой, сохраняя при этом национальную манеру исполнения. Это сразу же отметил Вальберх и признал Дидло своим единомышленником.

Одновременно с Дидло в балетной школе преподавали русские педагоги: Е. Колосова, А. Лихутина, Е. Сазонова, И. Шемаев. Появление в школе русских педагогов, так же как и выступление в главных ролях русских артистов, было важным шагом вперед в развитии национального балета. Петербургские зрители с удовлетворением отмечали победу отечественных исполнителей. Однако прогрессивно настроенные зрители не могли быть удовлетворены существующим репертуаром и требовали репертуара актуального, отвечающего духу времени. Дидло тогда не смог этого сделать и в 1811 году он покидает Россию.

Отсутствие Дидло было заметно и в балетной труппе, и в школе — не хватало его профессионального глаза. Работая в Лондоне, а затем в Париже, где он ставит свой знаменитый ба-

лет «Зефир и Флора», Дидло никогда не забывал России, своих талантливых учеников, требовательного, высококультурного русского зрителя. В свои балеты этих лет он вставлял русские народные пляски, хороводы. В 1816 году, приняв приглашение директора императорских театров, он возвращается в Россию. Чем же знаменателен второй период творчества Ш. Дидло в России?

Во-первых, он создает свои хореографические драмы, известные всему миру; во-вторых, расширяет жанровый диапазон спектаклей; в-третьих, окончательно формирует эстетику действенного танца.

Годы, проведенные за границей, не прошли даром. Многое понято, переоценены и по-новому восприняты достоинства русского балетного театра, высокая культура балетного зрителя, идейная направленность балетов Вальберха.

Первый балет, который ставит Дидло по приезде в Россию во второй раз, был анакреонтический балет «Ацис и Галатея»; а в 1817 году им была поставлена «Венгерская хижина» — балет, в котором нашли отражение художественные установки Вальберха. Прежде всего это был балет более глубокого содержания, чем предыдущие балеты Дидло. Акцент в нем был сделан на создание образов, а не на живописность сцен и показ виртуозности исполнителей. «Венгерская хижина» — произведение еще близкое сентиментализму, но в нем уже чувствовались романтические настроения.

Постановка хореографической пьесы с напряженным развитием действия, с яркими образами стала теперь основным направлением балетмейстерской работы Дидло. Примерами могут служить такие его спектакли, как новая редакция «Зефира и Флоры», «Молодая островитянка», «Калиф Багдадский».

Через два месяца после смерти Вальберха Дидло, развивая его художественные принципы, создает один из лучших своих балетов «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов». Им он утверждает на русской сцене тематику балетов предромантизма. С этого времени Дидло разрабатывает романтические сюжеты вплоть до 1823 года — года создания балета «Кавказский пленник» по мотивам поэмы А. С. Пушкина. В отличие от анакреонтических балетов предромантические спектакли имели более актуальное содержание, которое требовало и нового хореографического решения; главное место в них занимала танцевальная пантомима. Особое место среди балетов Дидло занимают балеты на сюжеты пушкинских произведений: «Кавказский пленник, или Тень Невесты», «Черная шаль» и «Руслан и Людмила».

Первый балет на пушкинскую тему поставил в Москве в 1821 году А. Глушковский. Это был балет «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» на музыку Ф. Е. Шольца. Дидло продолжил начинание своего талантливого ученика. Сначала он поставил «Кавказского пленника», а в 1825 году перенес балет Глушковского «Руслан и Людмила» в Петербург.

Обращение к русской национальной теме было прогрессивным явлением, так как способствовало укреплению национального балета, утверждению его самостоятельности. Это вызывало большой интерес и одобрение у передовых людей того времени.

К этому моменту Дидло уже совершенно отвергал так называемый дивертисментный танец, не связанный с развитием действия спектакля, не раскрывающий особенности характера героя. В его балетах стало много пантомимы, а танец стал действенным, что помогало созданию образов, раскрытию сюжета. Уменьшение количества дивертисментных танцев, снижение развлекательности балетов Дидло не устраивало аристократическую публику и, следовательно, дирекцию императорских театров.

Ссора с дирекцией закончилась отставкой Дидло. Замысел Дидло поставить балет «Сюмбека, или Покорение Казанского царства» о взятии Казани Иваном IV в 1552 году остался неосуществленным. В 1831 году Дидло был уволен. После отставки он не уехал в Париж, а навсегда остался в России. Умер Дидло в 1837 году и похоронен в Киеве.

Шарль Луи Дидло, француз по происхождению, сыграл очень важную роль в самоопределении русского балетного искусства, для которого главное — содержание, идея спектакля, а форма — средство передачи идеи — должна обязательно соответствовать содержанию.

Педагогическая и балетмейстерская деятельность Дидло способствовала освобождению русского балетного театра от иностранных артистов. Ученики Дидло, усвоив все технические приемы исполнения танца, известные иностранцам, довели их до совершенства, а по эмоциональности, выразительности исполнения превзошли своих западноевропейских коллег. Нужно добавить также, что Дидло очень заботился о сохранении творческой индивидуальности своих учеников.

Фантазия Дидло была неистощимой, она вызывала восхищение зрителей и восторг исполнителей. А. С. Пушкин высоко ценил талант Дидло. Он считал, что балеты его «исполнены живости воображения и прелести необыкновенной»[1]. Поставленные им танцы требовали очень высокой техники. Некоторые важные элементы и приемы были введены Дидло впервые. Например, в мужской танец Дидло ввел высокие прыжки, вращения в воздухе и на полу, заноски, быстрые темпы. Женский танец он строил на мелких движениях. Дидло старался приблизить его по значимости к мужскому. В отдельных проходящих движениях танцовщица поднималась на кончик носка предельно вытянутой ноги. Это было новым в женском исполнительском искусстве, а

[1] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. т. V, М., 1957, с. 192.



А. П. Глушковский

совершенствование такого танца позволило достигнуть виртуозности современной балетной техники. Чувство, движение и мимика вместо слов — вот требования Дидло к исполнителям и в театре и в школе. Независимость, борьба личности за свое счастье, умение отстоять свое достоинство и честь — темы прогрессивного романтического балета, они же были главными и в предромантических спектаклях Дидло.

Эстетические требования Дидло проводили в жизнь его ученики. И среди них самые знаменитые — Адам Павлович Глушковский, Авдотья Ильинична Истомина, Анастасия Андреевна Лихутина, Екатерина Александровна Телешова.

Адам Павлович Глушковский (1793— ок. 1860) начал учиться в театральной школе у И. И. Вальберха. С приездом Дидло он был переведен в его класс. Дидло сразу же обратил внимание на способного ученика и взял его на воспитание к себе в дом. Здесь Глушковский непосредственно соприкасался с творчеством своего знаменитого учителя. Здесь Дидло готовил с ним основные партии. По окончании школы Глушковский был зачислен на амплуа танцовщика в петербургскую балетную труппу. Дебют его состоялся в балете «Зефир, или Ветреник, сделавшийся постоянным». В этой виртуозной партии Глушковский соперничал с французским танцовщиком Дюпором, а в пантомимической игре (отмечали современники) даже превосходил его.

В 1811 году он переехал в Москву для работы в Арбатском театре в качестве первого танцовщика и балетмейстера. Глушковский танцевал недолго. Повредив ногу и позвоночник, в 1818 году он вынужден был оставить исполнительскую деятельность. К этому времени он уже сложился и как педагог классического танца в московской балетной школе. Ему во многом помогал предыдущий опыт Вальберха и Дидло, от них он перенял умение воспитывать учеников, управлять труппой, ставить спектакли.

В 1812 году Глушковский поставил в Москве балет Дидло «Дафнис и Хлоя». Но вскоре началась война. С огромными трудностями московская балетная школа стараниями Глушковского была эвакуирована в городок Плес на Волге. В тяжелых условиях войны Глушковский проявил себя и педагогом, и организатором, и балетмейстером школы. Кроме того, он ставил спектакли в Костроме.

Возвратившись в Москву из Плеса, Глушковский начал ставить балеты для своих воспитанников. Однако условия, в которых находилась московская балетная труппа, были очень трудными. Средства отпускались небольшие, сроки для сдачи спектаклей малые, была ограничена и свобода творчества. Балетмейстер обязан был ставить дивертисмены, интермедии, танцы в операх, комедиях, водевилях. Глушковский поставил на московской сцене почти все балеты Дидло, лучшие балеты Вальберха, Новера, Канциани. Были и его собственные опыты. Так, он поставил одноактный балет «Дафнис и Хлоя» и «Остров любви, или Забава сельских пастухов», а также патриотические дивертисменты.

Глушковский первым обратился к сказке Пушкина «Руслан и Людмила». 16 декабря 1821 года состоялась премьера пятиактного балета на музыку Ф. Шольца. Успех спектакля был так велик, что он держался на московской сцене десять лет, и в 1825 году был перенесен Дидло в Петербург. И хотя в спектакле отсутствовала четкая драматургия, применялись титры со словесными пояснениями, наконец, в нем не было подлинной народности пушкинской сказки, все же это стало событием и балетного театра и всей художественной жизни России.

В другой свой балет — «Три пояса, или Русская Сандрильона» Глушковский ввел пение, поэтому главную роль в нем исполняла оперная актриса. Балет недолго удержался в репертуаре. Та же участь постигла и балет «Черная шаль, или Наказанная неверность».

В 1839 году Глушковский ушел из театра и занялся писательской деятельностью. Первый теоретик и историк русского балета, Глушковский для последующих поколений оставил важные сведения о русском балете первой половины XIX века. В своих воспоминаниях он дал высокую оценку деятельности Дидло не только в театре, но и в школе, в воспитании русских артистов балета. Заслуга Глушковского в том, что он познакомил московского зрителя с балетами Дидло, а главное, он очень много сделал для реорганизации московской труппы и воспитания отечественных исполнителей в Москве.

ПЕРВАЯ РУССКАЯ ТЕРПСИХОРА

Достижения русского балета свидетельствовали о создании русской национальной школы классического танца. В этом большую роль сыграли талантливые исполнители. Среди них имя первой русской балерины, выдающейся танцовщицы начала XIX века Авдотьи Ильиничны Истоминой.



А. И. Истомина

В первой главе «Евгения Онегина» Пушкин рисует ее портрет:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух из уст Эола;
То стан совьет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

Имя Истоминой часто встречалось в литературе: в стихах, а затем в мемуарах. Зрители восхищались ее искусством. Среди поклонников таланта одаренной танцовщицы были Пушкин, Грибоедов, Шаховской, Всеволожский, многие будущие декабристы.

Передовые люди России придавали большое значение воспитательной силе театра. Они рассматривали его как часть национальной культуры и требовали от него самобытности и народности. Они следили за развитием отечественного театра, боролись с засильем иностранщины, способствовали утверждению высоких художественных идеалов. В таких условиях расцветал талант Истоминой.

Авдотья Ильинична Истомина родилась в 1799 году. Где протекало ее детство и кто были ее родители, неизвестно. Истомина училась в Петербургской балетной школе сначала в классе Сазоновой, потом у Дидло. Еще будучи ученицей, она уже выступала на сцене императорского театра, а по окончании школы заняла в труппе ведущее положение. Это было время, когда Дидло ставил здесь свои балеты в духе раннего романтизма, время самоопределения русского национального балета, становления русской школы классического танца, рождения особой русской манеры исполнения, заключавшейся прежде всего в создании артистом танцевального образа, в подчинении этой цели своих технических возможностей. Артисты балета, сохраняя традиции русской народной пляски, осваивали классический танец. Истомина была яркой представительницей русского классического балета. Она умела создавать образы значительные, неповторимые и очень естественные.

Ее первым выступлением на петербургской сцене была Галатея в балете Дидло «Ацис и Галатея». Дидло верно угадал

редкий сценический дар своей ученицы. Галатея Истоминой — самобытный, очень выразительный образ. Не случайно Галатея — любимая роль балерины. Важное место в жизни Истоминой занимал балет «Зефир и Флора». В нем с особой полнотой раскрывалась лирическая направленность ее таланта. Но возможности балерины не ограничивались лирическими ролями, впоследствии она танцевала и комические, и драматические роли: Лизу в «Тщетной предосторожности», Луизу в «Дезертире», Людмилу в «Руслане и Людмиле», Черкешенку в «Кавказском пленнике» и т. д. Увлекали ее и роли трагедийные. Героический балет «Приам и Тизбе», похожий по сюжету на «Ромео и Джульетту», утвердил ее как актрису трагедийного плана.

Истомина была истинно русской классической танцовщицей. Самобытность ее исполнительского стиля ярко проявилась в ролях пушкинских балетов — в Людмиле, в Черкешенке. Невысокого роста, черноглазая брюнетка, хорошо сложенная, гибкая, стройная Истомина очень подходила к этой роли. При совершенной технике ее танец отличался большой эмоциональностью, актерской выразительностью, грацией. «Мимический дар и техническая завершенность танца, эти идеальные для танцовщицы качества, естественно сочетались в ней»[1]. Ее сценическое обаяние никого не оставляло равнодушным. Поэтический стиль танца Истоминой, психологическая достоверность образов, создаваемых ею, позволяют считать ее первой русской балериной зарождающегося тогда романтического направления.

Примерно в 1830 году из-за болезни ног Истомина перешла на амплуа мимической актрисы, а в 1836 году оставила сцену.

ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО БАЛЕТНОГО РОМАНТИЗМА

Для романтизма как направления в искусстве, вызванного определенными историческими условиями (поражение Великой французской революции, практическая несостоятельность идеологии Просвещения), было характерно противопоставление мира мечты и окружающей действительности, устремленность к свободе, к идеальным отношениям и отсюда — особое внимание к внутренней жизни человека, к его переживаниям, страданиям. Но если одни романтики видели свой идеал в борьбе, в подвиге, то другие стремились уйти от реальной жизни в мир мечты, в «потусторонний» мир, в скорбь.

Развитие романтизма в каждой стране имело свои особенности, которые объяснялись конкретными историческими условиями, культурными традициями и национальными эстетическими идеалами. В России после подавления восстания декабристов наступило время жестокой реакции, которая охватила все области

[1] Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. М., 1958, с. 158.

общественной жизни, в том числе и культуру. Понимая, что театр обладает большой силой воздействия на умы, правительство хотело использовать его в своих интересах, т. е. для укрепления авторитета монархии и борьбы со свободомыслием. Но в противовес реакции в России продолжала развиваться передовая общественная мысль, и это нашло отражение в искусстве, в том числе и театре.

Прогрессивные тенденции получили большее развитие в театрах Москвы, которые в силу своей отдаленности от столицы меньше контролировались дирекцией императорских театров и потому имели возможность в своем репертуаре, в трактовке отдельных образов и целых произведений ориентироваться на демократическое большинство московской публики, а не на реакционные придворные круги. Именно в Москве, в Московском университете, организовывались тайные кружки революционно настроенной молодежи, и театр, в том числе и балетный, в известной степени испытывающий влияние московского студенчества, стремился отражать их передовые взгляды. В 1825 году в Москве открылся Большой Петровский театр. Балетмейстерами в нем тогда работали А. Глушковский и французская танцовщица и педагог московской балетной школы Ф. Гюллень-Сор. Она поставила в Большом театре много балетов, но, несмотря на роскошь постановок, по своему содержанию они не устраивали взыскательную московскую публику и потому быстро сходили со сцены. Нужны были спектакли более глубокого содержания и иного, более гармоничного по стилю, танца — спектакли, которые отвечали бы требованиям времени.

И если в поисках сюжетов балетмейстеры начала XIX века обращались к произведениям литературы, то теперь постановщики перекладывали на язык балета романтические оперы или использовали оперную музыку для новых, придуманных ими сюжетов. Единая музыкальная партитура помогала им создавать цельные танцевальные образы.

В 1834 году Гюллень-Сор поставила балет «Розальба, или Маскарад», в котором использовала оперную музыку Россини и Обера. Содержательная музыка повлекла за собой новый рисунок танца — простой, легкий, «певучий», наполненный смыслом, и новый рисунок хореографических композиций. Это был новый стиль в балете — романтический, для которого главным стало отражение внутренних переживаний героев, полное, органическое слияние формы и содержания, музыки и танца.

Романтический балетный стиль был создан на Западе. Но если западноевропейские романтики уводили от реальной жизни в мир мечты, то для русского балетного романтизма были свойственны поиски внутренней гармонии человека, поиски гармонии личности и общества, обращение к природе, к народному творчеству. Это проявилось уже в первых предромантических балетах Ш. Дидло и А. Глушковского, в сентиментальных балетах И. Вальберха.

Наиболее полно балетный романтизм в России проявился в исполнительском творчестве. Танцуя в таких романтических балетах западноевропейских хореографов, как «Сильфида», «Жизель», «Эсмеральда», «Корсар», русские балетные артисты, следуя традициям отечественной школы классического танца, создавали яркие хореографические образы, естественные, глубоко человечные. Это тяготение к реализму, вообще свойственное русскому искусству, во многом определяло особенности русского романтического балета.



Е. А. Санковская

Лучшими романтическими танцовщицами того периода были Е. А. Санковская и Е. И. Андреянова, их творчество было проникнуто верой в нравственное возрождение личности.

Екатерина Александровна Санковская (1816—1878) с первых лет учебы в Московской балетной школе поражала своими способностями танцовщицы и драматической актрисы.

На формирование ее таланта и мировоззрения оказали большое влияние ее учителя, такие прогрессивно настроенные люди, как артист Малого театра М. С. Щепкин, обучавший ее драматическому искусству, известный журналист Н. И. Надеждин, преподававший в московской балетной школе русскую словесность и историю, выдающиеся мастера московской сцены А. Глушковский, Т. Иванова-Глушковская, Ж. и П. Ришар, ее главный школьный педагог и друг, московский балетмейстер Фелисите Гюллень-Сор.

Дебют Санковской на сцене Большого театра состоялся очень рано — в 1826 году, через год после поступления в школу. Она танцевала роль Георга, сына графа Рогоцкого, в балете Дидло «Венгерская хижина».

26 октября 1836 года Санковская была выпущена из школы на амплуа танцовщицы первого разряда, и 11 декабря 1836 года она уже танцевала Алису в балете Пьера Гарделя «Оправданная служанка».

В том же 1836 году, Гюллень-Сор, учительница и друг Санковской, повезла ее в Париж и в Лондон специально знакомить-

ся с творчеством Тальони и Эльслер. Увиденное произвело на молодую танцовщицу огромное впечатление. Особенно близко ей по духу было искусство Фанни Эльслер. Возвратившись в Москву, Санковская, обогащенная эмоционально, привезла ряд новых номеров, среди которых было знаменитое па-де-де Фанни Эльслер из балета «Хромой колдун». А 6 сентября 1837 года она выступила в роли Сильфиды — лучшей роли М. Тальони, созданной специально для нее. Интересно, что именно в то же время балетом «Сильфида» открылись гастроли М. Тальони в Петербурге. Судя по отзывам в тогдашней прессе, образ Сильфиды трактовался балеринами совершенно различно. Если невесомая, хрупкая, бесстрастная Тальони, смиряясь с обстоятельствами, уводила зрителей в мир мечты, то Санковская, танцовщица эмоциональная, активная, своим танцем протестовала против окружающей действительности, призывала к борьбе за свое счастье, за свою мечту. Изображая «борьбу лучших идеальных стремлений с земными житейскими условиями»[1], Санковская имела огромное облагораживающее влияние на московских зрителей, в первую очередь на прогрессивно настроенное студенчество.

Врожденный артистизм и совершенная танцевальная техника позволяли Санковской создавать самые различные образы. Ее репертуар в основном составляли балеты Ф. Тальони: «Дева Дуная», «Влюбленная баядерка», «Восстание в серале», «Озеро волшебниц», «Тень». Одним из достижений исполнительского искусства Санковской стал балет «Дева Дуная». В образ Ундины она внесла столько земного, что стихийный мир бесплотного существа соединился с общечеловеческими радостями, горем и мечтами. Актерское мастерство танцовщицы сравнивали с мастерством выдающихся артистов Малого театра. И это не случайно. В детстве она выступала партнершей П. С. Мочалова, в более позднее время участвовала в бенефисных спектаклях М. С. Щепкина и его ученика — С. В. Шумского.

На творческое развитие Санковской известное влияние оказали гастроли петербургской танцовщицы Е. И. Андреяновой зимой 1843 года и затем в сезон 1844—1845 годов. Прежде всего это отразилось на ее репертуаре. К лирико-романтическим героиням прибавились Пахита, Сатанилла и Эсмеральда. Образы, созданные Санковской, отличались артистической самостоятельностью, смелостью решений и творческой оригинальностью.

Близость к прогрессивным творческим поискам Малого театра наложила свой отпечаток не только на художественную индивидуальность танцовщицы, но пробудила стремление к творческому самоопределению как балетмейстера. Она ставит два спектакля в свои бенефисы: в 1846 году «Своенравную жену» на музыку Адана (хореография Мазилье) и в 1849 году балет «Мечта художника» на музыку Пуни (хореография Перро).

[1] Дмитриев Н. Недалекое прошлое. Спб., 1865, с. 244.

Венцом славы русского балетного искусства тех лет стали гастроли Е. Санковской за границей. Она первая из московских танцовщиц удостоилась этой чести.

В декабре 1854 года Санковская танцевала последний раз.

Как танцовщица романтического направления Санковская внесла в русский балет все лучшее, что было в танце Тальони,— простоту рисунка, легкость (требующую, правда, огромного труда, совершенной техники). Однако, будучи высокопрофессиональной русской танцовщицей, опиравшейся на реалистические традиции русского театра, она считала необходимым для создания образа соединять танец с пантомимой, чувствовать его смысловую нагрузку, ощущать связь с музыкой. В результате романтическим образам Санковская придавала реалистическое звучание.

Романтическая танцовщица 30—40-х годов, она создала целый ряд поэтических образов, всегда оставаясь душой демократического зрителя Москвы. Благодарные студенты увенчали ее золотым лавровым венком. Так москвичи отмечали еще только искусство Мочалова и Ермоловой!

Носительницей нового содержания и новой формы сценического танца на петербургской балетной сцене была Елена Ивановна Андреянова (1819—1857). Выдающаяся романтическая танцовщица, она была любима не только в Петербурге, но и во многих городах страны, в которых гастролировала, и за рубежом.

Андреянова закончила Петербургскую театральную школу у Титюса. Она считалась воспитанницей Истоминой, и, конечно же, занятия с ней помогли ей достичь совершенства в русском сценическом танце. С приездом в Россию Ф. Тальони Андреянова посещала и его класс, что очень подняло ее техническое мастерство.

С 1838 года Андреянова танцует в театре главные роли, но завоевать популярность у зрителей Петербурга, преклонявшихся перед М. Тальони, ей было особенно трудно. Кроме того, репертуар Тальони, который тогда царил на петербургской сцене, не подходил к ее артистическим данным. Началом творческой карьеры Андреяновой стало исполнение итальянского народного танца в дивертисменте «Сальтарелло». Успех решил дальнейшее направление ее творческого пути. Народный танец на балетной сцене — вот чему посвятила себя Андреянова. Много споров вызвало ее выступление в лезгинке в опере «Руслан и Людмила». Несмотря на точное воспроизведение национального характера танца появление танцовщицы в мужском костюме вызвало осуждение.

Расцвет творческой деятельности Андреяновой падает на конец 30-х — середину 40-х годов XIX века.

В 1842 году, 18 декабря, в Петербурге состоялась премьера балета Адана «Жизель», в котором Андреянова исполняла главную роль. Воздушный танец первой русской Жизели органично соединялся с пантомимой. Созданный образ поражал драматиз-

мом, особенно удалась балерине сцена сумасшествия из первого акта. Романтическая танцовщица сразу же заявила о своих выдающихся артистических возможностях.

Критика отмечала удивительный талант Андреяновой, глубину и достоверность образа ее Жизели. Однако положение ее в императорском театре не изменилось. И хотя Андреянова смело танцевала с иностранными балеринами в одних балетах и чаще всего выходила победительницей, она по-прежнему была ограничена и в выборе репертуара, и в танцевальных партиях: преимуществом пользовались иностранки.

Е. И. Андреянова



Чтобы полностью проявить свой талант, быть более свободной в своем творчестве, Андреяновой нужна была другая сцена. И в 1843 году она едет на гастроли в Москву. С ней приезжает и часть петербургской труппы. Гастроли продолжались четыре месяца. С сентября по декабрь Андреянова выступила в балетах «Жизель», «Гитана», «Герта», исполнила танцы в операх «Робер-Дьявол», «Фенелла», «Свадьба Фигаро», «Монтекки и Капулетти», «Аскольдова могила» и «Руслан и Людмила».

Московский зритель встретил Андреянову враждебно, считая ее соперницей Санковской. Отрицательное отношение к ней было вызвано и ее общественным положением: она была гражданской женой директора театров Гедеонова. Студенчество на спектаклях вело себя неспокойно, скандалы партера и галерки принимали резкую форму. Труппа, расценивая гастроли Андреяновой как желание дирекции подчинить себе московский театр, тоже недоброжелательно отнеслась к ней. Однако Андреянову это не испугало, и она решила снова приехать в Москву.

Вторые гастроли петербургской балерины в Москве продлились почти весь сезон 1844—1845 годов. Ее привлекало здесь не только отсутствие иностранцев на сцене, но и большая свобода в сравнении с Петербургом для творчества, для развития русского национального балета. В этот свой приезд она познакомила москвичей с балетами «Пери» (по Коралли) и «Тень» (Тальони).

После Москвы состоялись заграничные гастроли Андриановой — Париж, Гамбург, Брюссель, Милан. В Париже она танцевала в дивертисментах, где особый успех выпал на долю «Сальтарелло». Выступления русской балерины вызвали одобрение строгой французской критики, а зрители Парижа признали Андреянову парижанкой. Однако дирекция Парижской Оперы не только не заплатила ей за выступления, а наоборот, потребовала плату за возможность показать свое искусство в Париже и получить признание парижского зрителя.

По-другому принимали Андреянову в других городах. Например, успех в Италии, где она танцевала не только отдельные номера, но и целый балет «Своенравная жена», был так велик, что в знак уважения ее таланта были выпущены портреты балерины и отчеканена медаль с ее изображением. Итальянские зрители принимали русскую танцовщину так же, как Тальони и Эльслер. В Италии Андреянова для расширения своих профессиональных знаний взяла несколько уроков у знаменитого педагога Карло Блазиса. Летом 1846 года Андреянова возвратилась в Петербург.

В 1848 году она снова приехала на гастроли в Москву. В этот ее приезд москвичи изменили к ней свое отношение. Вначале ее принимали сдержанно, но после выступления в «Пахите», поставленной Мариусом Петипа, успех стал возрастать. «Жизель», «Пери», «Сатанилла» потрясли московского зрителя. Москва признала танцовщицу. Это были последние ее выступления здесь.

В 1852 году Андреянова снова едет за границу, в Лондон. Эти гастроли были неудачными. Лондонский зритель не принял русскую артистку. По приезде в Петербург она узнает, что в труппу приглашена танцовщица из Австрии Г. Иелла. В знак протеста Андреянова уезжает в провинцию, пригласив с собой на гастроли артистов московского Большого театра и воспитанниц московской балетной школы. Одесса, Харьков, Полтава, Киев, Воронеж, Тамбов — вот маршрут гастролей Андреяновой в России. «Пахита», «Своенравная жена», «Жизель», «Эсмеральда», «Катарина», «Тщетная предосторожность» — балеты, в которых танцевала Андреянова во время этих гастролей. Успех, сопровождавший Андреянову в продолжение всей этой поездки, натолкнул ее на мысль поставить балет «Бахчисарайский фонтан» на сюжет пушкинской поэмы. Его премьера состоялась в Воронеже. А вскоре артистка узнала, что она уволена со службы за ненадобностью, это было для нее ударом. Так закончилась сценическая жизнь выдающейся русской романтической танцовщицы.

Андреянова недолго пережила свою отставку: 14 октября 1857 года она умерла в Париже и была похоронена на кладбище Пер Лашез.

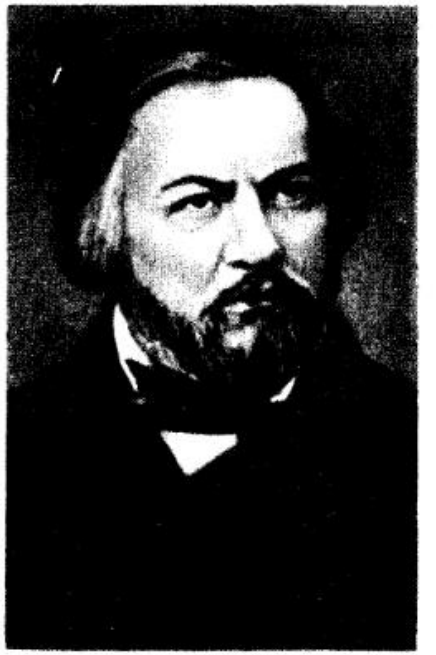
За свою недолгую творческую жизнь Андреянова танцевала во многих романтических балетах. Современники высоко ценили ее талант — виртуозность исполнения классического и народного танцев, темперамент и поэтичность, выразительность пантомимной игры, яркую индивидуальность. Многие балетмейстеры ставили балеты специально для Андреяновой. Например, Мариус Петипа поставил для нее «Пахиту» (этот балет стал его дебютом в петербургском театре), Жюль Перро — «Питомицу фей» и «Своенравную жену».

Делом всей жизни прекрасной танцовщицы была борьба за всеобщее признание русского балета. Именно с этой целью предпринимала она длительные гастрольные поездки и за границу, и по России. И усилия ее не пропали даром.

ГЛИНКА И БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР

Несмотря на жестокие преследования со стороны царской администрации, в России продолжала развиваться прогрессивная общественная мысль. Причиной этого было неприятие передовыми людьми того времени существующего жизненного уклада. Их не могло не волновать тяжелое положение русского народа — главного героя Отечественной войны 1812 года, освободителя России и Европы от наполеоновского вторжения. Поэтому в произведениях лучших писателей, художников, музыкантов нашел отражение их интерес к жизни народа, к его судьбе. Это проявлялось в стремлении правдиво отразить современную действительность (что указывает на возникновение реалистических тенденций в искусстве при общем романтическом направлении), а также в

пристальном внимании к народному творчеству, использовании в произведениях народных сюжетов, мелодий, песен, танцев.



М. И. Глинка

Народные танцы все больше входили в репертуар оперного и балетного театров. И если во время войны 1812 года дивертисменты с русскими народными танцами свидетельствовали об общем патриотическом подъеме, то теперь важен был не просто сам факт использования народного танца, но передача в танце подлинных народных чувств.

Великий русский композитор Михаил Иванович Глинка (1804—1857) не написал музыки специально для балета. Но танцевальные сцены в его операх «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», их решение имели огромное значение для развития русского национального балетного театра. М. И. Глинка явился основоположником национально-характерной традиции решения танцевальных эпизодов в опере. Они логично дополняли и развивали действие оперы, тогда как до Глинки танцевальные сцены не связывались с действием оперы. Как правило, танцы даже ставили вторые балетмейстеры, исполнителями были второстепенные танцовщики. Естественно, от этого постановочный и исполнительский уровень снижался.

В опере же «Иван Сусанин» танцы не только не нарушали развития действия, они логически завершали музыкальную драматургию. Второй акт оперы принято называть «польским», потому что он построен на одних польских танцах. Здесь и полонез с хором, и краковяк, и мазурка. «Польский» акт задуман был как характеристика шляхетского дома Марины Мнишек, противопоставление дому Ивана Сусанина. Танцевальный дивертисмент — сцену бала у Мнишек — Глинка разбивает появлением вестника. Таким образом, сюжетная линия не нарушается. Это было новым.

Постановка танцевальных сцен в «Иване Сусанине» в 1836 году была неудачной. Балетмейстер-француз Титюс не понял замысла Глинки, не смог передать национальный характер польских танцев. Костюмы танцующих также были далеки от народных. Танцовщицы в традиционных балетных газовых юбочках превра-

щали действенный танцевальный эпизод в бессодержательный дивертисмент. Не смог подняться до уровня произведения М. И. Глинки и знаменитый тогда русский танцовщик и балетмейстер Н. О. Гольц.

В 1842 году состоялась премьера «Ивана Сусанина» в Москве, в Большом театре. Танцы в «польском» акте здесь поставил Н. А. Пешков, который был лучшим характерным танцовщиком. Впервые этот акт танцевали характерные исполнители. Сам Н. А. Пешков танцевал старого шляхтича. Характерность объединяла танцевальную сцену с общим действием оперы, отчего танцевальная сцена выходила за рамки обычного дивертисмента.

В опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинка предлагал использование и классических, и характерных танцев. В третьем акте — «Чудодейство Наины» — все сцены решаются средствами классического танца, а в четвертом — «В замке Черномора» — исполняется сюита из характерных танцев. Мир реальный композитор связывал с танцами характерными, а мир фантастический — с классическими. Это было открытие. Создавая образы самобытные, русские по духу, достоверные, Глинка фактически исходил из принципа действенно-симфонического развития танцевальных сцен. Долгие годы они не находили хореографического воплощения.

Первую постановку танцев в опере «Руслан и Людмила» также осуществил Титюс. И опять это было неудачно, опять он не смог понять и оценить глубину национальных глинковских образов.

Прошли десятилетия, прежде чем на балетной сцене утвердились новаторские оперы Глинки, которые оказали огромное влияние не только на развитие русской национальной оперы, но и обогатили русский балет, проложили дорогу к симфоническому танцу П. И. Чайковского и А. К. Глазунова.

Высоко ценил творчество М. И. Глинки Н. В. Гоголь. Он призывал композиторов следовать Глинке, а музыку его народных танцев использовать как материал для создания ярко выраженных национальных сценических образов.

Сложные творческие проблемы, поставленные перед русской хореографией М. И. Глинкой, не сразу получили свое разрешение. Но опыт взаимодействия двух жанров — оперы и балета — отразился, например, в опере А. П. Бородина «Князь Игорь» (1890 г.) — в половецких плясках, поставленных Львом Ивановым, в танцевальных сценах в операх «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Алеко» С. В. Рахманинова.

Задача утверждения национального стиля, национальной образности ставилась и перед балетным театром. Русские композиторы разрабатывали принципы симфонизма в танце. Эту реформу осуществили П. И. Чайковский в балете «Лебединое озеро» и А. К. Глазунов в балете «Раймонда».

«ПАПОРОТНИК, ИЛИ НОЧЬ НА ИВАНА КУПАЛА»

60-е годы XIX века вошли в историю русской культуры как годы кризиса балета. Напряженная идейная борьба того времени дала толчок к созданию русскими писателями, художниками реалистических, высокохудожественных произведений. Но подъем в общественной жизни и искусстве мало коснулся балетного театра, репертуар его оставался прежним, хотя время требовало перехода к реализму.

Романтические сюжеты уже не могли удовлетворять передового, демократически настроенного зрителя, и он покидал театр. Феодальное дворянство и высокое чиновничество, сохранившие и после отмены крепостного права свое богатство и положение, по-прежнему бывали в балете, желая видеть только такие постановки, где ничто не напоминало бы им действительности. Это, конечно же, отрицательно сказывалось и на развитии репертуара и на самом балетном искусстве. Состояние кризиса, в котором оказался русский балет, усугубилось приглашением из Франции балетмейстера Сен-Леона.

1 сентября 1859 года Сен-Леон приступил к своим обязанностям главного петербургского балетмейстера вместо Жюля Перро.

С балетами Сен-Леона русский зритель познакомился еще раньше в постановках Перро и Шиона, которые, естественно, отличались от тех мишурных спектаклей, которыми удивлял Сен-Леон петербургских балетоманов.

Сен-Леон был, безусловно, очень способным балетмейстером. Поэтому, несмотря на убогость содержания, его балеты благодаря всевозможным техническим фокусам, световым эффектам, новым танцевальным построениям и умелому однобокому выпячиванию наиболее сильных сторон исполнителей, были зрелищными и поначалу пользовались успехом даже у демократического зрителя.

Но деятельность Сен-Леона оказала пагубное влияние на развитие русского балета прежде всего из-за отсутствия всякой содержательности его спектаклей. Кроме того, введение им в русский балет нового принципа постановки народных танцев разрушало традиции русского народного танцевального искусства, за сохранение которых боролись передовые деятели русской культуры предшествующих поколений.

Новый принцип постановки народных танцев состоял в том, что Сен-Леон отбирал в народных плясках самые характерные элементы, механически соединял их с элементами классического танца, сильно усложняя их технически. Получавшийся стилизованный под народный танец он называл характерным. Внешний эффект его был высок. Сложные движения производили впечатление и на зрителей, и на исполнителей. Но исчезло главное — национальные особенности исполнения народного танца.

Передовые деятели русского балета, понимая все несоответствие постановок Сен-Леона традициям русского балета, стремились повернуть его к национальной тематике и предложили ему поставить балет по сказке П. П. Ершова «Конек-Горбунок». Сен-Леон с удовольствием воспринял эту идею, так как прекрасно осознавал, каким пышным, ярким, насыщенным характерными танцами зрелищем мог стать этот спектакль. Премьера балета была 3 декабря 1864 года. Конечно, по содержанию он не имел ничего общего с острой сатирической сказкой Ершова, а по постановке — с русскими балетами и дивертисментами И. И. Вальберха, И. К. Лобанова, И. М. Аблеца, А. П. Глушковского. Это был панегирик самодержавию. Тем не менее сам факт постановки после многих лет перерыва балета на русскую тему, русского характерного танца было событием прогрессивным. Но именно «Конек-Горбунок» Сен-Леона способствовал появлению на русской сцене спектаклей сусального псевдорусского стиля, вызвавшего возмущение передовых русских людей.

Сцена из балета «Конек-Горбунок». ГАБТ



Ответом на петербургский балет был спектакль в Москве «Папоротник, или Ночь на Ивана Купала» на музыку Ю. Г. Гербера. Его поставил балетмейстер и замечательный танцовщик — Сергей Петрович Соколов (1830—1893).

С. П. Соколов



Основную свою задачу он видел в том, чтобы противопоставить стилизованным, ложнонародным танцам Сен-Леона истинно народные. Поэтому весь спектакль был построен на подлинном этнографическом материале. Действие шести сцен намеренно развертывалось в русской деревне и только седьмая сцена, построенная на классическом танце, уводила зрителя в область фантастики.

В основе сюжета спектакля лежало поэтическое воспроизведение народного поверья о цветении папоротника в ночь на Ивана Купала. Краткое содержание балета таково: отец героини желает выдать свою дочь за сына богатого, а не за бедного, которого любит его дочь; деревенский колдун помогает герою стать богатым; сорвал цветущий папоротник и попав в подземное царство Гения папоротника, герой находит клад, возвращается в деревню и женится на возлюбленной.

Наивность сюжета, слабость балетного либретто снижали постановочный уровень спектакля, но принципиальное его значение было в том, что это

был вызов псевдорусскому стилю. С. П. Соколов умело использовал особенности исполнителей, предложив им роли, соответствующие их индивидуальностям. Спектакль довольно долго продержался в репертуаре. Он шел в Москве вплоть до 70-х годов.

Премьера «Папоротника» вызвала споры. Прогрессивная критика отмечала в рецензиях заслуги С. П. Соколова, называя его «создателем балета будущего», «балетным Вагнером». Реакционная пресса не могла принять этнографического материала. Но все сходились на одном — народные сцены и народные танцы поставлены удачно, а «Камаринскую», например, публика всегда заставляла повторять.

С. П. Соколов обращался к народной теме еще в двух балетах: «Цыганском таборе» и «Последнем дне жатвы». Первый построен на цыганских, второй на французских плясках, в обоих практически не было сюжета. В «Последнем дне жатвы» он ввел травести — танцовщиц, исполняющих мужские роли, что было отступлением в сторону моды.

Танцовщик с большим драматическим талантом, обладающий прекрасной танцевальной техникой, Соколов был смелым борцом за новое и в педагогике, и в классическом танце. Прекрасно зная не только мужской, но и женский классический танец, он давал уроки в школе и занимался с артистами балета. Именно Соколов ввел виртуозную поддержку.

Однако свободолюбивый характер Соколова, прогрессивная направленность его балетмейстерского творчества, влияние на молодежь в школе и на артистов балета в театре вызывали недовольство у дирекции театров. И в 1882 году С. П. Соколов был уволен из театра.

Кризис балета 60—70-х годов XIX столетия коснулся не только балетмейстерского искусства, репертуара театра, но и как следствие — исполнительского искусства. Если спектакли большей частью превращались в танцевальный дивертисмент, то исполнители демонстрировали зрителю главным образом свое техническое мастерство. Техника танца при этом совершенствовалась, но образность и действенность балетов исчезала. Трюкачество, механическое, но виртуозное оттанцовывание противоречило основным эстетическим требованиям русского балетного театра.

Увлечение модными техническими трюками пришло из Италии. Распространилась в балете и условная пантомима, излишняя жестикуляция, что вызывало раздражение требовательного, прогрессивно настроенного русского зрителя.

И в Москве и в Петербурге русские артисты вели борьбу за образность в балетном искусстве. Русский балетный театр всегда отличался тем, что в самые трудные времена на его сцене появлялись яркие творческие индивидуальности. В 60-е годы это были Марфа Муравьева, Прасковья Лебедева, Василий Гельцер, Ольга Николаева.

Марфа Николаевна Муравьева (1838—1879) еще в школе стала танцевать ответственные партии. Дочь вольноотпущенного крепостного, она получила образование в Петербургском театральном училище. Родилась же Муравьева в Москве. Возможно, это обстоятельство на протяжении всей ее сценической деятельности способствовало ее тесным контактам с московским балетом.

В 1848 году десятилетней девочкой Муравьева танцевала партию амура в балете Перро «Мечта художника». Постепенно репертуар юной танцовщицы усложнялся. Петербургская дирек-

М. Н. Муравьева



ция императорских театров выдвинула ее на место ведущей балерины. Еще ученицей она танцевала главную партию в балете Перро «Мраморная красавица». Высокая техника танца и тонкая артистическая внешность оправдали надежды дирекции — Муравьева стала постоянной исполнительницей первых балетных партий. В 1858 году она закончила школу и была зачислена в состав петербургской балетной труппы на амплуа первой танцовщицы.

Это была одна из лучших русских лирических танцовщиц. Ее танец с первых выступлений отличался совершенством линий, музыкальностью, выразительностью движений. Особенно мелкие движения и пальцевая техника вызывали восторг зрителей. Знаменитый итальянский хореограф Карло Блазис писал: «...Можно сказать, что из-под ног ее во время танцев сыплются алмазные искры... Ее манера танцев... проявляется во всем своем блеске при исполнении ею соло, когда она кончиками своих пальцев едва касается земли, когда смотришь в это время на ее быстрые и беспрестанно изменяющиеся pas, то невольно сравниваешь с нитью пересыпающегося жемчуга».

В 1860 году Муравьева с большим успехом впервые танцевала в Москве в Большом театре. С этих пор приезды в московский театр стали частыми, но, как правило, они шли в отсутствие ведущей московской танцовщицы Прасковьи Лебедевой. Муравьевой часто не хватало актерского мастерства, поэтому ей трудно было соперничать с Лебедевой, обладавшей незаурядными актерскими данными.

В 1862 году во время гастролей в Париже в «Гранд-Опера» Муравьева танцевала «Жизель». Она прекрасно провела всю партию от начала до конца, доказав еще раз парижскому зрителю превосходство подготовки русских балетных артистов. После этого она еще дважды гастролировала в Париже. Возвратившись в 1864 году из Франции в Петербург, она исполнила роль Царь-девицы в «Коньке-Горбунке» Сен-Леона. Это была ее последняя роль.

Сценический путь Муравьевой был недолог. Она танцевала всего семь лет.

Творчество М. Н. Муравьевой тесно соприкасалось с творчеством выдающейся московской танцовщицы 60-х годов XIX века, ее сверстницы Прасковьи Прохоровны Лебедевой (1838—1917). Закономерным был и перевод П. Лебедевой в Петербург после ухода М. Муравьевой в отставку.

Прасковья Лебедева как танцовщица и актриса заявила о себе еще в школе. Ее первые роли — Гитана, Жизель, Катарина, Эсмеральда в одноименных балетах. Романтический репертуар сформировал творческое лицо замечательной актрисы и балерины. Она станцевала все ведущие партии в Большом театре в Москве и гастролировала в Петербурге. Ее первое выступление в Петербурге в балете Ж. Перро «Эсмеральда» было принято

зрителями и критикой восторженно. И Лебедева и Муравьева много сделали для укрепления творческих связей Москвы и Петербурга.

В 1865 году Лебедева на закрытом просмотре танцевала в парижской «Гранд-Опера», после чего имела договоренность о выступлении. Она первая из русских танцовщиц поставила перед дирекцией Оперы свои условия контракта. Требования ее были приняты, однако гастроли так и не состоялись.

После ухода Муравьевой со сцены Лебедева вынуждена была принять предложение о переводе ее в петербургскую труппу. Она переезжает в Петербург, но оговаривает себе право постоянных гастролей в Москве.

Творческая жизнь П. Лебедевой тоже была очень короткой. Ожог глаз во время спектакля в 1866 году вызвал значительную потерю зрения. Это заставило балерину уйти в отставку.

Танец Лебедевой отличало техническое совершенство и выразительность исполнения. Блазис писал о ее танцах как о «живописных, блестящих, страстных и упоительных». Но актерский талант вступал в противоречие с пустотой балетного репертуара тех лет.

Вместе с Прасковьей Лебедевой в Большом театре танцевала Ольга Николаевна Николаева (1839—1881). Она прославилась как пантомимная танцовщица, а также как исполнительница народных, особенно русских, танцев. Окончив школу в 1859 году, она сразу же заняла место ведущей танцовщицы. В ее репертуаре были Катарина, Эсмеральда, Жизель и другие роли драматического характера. Через 10 лет из-за тяжелой травмы Николаева прекращает танцевать, но остается в Большом театре в качестве балетмейстера. Это была первая русская женщина-балетмейстер. Она возобновляла старые, ставила новые балеты и танцевальные сцены в оперных спектаклях. Николаева была достойным продолжателем традиций московской школы народно-сценического танца.

Говоря о балетных артистах 60-х годов XIX века нельзя не сказать еще об одном танцовщике и удивительном мастере пантомимы, продолжающем традиции М. С. Щепкина в балетном театре, Василии Федоровиче Гельцере (1840—1908). В 1856 году он пришел в Большой театр как выпускник Московского балетного училища. Прослужив семь лет, Гельцер достиг положения солиста. Диапазон созданных им образов очень широк. Это Марцелина в «Тщетной предосторожности», Клод Фролло в «Эсмеральде», лесничий Ганс в «Жизели», немой малаец в опере «Песнь торжествующей любви», фея Карабос в «Спящей красавице». Но любимой ролью танцовщика был Иванушка в «Коньке-Горбунке». Именно с этой роли началась его слава блестящего мимического артиста реалистической школы. Гельцер в образе Иванушки нашел самое характерное, показав живого русского крестьянского парня.

В. Ф. Гельцер многое сделал для русского балетного театра. Впоследствии он работал режиссером московской балетной труппы, педагогом пластики на драматических курсах Московского театрального училища, репетировал, щедро передавал свое мастерство молодым.

Прослужив в Большом театре ровно пятьдесят лет, Гельцер, один из немногих, был уволен в звании заслуженного артиста императорских театров.

ПЕРВЫЕ СИМФОНИЧЕСКИЕ БАЛЕТЫ

Несмотря на кризис 60-х годов, русский балетный театр сохранил традиции, выработанные предшествующими поколениями, традиции национального классического балета, а русские композиторы делали попытки теснее соединить музыку и хореографию, создавая принципы балетного симфонизма. И если в зарубежном театре, который тоже в эти годы находился в кризисном положении, достижения романтического балета — целостность драматургии, симфоническое развитие музыки, интерес к драматическим конфликтам, к судьбам людей — отходили в прошлое, то русский балет их развивал дальше, в русском балете по-прежнему акцентировалось внимание на внутреннем мире человека, на его чувствах и переживаниях.

Соединение хореографии и музыкального симфонизма стало национальной традицией русского балетного искусства. И связано это с именами композиторов П. И. Чайковского и А. К. Глазунова и балетмейстеров Мариуса Петипа и Льва Иванова.

Петр Ильич Чайковский и Александр Константинович Глазунов — создатели совершенно новой балетной музыки. Благодаря ей балетный театр стал театром музыкальным.

Балеты Чайковского — цельные, строго продуманные произведения. В них невозможно менять последовательность танцевальных номеров, делать вставки из произведений других авторов. Они связаны единым замыслом. Их называют «балеты-симфонии», и всякие перестановки, вставки могут нарушить единую нить симфонического развития музыки. Это именно та музыка, о которой писал Ж. Ж. Новер в своих «Письмах»: «Танцевальная музыка... должна представлять своего рода программу, которая устанавливает и предопределяет движения и игру каждого танцовщика».

Главное отличие балетной музыки Чайковского — глубокая содержательность и танцевальность. Каждый сценический образ в ней получает свою музыкальную характеристику.

Современный балетный театр немыслим без П. И. Чайковского, без его «Лебединого озера», «Спящей красавицы», «Щелкунчика». Драматическая, но в то же время мелодичная музыка этих балетов одинаково волнует зрителей разных континентов и возрастов. Между тем она не сразу была понята современни-



Сцена из балета «Лебединое озеро»

ками. Наиболее популярными композиторами были А. Минкус, Ц. Пуни и др.

В период кризиса балета с середины XIX века к балетной музыке относились как к низшему виду музыкального творчества. Крупные композиторы не писали музыку специально для балетов, хотя с интересом работали над решением танцевальных сцен в операх. П. И. Чайковский, любя балет, считал, что балетная музыка должна быть только хорошей, что она должна помогать созданию танцевальных образов, углублять их. Поэтому он согласился на предложение дирекции императорских театров написать музыку для балета.

Но первую постановку балета Чайковского «Лебединое озеро» 20 февраля 1877 года в Москве постигла неудача. Балетная партитура оказалась столь необычной и сложной и по содержанию и по форме, что правильно прочитать ее оказались не в состоянии ни балетмейстер В. Рейзингер, ни дирижер С. Я. Рябов, ни исполнители. Долгие годы балет ждал своего гения.

Лишь после смерти П. И. Чайковского 17 февраля 1894 года на сцене Мариинского театра был показан II акт из «Лебединого озера». Его поставил выдающийся русский балетмейстер Лев Иванов. Продолжая романтическую традицию русского балета XIX века, он соединил в одно целое реальность и фантастику, а совершенство форм с совершенством поэтических образов.

15 января 1895 года «Лебединое озеро» было поставлено Л. Ивановым и М. Петипа. С этого времени начинается новый этап в развитии не только русского, но и мирового классического балета. Программная симфоническая музыка, перестав быть просто аккомпанементом танцам, выражала основную идею балета, поясняла его содержание, оттеснив пантомиму и предоставив танцу главное место в спектакле. Форма и содержание балета сливались воедино — музыкальная драматургия влекла за собой драматургию танцевальную.

За несколько лет до этой знаменательной победы состоялись еще две премьеры: 3 января 1890 года — премьера балета «Спя-



Сцена из балета «Спящая красавица». ГАБТ

щая красавица», а через два года, 6 декабря 1892 года, — премьера «Щелкунчика».

«Спящая красавица» — выдающееся явление в истории мировой хореографии XIX века. Благодаря прекрасной, подлинно русской, глубоко содержательной музыке танцовщикам удалось создать многогранные, жизненно правдивые образы героев. Каждое движение артистов, каждый танец были осмысленными, предельно выразительными. На сцене действовали живые люди с своими чувствами, переживаниями, страстями. Это было новой победой русской школы классического балета.

Многие сцены в этом балете стали образцами музыкального и балетмейстерского искусства. Музыкально-хореографические образы открывали новые выразительные возможности в языке классического танца.

Великолепная музыка, реализм (в рамках самого по себе условного жанра балета) в создании образов, прогрессивность основной идеи произведения, провозглашающей победу света над тьмой, были причиной восторженного приема балета широкими кругами демократического зрителя.

Балет «Щелкунчик» так же, как и «Спящая красавица», развивал тему борьбы добра и зла, и здесь герои уже активно боролись за победу добра, за светлое будущее. Поставил «Щелкунчика» Лев Иванов по сценарию Петипа. Глубоко проникнув в смысл музыкальных образов, поняв развитие музыкальной драматургии балета, он создавал рисунок танцев в полном соответствии с музыкой, так что хореографический образ сливался с музыкальным, танец выражал содержание музыки. Это было новым словом в хореографии.

Балет имел исключительный успех и у зрителей, и у прессы.

БАЛЕТНЫЙ АКАДЕМИЗМ М. ПЕТИПА

Вторая половина XIX века справедливо называется в балете эпохой Мариуса Петипа (1819—1910). Шестьдесят три года прожил он в России. Француз по происхождению и русский по духу, он был блестящим мастером хореографии, выдающимся балетмейстером. С именем Петипа связано торжество русского балетного искусства. За пятьдесят шесть лет работы в петербургском театре он поставил более 60 балетов. С ним вместе их создавали русские композиторы, художники, артисты.

Мариус Иванович Петипа родился в Марселе, в семье известного провинциального балетмейстера. Из восемнадцати детей старшего Петипа только двое, Люсьен и Мариус, посвятили себя Терпсихоре. Отец стал их первым учителем.

Первый балет, в котором Мариус станцевал свою первую роль, был «Танцемания». Его поставил отец, но хореографию сочинил Пьер Гардель. Роль называлась «мальчик из Савойи». Мариусу тогда исполнилось 9 лет. Ученик отца и Огюста Вестриса



М. И. Петипа

Мариус Петипа в совершенстве знал французский академический балет. Рано проснулся в нем и дар балетмейстера. Уже в 16 лет он поставил свой первый спектакль в театре города Нанта. За ним еще три: «Права синьора», «Свадьба в Нанте», «Цыганочка».

Судьба Мариуса Петипа складывалась не так счастливо, как брата Люсьена, которого сразу же приняли в «Гранд-Опера». Дебют Люсьена в балете «Жизель» вместе с Карлоттой Гризи принес небывалый успех и ему и его партнерше. Мариусу же пришлось много гастролировать по провинциальным городам Франции и другим странам, прежде чем он нашел себя.

В 1847 году не его, а брата приглашают в Петербург. Но вместо брата в Россию приехал он с отцом. Старший Петипа преподавал в школе, младший — танцевал в петербургском балете в качестве танцора-мима. Хорошая школа, темпераментная игра, эффектный пантомимный дар обеспечили успех танцовщику Петипа.

Начало его деятельности в России связано с Перро, который в то время был главным балетмейстером петербургской сцены. Петипа сразу оценил достоинства своего прославленного соотечественника и стал его последовательным учеником. Перро в свою очередь охотно передавал молодому коллеге свой опыт и знания, которых ему не хватало не только в области хореографического искусства, но и других видах искусства, в истории, этнографии. Петипа усердно учился.

В 1855 году он поставил свой первый самостоятельный балет в России — дивертисмент «Звезда Гренады», построенный на основе испанских народных танцев. Балет прошел довольно успешно. После этого Петипа стал работать более уверенно, по поручению Перро он проводил репетиции его балетных спектаклей и даже ставил в них отдельные танцы и сцены. Вскоре он поставил еще два своих одноактных дивертисмента: «Брак во время регентства» и «Парижский рынок».

В 1859 году уехавшего во Францию Перро сменил на посту главного балетмейстера Артур Сен-Леон, с которым Петипа проработал 10 лет. Сен-Леон часто уезжал, и тогда Петипа заменял его. Внимательно следя за работой прославленного балетмейстера, он все-таки не мог принять его постановочных приемов, его методов работы. На всю жизнь Петипа сохранил верность художественным принципам Перро, которого глубоко уважал.

Слава не сразу пришла к молодому балетмейстеру. Он знал и неудачи. Неудачной оказалась его постановка балета «Голубая георгина». Это заставило его убедиться в недостаточности своих знаний и опыта, в необходимости более тщательно подготавливаться к постановке, изучать исторические и этнографические материалы, литературу, музыку.

И в 1862 году им был поставлен первый крупный балет «Дочь фараона». Он прошел в Петербурге с большим успехом, который объясняется прежде всего замечательно поставленными, оригинальными танцами и зрелищностью, содержание же было неглубоким, без идеи, слабым в драматургическом отношении, и к тому же в нем имелись исторические ошибки. Все это было отмечено в печати после постановки спектакля в Москве, где публика была и более демократичной, и более требовательной.

В конце 60-х годов Петипа работал в Москве, где в 1869 году поставил один из лучших своих балетов — «Дон Кихот» на музыку А. Минкуса. Строгая московская критика подтвердила успех спектакля, но снова указала на легковесность его содержания и безыдейность. Это произошло оттого, что балетмейстер использовал только фабулу литературного произведения, минуя его идейную сторону. Однако красочность спектакля, темпераментность испанских танцев, которые Петипа досконально изучил в Мадриде, блестящая форма классического танца неизменно вызывали восторг публики и на протяжении уже более ста лет обеспечивают успех этому балету. Вскоре он был перенесен на петербургскую сцену.

В 1869 году Сен-Леон окончательно уехал из России. На место главного балетмейстера петербургской балетной труппы был назначен Мариус Петипа. Зная вкусы петербургской публики, он, стремясь укрепить свое положение, в течение нескольких лет ставил пустые по содержанию, развлекательные балеты. Все они, однако, несмотря на прекрасно поставленные танцы, быстро снимались с репертуара. Настоящий успех выпал только на долю поставленного в 1877 году балета А. Минкуса «Баядерка». Этот спектакль говорил о зрелости балетмейстера, о его удивительном таланте постановщика классических танцев. Особенно удалась финальная картина балета «Тени». Спектакль отличался стройностью и логичностью хореографической партитуры, простотой хореографических композиций, действенностью танца, яркими пантомимными сценами, слиянием драматического и лирического. Постановка «Баядерки» завершала первый период балетмейстерской деятельности Петипа.



Сцена «Тени» из балета «Баядерка»

В течение этих лет он, безусловно, достиг очень многого именно как постановщик классических танцев. Но из-за того, что всем его спектаклям не хватало глубины содержания, что все они никак не связывались с современностью и, имея реалистическую основу сюжета, представляли собой своеобразные дивертисменты, деятельность балетмейстера в этот период не может быть расценена как новый этап в развитии русского балета.

Второй период балетмейстерского творчества Петипа охватывает 80-е годы XIX века. В это время он ставит спектакли: «Роксана, краса Черногории», «Дочь снегов», «Млада», опереточный спектакль «Фризак цирюльник, или Двойная свадьба». Это уже были попытки приблизиться к современности, откликнуться на события, волновавшие тогда русскую публику, — русско-турецкую войну и усилившийся интерес к славянской культуре, путешествие к Северному полюсу, увлечение опереттой. Основная задача, которую ставил перед собой в этот период Петипа, — развитие форм классического танца.

Находясь на службе в императорском театре, Петипа никогда не забывал этого и всегда считался с интересами высшего общества. Для придворного зрителя он ставил пышные, развлекательные балеты-дивертисменты с виртуозными танцами и великолепно разработанными массовыми сценами. Поскольку в это время стал модным высокотехничный танец балерин-итальянок, Петипа доводит технику своих танцовщиц до их уровня. Однако он никогда не ставил акробатических танцевальных номеров, которые отвлекали артистов от создания образа. В постановках Петипа главным стал академический классический танец, причем балетмейстер придавал большое значение и кордебалету, танцы которого поражали зрителей красотой построений, разнообразием поз, слаженностью движений.



Раймонда — Н. Семизорова. ГАБТ

Огромную роль в творчестве Петипа сыграли балеты П. И. Чайковского. Постановкой балета «Спящая красавица» начинается период деятельности Петипа, получивший название «третьей молодости» и ознаменовавший собой новый подъем русского балета. Премьера «Спящей красавицы» стала торжеством русской школы классического танца, непременно высокотехничного, но гармоничных строгих форм и обязательно содержательного.

Успеху балета во многом способствовала согласованная работа композитора, балетмейстера и художника, которые вместе составили либретто. Они дополняли друг друга, добиваясь общей гармонии в спектакле. П. И. Чайковский писал музыку на уже детально разработанный Петипа балетмейстерско-режиссерский сценарий балета, в котором была указана продолжительность танцев, и это не только не мешало, но помогало ему в работе.

Художник И. А. Всеволожский, оформлявший спектакль, стремился соблюдать историческую точность в костюмах, связать цветовую гамму всего оформления и костюмов с музыкой и хореографией балета.

15 января 1895 года состоялась премьера «Лебединого озера», которая стала событием в истории русской и мировой музыкальной культуры. На афише были указаны фамилии двух постановщиков — Мариуса Петипа и Льва Иванова, который из-за болезни Петипа один заканчивал постановку балета. Достижением Мариуса Петипа в этом балете стали 1-й и 3-й акты, особенно дуэт принца Зигфрида и Одилии, который является шедевром русской хореографии.

Способности Петипа как замечательного балетмейстера проявились не только в постановке классического танца, но и характерного. Сам в прошлом прекрасный характерный танцовщик, М. Петипа придавал большое значение народным танцам и особенно ценил их в балете. Нет такого спектакля, поставленного Петипа, в котором не было бы характерных танцев. Испанские, русские, польские, украинские, итальянские, французские, греческие, сербские, египетские, индийские — все они, однако, сближались с академическим классическим танцем. Петипа избегал стилистического разнобоя. Примером могут служить такие его балеты, как «Дон Кихот» и «Пахита» Л. Минкуса, «Раймонда» А. Глазунова.

Премьера балета «Раймонда» состоялась 7 января 1898 года. Музыку к нему написал ученик и последователь П. И. Чайковского — Александр Константинович Глазунов. Несмотря на слишком запутанный сюжет, на слабую, неразработанную драматургию либретто, поставленный Петипа спектакль, вернее, его блестящее хореографическое решение, состоящее в умелом сочетании классических и характерных танцев, и великолепную реалистическую музыку, был по достоинству оценен публикой.

Последняя постановка Петипа — «Волшебное зеркало» на музыку А. Н. Корещенко в оформлении художника А. Я. Головина — потерпела неудачу из-за полного несоответствия ее формы, т. е. хореографической стороны спектакля, содержанию — новой симфонической музыке и оформлению. Охлаждение к Петипа началось и со стороны дирекции театров и со стороны его младших коллег. В 1903 году, вскоре после премьеры «Волшебного зеркала», Петипа ушел из театра. Умер он в 1910 году.

Прошли годы. Последующие поколения высоко оценили хореографию Петипа. Лучшие из его балетов до сих пор украшают репертуар многих театров мира. «В творчестве Петипа получили наибольшее развитие и утверждение принципы русского балетного спектакля... Созданное Петипа перешло в сферу наследия, сохраняясь там в лучших своих образцах», — писала советский искусствовед и балетный критик В. М. Красовская.

«ЛЕБЕДЬ» ЛЬВА ИВАНОВА

Лев Иванович Иванов (1834—1901) начинал учиться танцу в Московской балетной школе, потом был переведен в Петербургское театральное училище. Классический танец он изучал у лучших педагогов того времени: А. И. Пименова, П. Фредерика, Э. Гредлю, Ж. Петипа. Начало его деятельности в петербургской труппе не было успешным, хотя в свой дебют он удачно станцевал Колена в «Тщетной предосторожности». Обладая исключительными танцевальными способностями и музыкальностью, Иванов стремился достичь полного слияния музыки и танца в балете — вот над чем он работал долгие годы. Протанцевав в петербургском театре, под конец уже на положении первого танцовщика, до начала 70-х годов, Л. Иванов не ушел из театра, хотя и получил пенсию, а остался в труппе педагогом-репетитором, балетмейстером. В 1882 году его назначают режиссером балета, а в 1885 году — вторым балетмейстером. Его первые самостоятельные постановки — «Очарованный лес», «Шалости амура», «Гарлемский тюльпан». Все они были сделаны хорошим профессионалом, но не отличались оригинальностью хореографических композиций, как не были интересны и по своему содержанию. Однако Иванов по-прежнему готовил себя к большой работе, изучая симфоническую музыку, теорию.

Л. И. Иванов



В 1890 году ему было поручено поставить «Половецкие пляски» в опере Бородина «Князь Игорь». Имея целью сделать танцевальные сцены максимально выразительными, Иванов смело сочетал движения классического и народно-характерного танцев. Эффект был необыкновенный. Пластическое воплощение партитуры

Бородина шло у Иванова от музыки к хореографическим формам. Для Иванова музыка являлась основой, действенной опорой спектакля. Это совпадало с русскими танцевальными традициями. Постановка «Половецких плясок» стала заметным явлением и сразу же вошла в фонд русской балетной классики.

Иванов многое сделал для развития характерного народного танца и достиг в этом совершенства. 11 октября 1900 года в балете Ц. Пуни «Конек-Горбунок, или Царь-девица» он впервые поставил чардаш. Пластика народного танца зримо воплотилась во Второй венгерской рапсодии Ф. Листа, в ней ярко обозначены черты симфонизированного характерного танца. И Л. Иванов, для которого симфоническая музыка была образной основой танца, поставил рапсодию в рамках традиционной театральности, передавая в танце характер и дух венгерского народа.

Велики заслуги Иванова в симфонизации русского балета, в усилении выразительности классического танца. Особенно ярко это проявилось при работе над балетами П. И. Чайковского — «Щелкунчик» и «Лебединое озеро».

Несмотря на то что режиссерско-балетмейстерский план «Щелкунчика» был разработан Петипа и это, конечно же, сковывало творческие возможности Иванова, он, тем не менее, смог применить здесь и свои глубокие музыкальные знания, и новые балетмейстерские приемы, суть которых состояла в том, чтобы средствами танца, гармонией вполне определенных поз и движений выразить основную мысль музыки, показать развитие музыкальной драматургии. Особенно удались балетмейстеру характерные танцы последнего акта и третья картина 1-го акта — «Снежинки», которую Иванов поставил самостоятельно, без указаний Петипа.

Шедевром симфонического балета стало «Лебединое озеро», где Иванов поставил 2-й и 4-й акты и репетировал 1-й и 3-й, поставленные Петипа. Полное слияние музыки и танца способствовало созданию глубоких поэтических образов действующих лиц спектакля — и главных, и кордебалета, который по воле гениального композитора и балетмейстера превратился в трепетную лебединую стаю.

Премьера «Лебединого озера» 15 января 1895 года в Мариинском театре показала, что русский балет поднялся на новую ступень в своем развитии. Программная симфоническая музыка определяла развитие балетного действия; музыкальные характеристики образов заставляли искать особые рисунки танца, который стал танцем-действием. От исполнителей требовалось проникновение в образ, осмысление каждого своего движения — в симфоническом балете не оставалось места бездумному «танцеванию». Белый лебедь П. И. Чайковского и Льва Иванова стал эмблемой русского балета. Художественные достижения Иванова открывали новые пути развития перед русской школой классического танца, перед балетмейстерами будущего, XX века.



Маша в балете «Щелкунчик» — Е. Максимова. ГАБТ

ПЕДАГОГИ ПЕТЕРБУРГСКОГО БАЛЕТНОГО УЧИЛИЩА — Х. П. ИОГАНСОН И Э. ЧЕККЕТТИ

Большая заслуга в развитии русского балетного академизма принадлежит Христиану Петровичу Иогансону (1817—1903) — шведу по происхождению, но долгие годы прожившему в России и ставшему подлинно русским художником. Ученик Августа Бурнонвиля, Иогансон в совершенстве знал классический танец, был превосходным партнером; его исполнительская манера отличалась изяществом и виртуозностью. Приехав в Петербург в 1841 году, Х. П. Иогансон сначала танцевал, а затем, с 1860 года, стал преподавать в балетном училище. Тщательно изучив русскую систему хореографического образования и наблюдая в течение долгих лет русских исполнителей, Иогансон создал свою, иогансоновскую систему преподавания, главное в которой было развитие в своих учениках прежде всего индивидуальности, особенностей природных данных, наиболее ярких граней таланта.

За свою долгую педагогическую деятельность он подготовил несколько поколений русских артистов балета. Среди них такие выдающиеся танцовщицы и танцовщики, как А. Павлова, Т. Карсавина, О. Преображенская, М. Кшесинская, П. Гердт, Н. Легат, М. Фокин. Совершенно заслуженно в школе и в театре его называли «великим старцем».

Иогансон привлекал к работе в балетной школе и таких русских артистов, как Л. Иванов, П. Карсавин, Е. Вазем, Е. Соколова, так как понимал, что они могут дать ученикам то, чего не может он сам. Например, Гердт преподавал пантомиму, Иванов — ставил танцы, Вазем и Соколова делились секретами исполнения русского женского классического танца. А все вместе они оберегали школу от «вторжения» в нее иностранцев.

Исключение было сделано только для Э. Чеккетти, которого, правда, многие не желали видеть в числе преподавателей русской балетной школы.

Энрико Чеккетти (1850—1928) — итальянец, ученик Карло Блазиса, который помог ему стать танцовщиком-виртуозом, владеющим и приемами мимической игры. Чеккетти несколько раз приезжал в Россию. Его деятельность в балетном училище Петербурга и в Мариинском театре сыграла значительную роль в подготовке ряда поколений русских артистов балета. Среди его учеников тоже были А. Павлова и О. Преображенская, М. Кшесинская и Т. Карсавина, В. Нижинский и М. Фокин, А. Ваганова, А. Горский, М. Мордкин и др.

Русские танцовщики учились у Чеккетти виртуозности, умению выполнять движения быстро и темпераментно. Однако блестящая техника никогда не считалась главным достоинством на русской сцене, и довольно быстро, постигнув премудрости итальянской школы, ученики Чеккетти переходили к Иогансону совершенствовать чистоту форм классического танца, добиваться выразительности исполнения. А ученики Иогансона работали над техникой в классе Чеккетти, который для своих русских учеников выработал особую систему преподавания, заключавшуюся в развитии их техничности в соответствии с индивидуальными особенностями каждого.

И Иогансон и Чеккетти, как люди творческие, ищущие, не могли не перенимать друг у друга то, что, по их мнению, было интересно, необходимо для работы, ее большей эффективности. Это, безусловно, благотворно сказывалось на результатах их деятельности: из стен Петербургского балетного училища в конце XIX века вышла плеяда великолепных танцовщиков.

ТВОРЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ А. А. ГОРСКОГО

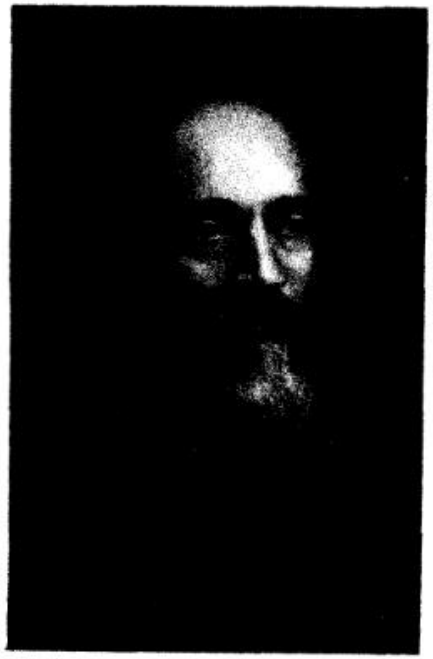
Начало XX века стало началом новых направлений в русском искусстве. В балете они связаны с именами А. Горского и М. Фокина, по-новому утверждавшими идейно-художественные принципы театра. В новых режиссерских системах соединились воедино искусство балетмейстера, режиссера, артистов, композитора, художника. Первым выступил за обновление старого и за создание нового реалистического балета Александр Алексеевич Горский (1871—1924).

Свои лучшие спектакли (больше 50 балетов) он поставил на московской сцене. В них он стремился достичь общей гармонии всех составных частей спектакля, ввести в работу с хореографическим коллективом балетную режиссуру, разработать танцевальную драматургию спектакля, а так же утвердить новые приемы декорационного оформления и подбора костюмов для артистов балета.

Горский учился в Петербургском балетном училище у педагога Н. И. Волкова. Обладая высокими профессиональными знаниями, Волков был передовым человеком того времени, со смелыми критическими взглядами на жизнь. Свое критическое отношение к миру он передавал ученикам. Многому Горский научился и у М. Петипа, и Л. Иванова, в частности постановке массовых танцев. В 1889 году А. Горский окончил училище и начал свою работу в театре в кордебалете. Постепенно, в течение 11 лет, он перешел на роли первого танцовщика.

Горский был широко образованным человеком. Он мог дирижировать оркестром, рисовал, знал в совершенстве систему записи танцев, изобретенную В. И. Степановым, что очень помогало ему в работе. Кроме театра, А. Горский преподавал в петербургской школе теорию танца.

Знание записи танцев сыграло большую роль в определении судьбы Горского. В свое время он записал постановку Петипа «Спящей красавицы» и именно поэтому ему предложили поставить этот балет в Москве, что он и сделал всего за три недели.



А. А. Горский

Это было в 1898 году и почти совпало с открытием в Москве Художественного театра. Следующий балет, перенесенный Горским в Большой театр — «Раймонда» А. Глазунова. Работа с московской балетной труппой убедила Горского в ее больших возможностях, и он решил оставить Петербург. Осенью 1900 года Горский переезжает окончательно в Москву, чтобы возглавить московский балет.

Первый балет Горского в Москве — «Дон Кихот», который впервые был поставлен здесь же Петипа. Молодой балетмейстер три месяца работал с труппой над спектаклем, премьера которого сразу же разделила и критиков, и зрителей, и труппу на два лагеря. Вокруг спектакля развернулись ожесточенные споры. Поддерживали Горского молодежь труппы во главе с Л. А. Рославлевой и М. М. Мордкиным, передовой демократический зритель, молодые художники. Что же было нового в спектакле? Почему он вызвал такую бурную реакцию со стороны критики, знатоков балета и старых балетных артистов?

Прежде всего это было не возобновление старой постановки, а новая редакция балета. Горский для оформления спектакля пригласил молодых художников-станковистов из частной оперы Мамонтова — К. А. Коровина и А. Я. Головина, которые создали новые декорации и костюмы. Используя режиссерские принципы Художественного театра и достижения балетмейстера Л. Иванова, Горский изменил общепринятые каноны классического танца, обогатив его элементами народных танцев. По-новому строил Горский и массовые танцы. В них отдельные группы выполняли разные задачи. От этого общепринятое построение пар в массовых танцах настолько изменилось, что практически ломало каноны парного классического танца и вносило особую ясность в передачу содержания спектакля.

Было изменено и либретто балета, оно стало больше приближено к произведению Сервантеса.

Очень важно то, что Горский изменил стиль работы с труппой. До того как начать работу над спектаклем, он провел беседу с артистами, и когда началась работа на сцене, то каждый

участник спектакля, даже статисты, знали свое место, свою роль и свое отношение ко всему происходящему.

Постановка вызвала такую разноречивую, скандальную прессу, что смотреть спектакль пошла и публика, ранее не посещавшая балет. В основном это была демократическая, прогрессивно настроенная интеллигенция, которая безоговорочно приняла работу Горского.

Следующей постановкой Горского в Москве стал балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро». Балетмейстер практически заново поставил 1-й акт, сохранив, однако, все лучшее, что было в хореографии Петипа и Иванова, в целом усилил действенность спектакля. Премьера прошла успешно.

Обе эти постановки, а также возобновленный им «Конек-Горбунок» и даже заново поставленный «Вальс-фантазия» М. И. Глинки, в котором Горский, не придерживаясь какого-либо сюжета, стремился средствами хореографии выразить содержание музыки, стали как бы подготовительным этапом к его самостоятельному творчеству.

В конце 1901 года Горский начал работу над постановкой своего первого самостоятельного балета «Дочь Гудулы», по роману В. Гюго «Собор Парижской богоматери». Эта тема в балете не была новой. Уже существовал балет «Эсмеральда», поставленный Жюлем Перро. Но балет Горского сильно отличался от прежнего тем, что акцент в нем был сделан на массовых сценах.

Горский провел большую подготовительную работу. Вместе с художником Коровиным он съездил в Париж, чтобы изучить место действия балета: разработал заранее режиссерский план спектакля. Только после этого он приступил к репетициям.

Премьера спектакля в 1902 году вызвала вновь резкое осуждение со стороны знатоков балета, которые считали, что в нем мало танцев, хотя это было совершенно неверно: и танцев было достаточно, особенно в 3-м акте, и поставлены они были мастерски. Спектакль отражал творческие поиски балетмейстера в области создания хореографической драмы, в которой все танцы вытекали из действия и подчинялись логике поступков главных героев. Стремясь к исторической достоверности, Горский увлекался чисто внешними моментами, что приводило к натурализму и было известным недостатком постановки.

Основное реалистическое направление русского театра в те годы, работа Художественного театра, сторонником и поклонником которого был Горский, заставляли его искать новые пути для создания яркого реалистического спектакля. Будучи человеком передовых взглядов и чувствуя нарастающий революционный подъем, Горский стремился средствами балета указать на недостатки современного ему общества. Один за другим он ставит такие балеты, как «Сказка о рыбаке и рыбке», «Баядерка», «Волшебное зеркало», «Дочь фараона». И хотя все они были раньше поставлены Сен-Леоном или Петипа, Горский придавал им

своеобразную трактовку, выделяя мотивы социальной несправедливости. Обновляя балеты классического наследия, он давал им более долгую жизнь. «Раймонда», «Дон Кихот», «Конек-Горбунок», «Коппелия», «Тщетная предосторожность» благодаря Горскому надолго сохранились в репертуаре наших театров.

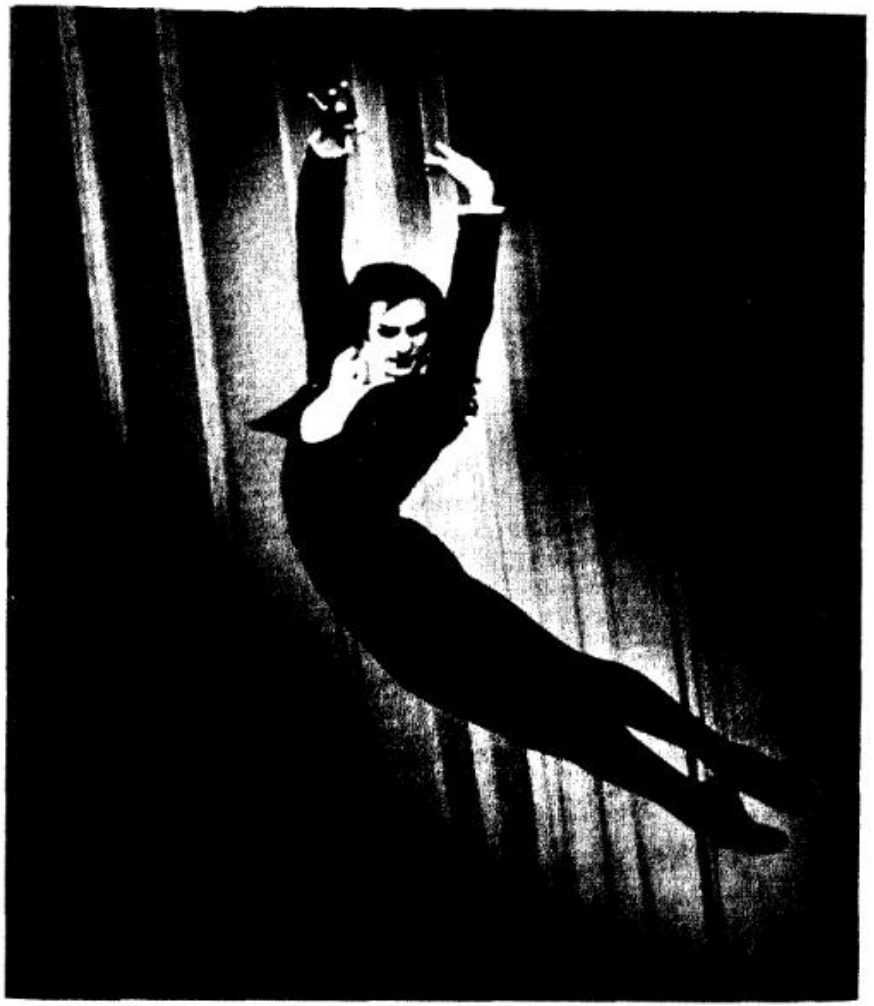
Как человек своего времени Горский испытал влияние модных тогда течений — символизма и импрессионизма. Это проявилось в таких его постановках, как «Нур и Анитра», «Этюды» — дивертисмент на музыку Грига, Шопена, Рубинштейна, который без всякого сюжета просто создавал настроение у зрителей, новая редакция «Раймонды», ее символистская трактовка, от которой впоследствии балетмейстер отказался. Но это был очень недолгий период в творчестве Горского, деятельность которого в основном была направлена на освобождение балета от многих условностей академизма, на придание исторической достоверности оформлению спектаклей, на то, чтобы все танцы — и солистов, и кордебалета — были танцами-действиями, подчиняющимися логике развития сюжета.

И в 1910 году состоялась премьера нового оригинального балета А. Горского «Саламбо», по одноименному роману Г. Фло-

Китри в балете «Дон Кихот» — Н. Павлова. ГАБТ



Базиль в балете «Дон Кихот» — Ирек Мухамедов. ГАБТ



бера на музыку А. Арендса. Его характеризуют необыкновенно красочные танцевальные сцены, такие, как сон Саламбо, танец жриц, оживление богов, танцы богини Танаит, а также Танаит и Молоха. Это одна из лучших постановок Горского. И несмотря на то что он не сумел до конца раскрыть глубину идей и образов романа Флобера, спектакль был явлением положительным, он был противопоставлением призывам декадентов к отходу от классической литературы. Положительным было и то, что Горский в сложное предреволюционное время обратился к прогрессивным, общественно значимым идеям.

Результатом многолетней деятельности Горского в Москве явился содержательный, преобразованный, обновленный репертуар балета Большого театра. Неоценимую помощь балетмейстеру в его работе оказывали талантливые мастера московской сцены, особенно Л. Рославлева, С. Федорова 2-я и М. Мордкин.

К ЕДИНСТВУ МУЗЫКИ, ХОРЕОГРАФИИ, ЖИВОПИСИ

Если толчком к дальнейшему развитию московского балета была деятельность А. Горского, то новые веяния на петербургской балетной сцене связаны прежде всего с именем М. Фокина.

Михаил Михайлович Фокин (1880—1942) окончил Петербургское балетное училище, учился он в классе Н. Г. Легата. Его преподавателями были также П. А. Гердт, П. К. Карсавин, Н. И. Волков, А. В. Ширяев. Еще в школе педагоги обратили внимание на незаурядные способности мальчика, и уже в четвертом классе Лев Иванов поручил ему главную роль в балете «Волшебная флейта», который он ставил на сцене школьного театра.

Фокин был очень талантлив. Прекрасный танцовщик, балетмейстер, педагог, он к тому же хорошо рисовал, играл на различных музыкальных инструментах. После окончания школы в 1898 году он сразу же стал солистом Мариинского театра, но продолжал брать уроки у Э. Чеккетти и Х. Иогансона. В 1902 году Фокин уже начал свою педагогическую деятельность. Сначала он вел в балетной школе младшие классы девочек. Через три года дирекция доверила ему старший класс. В своих ученицах молодой педагог стремился развивать не только техническое мастерство, но и артистичность, обращал особое внимание на выразительность исполнения, требовал вдумчивого отношения к выполняемому заданию.

В 1904 году Фокин обратился в дирекцию императорских театров с просьбой разрешить ему поставить балет «Дафнис и Хлоя», план которого он уже разработал. В сопроводительной записке к плану он изложил также и основные положения реформы, которая, по его мнению, была необходима для усиления выразительности балетного спектакля. Эстетические требования Фокина сводилась к тому, чтобы танец, музыка и художественное оформление спектакля составили единое целое, чтобы формы танца соответствовали характеру всего балета.

Дирекция никак не отреагировала на предложение Фокина.

Стремясь, однако, доказать правильность своих мыслей, он, ставя выпускной спектакль «Ацис и Галатея», постарался сделать все так, как писал в своей докладной записке. Спектакль получился очень удачным, но даже это не произвело никакого впечатления на дирекцию. В душе молодого балетмейстера накапливалась обида, зрело недовольство и в балетной труппе, в той ее части, которая поддерживала Фокина.

Наступил 1905 год. Все русское общество было потрясено революционными событиями, откликом на которые стали и скромные требования улучшения условий работы и жизни, предъявленные передовой частью балетной труппы дирекции Мариинского театра. Дирекция не пожелала даже выслушать представителей труппы. Однако отношение к оппозиционерам, в числе которых были А. Павлова и М. Фокин, было вполне определенным и не замедлило сказаться: Павлова получила строгий выговор, а Фокина долго не допускали к постановочной работе в Мариинском театре. Прекрасный балетмейстер, он вынужден был ограничиваться постановкой спектаклей в школе и на благотворительных вечерах.

В 1906 году им был поставлен школьный спектакль «Сон в летнюю ночь» на музыку Ф. Мендельсона. Поставленный с большим вкусом, выдержанный в едином стиле, соответствующем содержанию, спектакль этот привлек внимание не только зрителей и художественной критики, но и художников из объединения «Мир искусства», которые увидели в Фокине человека, близкого им по духу.

Для благотворительных вечеров Фокин поставил «Виноградную лозу» на музыку А. Рубинштейна, первый вариант «Шопенианы» в оркестровке А. Глазунова и балет «Эвника» на музыку А. Щербачева. Все эти спектакли имели очень большой успех. Даже М. Петипа в короткой записке поздравил молодого балетмейстера с удачей и предвещал ему большое будущее. Дирекция же по-прежнему не допускала Фокина к постановкам на сцене Мариинского театра.

Новый балет «Павильон Армиды» Фокин ставит вместе с художником А. Н. Бенуа, одним из организаторов «Мира искусства». Но показан он был не полностью, а только одна картина как школьный экзаменационный спектакль. Постановка имела шумный успех. Под влиянием его дирекция Мариинского театра была вынуждена позволить Фокину поставить этот балет на своей знаменитой сцене. Осенью 1907 года состоялась премьера. Это была большая победа и балетмейстера и художников из «Мира искусства», так как весь спектакль оформлял Бенуа. Это надолго закрепило связь Фокина с этим объединением. Следующая их совместная работа — балет на музыку А. С. Аренского

«Египетские ночи». Сложное содержание (в основе его новелла Т. Горье «Ночь в Египте») заставило Фокина ввести много пантомимы в эту постановку. На роль главной героини была приглашена даже драматическая актриса Е. И. Тиме. В один вечер с этим балетом шел и новый вариант «Шопенианы». Оба балета были даны в пользу Общества защиты детей. Это было в 1908 году. А в начале 1909 года дирекция предлагает Фокину поставить оба эти балета, а затем и «Эвнику» на сцене Мариинского театра. С этого времени он был официально признан как балетмейстер.

М. М. Фокин



Мировое признание пришло к Фокину во время гастролей русского балета в Париже в 1909 году. Гастроли эти, получившие название Русских сезонов, организовал один из основоположников «Мира искусства» Сергей Павлович Дягилев (1872—1929). Свою деятельность по пропаганде за рубежом русского искусства — живописи, классической музыки, оперы — Дягилев начал в 1906 году. Балет был вывезен за границу впервые в 1909 году.

Европейский балетный театр в начале XX века переживал кризис. Балет терял классическую основу, вырождаясь в развле

Сцена из балета «Шопениана»



кательные танцы для варьете и кабаре. Русские артисты доказали, что это искусство может быть современным и волновать зрителей.

С. Дягилев, в прошлом чиновник петербургской театральной конторы, тщательно подобрал для заграничных гастролей исключительную по своему составу труппу. В нее входили: А. Павлова, С. Федорова 2-я, В. Нижинский, М. Мордкин и др. Балетмейстером и художественным руководителем был назначен М. Фокин. Спектакли оформляли прекрасные художники: А. Бенуа, Л. Бакст, А. Головин, Н. Рерих.

С начала и до конца гастролей театр Шатле, в котором выступали русские артисты, был переполнен.

В мае 1909 года в Париже были показаны в постановке Фокина «Половецкие пляски» из оперы Бородина «Князь Игорь», балет Черепнина «Павильон Армиды», «Сильфиды» на музыку Шопена, «Клеопатра» (новое название балета «Египетские ночи») и сюита-дивертисмент на музыку русских композиторов-классиков «Празднество».

Успех был настолько велик, что Дягилев, Фокин и ведущие русские артисты сразу стали мировыми знаменитостями.

Для каждого спектакля балетмейстер подбирал особые средства выразительности. Костюмы и декорации соответствовали стилю той эпохи, во время которой происходило действие. Классический танец принимал определенную окраску в зависимости от развивающихся событий. Фокин добивался, чтобы пантомима была танцевальной, а танец — мимически выразительным. В результате танец в его балетах нес конкретную смысловую нагрузку. Одареннейший хореограф много сделал для обновления русского балета и балета за рубежом. Он никогда не отказывался от классического танца, считая, что только на его основе может воспитаться настоящий художник. М. Фокин возродил пластику мужского танца, сделал кордебалет действенным, добился «зримой» музыки. Его мастерство, озаренное подлинным новаторством, способствовало развитию танцевального искусства, созданию новой его эстетики. Деятельность Фокина тех лет вдохновлялась реформами, осуществляемыми в то время К. Станиславским в МХАТе, его поисками жизненной правды. Вдохновляла балетмейстера и деятельность художников-живописцев частной оперы Мамонтова.

По окончании гастролей М. Фокин вернулся в Петербург и 1 января 1910 года был утвержден в качестве балетмейстера Мариинского театра. Параллельно с работой в театре он вел работу по подготовке новых заграничных гастролей, которые состоялись летом 1910 года. Лучшими спектаклями этого сезона стали «Шехеразада» на музыку программной симфонической картины Римского-Корсакова и балет-сказка И. Стравинского «Жар-птица». Эскизы декораций и часть костюмов к этому спектаклю сделал А. Головин, другую часть — Л. Бакст.

Премьера «Жар-птицы» состоялась в парижской «Гранд-Опера». Балет признали «чудом восхитительного равновесия между движениями, звуками и формами», началом новой эпохи в музыке и хореографии балетного театра. В едином ключе работали здесь композитор и балетмейстер. Это сказалось на музыкально-пластическом решении спектакля: образы хореографические и музыкальные дополняли в нем друг друга. Оформление А. Головина привело в восхищение парижского зрителя.

Фокин четко разделил образы Жар-птицы, царевен и Поганого царства. Жар-птица танцевала на пуантах, ее танец строился на движениях классического танца; земной пластикой были наделены царевны — они танцевали босиком, а для свиты в «Поганом плясе» балетмейстер использовал уродливую, противоестественную пластику. Танцы различных групп сопровождались различными музыкальными инструментами. Новые выразительные средства по-новому раскрывали образы. Например, Жар-птица не очеловечивалась, а, наоборот, противопоставлялась людям — царевнам и приближалась к фантастическим, сказочным существам из русской народной поэзии.

Жар-птица — Н. Семизорова. ГАБТ



Жар-птицу танцевала Тамара Карсавина, Ивана-царевича сам Фокин, царевну Ненаглядную красу — Вера Фокина.

Успех балета превзошел все ожидания. Второй сезон Париж рукоплескал русскому балету. Парижские журналисты в самых восторженных словах описывали спектакль, подчеркивая органическое соединение музыки, живописи и хореографии.

За то короткое время, когда Фокин, возвратившись, работал в Петербурге, он не мог поставить ничего сколько-нибудь значительного, так как в основном был занят подготовкой к очередным гастро-



Сцена из балета «Петрушка»

лям. В 1911 году он выхлопотал себе у дирекции творческий отпуск на три года, обязуясь, однако, поставить на сцене Мариинского театра четыре новых балета.

В третий русский балетный сезон за границей особенный успех выпал на долю балета «Петрушка», музыку к которому тоже написал Стравинский, а оформлял спектакль Бенуа, сумевший в декорациях и костюмах передать народность и жизненность музыки, которая вся — действие. Первым исполнителем Петрушки был блистательный танцовщик и прекрасный актер Вацлав Нижинский. Этот балет стал вершиной балетмейстерского творчества Фокина в дягилевской антрепризе, он ознаменовал собой начало мирового признания Стравинского, роль Петрушки стала одной из лучших ролей Нижинского.

В этот период назревал разрыв в отношениях между Фокиным и Дягилевым. Начиная уже со второго гастрольного сезона, Дягилев стал приглашать иностранных музыкантов. Даже «Петрушку» дирижировал француз Пьер Монте. Затем последовали приглашения композиторов, сценаристов, танцовщиков. Художественная политика Дягилева резко менялась. Его антреприза уже не имела целью пропаганду отечественного искусства за рубежом, это стало уже капиталистическим развлекательным предприятием, преследующим коммерческие цели. И если в первые

сезоны труппа показывала в основном балеты на музыку русских композиторов, то теперь в репертуаре преобладали произведения иностранных авторов, деятельность антрепризы все больше принимала космополитический характер. В 1912 году Дягилева покинул Бенуа. Фокин, как артист истинно русский, также не мог быть удовлетворен такой политикой Дягилева. К тому же, будучи человеком самолюбивым, он был задет тем, что он теперь не единственный балетмейстер антрепризы: в 1912 году постановку двух балетов осуществил Нижинский.

Порвав с Дягилевым, Фокин уехал в Петербург. Здесь он поставил одноактные балеты: «Бабочки» на музыку Шумана, «Исламей» на музыку Балакирева и «Прелюды» на музыку Листа. Не чувствуя удовлетворения от своей работы, Фокин снова уехал за границу.

Воспользовавшись этим, Дягилев пригласил его поставить оперу-балет на музыку Римского-Корсакова «Золотой петушок». Этим спектаклем Дягилев рассчитывал вновь привлечь внимание охладевшей уже к его антрепризе капиталистической публики. Эта цель была, безусловно, достигнута, но не той совершенной гармонией, единством музыки, живописи и хореографии, которая так привлекала зрителей на прежних спектаклях, а скандалом, вызванным непринятием спектакля большинством публики и запрещением его. В спектакле были заняты и балетные артисты и оперные. Балетные артисты средствами пантомимы и хореографии разыгрывали действие на сцене, а оперные сопровождали его пением, сидя или стоя у кулис. Главным действующим лицом в этой постановке стала Шемаханская царица; перестановка акцентов снижала значение произведения композитора, искажала его содержание. Впервые постановку Фокина отмечала иллюстративность, полный отрыв музыки от хореографии. Неудача этого спектакля привела Фокина к окончательному разрыву с Дягилевым, преподносившим пресыщенной западной публике Русь как экзотику и все дальше уводившим русских артистов от родины.

Фокин возвратился в Петербург. Он поставил здесь в 1915 году балеты «Стенька Разин» на музыку А. Глазунова, «Франческа да Римини» и «Эрос» П. Чайковского, «Сон» на музыку «Вальса-фантазии» М. Глинки. Эти балеты, кроме «Стеньки Разина», не имели большого успеха, так как этими постановками балетмейстер не сказал ничего нового русскому зрителю. И хотя народная героика «Стеньки Разина» перекликалась с событиями тех дней, балет не долго продержался в репертуаре Мариинского театра.

«Лебединой песней» стала последняя постановка Фокина в России «Арагонская хота» на музыку М. Глинки. Премьера состоялась 29 января 1916 года. Этот характерный балет — хореографическая картина стал образцом музыкальности, удивительного использования народного танца как основного

выразительного средства. Это лучшая работа балетмейстера тех лет.

Художественные позиции Фокина, мистико-символистская направленность многих его постановок, пренебрежительное отношение к содержанию, все больший разрыв с прогрессивными традициями русского балетного искусства, диктаторская манера работы с исполнителями вызывали недовольство труппы. Кризис творчества способствовал эмиграции Фокина. В 1918 году он уехал на гастроли в Швецию и в Россию уже не вернулся. С 1923 года он навсегда поселился в Нью-Йорке.

Прекрасный танцовщик с благородной манерой исполнения, Фокин проявил свой талант в основном в балетмейстерском творчестве. Он продолжал поиск своих предшественников, создавая балеты с элементами танцевального симфонизма. Лучшими постановками Фокина остались балеты сюжетные, действенные, с четко разработанными планами-сценариями, такие как «Петрушка», «Жар-птица», «Шехеразада». Хореографический язык балетмейстера отличался единством стиля, будь то классический танец или характерный, свободная пластика или танец сатирический, гротесковый. В спектаклях М. Фокина выступали в тесном союзе музыка, живопись и хореография. И это производило ошеломляющий эффект.

Творчество Фокина последующих лет оказало большое влияние на развитие зарубежного балета.

Среди многочисленных звезд Русских сезонов особое место занимают четыре имени: Анна Павлова, Вацлав Нижинский, Тамара Карсавина и Ольга Спесивцева.

НЕУМИРАЮЩИЙ ЛЕБЕДЬ РУССКОГО БАЛЕТА

«Анна Павлова никогда не поражала своей техникой, она очаровывала своим вдохновением. ...Хотелось только любоваться ею, забывая все правила танца, чтобы уноситься вдаль чарами ее священного таланта», — писал русский балетный критик С. К. Маковский.

Жизнь Анны Матвеевны (по сцене Павловны) Павловой (1881—1931) принадлежала целиком искусству. В своих воспоминаниях «Несколько строчек из моей жизни» она писала: «По-моему истинная артистка должна жертвовать собой своему искусству. Подобно монахине, она не в праве вести жизнь, желанную для большинства женщин»[1]. И на протяжении всего творческого пути балерина оставалась верна своим словам. Долгие годы дни ее были подчинены строгому распорядку: ранний подъем, урок, после него репетиция, короткий отдых и вечерний спектакль. Это было привычно с детства, с Петербургского балетного училища, куда она поступила по протекции

[1] Цит. по кн: Красовская В. М. Анна Павлова. Л.—М., 1964, с. 103.



А. П. Павлова

балерины Е. П. Соколовой. Павлова была очень прилежной ученицей, много читала, но плохая выворотность ног и худощавость девочки заставляли сомневаться в ее будущем танцовщицы. Однако опытный педагог Х. П. Иогансон разглядел талант своей ученицы. Это он и П. А. Гердт настояли на том, чтобы ее оставили в училище.

В 1899 году училище было окончено, и юная танцовщица стала исполнять сольные номера в балетах. М. Петипа сразу же отметил ее. Он запомнил ее еще раньше, когда на выпускном концерте А. Павлова танцевала в балете П. Гердта «Мнимые дриады» на музыку Пуни.

От маленьких ролей Павлова уверенно шла вперед. Петипа был всегда ею доволен. Нить взаимной привязанности балетмейстера и знаменитой балерины протянулась до конца его жизни. Сцены из балетов Петипа Павлова неизменно проходила с самим хореографом.

28 апреля 1902 года она станцевала ответственную партию Никии в балете Минкуса «Баядерка». Прекрасная актриса, очень пластичная танцовщица Павлова тонко передавала все настроение Никии, ее смятение, удивление, боль. Сила таланта балерины заставляла и зрителей почувствовать всю глубину переживаемых ею чувств. Это была вершина исполнительского искусства, до которой еще никто из балерин не поднимался.

Через четыре года после окончания школы Павлова заняла положение первой солистки. Теперь она могла танцевать только главные партии, но она никогда не отказывалась ни от вариаций, ни от характерных танцев.

Репетиции к спектаклям с участием Павловой становились событием для труппы, для всех работников театра.

На сцене Мариинского театра Павлова станцевала много ролей. В их числе Жизель, которая отличалась утонченностью, совершенным по рисунку танцем, темпераментная Китри из «Дон Кихота», Флора из балета Р. Дриго «Пробуждение Флоры», Диана из «Царя Кандавла», Снег из «Камарго»; в самом начале своей карьеры она танцевала уральский танец в «Коньке-Горбунке» вместе с Гердтом, и это был настоящий народный удалой пляс. Замечательная актриса, обладающая даром перевоплощения, Павлова была на месте в любой роли — лирической, трагедийной, характерной, комической.

Оппозиционное выступление против дирекции театра в 1905 году сблизили Павлову с Фокиным. Часто он выступал ее партнером. В 1905 году М. Фокин сочинил для Павловой танец «Умирающий лебедь» на музыку Сен-Санса, который всю жизнь оставался любимым концертным номером балерины. Даже умирая, она попросила приготовить ей костюм Лебедя. Оба танцовщика хорошо понимали друг друга, и Павлова стала идеальной исполнительницей в постановках молодого балетмейстера: она танцевала вариацию «Шампанское» в балете «Виноградная лоза»,

Эвнику, Сильфиду в «Шопениане», главные партии в балетах «Египетские ночи» и «Павильон Армиды».

Павлова поражала зрителя везде, где бы она ни танцевала. В ее исполнении Сильфида из «Шопенианы» стала эмблемой Русских сезонов в Париже. Однако спустя несколько лет Фокин и Павлова разошлись. Лишенные психологических конфликтов роли уводили от ее темы, близкое и дорогое становилось чужим. Она не могла побороть себя и стать исполнительницей фокинского репертуара, поэтому уже в 1910 году она покинула дягилевскую антрепризу, хотя ее выступления в первый русский балетный сезон в Париже принесли ей легендарную славу. Не приносила удовлетворения и работа в Мариинском театре. Постепенно созревала мысль об отъезде. И в 1913 году, рассорившись с дирекцией, она уехала за границу.

Первая мировая война помешала артистке возвратиться в Россию. К тому же она была связана контрактами. Начались гастроли-скитания Павловой по странам мира. Двести спектаклей в год она танцевала во многих странах, на самых разных сценах, для разной публики, но всегда и везде сохраняла идеалы русского национального балета.

«Все русские гордились ею. Для балета, для всех танцующих она была идеалом. Для художников, композиторов, для балетмейстеров она была вдохновением.

Разнообразие павловских ролей и танцев было бесконечным: от кокетливых вариаций в коротких балетных тюниках до поэтического шопеновского вальса в лунных лучах порхающей сильфиды, от национальных плясок всех народностей до жалобно трепещущего умирающего лебедя».

«Если надо сказать, что же лучше всего передавала Павлова, в чем же она действительно была несравненная, то я бы сказал: ее стихия была грусть. Не драма, а лирика. В самом физическом сложении Павловой, в ее тонкой фигуре, длинной шее, длинных худых руках было столько грусти. Поэтому, кроме «Умирающего лебедя», «Жизель» и «Баядерка» были наивысшими ее достижениями», — так писал о ней Михаил Фокин в своей книге «Против течения».

ЖИЗНЬ В ТАНЦЕ

Редкими способностями, даром удивительного внешнего и внутреннего перевоплощения обладал выдающийся танцовщик Вацлав Фомич Нижинский (1890—1950). «В жизни я встречал мало гениев, и одним из них был Нижинский», — писал о нем Ч. Чаплин.

Вацлав Фомич Нижинский — сын известного танцовщика и балетмейстера, много гастролировавшего по Украине. Первым учителем Вацлава был отец, затем в 1900 году он поступил в Петербургское балетное училище, где его педаго-



В. Ф. Нижинский в балете «Синий бог»

гами были М. К. Обухов и Н. Г. Легат.

В 1906 году Нижинский прекрасно выступил в балете «Сон в летнюю ночь» и через год был принят в труппу театра, где стал танцевать первые партии. Нижинский учился в балетном училище всего шесть лет и за это время, по мнению М. К. Обухова, превзошел всех своих педагогов. Молодой танцовщик, тихий и замкнутый в жизни, преображался на сцене. Поражал его необычайный полетный прыжок, легкость и грациозность движений, удивительные актерские данные. Все это сразу привлекло к Нижинскому внимание Фокина. Специально для него в балете «Павильон Армиды» он создал роль белого раба. С тех пор имена Нижинского и Фокина были долгие годы связаны вместе. Кроме классических ролей, таких, как Альберт в «Жизели», Зигфрид в «Лебедином озере» и др., он танцевал во всех постановках Фокина. В них оттачивалось его актерское мастерство и танцевальная выразительность. А техническое совершенство ему принесли уроки Э. Чеккетти.

Слава танцовщика росла с каждым днем, с каждым новым спектаклем, новой ролью, и уже через год после окончания училища Нижинский был знаменитым артистом. Первые выступления в Русских сезонах принесли ему мировое признание, славу. В Петербурге же он оставался вторым солистом и несмотря на это в назначенное время непременно приезжал, прервав гастроли, чтобы выступить в спектаклях, назначенных дирекцией императорских театров. Так было в 1909 и в 1910 годах.

Но в 1911 году неожиданно возник инцидент, из-за которого Нижинскому пришлось уйти из театра. А. Н. Бенуа предложил ему танцевать Альберта в «Жизели» в костюме, созданном по его эскизу: белая рубашка, небольшой колет и обтягивающее трико вместо принятого в театре костюма. Не получив на это согласия дирекции, танцовщик самовольно вышел на сцену в новом костюме. В результате он вынужден был подать в отставку. Уйдя из театра, он уехал за границу и, как оказалось, навсегда покинул Россию.

Работа в дягилевской антрепризе заполняла все время. Талант Фокина увлекал, рождал яркие, самобытные образы. Нижинский танцевал главные роли в балетах: «Карнавал», «Шехеразада», «Видение розы», «Петрушка», «Нарцисс», «Синий бог», «Дафнис и Хлоя».

Поддерживаемый Дягилевым и Бакстом, Нижинский и сам поставил три балета: «Послеполуденный отдых Фавна», «Игры» на музыку Дебюсси и «Весну священную» Стравинского. Имея богатый опыт танцовщика, Нижинский считал, что при создании хореографического образа нужно использовать не только элементы классического танца, но и любое движение человека, логически оправданное в каждом конкретном случае. Если исполнитель при этом будет предельно искренним, глубоко проникнется идеей роли, то образ будет и красивым и выразительным. Именно этими мыслями руководствовался он, выступая в роли балетмейстера. Постановки Нижинского эстетствующей частью публики и балетной критики были приняты в штыки как ниспровергающие привычные положения эстетики и даже нравственности. Однако раздавались голоса и в защиту Нижинского, оправдывавшие его поиски новых форм танца. Но все — и принимавшие и не принимавшие новаторство Нижинского — безусловно, отмечали высочайшее искусство его как исполнителя — танцовщика, драматического артиста, мима.

В 1914 году Нижинский порывает с дягилевской антрепризой. Однако новые творческие планы артиста были нарушены начавшейся первой мировой войной. В это время он находился в Австро-Венгрии и собирался возвратиться в Россию, но был арестован как русский подданный. Спустя некоторое время стараниями своей жены он был освобожден и получил разрешение на выезд в Америку, куда она привезла его в тяжелом, угнетенном состоянии.

Лишь через несколько месяцев Нижинский смог вернуться к работе. В 1916 году он поставил балет о Тиле Уленшпигеле. Это был последний его балет, вызвавший интерес у профессионалов и споры у зрителей. Вскоре Нижинский заболел. Черная меланхолия на долгие годы обрекла его на молчаливо-созерцательное состояние. Больного жена перевезла его в Европу. Они поселились в Венгрии, где прожили вторую мировую войну и где встретили советские войска, освобождавшие Венгрию от фашизма. Встреча с русскими так потрясла Нижинского, что на некоторое время вырвала его из плена болезни. Он стал проявлять интерес к жизни и даже пожелал присутствовать на концерте советского балета. Старый артист был очень доволен тем, как выступали его соотечественники. Он снова стал предпринимать шаги, чтобы вернуться на родину. Для устройства своих дел Нижинский поехал в Лондон. Там он скончался. Это было в 1950 году.

ТАНЕЦ ТАМАРЫ КАРСАВИНОЙ

Во время Русских сезонов развернулся самобытный талант еще одной прекрасной русской танцовщицы — Тамары Платоновны Карсавиной (1885—1978). После выхода Павловой из дягилевской антрепризы она стала постоянной партнершей М. Фокина, но лучшие ее роли были созданы в союзе с Нижинским. Карсавина и Нижинский стали идеальными исполнителями в новаторских балетах Фокина. Еще в Петербурге Карсавина станцевала Эвнику в одноименном балете на музыку Щербачева, Мадлен в «Павильоне Армиды», Арсиною в «Египетских ночах», Коломбину в «Карнавале».

С 1910 года, когда Карсавина заняла место первой танцовщицы в труппе Дягилева, она исполнила главные роли в балетах Фокина «Жар-птица», «Петрушка», «Нарцисс», «Тамара», «Золотой петушок», «Дафнис и Хлоя».

Т. П. Карсавина



Т. П. Карсавина родилась в Петербурге, в семье известного танцовщика и педагога П. К. Карсавина. Она была очень музыкальна, хорошо рисовала. Поначалу ее успехам в классическом танце мешала недостаточная выворотность одной ноги. Поэтому после окончания школы в 1904 году ее зачислили в кордебалет Мариинского театра. Однако темпераментность и выразительность ее танца привлекли к ней внимание, и очень скоро Карсавина стала исполнять сольные номера. С первых же шагов на сцене она совершенствовала свое техническое мастерство у Иогансона, Соколовой, впоследствии брала уроки и у знаменитой Беретты в Милане.

После исполнения партии Флоры в балете «Пробуждение Флоры» Карсавина официально заняла положение второй солистки. Выдвижению способствовали прекрасные артистические данные танцовщицы — изящество и грациозность, искренность переживаний, внешняя красота и обаяние. Роль Одетты — Одиллии в «Лебедином озере» в 1906 году помогла раскрыться таланту Карсавиной. Здесь проявилась ее высокая художественная культура, чувство стиля, лиричность. Молодая балерина стала танцевать главные партии в балетах основного репертуара Мариинского театра: Жизель, Одетта—Одиллия, Раймонда, Никия, Аврора, Царь-девица, Пахита, Лиза.

При всей условности балета Карсавина была балериной реалистического направления. Она считала, что танцевальная техника должна быть подчинена созданию образа и не может иметь места на сцене сама по себе, как средство достижения танцовщиком легкого успеха.

В 1918 году Карсавина вышла замуж за англичанина и навсегда уехала из России. До 1931 года она выступала на сцене, а затем почти 25 лет была вице-президентом английской Королевской академии танца. Она занималась педагогической деятельностью, балетмейстерской, консультировала балетмейстеров, возобновлявших фокинские балеты, написала книгу «Театральная улица», которая была переведена на русский язык и издана в нашей стране в 1971 году.

ПОЭЗИЯ И ЭКСПРЕССИЯ ТАНЦА О. СПЕСИВЦЕВОЙ

Последней выдающейся русской балериной петербургского императорского театра была Ольга Александровна Спесивцева (р. 1895 г.). Она была и последней балериной традиционного романтического стиля.

В 1913 году Спесивцева окончила Петербургское балетное училище и уже через три года стала первой солисткой. С 1918 года она стала танцевать ведущие партии в классических балетах. Среди ее ролей — Аврора, Одетта, Никия, Пахита, Эсмеральда, Медора, но особое место среди них занимала Жизель. Жизель Спесивцевой была не похожа на образы, создаваемые другими



О. А. Спесивцева

балеринами. Изысканная красота, одухотворенность исполнения и драматический талант балерины делали Жизель-вилису видением, призрачной мечтой. Исполнение этой роли Спесивцевой было столь совершенным, что заставляло многих балерин мира следовать ее трактовке.

Хотя репертуар Спесивцевой был прежде всего классический и она безупречно владела техникой классического танца, ее исполнительскую манеру отличала острота, обнаженность проявления чувств и переживаний. Это был новый стиль танца — экспрессионистский, который особенно проявлялся в балете Фокина «Жар-птица», в «Кошке» Дж. Баланчина, в «Трагедии Саломеи» Н. Туэрроя.

С 1924 года Спесивцева жила за границей. Тяжелое психическое заболевание в 1935 году заставило балерину уйти со сцены и уже навсегда оторвало ее от активной жизни.

С момента появления первых танцевальных спектаклей, русский балет прошел долгий и трудный путь своего становления и развития. Несмотря на то, что много лет русский балетный театр возглавляли хореографы-иностранцы, в нем не только сохранились, но и получили дальнейшее развитие традиции, свойственные русскому искусству, — глубокая содержательность, тенденция к реализму, связь с современной жизнью. Замечательные деятели русского балетного театра создали самобытную школу классического танца, получившую всемирное признание.

В конце XIX — начале XX века русский балет поднялся на небывалую высоту благодаря соединению в нем трех искусств: симфонической музыки, живописи, которая играла уже не просто вспомогательную оформительскую роль, но сама несла большую художественную, эмоциональную нагрузку, и хореографии. Ко времени Великой Октябрьской социалистической революции русский балет представлял собой огромную художественную ценность и в годы Советской власти получил свое дальнейшее развитие.

ГЛАВА III

ИСКУССТВО МИЛЛИОНОВ

Национальная основа русского классического танца, привлечение к написанию балетной музыки ведущих композиторов-симфонистов, глубокое понимание задач танцевального искусства — все это прочно вошло в современный балет и получило дальнейшее развитие в советском балетном театре.

Ю. Бахрушин

С первых лет Советской власти деятели балетного театра бережно сохраняли классический репертуар. В старые спектакли они вдохнули новую жизнь, внесли то новое, что определило в настоящее время направление и стиль советского классического балета. Поиски нового героя заставили балетмейстеров обратиться к новым темам и сюжетам. Новые темы и образы способствовали формированию новой эстетики хореографического искусства, утверждению самобытного многонационального советского балетного театра.

Советское хореографическое искусство прошло сложный путь развития. Каждый новый спектакль выдвигал новые художественные требования. Балетмейстеры находили пути обновления старого в драматургии спектакля, в его хореографической и музыкальной партитуре, в соединении классического и народного танцев. Это помогало закладывать тот творческий фундамент, на котором росли и развивались балетные театры всех республик страны. Становление национальных самобытных культур способствовало выявлению ярких талантов. В каждой республике процесс становления протекал по-разному. Некоторые из них, например, Грузия, Армения, Украина, имели музыкальные театры и до Октябрьской революции, а в Средней Азии, Казахстане, Киргизии танцевального сценического искусства раньше не существовало.

Большую роль в становлении многонационального советского балетного театра сыграли танцевальные этнографические коллек-

тивы, национальные оперы и национальные драмы. Под их влиянием в молодых республиканских балетных театрах рождались новые формы хореографического искусства, обновлялись давно утвердившиеся образы, становясь созвучными времени.

Что же представлял собою балетный театр в 1917 году?

Репертуар почти не обновлялся, финансовые затруднения мешали постановке новых спектаклей. Упадочнические настроения, распространившиеся в искусстве в конце XIX — начале XX века, все больше проникали в балетный театр, лишая его положительных сильных героев. Мистика, отчаяние, тема смерти заполнили сцены театров, выражая всем своим существованием «кризис безобразия». Именно так охарактеризовал упадочническую культуру декаденства Г. В. Плеханов.

Балетный театр оказался в тупике, и многие театральные деятели, не видя выхода из создавшегося положения, предсказывали его скорую гибель. Возможно, так бы и случилось, хореографическое искусство не смогло бы выйти из охватившего его кризиса, но Октябрьская революция дала толчок к его дальнейшему развитию, вдохнула в него новую жизнь. Однако первые годы после революции были очень трудными. Общая разруха в стране, вызванная первой мировой и гражданской войнами, сказалась и на работе театров. Не хватало денег платить жалованье артистам, не хватало топлива. Эмиграция за границу ведущих балерин, первых танцовщиков, опытных педагогов и балетмейстеров обезглавила театры. Остро встал вопрос о закрытии московского Большого театра и других ведущих театров страны. Однако несмотря на огромные трудности, театры удалось сохранить. И в этом большая заслуга В. И. Ленина и А. В. Луначарского — первого наркома по просвещению.

Необходимы были срочные меры по восстановлению жизнедеятельности театров. Для этих целей был сформирован новый состав дирекции. На помощь пришли как опытные, так и совсем молодые артисты, дирижеры, балетмейстеры, художники. Они обеспечили непрерывную работу театров и театральных школ, сохранение классического репертуара.

25 января 1918 года возобновлена опера М. Глинки «Руслан и Людмила». Танцы в ней поставил Михаил Фокин. Успех был очень большой, спектакли шли при полном сборе. И если в первые месяцы Советской власти стоял вопрос: быть или не быть балетному театру, то с приходом нового зрителя стало очевидно — театр выжил.

Постепенно балетный театр набирал силу, определялись цели и задачи академического балета, восстанавливался репертуар, укреплялся состав трупп. Они пополнялись выпускниками Петроградского балетного училища и Московского училища при Большом театре. Началась неустанная и кропотливая работа по сохранению ценнейших достижений культуры и искусства прошлого и созданию нового театра, — театра высоких идей и глубокого

содержания, шла борьба за подъем культурного уровня широких народных масс. В ленинском плане социалистического строительства большая роль отводилась культуре и искусству, их идеологическому воздействию на массы.

ПОИСКИ ПУТИ

20-е годы были годами напряженных поисков в балетном театре. Передовым деятелям балета приходилось преодолевать влияние пролеткультовских «теорий», различных модернистских течений. Идейно-творческая борьба была упорной. Она касалась вопросов сохранения классического наследия прошлого, использования или отрицания классического танца, его выразительных возможностей, развития традиционных форм балета, реалистического отражения действительности и, наконец, отношения к чистому формотворчеству балетмейстеров тех лет.

В 1918 году уехал в Стокгольм Михаил Фокин. Театр Петрограда остался без балетмейстера. Из создавшегося положения его не могли вывести ни Борис Романов, возглавивший труппу Мариинского театра, ни Леонид Леонтьев, ни Александр Чекрыгин.

Возобновление спектаклей М. Фокина Чекрыгиным и Леонтьевым стало большим событием в жизни петроградского балета. Но они были далеки от того подлинного художественного новаторства, которое неотделимо от передовых идеалов времени, от изображения нового человека, от революционных событий.

Уважение к классическому наследию и экспериментирование сочеталось в творчестве А. Горского, работавшего в Москве. Он первый отобразил в балете современную тему, первый поставил детский балет-феерию «Вечно живые цветы». Попыткой откликнуться на революционные события и раскрыть дух народной вольницы в массовых сценах стал и балет А. Горского «Стенька Разин» на музыку А. Глазунова. С него началось воплощение историко-героической темы в советском балете.

Однако не все постановки Горского были удачными. Нельзя признать удачной постановку «приземленной», осовремененной «Жизели», где Горский стремился драматизировать действие, придать спектаклю социальный характер; недолго продержались в репертуаре стилизация под античность танцевальной пантомимы «Хризис», пастораль «Безделушки» на музыку Моцарта и «Грот Венеры» из оперы «Тангейзер» Р. Вагнера.

Новое рождалось в ожесточенных спорах, в стремлении балетмейстеров сблизиться с идеями революции, освоить новое содержание жизни. Но пути сближения с жизнью многим были еще неясны. Каждый шаг хореографов в поисках пути был очередным экспериментом. Были даже попытки приспособить старые балеты и музыку к новым «революционным» сценариям. Как правило, это выглядело вульгаризацией и иногда просто дискредитировало связь балета с темами современности. Но постепенно

в балете появлялась новая тематика — участие человека в преобразованиях страны.

Новые представления о месте отдельной личности в истории, о связи личности с массами заставили хореографов создавать новые образы, рожденные временем. Новое художественное восприятие мира проявилось наиболее ярко в творчестве балетмейстеров: А. Горского, К. Голейзовского, Ф. Лопухова, а несколько позже М. Дысковского, М. Фореггера, М. Моисеева и других.

ЭКСПЕРИМЕНТЫ КАСЬЯНА ГОЛЕЙЗОВСКОГО

Касьян Ярославич Голейзовский (1892—1970), заслуженный артист БССР, учился в Петербургском балетном училище и окончил его в 1909 году. Среди его педагогов были Н. П. Домашев, М. К. Обухов, М. М. Фокин. После окончания училища Голейзовский танцевал в кордебалете Мариинского театра, где он познакомился с постановками Михаила Фокина. Через год молодой танцовщик уехал в Москву. Поступив в труппу Большого театра, в которой протанцевал восемь лет, он принимал участие во многих постановках А. А. Горского.

Параллельно с исполнительской Голейзовский начинает свою балетмейстерскую и педагогическую деятельность.

Первыми постановками Голейзовского были концертные номера, небольшие хореографические миниатюры в театре «Летучая мышь». Они сразу же выявили необычайный талант балетмейстера, его способность создавать живописные пластические композиции.

Многочисленные школы, балетные студии, экспериментальные театры, возникая, рождали новые течения, самые различные «теории», тенденции, стили. Они оказывали очень сильное воздействие на молодежь и, естественно, на молодого и талантливого балетмейстера.

В 1918 году Голейзовский, оставив исполнительскую работу в Большом театре, окончательно занялся балетмейстерской практикой. Несколько лет он отдал работе в организованной им школе-студии «Детский балет». Здесь он поставил трехактный балет «Песочные старички», «Макс и Мориц», «Шалуны».

Когда «Детский балет» распался, Голейзовский стал руководить студией «Камерный балет», в которую перешли за ним и его ученики. Со студийцами «Камерного балета» он поставил: одноактный балет «Арлекинада» на музыку Шаминад, «Саломея» на музыку Штрауса, «Фавн» Дебюсси, «Трагедия масок» Бера, много эстрадных номеров, концертные программы. Например, концертное отделение «Эволюция танца» представляло собой сюиту из танцев разных эпох — от древнегреческих композиций до современных танцев 20-х годов XX века. А композиция «Соната смерти и движения» на музыку А. Н. Скрябина стала первой попыткой передать дух современности средствами хореографического искусства. Эстрадные номера Голейзовского отличались своеобразным решением. Танцы, поставленные на музыку современных композиторов, были в основном экспериментом балетмейстера.



К. Я. Голейзовский

Концерты студии вызывали острые споры и интерес у профессионального и широкого зрителя. Спор заключался в определении новизны в танцах Голейзовского, их связи с классическим танцем. Своеобразный танцевальный язык, сложные композиционные приемы, пространственный рисунок, изобретательная пластика балетмейстера способствовали ошеломляющему успеху.

Голейзовский был из тех художников-бунтарей, которые считали необходимым «делать революцию» в искусстве. Но, выступая против старого балетного театра, он признавал классический танец «как школу, как систему воспитания»[1]. Протест Голейзовского выразился в поисках и нового содержания балетов и новых форм. Патетика и страстность, свойственные искусству первых лет революции, нашли отражение и в творчестве молодого балетмейстера, для которого важнейшим моментом творчества стало воспевание сильных человеческих страстей. Голейзовского увлекала форма, ее возможности выражения мысли, передачи

[1] Советский балетный театр. М., 1976, с. 47.

эмоциональных состояний человека. Основой эстетической программы Голейзовского стал поиск необычных танцевальных форм и своеобразного хореографического языка, это была попытка расширить горизонты возможностей пластической выразительности танца. Поэтому его миниатюрам 20-х годов — «Пролог», «Этюды», «Прелюды», «Гирлянды», «Белая месса», «Фавн», «Саломея» и другим — была присуща особая, изысканная красота.

3 марта 1925 года в Экспериментальном театре (впоследствии филиал Большого театра) состоялась премьера балета «Иосиф Прекрасный». Он знаменовал собой подведение итогов в исканиях Голейзовского. Музыку к балету написал С. Василенко, сценарий — сам К. Я. Голейзовский, оформлял спектакль художник Б. Эрдман. Столкновение двух миров — доброты, гуманности, прекрасного с обманом, хитростью, насилием — раскрывалось от акта к акту. Спектакль отличался строгостью композиций, продуманностью режиссерского решения, единством стиля и формы. Танцы следовали один за другим, развивая мысль балетмейстера, они были живописны и выразительны.

Художник Б. Эрдман оформил спектакль в конструктивистской манере: асимметричность в костюмах и декорациях, контрастность цветового решения, разновысотные площадки и мостики способствовали динамичности спектакля, соответствовали его общему танцевальному рисунку.

Спектакль вызвал самые полярные отзывы. Одни бурно восхищались им, другие — резко критиковали балетмейстера за отход от классического танца, за то, что в нем слишком много элементов физкультуры, акробатики и ритмопластики.

Вскоре состоялась премьера другого балета К. Голейзовского — «Теолинда» на музыку Ф. Шуберта. Этот спектакль был поставлен в духе балетов середины XIX века. В нем господствовал классический танец, однако манера его исполнения резко отличалась от общепринятой.

Стремясь создать балет о современности и о революции, Голейзовский в 1927 году, к десятилетней годовщине Октября, готовил к постановке балет «Смерч» на музыку К. Бера. Но в нем отсутствовала единая сюжетная линия, это было произведение иллюстративное, в духе аллегорического плаката. Прошла только генеральная репетиция балета; в репертуар театра он включен не был.

С середины 30-х годов Голейзовский работал в различных театрах Советского Союза. Прекрасный рисовальщик, очень музыкальный, с богатой фантазией хореограф, Голейзовский создал свой собственный стиль, соединив аллегорический плакат и современную пластику, характерный гротеск и хореографическую драму.

В 1964 году он поставил в Большом театре балет «Лейли и Меджнун» на музыку Баласаняна. Работа принесла ему большой и заслуженный успех. Эмоционально-пластическая выразительность музыки подсказала верное решение хореографических образов, которые еще раз подчеркнули удивительную самобытность творчества балетмейстера.

Раскрывая свои взгляды на искусство, на балет, Голейзовский много раз выступал в печати. В 1964 году он написал книгу «Образы русской народной хореографии».

Всю жизнь талантливый балетмейстер искал новые пути в хореографическом искусстве, новые решения. Многое осталось неосуществленным. Эксперименты К. Я. Голейзовского касались обновления танцевальной пластики, танцевальных форм, куда он внес много нового, много интересного.

КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ В БАЛЕТАХ Ф. ЛОПУХОВА

В Петрограде, на сцене прославленного бывшего Мариинского театра (ныне Ленинградский академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова) осуществлял свои постановки Федор Васильевич Лопухов (1886—1973), народный артист РСФСР.

Лопухов окончил Петербургское театральное училище в 1905 году, учился он в классе Николая Легата. Свою карьеру он начал в Мариинском театре, а в 1909 году перешел в Московский Большой театр. 1910—1911 год Лопухов гастролировал в Америке и после гастролей вернулся снова в Петербург.

Балетмейстерской деятельностью Лопухов начал заниматься в 1918 году. Первыми его постановками были «Сон» на музыку Н. В. Щербачева и «Мексиканский кабачок» Л. И. Гончарова. Считая классический танец основным средством выразительности, Лопухов настойчиво изучал классический репертуар. Этому способствовала отличная память, знание музыкальных партитур, умение ориентироваться в выразительных средствах и стилях балета. В эстетическую программу балетмейстера входило установление преемственности, поиски путей развития и обновления классического танца. В познании старого он видел перспективы развития нового. Основная задача каждого хореографа, считал он, — развивать дальше прогрессивные традиции русского классического балета, и он всегда шел по этому пути.

В начале своей деятельности Ф. Лопухов много занимался восстановлением балетов классического наследия — «Дон Кихота», «Спящей красавицы», «Раймонды», «Арлекинады», «Конька-Горбунка». Он очень высоко ценил хореографическое искусство прошлого и, реставрируя балеты, старался сохранить в них все лучшее и иногда даже восстановить танцы, снятые предыдущими балетмейстерами. Кроме того, им были отрепетированы и балеты Фокина «Египетские ночи», «Эрос», «Павильон Армиды». Что касается «Жар-птицы», то Лопухов решил создать свой вариант, отличный от фокинского. В те годы молодого хореографа особенно волновала проблема соединения музыки и



Ф. В. Лопухов

танца. Он считал, что танцевальные движения должны соответствовать не только ритмическому рисунку музыки, но ее эмоциональным изменениям, развитие темы танцевальной должно совпадать с развитием музыкальной темы. Именно на эти положения опирался Лопухов при постановке «Жар-птицы». Особенно это проявилось в постановке им танц-симфонии «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Бетховена. Премьера балета 7 марта 1923 года стала и единственным его представлением. Балеты на музыку симфонических произведений, не предназначенных для танца, ставились и до Лопухова. Например, Фокин поставил «Шехеразаду» на музыку Н. А. Римского-Корсакова, «Франческу да Римини» П. И. Чайковского, Горский — «Шубертиану», «Этюды» и т. д. Однако танц-симфония Лопухова отличалась от этих постановок. Это было программное бессюжетное произведение. «Чистый» танец в союзе с музыкой должен был раскрыть составленную балетмейстером «программу» — представления человека о мире, о происходящих событиях, жизненных процессах. Целью Лопухова было создание средствами танца образа, соответствующего музыкальному. Однако симфония Л. Бетховена не совсем подходила для этой цели, и потому хореографическая трактовка музыки мало ей соответствовала. Первый опыт танц-симфонии оказался неудачным, публика и балетная критика не приняли этот спектакль.

В синтетическом спектакле «Красный вихрь» Лопухов объединил слово, пение, акробатику, музыку и танец. Современная тема — аллегорическое изображение событий Октября, революционных сил — решалась в духе идей пролеткульта. Спектакль был показан зрителю 29 октября 1924 года. Действующие лица в балете были разделены на два лагеря: «силы революции» и «силы контрреволюции», т. е. положительные и отрицательные персонажи с кордебалетом. Это деление отразилось и на цветовом оформлении спектакля: белые и оранжево-красные купальники у «сил революции» и черные — у «сил контрреволюции». Аллегорический спектакль-плакат решался средствами классического танца, но упрощенного до уровня самодеятельности. Эта упрощенная танцевальная лексика, введение примитивных физкультурных движений снижали идейные задачи спектакля. К тому же отрицательные персонажи были показаны танцевально ярче, зрелищнее, более образно, а положительные напоминали манекены. Откровенная иллюстративность противоречила обобщенно-условной выразительности танца, специфике балета, как такового. Поэтому «Красный вихрь» был обречен на неудачу. Позднее это признавал и сам хореограф в своей книге «Шестьдесят лет в балете». Он писал, что ни зритель, ни передовая критика не приняли спектакль.

В те годы Лопухов увлекался старинным народным театром, он тщательно изучал народные игры, пляски и сам ставил народные танцы и скоморошьи представления. Начало было положено «Рязанской пляской», которую он поставил для сестры Евгении в 1920 году, и танцами в опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» в 1921 году. Весной 1924 года Лопухов показал балет на музыку симфонической поэмы М. П. Мусоргского «Ночь на Лысой горе». «Скоморошье бесовское позорище», как балетмейстер назвал свой спектакль, представляло собой, по его замыслу, пародию на церковную обрядность. В нем были танцы разнообразных рисунков, оригинально придуманные движения, поддержки и композиции, которые перемежались хаотичной «толчеей на сцене», но не было, к сожалению, того эмоционального подъема, той страсти, которая есть в музыке Мусоргского. И снова постановка оказалась неудачной.

«Скоморошьи игры», стиль народных игрищ, формы гротескного и эксцентрического танца все же привлекали Лопухова, и это по-другому, но повторилось в постановке «Байка про лису, петуха, кота да барана» на музыку И. Стравинского с декорациями и костюмами художника В. Дмитриева. Это было в 1927 году.

Композитор сам предполагал поставить «Байку», как «буффонаду для уличных подмостков»[1], в которой было бы и пение, и пляски, и акробатика, и клоунада; при этом певцы не должны были действовать на сцене, а только петь из глубины сцены, где располагался бы оркестр. Но Лопухов решил все-таки вывести на сцену «двойной комплект» персонажей — балетных и оперных артистов одновременно. Они были одеты в одинаковые костюмы, отличались же тем, что у одних головной убор был подвешен к поясу, у других — надет на голову. Сцена оказалась загромождена исполнителями самых разных жанров, которые из-за тесноты и шума, мешающего слышать оркестр, не имели возможности показать свое искусство. Спектакля, который задумывался как веселое, остроумное, яркое, определенное по форме зрелище, не получилось.

[1] Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 159.

Критики того времени поэтому отмечали как положительное явление лишь использование на балетной сцене этнографических элементов, в том числе обрядов, яркую внешнюю форму спектакля.

Формы народного театра нашли свое выражение в поставленном Лопуховым в 1926 году спектакле «Пульчинелла» на музыку Дж. Перголезе в обработке И. Стравинского. Здесь балетмейстер использовал приемы итальянской комедии «дель арте». Декорации и костюмы художника В. Дмитриева в стиле итальянского народного театра дополняли постановку.

Главным достоинством спектакля было то, что он весь был танцевальным и в основе танцев лежал танец классический, хотя и усложненный, в современной разработке. Кроме того, это был спектакль со сквозным действием, что придавало ему определенную композиционную стройность. А высмеивание богатых и знатных сообщало определенную социальную направленность. Яркие пластические хореографические характеристики персонажей, введение в танец элементов акробатики и буффонады делали спектакль увлекательным, веселым, очень современным. Критики хвалили спектакль, отмечали его несомненные достоинства.

27 апреля 1927 года состоялась премьера балета Лопухова «Ледяная дева» на музыку Э. Грига, который продержался в репертуаре 10 лет и выдержал более 60 представлений. Декорации и костюмы А. Головина, красота и мелодичность музыки Э. Грига, талант исполнителей — О. Мунгаловой и П. Гусева — делали балет зрелищным, оригинальным. В этом балете основным выразительным средством был классический танец с введенными в него новыми, придуманными балетмейстером движениями, использовались также обновленный, приближенный к народному характерный танец и акробатика.

Прекрасное хореографическое решение, очень мелодичная, замечательно составленная Асафьевым музыка Грига, красочные, со многими этнографическими подробностями декорации принесли спектаклю заслуженный успех.

«Ледяная дева» осталась лучшим многоактным балетом Лопухова в репертуаре академических театров 20-х годов. Он утверждал классический танец как основу хореографической лексики.

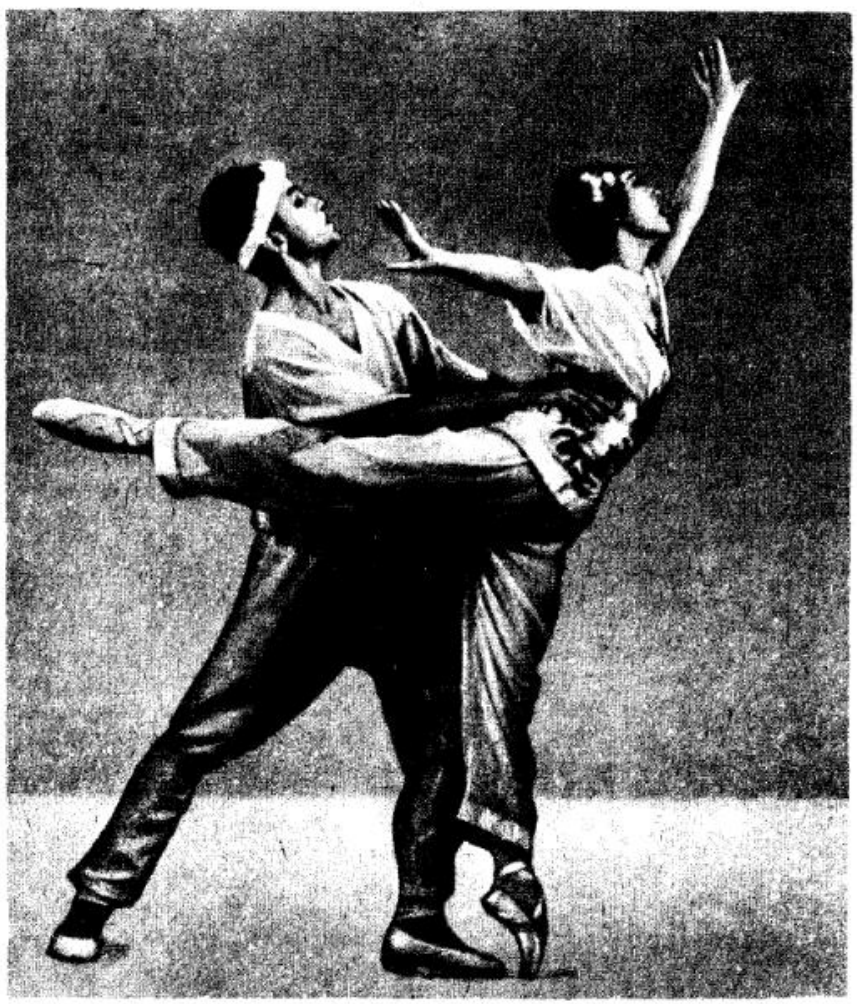
Особым своеобразием отличалась вариация «Поступь Ледяной девы». В традиционный женский танец балетмейстер ввел мужские прыжки на колено, характерные «ползунки», «шаг через ногу», «шпагаты».

Балеты Лопухова 20-х годов свидетельствовали о трудностях, которые испытывало в то время балетное искусство, и ошибки его тоже были обусловлены временем. Поэтому естественно, что творчество Ф. В. Лопухова стало школой для многих мастеров советского балета.

БАЛЕТ «КРАСНЫЙ МАК»

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.

Сцена из балета «Красный мак». ГАБТ



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 морякам. 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 — М. 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.

НАВСТРЕЧУ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАВДЕ

Русская школа классического танца богата талантами. Среди ее замечательных имен особое место занимают В. Д. Тихомиров и Е. В. Гельцер.

Василий Дмитриевич Тихомиров (1876—1956), народный артист Республики, педагог, балетмейстер, родился в Москве в семье совсем не театральной. В Московское театральное училище он попал благодаря рекомендации семьи Светинских, служащих Большого театра. Первым его учителем был солист Большого театра И. А. Ермолов. В 1891 году Тихомиров был переведен в Петербургское театральное училище, которое окончил в 1893 году. Здесь он учился у П. А. Гердта, П. К. Карсавина, А. В. Ширяева, изучал методику преподавания Х. Иогансона и Э. Чеккетти, видел работу Мариуса Петипа, танцевал в его спектаклях. По окончании училища Тихомиров вернулся в Москву.

1 сентября 1893 года состоялся его дебют на сцене Большого театра в балете «Роберт и Бертрам». Тихомиров был человеком очень музыкальным, его танец отличался благородством, высокой техникой, легкостью, манера исполнения была строго академическая. Молодой танцовщик завоевал любовь и признание московского зрителя сразу и навсегда. Он танцевал в балетах «Дон Кихот», «Корсар», «Эвника и Петроний», «Жизель», «Саламбо», «Раймонда» и др., утверждая мужественный, героический стиль танца.

В 1896 году началась педагогическая деятельность В. Д. Тихомирова. Ему было всего 20 лет. С первых шагов в училище он развивал в будущих артистах балета их индивидуальность, выразительность исполнения танца, музыкальность. Впервые на его уроках было введено музыкальное сопровождение — в класс пришел пианист. Тихомиров соединял традиции русского балетного театра с традициями русского драматического театра и русской литературы. По мнению Тихомирова, танец должен быть вдохновенным, творческим; образ хореографический должен создаваться средствами танца, действие должно быть подчинено единому замыслу. За долгие годы педагогической деятельности он создал свой особый метод преподавания, свой, «тихомировский», стиль работы с учениками.

С 1913 года В. Д. Тихомиров — второй балетмейстер Большого театра. Но до революции он очень мало ставил самостоятельно. И даже те немногочисленные постановки свидетельствовали о том, что одной из целей балетмейстера было сохранить



Е. В. Гельцер и В. Д. Тихомиров

классическое наследие, сохранить школу классического танца, возродить мужской танец, что во многом определило путь московского балета в будущем.

В 1924 году Тихомиров становится художественным руководителем и главным балетмейстером Большого театра.

Начало работы в новом качестве было связано с возобновлением балетов классического наследия — «Баядерки», «Спящей красавицы», «Сильфиды». Но балет «Эсмеральда» Тихомиров трактовал иначе — как народную драму. Главным в нем стали массовые, народные сцены, и это было большой удачей балетмейстера.

Крупнейшим событием в жизни и деятельности Тихомирова стала постановка совместно с Л. Лащилиным балета Р. Глиэра «Красный мак». Многие эстетствующие «новаторы» 20-х годов считали классический танец устаревшим и неспособным выразить мысли и чувства современников. Однако балет «Красный мак» доказал возможность раскрывать с помощью классического танца темы современности, показывать на балетной сцене героико-романтические характеры. Это был первый шаг в создании спектаклей, в которых главным героем стал современник.

Больше 40 лет было отдано Тихомировым балету Большого театра. Он воспитал целую плеяду танцовщиков и танцовщиц, балетмейстеров и репетиторов: В. Рябцев, М. Мордкин, А. Волинин, А. Балашова, Л. Новиков, Е. Ильющенко, Н. Подгорецкая, М. Рейзен, Л. Жуков, А. Абрамова, Т. Устинова, В. Кудрявцева, В. Смольцов, В. Кригер, М. Кандаурова и многие другие.

Педагогические принципы В. Д. Тихомирова легли в основу современной хореографической педагогики, его мастерство помогло сформироваться нескольким поколениям современного мужского исполнительства.

В 1935 году болезнь заставила В. Д. Тихомирова уйти на пенсию. Но до последних дней жизни В. Д. Тихомиров следил за появлением новых балетов, новых талантливых балетмейстеров и исполнителей.

Екатерина Васильевна Гельцер (1876—1962), народная артистка Республики, родилась в семье замечательного танцовщика и артиста пантомимы Василия Федоровича Гельцера. В Московском хореографическом училище она училась в классе И. Никитина и Х. Мендеса.

После окончания училища Е. Гельцер была зачислена в труппу Большого театра. В ее репертуаре тех лет такие роли, как Повелительница жучков в «Хрустальном башмачке», вторые партии в балетах «Конек-Горбунок», «Кипрская статуя», «Катарина, дочь разбойника».

Осенью 1896 года Гельцер была командирована в Петербург для совершенствования своего мастерства. Здесь она занималась в классе Х. Иогансона, танцевала в балетах М. Петипа, многому научилась она и наблюдая за работой крупнейших балерин того времени. В Мариинском театре она танцевала в балете А. Глазунова «Раймонда». Закончив стажировку, Гельцер в 1898 году возвратилась в Москву.

Этапной стала для балерины партия Авроры в балете «Спящая красавица». Помощником и партнером ее был В. Д. Тихомиров. Он вообще сыграл большую роль в становлении молодой артистки московского балета. С ним она танцевала ведущие партии почти во всех балетах А. Горского — «Саламбо», «Дон Кихоте», «Коньке-Горбунке». Ее танец был виртуозным, стремительным и в то же время отличался легкостью, мягкостью движений. К тому же Гельцер была прекрасной мимической артисткой, имела незаурядные способности драматической актрисы. Поэтому в создаваемых ею образах была правда жизни, подлинность чувств и переживаний. Лучшими партиями балерины стали: Китри в балете «Дон Кихот», Медора в «Корсаре», Саламбо, Эсмеральда, Тао Хоа в балете «Красный мак».

Искусство Гельцер было темпераментным, жизнеутверждающим, лишенным какого-либо декаденства и как нельзя более отвечало задачам создания героико-реалистических образов.

Очень точно охарактеризовал ее искусство танца Федор Лопухов: «Чтобы она ни делала, ее танец и мимика пылали огнем. Даже в лирических партиях подлинным ее призванием были роли, требовавшие героики...

«Земные» движения Гельцер делала с такой неистовостью, что они казались венцом творчества балерины. Земная, она казалась здесь возвышенной. Властная воля, душевный порыв придавали движениям артистки осмысленность, стремительность».

В 1935 году Е. В. Гельцер покинула сцену Большого театра, но до начала Великой Отечественной войны еще продолжала выступать в разных городах страны. Е. В. Гельцер умерла в 1962 году в возрасте 86-ти лет. Вдохновенный труд, стремление к новым творческим победам, преданное служение искусству завещала Гельцер молодому поколению советского балета.

СОВЕТСКИЙ ПРОФЕССОР ХОРЕОГРАФИИ - А. Я. ВАГАНОВА

«Не правы утверждающие, что старый балет отжил и должен быть предан забвению. Ведь из того, что у нас есть Блок, Маяковский и другие, не значит, что не должно быть Пушкина, или оттого, что существует Стравинский, Прокофьев и другие, разве должны исчезнуть произведения Глинки, Бородина, Чайковского? Если искусство должно отражать современную жизнь, то это не значит, что должны исчезнуть с лица земли классические образы прошлого», — так писала в своей статье «Что делать с балетом?» Агриппина Яковлевна Вагановa (1879—1951), замечательный советский педагог хореографии и балетмейстер, народная артистка РСФСР, лауреат Государственной премии СССР.

Этими словами она выявила свою точку зрения на проблему наследия в учебной и творческой практике педагогов хореографии и указала направление ее дальнейшего развития.

А. Я. Ваганова окончила Петербургское театральное училище, где ее педагогами были А. А. Облаков, Л. И. Иванов, Х. П. Иогансон, П. А. Гердт, О. И. Преображенская, и была принята в труппу Мариинского театра. Это было время, когда на сцене прославленного театра танцевали такие великолепные артисты, как А. Павлова, М. Кшесинская, Т. Карсавина, М. Фокин, В. Нижинский, Н. Легат, еще творили М. Петипа и Л. Иванов, вел свои занятия Э. Чеккетти. Видя работу блестящих мастеров классического балета, Ваганова и сама становится танцовщицей строгой академической школы. За годы своей исполнительской деятельности она выступала сначала солисткой, а затем танцевала главные партии в таких балетах классического репертуара, как «Лебединое озеро», «Жизель», «Конек-Горбунок», «Дон Кихот» и др.

В 1916 году Ваганова оставила сцену и занялась педагогической работой. Сопоставляя, критически отбирая все наиболее близкое себе из того, что довелось ей узнать за годы своей учебы и работы в Мариинском театре, Ваганова постепенно сформировала свои художественные и педагогические принципы, которые легли в основу ее педагогической системы, ее, «вагановского», педагогического метода. Основу его составляет осмысленность хореографических приемов, техники, а не формальное изучение отдельных движений.

Сначала А. Я. Ваганова преподавала в Школе русского балета А. Л. Волынского, а с 1921 года — в Ленинградском хореографическом училище, с которым была связана до последних дней своей жизни. В 1946 году Вагановой было присвоено звание профессора хореографии. Среди ее учениц такие блестящие балерины, как М. Семенова, О. Иордан, Г. Уланова, Т. Вечеслова, Г. Кириллова, Н. Дудинская, А. Шелест, И. Колпакова, Н. Ястребова, — которые, владея всем богатством танцевальной техники, открывали новые глубины поэтического воспроизведения классических образов и ролей современного героического и комедийного, лирического и драматического репертуара, развивая дальше традиции русского балетного театра.



А. Я. Ваганова — Одетта

Ваганова предугадывала стиль и тенденции развития советского исполнительского искусства, ее педагогический метод оказал влияние и на мужское исполнительство. Не случайно была так сходна между собой манера исполнения у танцовщиков и танцовщиц того времени.

В 1934 году А. Я. Ваганова выпустила книгу «Основы классического танца», которая выдержала 4 издания и переведена на многие языки. В ней она систематизировала весь педагогический опыт своих предшественников и свой, раскрыла творческие принципы и методы, достижения всего русского классического балета. Кроме того, она дала анализ приемов и форм классического танца, разобрала отдельные танцевальные па, позы, термины.

В 1931 по 1937 год А. Я. Ваганова — художественный руководитель балетной труппы Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. К этим годам относятся ее постановки «Лебединого озера» и «Эсмеральды» в новой редакции.

Творческая деятельность Вагановой — и педагогическая, и балетмейстерская — оказала большое влияние на развитие советского хореографического искусства. Школа Вагановой получила признание и широкое распространение в практической деятельности ее учениц, многие из которых стали учителями классического танца.

Высокое мастерство владения классическим танцем, образец танца нового качества продемонстрировала в выпускном спектакле ученица Вагановой Марина Семенова в 1925 году, в разгар споров о судьбе классического балета.

ПЕРВАЯ ИЗ ЗНАМЕНИТЫХ СОВЕТСКИХ БАЛЕРИН

«...С ее приходом на сцену началась новая эра советской школы классического танца. Семенова обладала исключительной природной одаренностью, артистичностью, гармоническим телосложением, легким прыжком, устойчивостью, крепким носком, позволявшим ей блистательно танцевать на пальцах. ⟨...⟩

Образ русской женщины — величавой, темпераментной, но вместе с тем сдержанно спокойной, с плавной лебединой поступью, идущей от старинных хороводов, с гордой, выражающей чувство собственного достоинства улыбкой, — всегда присутствовал на сцене, когда танцевала Семенова.

...Именно Семеновой довелось открыть список знаменитых балерин советской эпохи. Можно сказать, что с выходом на сцену этой балерины был установлен тот «потолок» танцевального мастерства, та вершина, к которой стремились все наши последующие выдающиеся танцовщицы», — так характеризовал мастерство М. Семеновой известный советский балетмейстер Р. В. Захаров в своей книге «Записки балетмейстера».

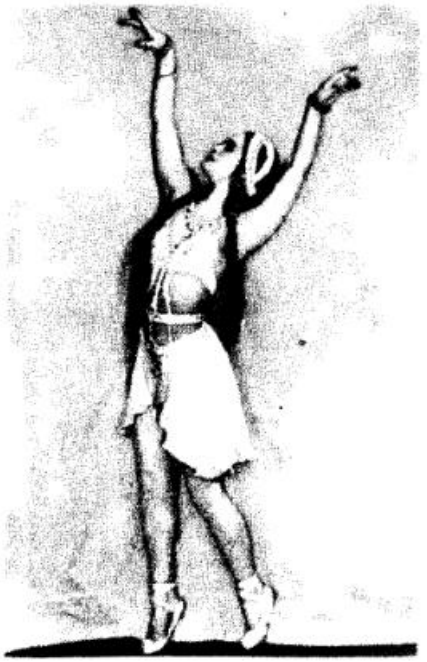
Марина Тимофеевна Семенова (р. в 1908 г.), народная артистка СССР, лауреат Государственной премии СССР, первые уроки танцев получила в танцевальном кружке Е. Г. Кариной, а в десять лет поступила в хореографическое училище.

Сначала она училась в классе М. Ф. Романовой, матери Галины Улановой. Педагог и ученица очень любили друг друга и для обеих был неожиданностью перевод Семеновой, минуя второй класс, сразу в третий к другому педагогу — Агриппине Яковлевне Вагановой. Исключительные танцевальные и артистические данные девочки вызвали восхищение у нового педагога. Уроки Вагановой в свою очередь захватили и увлекли новую ученицу.

Еще в училище она танцевала в концертах сначала маленькие номера, а затем главные партии в таких балетах, как «Шепот цветов», «Волшебная флейта», «Тщетная предосторожность», «Дон Кихот». В выпускном спектакле Семенова танцевала в балете «Ручей» Делиба. Блестящее выступление юной танцовщицы ознаменовало собой победу нового исполнительского стиля классического танца.

В труппу Ленинградского театра оперы и балета Марина Семенова пришла со сложившейся манерой исполнения, великолепно владея танцевальной техникой. Поэтому она сразу заняла положение ведущей балерины, т. е. исполнительницы главных ролей. В ее репертуаре были такие партии, как Одетта — Одилия, Никия, Аврора, Раймонда, Жизель, Царь-девица.

В 1930 году Семенова переехала в Москву. В свой дебют в Большом театре она танцевала Никию в балете Л. Минкуса «Баядерка». Партия Никии не случайно стала любимой в репертуаре многих крупных балерин. Богатство форм классического танца, их совершенство, комбинирование и сочетание сложнейших движений, драматизм ситуаций привлекали Кшесинскую, Павлову, Гельцер. И в этой роли Семенова показала непревзойденный уровень технического совершенства. Новая раскованная исполнительская манера, новый стиль классического танца, жизнерадостный, энергичный, способствовали зарождению новых традиций в исполнении ролей классического репертуара — придании им большей действенности, волевой наполненности.



М. Т. Семенова

В разное время ее партнерами были Виктор Семенов и Алексей Ермолаев. С первым она танцевала в Ленинграде, со вторым — в Москве.

Семенова танцует роль за ролью: разнообразие хореографических форм, богатство эмоциональных красок, преодоление с легкостью технических трудностей, совершенствование исполнения от спектакля к спектаклю. Но лучшей в ее репертуаре остается партия Одетты в «Лебедином озере». Это выдающееся произведение русского театра сделало Семенову великой актрисой. В этом спектакле балерина утверждала новые исполнительские традиции, выражая дух, романтику, поэзию времени. Советский критик Ю. Слонимский сравнивал ее Лебедя с героями Пушкина, Тургенева, Островского, называя Семенову самой национальной балериной, подчеркивая тем русский характер образа Лебедя Семеновой.

Семенова танцевала Душеньку в поставленной Ф. Лопуховым «Крепостной балерине», Тао Хоа в балете «Красный мак», актрису Диану Мирейль в «Пламени Парижа», Панночку в «Тарасе Бульбе» и Лизу в «Барышне-крестьянке», Мирандолину, Золушку. Ей аплодировал Париж. Ее спектакли, славящие человека, гармонию, красоту, называли «семеновскими». Ее искусство писатель Алексей Толстой назвал «ценностью духовных сил народа».

«Я смотрел в Большом театре балет «Лебединое озеро» — танцевала Марина Семенова. Театральный зал гремел, кричал, неистовствовал — так возвышенно прекрасно, так совершенно было русское искусство. Чайковский и Семенова создали в этот вечер национальный праздник торжества красоты. Мы все, весь

зал чувствовали: да, мы умеем... танцевать, наша воля создает великие армии и совершенную красоту... мы раскрываем глубочайшие тайны лирического искусства»[1] — сказал о ней в годы войны Алексей Толстой.

С 1954 года М. Т. Семенова занимается педагогической работой.

ОСНОВОПОЛОЖНИК ГЕРОИЧЕСКОГО ТАНЦА

«Главным в творческом облике Ермолаева, в манере и характере его танца было ярко выраженная мужественность. Искусство мужского танца выявилось в его творчестве в совершенно новом качестве... Техникой танца он владел безукоризненно.

Совершенствуя технику своего танца, артист ввел много новых, интересных, выразительных и технически очень сложных движений, чем обогатил лексику классического балета. Ермолаева справедливо считают основоположником мужского героического танца в советском балетном театре», — писал балетмейстер Р. В. Захаров.

Алексей Николаевич Ермолаев (1910—1975) народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР, учился в Ленинградском хореографическом училище у В. И. Пономарева. В выпускном спектакле в 1926 году он танцевал Бога ветра в балете Дриго «Талисман». Пластическое совершенство, виртуозность исполнения сложнейших танцевальных движений, высокие прыжки и стремительные вращения, двойные туры в воздухе сочетались у Ермолаева с удивительной выразительностью и артистизмом. Его склад дарования был близок М. Семеновой. Они оба утверждали действенное, активное жизненное начало.

Выдающийся классический танцовщик с мужественной, волевой манерой исполнения, Ермолаев создал новый стиль мужского танца, экспрессивного, высокотехнического, действенного.

Первая значительная роль в театре после окончания училища — Базиль в балете «Дон Кихот». Затем он исполнил Голубую птицу в «Спящей красавице», танцевальный номер «Футболист», Зимнюю птицу в «Ледяной деве», Акробата и Божка в «Красном маке».

С 1930 года Ермолаев стал артистом московского Большого театра. Он танцевал Зигфрида в «Лебедином озере», Базиля в «Дон Кихоте», Альберта в «Жизели». Особое место в репертуаре Ермолаева занимала роль Филиппа в балете «Пламя Парижа». В этой роли он утверждал появление в балете нового мужского героического образа.

На седьмом году работы в Большом театре Ермолаев во время спектакля получил травму ноги и два года был вынужден не танцевать.

[1] Цит. по кн.: Иванова С. Марина Семенова. М., 1965, с. 191.

В 1939 г. Ф. Лопухов привлек его к балетмейстерской работе. Они вместе поставили в минском театре первый белорусский балет «Соловей», на музыку М. Крошнера. В 1940 году балет был показан во время Декады белорусского искусства в Москве и имел успех. Война приостановила балетмейстерскую деятельность Ермолаева, а после победы он снова стал одним из ведущих танцовщиков Большого театра. Он танцевал Жана де Бриена и Абдеррахмана в «Раймонде», Тибальда в «Ромео и Джульетте», Ли Шанфу в «Красном маке», Евгения в «Медном всаднике», Северьяна в балете «Сказ о каменном цветке», Гирея в «Бахчисарайском фонтане».

В 1954 году, закончив свою исполнительскую деятельность, Ермолаев возвратился к балетмейстерской практике. Он поставил опять в Минске балет «Пламенные сердца» В. Золотарева и концертную программу «Мир победит войну!».

Выдающийся героический танцовщик был прекрасным педагогом-репетитором. Он воспитал многих мастеров балета. Среди его учеников Владимир Васильев, Марис Лиепа, Михаил Лавровский, которые сегодня составляют цвет советского классического балета, являя собой гордость школы мужского исполнительского искусства, силу советского балетного театра. В учениках возродилась слава первого советского героического танцовщика.

НАШИ ДОСТИЖЕНИЯ

30-е годы — годы становления всего советского искусства. В 1932 году вышло постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». В нем подводились итоги достигнутого и намечались пути дальнейшего развития литературы и искусства. Ведущим методом советского искусства был признан метод социалистического реализма. Он и определил дальнейшее развитие советского хореографического искусства, заставил балетмейстеров расширять круг тем и образов, искать новые сюжеты и выразительные средства.

Создаются балеты на современные сюжеты: «Футболист» В. Оранского, «Золотой век», «Светлый ручей» и «Болт» Д. Шостаковича. В балете «Футболист», поставленном И. Моисеевым и Л. Лащилиным, нашла отражение спортивная тематика, в нем соединялись движения классического танца со спортивными. В «Золотом веке» балетмейстер В. Вайнонен вместе с постановщиками Л. Якобсоном и В. Чеснаковым решал тему классовой борьбы, балет «Болт» в постановке Ф. Лопухова раскрывал тему производственной жизни, «Светлый ручей» — тему жизни колхозного села. Большую роль в подъеме творческой работы театров страны сыграли балеты Б. Асафьева «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан». Лучшие произведения отечественной и мировой литературы использовались в качестве драматурги-

ческой основы балетных спектаклей. Новое содержание, новые темы и образы произвели переворот в создании хореографической формы. Утвердился принцип драматургии как основы балетного спектакля. Все его компоненты стали подчиняться одной цели — раскрытию главной идеи спектакля, его художественных образов. Теперь в балетном театре танец служил образно-действенному решению постановки. Более серьезной стала и режиссура балета. В балетный театр пришли режиссеры Н. Петров, Э. Каплан, В. Соловьев, С. Радлов, они обогатили его элементами системы К. С. Станиславского, методами его работы над спектаклем и с артистами над ролью.

Плодотворная работа советских балетмейстеров велась в разных направлениях: создание балетов современной тематики, освоение сюжетов и тем русской и мировой литературы, постановка спектаклей из классического наследия. Из современных тем наиболее актуально прозвучала тема гражданской войны в балете Б. Асафьева «Партизанские дни», поставленном В. Вайноненом по сценарию и в оформлении художника В. Дмитриева. Героический спектакль передавал дух гражданской войны, артистам удалось создать романтические образы советских людей. Балетмейстер широко вводил в хореографическую партитуру народный танец, русский и грузинский фольклор. Это было особенно важно, потому что народный танец в балете становился важным средством раскрытия психологического состояния героев, передачи образного содержания всего спектакля.

В 1937 году были поставлены еще два балета на современные темы — «Аистенок» и «Светлана» Д. Клебанова. Балет «Аистенок танцевали ученики Московского хореографического училища. Это была современная сказка про юных пионеров и африканского мальчика. В балете «Светлана» рассказывалось о советской молодежи, работающей на новостройках страны.

В эти же годы проводилась очень большая работа по реставрации и возобновлению балетов классического наследия. Были поставлены в новой сценической редакции балеты «Лебединое озеро», «Эсмеральда», «Щелкунчик». Правда, эти новые постановки не всегда были удачны, как, например, экспериментальная постановка Ф. Лопуховым «Щелкунчика». Но постановка этого же балета В. Вайноненом стала творческим развитием наследия М. Петипа и Л. Иванова.

«Лебединое озеро» в 30-е годы пересматривалось рядом балетмейстеров. Среди них А. Ваганова и Е. Долинская. Изменение сценария, новая трактовка некоторых сцен и образов усиливали действенность спектакля, более остро заставляли звучать тему добра и зла, но при этом не всегда сохранялась идейно-философская концепция балета.

Подвергались пересмотру старые постановки и таких балетов, как «Эсмеральда», «Раймонда», «Шопениана», «Тщетная предосторожность», «Дон Кихот».

На первом съезде писателей в 1934 году остро ставился вопрос о создании творческих союзов, о дальнейшем развитии советской литературы и искусства, о критическом подходе к литературному наследию. Это относилось и к балетному театру — начиналось новое содружество литературы и балета на основе метода социалистического реализма. Оно дало новое направление развитию советского балетного театра. В результате были созданы спектакли, в которых судьба отдельного человека сливалась с судьбой народной. И первым опытом такого рода стал балет на музыку Б. Асафьева «Пламя Парижа».

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ПОЭМА

Советское хореографическое искусство 30-х годов обогатили балеты лирико-драматического жанра, так называемые хореодрамы, в которых «литература обрела права первенства»[1]. Либреттисты, композиторы, балетмейстеры стремились создать самостоятельные произведения для музыкального театра, сохраняя идейно-философское содержание, характер и стиль литературных первоисточников.

Балетмейстеры в лирико-драматических спектаклях по-новому ставили проблему действенного танца. Он стал в них средством характеристики героев, передачи их чувств и настроений, средством создания новых хореографических композиций. Балетмейстеры продолжали в своих спектаклях развивать танцевальные формы, танцевальную лексику. Именно на этом пути ими были одержаны новые победы, сделаны новаторские открытия.

Наиболее удачными балетами лирико-драматического жанра были спектакли романтического характера. Смелое введение приемов системы К. С. Станиславского в решение романтических балетных образов по существу преобразовало их. Создание хореографической поэмы, в которой преобладал лирический элемент, а трагическая концовка подчеркивала драматичность ситуации, стало новым шагом в освоении лирико-драматического жанра.

Этапным балетным спектаклем этого плана был балет «Бахчисарайский фонтан», поставленный Р. Захаровым. Музыка Б. Астафьева, сценарий Н. Волкова, оформление художника В. Ходасевич составляли единое целое с хореографической партитурой балета и его режиссерским решением. Гармоническое сочетание всех компонентов спектакля — сценария, музыки и хореографии — позволило полностью раскрыть идейно-образное содержание лирической поэмы А. С. Пушкина.

Премьера балета состоялась в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова 28 сентября 1934 года. Это был первый советский балет на пушкинскую тему.

---

[1] Советский балетный театр, с.117.



Р. В. Захаров

Лирический мир Марии в музыкальной и хореографической партитуре балета противопоставлялся дикому, воинственному миру Гирея и чувственно-страстному миру Заремы. Отсюда композиционно балет строился на контрастном сопоставлении образов Марии и Заремы, Вацлава и Гирея, внутренней жизни польского замка и ханского дворца, форм национального польского танца (полонез, краковяк, мазурка) и восточных плясок.

Главной темой спектакля была тема нравственной победы Марии над дикой натурой Гирея. Кульминацией спектакля был третий акт. Здесь сталкивались две стихии — Марии и Заремы, развивались отношения Марии и Гирея, Заремы и Гирея, начиналось нравственное перерождение Гирея. Последний акт в основном раскрывал до конца тему Гирея, его состояние после гибели Марии, разрешал основной конфликт всего спектакля, основную идею — появление большого чувства Гирея к Марии.

Танцевальный текст давал возможность создать конкретные образы. Партия Марии строилась на плавных линиях, арабесках и горделивых позах польского танца. У Заремы преобладали стремительные вращения, прыжки, острые изломанные линии, движения ее отличались кошачьей грацией. Образ Гирея решался и пантомимными средствами, и с использованием таких штрихов, как походка, позы, жесты. Все действия Гирея точно совпадали с музыкой, приобретая особую пластическую завершенность и выразительность.

Музыкальная партитура Б. Асафьева от эпизода к эпизоду развивала драматургию балетного спектакля, давала возможность органического слияния танца и пантомимы, жанр хореодрамы предполагал слияние танца и драматической игры балетных артистов. Это рождало танец в образе, ранее не известный балетному театру.

В «Бахчисарайском фонтане» по-новому раскрылось дарование таких прекрасных балерин и танцовщиков, как Г. Уланова, О. Иордан, К. Сергеев, М. Дудко.

«Лично для меня новая хореография началась с «Бахчисарайского фонтана». Пушкинский драматизм либретто определял действенность мысли и драматизм музыки. «Бахчисарайский фонтан»... явился этапным для нашего балета...

Соприкоснувшись творчески с образами великого Пушкина, я не могла уже просто танцевать, как танцевала раньше»[1], — говорила Г. Уланова.

«Танец в образе — основное. Моя задача была трудной и ответственной — перенести средствами балетного искусства поэтические образы Пушкина на хореографическое действие; танцем раскрыть поэму Пушкина»[2], — писал балетмейстер спектакля Р. Захаров.



Зарема в «Бахчисарайском фонтане» — Е. Рябинкина. ГАБТ

Ростислав Владимирович Захаров 1907—1984), народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР учился в Ленинградском хореографическом училище в классе замечательного педагога В. И. Пономарева.

В 1926 году Р. Захаров окончил училище и стал солистом Харьковского, а затем Киевского театра оперы и балета, где проработал до 1929 года. В эти годы начинается и его самостоятельная балетмейстерская деятельность.

Двадцатые годы — время интенсивных исканий по созданию современного репертуара, новых форм балетного спектакля. Р. В. Захаров — активный участник этого общего движения. Обостренный интерес к балетмейстерской практике заставляет молодого хореографа поступить в Ленинградский театральный техникум на режиссерское отделение.

В 1934 году Р. В. Захаров стал балетмейстером Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Принципы построения балетного спектакля и роль балетного артиста в создании хореографического образа — вот что прежде всего интересовало молодого балетмейстера. Он начал разрабатывать свой метод созда-

[1] Бахчисарайский фонтан. Сост. Л. С. Попова/Под ред. Ю. Слонимского. Л., 1962, с. 14, 16.

[2] Там же, с. 12.



Сцена из балета «Золушка». ГАБТ

ния спектакля, включающий в себя определение идейно-художественных задач произведения, а затем самостоятельную работу артистов над ролями, хореографическую режиссуру. Очень важной в творческом плане была встреча Р. В. Захарова с Б. В. Асафьевым. Создание балета «Бахчисарайский фонтан» положило начало новому этапу в советском хореографическом искусстве.

Этот спектакль открыл галерею пушкинских балетов Захарова: «Кавказский пленник», «Барышня-крестьянка», «Медный всадник». Разорвался привычный круг героев, тем, давая простор фантазии, раздвигая перспективы балетного театра.

С 1936 года Р. В. Захаров на целых двадцать лет связал свою жизнь с Большим театром. За эти годы были поставлены балеты: «Дон Кихот», «Тарас Бульба», «Золушка», «Красный мак» и др., — а также танцы в операх «Руслан и Людмила», «Вильгельм Телль», «Кармен», «Иван Сусанин», «Аида».

В 1954 году вышла в свет книга Захарова «Искусство балетмейстера». В ней он обобщает разработанные им методы, приемы, дает теоретические основы работы балетмейстера над спектаклем. Беседуя с читателем, Р. В. Захаров рассказывает в книге о становлении советской хореографии, об особенностях балетного театра и профессии балетного артиста, о создании балетного спектакля, о работе с выдающимися мастерами советской хореографии —

М. Семеновой, Г. Улановой, А. Ермолаевым, К. Сергеевым — над образами, о своей педагогической деятельности и о ведущих педагогах-хореографах. Книги Р. В. Захарова «Слово о танце», «Записки балетмейстера», «Беседы о танце» продолжают разговор о деятельности балетмейстера.

Балетмейстерскую деятельность Р. В. Захаров успешно сочетает с педагогической. В 1945—1947 годы он руководил Московским хореографическим училищем, а с 1946 года бессменно заведовал кафедрой хореографии в ГИТИСе им. А. В. Луначарского.

Балетмейстерское, педагогическое и научное творчество Р. В. Захарова обеспечивало преемственную связь нашего современного хореографического искусства с лучшими традициями русского балета.



В. Вайнонен

БАЛЕТ РЕВОЛЮЦИИ «ПЛАМЯ ПАРИЖА»

Образцом героического спектакля стал балет Б. Асафьева «Пламя Парижа» в постановке заслуженного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР В. И. Вайнонена. Написали сценарий В. Дмитриев и В. Волков, оформил спектакль художник В. Дмитриев. Помогал режиссировать спектакль в самом начале работы С. Э. Радлов. Премьера балета состоялась в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова 7 ноября 1932 года. В спектакле особенно удачно были поставлены массовые народные танцы, прекрасно разработаны танцевальные характеристики основных героев.

Балет был построен на соединении классического и характерных, народных танцев, которые не были оторваны от общего действия, тесно переплетались с пантомимой. Это фарандола, которая создавала образ неунывающих веселых парижан, карманьола, передающая дух возмущения и бунта, танцы басков, овернцев.

Музыка Б. Асафьева помогала угадать, почувствовать танцы времен Великой французской революции. И балетмейстер, никогда не видевший фольклорного французского танца, очень точно воспроизвел народные танцы. Например, знаменитые танцы бас-



Сцена из балета «Пламя Парижа». ГАБТ

ков, поставленные Вайноненом, французы признали за свой народный танец.

Новым было в балете и то, что народный танец поднялся до образного обобщения, какое считалось доступным лишь классическому танцу. В «Пламени Парижа» классический танец и народный дополняли друг друга, давая возможность балетмейстеру и исполнителям создать яркие, убедительные образы героев. Получился монументальный реалистический спектакль — историческая эпопея революционных событий в Париже в 1789 году.

Первыми исполнителями балета были: В. Чабукиани и А. Ермолаев, Н. Анисимова и Н. Стуколкина, О. Иордан, Ф. Балабина, О. Лепешинская, Г. Уланова, Н. Дудинская.

«На меня «Пламя Парижа» произвело превосходное впечатление. Особенно меня порадовало, что тематика Великой французской революции так воодушевленно воспринимается вашей публикой. А мне лично было приятно услышать мотивы, связанные с этой великой эпохой. В постановке чувствуется дух французской революции», — так оценил спектакль французский академик Перрен.

Балет на французскую историческую тему был созвучен революционным событиям в России, в нем угадывались черты современности и дух революции 1917 года.

ГЕРОИЧЕСКИЕ БАЛЕТЫ 30—40-х годов

В 30—40-е годы на советской балетной сцене появились спектакли героического характера. Это время в жизни нашей страны — время грандиозных исторических событий, небывалого трудового подъема. Романтика подвигов советского народа нашла широкое отражение в искусстве. Новые идейно-художественные задачи формировали мировоззрение и эстетический вкус нового зрителя. Хореографическое искусство начинало формировать новый репертуар. Деятели советского балета стремились приблизить свое искусство к жизни, придать спектаклям героико-романтический характер. Новые темы, новые сюжеты потребовали обновления танцевального языка, введения на сцену ярких самобытных национальных образов. Фольклорный танцевальный колорит вел хореографов к обогащению классической лексики элементами народного танца.

Обращение к героической и исторической темам определило путь, по которому пошло развитие героического жанра. Это привело к созданию замечательных реалистических балетов, построенных на своеобразной пластике, гармонично объединяющих классический танец с народным. В сценическом воплощении балетов героического жанра торжествовал герой-борец. Подлинные удачи сопутствовали героическим танцевальным образам, решенным средствами нового пластического языка, образам реалистическим, поэтически обобщенным.

Художественное новаторство в героическом жанре тесно связано с реальной действительностью. Романтическое соединяется с реальным, с конкретными переживаниями героев. Утверждение гуманистических идеалов содействовало усилению революционно-романтических начал в этих балетах. Их героям присущ пафос мужественного, активного преодоления страданий, глубокое убеждение в том, что самые нечеловеческие условия существования не в силах истребить духовную красоту народа.

К героической теме обращались многие балетмейстеры, особенно в молодых балетных театрах республик нашей страны. Было создано немало героических спектаклей на исторические и народно-революционные темы, в которых по-разному обрисовывались героико-романтические характеры.

Одной из ведущих стала героическая тема в театрах Украины. Важным шагом в освоении этой темы стал балет В. Фемилиди «Карманьола», поставленный М. Моисеевым в 1930 году в Одессе и Н. Болотовым и П. Вирским в 1932 году в театре Московский художественный балет, руководимом В. Кригер. Сюжет этого балета связан с французской революцией 1789 года. События в спектакле завершались штурмом и взятием Бастилии. Личная драма героини спектакля — Карманьолы переплеталась с острым социальным конфликтом. По ходу событий четко определялись два лагеря — восставший народ и аристократы. Это раскрывалось

и через контрастные интонационные сферы музыки и пластические характеристики представителей народа и аристократии. И если при создании народных образов балетмейстеры использовали приемы характерного танца, то характеристика придворно-аристократического общества решалась средствами классического танца, преображенного и подчиненного идейно-художественной задаче. В развитии были даны в спектакле образ народа и образ самой Карманьолы. В начале страдающий и покорный народ вырастал в грозную силу протеста и борьбы. Так же и Карманьола. Юная и непосредственная девушка, столкнувшись с произволом и несправедливостью, становилась активным борцом за народную свободу. При создании этого образа хореографы использовали различные выразительные средства: классический танец, характерный, пантомиму.

Авторы балета «Карманьола» использовали максимум выразительных средств, они перенасытили действие текстами, произносимыми балетными актерами, сольным и хоровым пением. В связи с этим балет назывался «пантомимно-драматическим действом».

Проявив идейную зрелость в выборе темы, обрисовке образа сражающегося народа, творцы спектакля не смогли создать полноценного художественного произведения. Этому помешала фрагментарность музыкальной драматургии, пестрота выразительных средств, увлеченность жанрово-бытовым колоритом. «Карманьола» недолго удержалась в репертуаре. Ее сменили спектакли более зрелые, органически связанные с национальной театральной культурой.

Много актуальных проблем было связано и с первым украинским героико-романтическим балетом «Пан Каневский» (1931) М. Вериковского. В нем формалистским экспериментам противопоставлялись национальные формы героического спектакля. Трехактный балет по мотивам украинских народных исторических песен, а также широкоизвестной «Песни о Бондаривне» давал возможность наполнить действие классическими и народно-сценическими танцами, наметить синтез классической лексики с мотивами плясового фольклора.

Хореограф В. Литвиненко, воспитанный на лучших образцах русской классической школы, в начале 20-х годов стал убежденным поборником классического танца и отстаивал его приоритет перед возможностями любой другой танцевальной школы. Он искал новые формы спектакля, его точную идейную концепцию. Будущее балета он видел в тесной связи с народным танцевальным творчеством. Молодой балетмейстер нашел единомышленника в лице композитора М. Вериковского. Композитор и балетмейстер задумали создать реалистический национальный балет. Для этого они обратились к истории украинского народа, к народному песенному творчеству. Мастерам балетного театра нужно было изучить особенности украинского танца. Перед ними стояла

сложная задача — перенести в классический спектакль краски народного танца. В числе консультантов постановщика был крупнейший знаток украинского танца — В. Верховинец.



Г. А. Березова

Создавая музыку к балету, композитор слишком часто цитировал украинские народные песни, поэтому музыкальная ткань спектакля вышла несколько фрагментарной и обрывочной. Гармоничного единства не было и в самом спектакле из-за не всегда нужных бытовых эпизодов, некоторого натурализма, плакатности. Однако хореографическая партитура спектакля отличалась новизной и свежестью танцевальной лексики и композиционных рисунков. В ней были интересные сольные и массовые танцы, в которых балетмейстер очень удачно соединил элементы народного танца с классической хореографией. Но не все танцы органично соединялись с действием и потому напоминали обычный дивертисмент. Постановщик искал новые хореографические формы для отображения героико-революционной темы, он стремился передать через пластику дух протеста и ненависть к шляхтичам. И хотя осуществить это ему удалось не везде, «Пан Каневский» — первая ласточка советского национального балета. Он имел исключительно большое значение для дальнейшего развития музыкального театра, для утверждения народности и реализма в хореографическом искусстве.

Либретто украинского балета «Лилея» на музыку К. Данькевича, поставленного в 1940 году украинским балетмейстером Г. А. Березовой, объединяет многие произведения Т. Г. Шевченко: «Княжку», «Ведьму», «Тополя», «Причинную», «Русалку», «Катерину» и др. В «Лилее» показан протест крепостной женщины против социального неравенства.

Танцевальные образы главных героев — Лилеи и Степана — балетмейстер органично вписал в художественное хореографическое полотно спектакля, разработав для всех героев оригинальные танцевальные характеристики.

Образы Лилеи и Степана были связаны со становлением женского и мужского танцев в украинском балете. Использова-

ние фольклорных мелодий придавало песенность танцевальным формам — адажио, вариациям, монологам, создавало одну из характерных черт национального своеобразия балетной музыки, усиливало плавный лирический тон, мелодичность широких движений. Объединение народного танца с элементами классического обогатило женский танец в украинском балете, придало ему неповторимый национальный колорит. В мужском украинском народном танце очень много движений, отвечающих требованиям классической мужской вариации. Особенности национального мужского танца были удачно использованы балетмейстером и придали позам и движениям классического танца новое эмоциональное звучание.

Большую роль в создании балета «Лилея» сыграли ведущие исполнители — А. Васильева, А. Соболь и либреттист В. Чаговец.

Балет «Лилея» занимает особое место в истории многонационального советского искусства. Хореографическая партитура балета, сценическое воплощение данной темы подчеркивало своеобразие балета, его народность и реалистичность.

Героико-романтический балет-поэма «Сердце гор» (1936 г.) А. Баланчивадзе в постановке В. Чабукиани рассказывал о борьбе грузинского народа против феодалов. Как и в «Пане Каневском», в этом произведении переплелись две темы: тема восстания крестьян против княжеской власти и тема любви княжны Маниже и простого юноши Джарджи.

В хореографическую партитуру В. Чабукиани входили вариации, адажио, дуэты, ансамбли. Балетмейстер поставил перед собой две задачи: обновление мужского классического танца и соединение классической и народной хореографии. И ему это удалось. Он придал новую эмоциональную окраску народной грузинской хореографии, танец у него передавал чувство гордости, героико-романтический дух свободолюбия, благородства и независимости. Мужской танец по пластике движений напоминал полет орла, создавал пластический образ человека-птицы. Главное же заключалось в национальной основе балета, Чабукиани сохранял структуру и выразительные приемы народного танца, наделял своих героев хореографической речью, созданной на основе фольклора. Национальные особенности хореографической партитуры Чабукиани способствовали рождению неповторимых образов.

Балет «Сердце гор» сразу же стал событием в истории советской хореографии и в истории национального балета Грузии. И в этом большая заслуга его создателя — В. Чабукиани.

Вахтанг Михайлович Чабукиани (р. в 1910), народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР, свои первые шаги к будущей профессии артиста балета сделал в тбилисской студии М. Перини. Два года — 1925 и 1926 — он танцевал в Тбилисском театре оперы и балета. Затем он уехал в Ленинград, где учился на вечерних курсах Ленинградского хореографического училища у В. Семенова. Способного ученика

перевели в класс В. Пономарева для усовершенствования мастерства. В 1929 году Чабукиани был принят солистом балетной труппы в прославленный театр им. С. М. Кирова, где оставался вплоть до 1941 года. Здесь он создал все свои лучшие роли: Актеона («Эсмеральда»), Керима («Партизанские дни»), Джарджи («Сердце гор»), Фрондосо («Лауренсия»), Андрея («Тарас Бульба»), Голубую птицу, Базиля, Принца, Альберта, Вацлава, Солора и многие другие.

В 1941 году он вернулся в Грузию, в Театр оперы и балета им. З. Палиашвили. Много лет Чабукиани возглавлял Тбилисское хореографическое училище.

Виртуозный танцовщик, реформатор мужского танца, балетмейстер героико-романтического стиля Вахтанг Чабукиани внес большой вклад в многонациональное советское хореографическое искусство. Его эстетической программой стало обогащение классического балета красками народного танца, сохранение единства драматического содержания и виртуозной формы народных плясок, подъем на новую, еще большую художественную высоту.

«Успех его у советского зрителя — это не обычный успех блестящего танцовщика. Этот успех гораздо глубже, ибо он доказывает, как всем существом своего дарования Чабукиани близок и родствен нашей героической эпохе», — писала о нем Викторина Кригер, балетмейстер, балерина и организатор театра Московский художественный балет.

«Пытаясь описать этого необычайного и великолепного танцовщика, испытываешь такое же затруднение, как при попытке описать смерч. Он завладевает всей сценой, предается чудесному неистовству, иногда стихающему настолько, что ошеломленный зритель может разглядеть тело, словно бы высеченное Роденом, увидеть орла, опустившегося на скалу Кавказа, или героическую фигуру принца... Он одновременно и величайший классический танцовщик, наследник всех традиций Ленинграда, и воплощение богатейшего фольклора его родной Грузии...», — так говорила о Чабукиани английская писательница Айрис Морли.

О нем писали и пишут много. И во всех статьях, монографиях, воспоминаниях он предстает как удивительный танцовщик.

Балетмейстерская деятельность Чабукиани стала продолжением его исполнительского творчества. Поставленные им балеты «Сердце гор», «Лауренсия», «Синатле», «Горда», «Зе мир!», «Отелло», «Демон», «Болеро» — свидетельство могучего таланта выдающегося мастера хореографии.

Героико-романтический характер, пришедший на балетную сцену в 30—40-е годы, способствовал созданию многогранных реалистических образов в театрах братских республик, появлению новых балетов, посвященных героической теме, борьбе народа за свое освобождение. В Белоруссии — это «Соловей», в Узбекистане — «Гуляндом», в Армении — «Счастье», в Азербайджане —

«Гыз галасы» («Девичья башня»), в Киргизии — «Анар», в Таджикистане — «Ду Гуль». Эти спектакли определяли балетное искусство братских республик. Не все постановки были равноценные, не всегда сложные темы находили достойное художественное воплощение: иллюстративность, преобладание пантомимы над действенным танцем, упрощение танцевального языка — мешали созданию ярких, высокохудожественных произведений. И вместе с тем театры республик формировали свой национальный стиль классического спектакля, в котором классический танец органично соединялся с фольклором. Балетмейстеры, обращаясь к темам и сюжетам народных преданий, былин, сказок, национальной литературы, вносили свой вклад в развитие многонационального советского балета.

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

Премьера балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», поставленного Л. Лавровским, состоялась 11 января 1940 года. Но до этой даты прошло не одно столетие, прежде чем шекспировская трагедия получила достойное воплощение в балетном театре. Обращение к темам Шекспира обогатило мировую хореографию, расширило репертуар классического балета, углубило образы героев, сделало хореографическое искусство гуманнее. Были и раньше попытки воплотить шекспировские темы в образы. Так, в 1809 году балет «Ромео и Юлия» ставил русский хореограф Иван Иванович Вальберх, в 1811 пятиактный спектакль «Ромео и Джульетта» поставил итальянец Винченцо Галеотти. Позднее зритель увидел этот балет в редакции датского балетмейстера А. Бурнонвиля. К балету «Ромео и Джульетта» в разное время обращались такие хореографы, как С. Лифарь, Ф. Аштон, К. Макмиллан, Д. Харангозо, М. Бежар, Ю. Григорович, О. Виноградов и другие.

В 1935—1936 годах к пьесе Шекспира пишет музыку выдающийся советский композитор С. Прокофьев. Она стала достижением мирового музыкального театра, а балет — новым этапом в истории мирового хореографического искусства.

Впервые балет был поставлен 30 декабря 1938 года в чешском городе Брно. Его поставил Иво Псота. В этом же году осенью началась работа над балетом советского балетмейстера Л. Лавровского вместе с композитором С. Прокофьевым. Основная задача, которую поставили перед собой авторы, — по возможности приблизить спектакль к шекспировской трагедии. Единство стиля, гармоническое сочетание музыки, хореографии, сценографии, исполнительского искусства обеспечили огромный успех балету.

В спектакле действие развивалось непрерывно, поэтому и естественно развивались человеческие чувства, логически завершались танцевальные сцены. Не случайно Ф. Лопухов позднее в своей книге отметит, что «никакой драматический режиссер не

смог бы сделать такого спектакля». И он прав, так как самобытность балетмейстера, новизна его постановочного решения, психологическая обоснованность поступков героев, своеобразие хореографической партитуры — все говорило об удивительном таланте Л. Лавровского.



С. С. Прокофьев

Сцены поединков Меркуцио и Тибальда, Ромео и Тибальда, сцена смерти Меркуцио отличаются единством танца и пантомимы. Знаменитая сцена обручения до сих пор является непревзойденным образцом режиссерского решения, а адажио расставания Ромео и Джульетты — образцом хореографического диалога. Лаконичность и завершенная красота пластической формы сливались с музыкой Прокофьева.

Балетмейстер сумел красочно поставить и народные, массовые сцены на улицах Вероны, оттеняя трагическое комическими сценками и эпизодами, а возвышенность чувств — житейскими ситуациями.

Но самым удачным оказался образ главной героини балета Джульетты — образ «исключительной душевной красоты и силы». Зритель видел ее возмужание от девочки-подростка в начале до трагической развязки в финале балета.

Первая исполнительница Джульетты — замечательная советская балерина Галина Уланова осталась непревзойденной по силе и многогранности передаваемых чувств, психологической тонкости созданного образа. Джульетта Г. Улановой — шедевр хореографического искусства, решенный в удивительной пластической форме. К. Сергеев, который танцевал Ромео, выражал глубокую и страстную жажду счастья, юношескую надежду, мечту и отчаяние.

Хореографическая партитура Л. Лавровского до сих пор является образцом пластического воплощения трагедии Шекспира на балетной сцене.

«Ромео и Джульетта» — первый монументальный балет в жанре хореографической трагедии. Создатели балета были удостоены Государственной премии СССР.

Творчество Леонида Михайловича Лавровского (1905—1967), народного артиста СССР, лауреата Государст-



Л. М. Лавровский

венных премий СССР — это эпоха в истории советского балетного театра.

В 1914 году он поступил в Петербургское театральное училище, был учеником В. И. Пономарева. После окончания училища в 1922 году он танцевал в Ленинградском театре оперы и балета. В списке его ролей — Зигфрид и Жан де Бриен, Амун в «Клеопатре» и Юноша в «Шопениане». Но не только классические балеты танцевал Лавровский, он принимал участие в концертной деятельности «Молодого балета», участвовал в первых пробных постановках Г. Баланчивадзе. Рано начал ставить балеты самостоятельно. Первые его опыты — это «Симфонические этюды» Р. Шумана и «Времена года» П. И. Чайковского.

В начале 30-х годов творческая жизнь Ленинграда была особенно бурной: А. Я. Ваганова по-новому организовала работу хореографического училища и театра, Р. Захаров поставил свой первый балет «Бахчисарайский фонтан», В. Вайнонен — балет «Пламя Парижа». И Л. Лавровский решает силами учащихся Ленинградского хореографического училища поставить балет «Фадетта». Сценаристами были он сам и В. Соловьев. За основу сюжета они взяли повесть Ж. Санд «Маленькая Фадетта», а музыку использовали из балета Делиба «Сильвия». Первый балет Лавровского сразу же выявил его индивидуальность как балетмейстера — стремление к драматической экспрессии, к углублению психологизма действующих лиц, к слиянию танца и пантомимы.

Следующим был балет «Катерина» на музыку К. Корчмарева, где балетмейстер продолжил поиски по созданию пластически-танцевальных образов. Продолжением работы в этом плане стала и постановка 1938 года «Кавказский пленник» на музыку Б. Асафьева. Через два года Лавровский создает лучший свой балет — «Ромео и Джульетту» на музыку С. Прокофьева. Его редакция 1946 года в Большом театре дошла до наших дней.

В своих последующих работах Л. Лавровский обращался к решению разных проблем, таких как хореографическая экспрессия, танцевальный симфонизм, дальнейшее слияние танца и пантомимы. Так, он поставил балет «Ночной город» на музыку

Б. Бартока, «Паганини» на музыку С. Рахманинова. Обращался он и к балетам классического наследия. Например, он создал свои редакции «Раймонды» и «Жизели».

Свои замыслы Лавровский осуществлял на лучших балетных сценах страны — в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова, в ленинградском Малом оперном театре и в Большом театре.

Сочетая балетмейстерскую деятельность с педагогической, Л. М. Лавровский преподавал в Государственном институте театрального искусства им. А. В. Луначарского и в Московском хореографическом училище.

Сцена из балета «Ромео и Джульетта». ГАБТ. Джульетта — Е. Максимова, Ромео — В. Васильев



«Она — гений русского балета, его неуловимая душа, его вдохновенная поэзия», — сказал Сергей Прокофьев.

Галина Сергеевна Уланова, народная артистка СССР, дважды Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской и Государственной премий СССР, родилась 8 января 1910 года в семье балетных артистов прославленной труппы бывшего Мариинского театра. В 1928 году она окончила Ленинградское хореографическое училище. Первым ее педагогом была мать — М. Ф. Романова, а затем А. Я. Ваганова. Уже со второго класса Уланова танцевала детские партии в операх и балетах: Птичку в опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка», Мальчика в балете «Тщетная предосторожность», двух маленьких девочек в паре с Т. Вечесловой в «Баядерке», мазурку в балете «Пахита», Божью коровку в «Капризах бабочки». Особенно ответственными были закрытые спектакли в училище. Строгий профессиональный зритель помогал расти юным балеринам, совершенствовать свое искусство.

16 мая 1928 года на выпускном спектакле Уланова танцевала Сильфиду из «Шопенианы» и фею Драже в адажио из балета «Щелкунчик». В «Шопениане» раскрылись лирические стороны дарования Г. Улановой, ее поэтическая одухотворенность, в «Щелкунчике» — высокая культура классического танца.

Дебютом в Ленинградском театре оперы и балета, куда юная танцовщица была принята после окончания училища, стала роль принцессы Флорины в «Спящей красавице» П. И. Чайковского. Экзамен на балерину был выдержан. Следующей работой стала партия Авроры в том же спектакле. Эта роль считается одной из самых трудных, и ее исполнение свидетельствует об артистической зрелости балерины. Но Аврора не вошла в постоянный репертуар, а осталась лишь прекрасным, поэтическим эпизодом в творчестве Улановой.

В 1929 году Уланова выступила в роли Одетты—Одиллии. Этот спектакль имел громадный успех. Балерине удалось еще более углубить замечательный образ Лебедя, девушки-птицы, создать образ, проникнутый душевным благородством и высокой нравственной чистотой. Сказка становилась общечеловеческой драмой. Критик И. И. Соллертинский в статье «Уланова в «Лебедином озере» писал: «Прекрасная техника, неподдельный драматизм танца, лиричность хорошего вкуса и органическая музыкальность — вот основные черты крупного дарования этой юной артистки»[1].

Тему любви, преданности и чистоты несла старинная «Жизель» в исполнении Улановой, которая сразу же полюбила эту роль, и она осталась в ее репертуаре до последнего дня в театре. В ней балерина с особенной силой и убедительностью раскрывала нарастание счастья, любви, радости, затем душевного потрясения от обмана и коварства любимого человека, прощала, оправдывала возлюбленного всепобеждающей силой своей любви. Образ Жизели в исполнении Улановой — одно из самых вдохновенных, самых поэтических творений балерины. Тема любви, побеждающей смерть, становится основной темой ее творчества.



Г. С. Уланова в роли Жизели

Уланова — великолепная классическая танцовщица, своим искусством она развивала принципы и традиции русской хореографической школы. При создании образов ее совершенная танцевальная техника органично сливалась с пластикой и драматической игрой. Танцу Улановой свойственны чистота и строгость линий и форм, мягкость, изящество и естественность жеста.

Уланова станцевала много ролей, и среди этого многообразия следует особенно выделить образ Марии в «Бахчисарайском фонтане», который стал подлинным событием в жизни балетного театра 30-х годов. Это была партия, созданная специально для Улановой, для ее творческой индивидуальности. Премьера балета в 1934 году заставила заговорить о совершенно новом явлении в хореографии, об обновлении балетного искусства. Мария — Уланова олицетворяла это новое, она была воплощением пушкинской поэзии.

Мировую славу балерине принесли два балета — «Жизель» и «Ромео и Джульетта». Уланова танцевала также Золушку в одноименном балете С. Прокофьева, Парашу в «Медном всаднике», Тао Хоа в «Красном маке».

Она танцевала не только большие партии, но и короткие танцы, длящиеся всего 2—3 минуты, но тем не менее приносившие ей такой же огромный успех. Балерина вкладывала в каждое свое выступление, в каждый танец так много чувств, танцевала с таким совершенством, что каждый раз она заставляла зрителя размышлять, любить, познавать мир, всегда стремясь к правде и красоте. «Умирающий лебедь» Сен-Санса в постановке М. Фокина, «Элегия» С. Рахманинова в постановке К. Голейзовского, «Вечный идол» Дебюсси в постановке Л. Якобсона, «Ноктюрн»

[1] Соллертинский И. Статьи о балете. Л., 1973, с. 36.

Шумана в постановке В. Чабукиани — каждая поэтическая картина была одухотворена гениальным исполнением Улановой. «Умирающий лебедь», созданный для Анны Павловой, долгие годы был связан только с ее именем. Уланова по-своему решала эту миниатюру, представляя ее как общечеловеческую драму.

29 декабря 1960 года Уланова на сцене Большого театра прощалась со зрителем. Она танцевала «Шопениану». Между дебютом и последним спектаклем прошла целая эпоха в истории советского балета. Теперь балерину знал весь мир. Успех ее гастролей говорил о достижениях советского балета, ей рукоплескали в Лондоне, Вене, Нью-Йорке, Токио, Париже, Риме, Каире. Ее танец называли «поэзией, драмой и музыкой в движении».

Сегодня Г. С. Уланова балетмейстер-репетитор в Большом театре. Она передает свое мастерство, свое искусство таким замечательным балеринам, как Е. Максимова, Н. Тимофеева, Л. Семеняка, Н. Семизорова и многим, многим другим.

ЛИРИКО-ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТАНЦОВЩИК КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВ

«В лице Сергеева мы имеем большого танцовщика лирикоромантического плана», — писал Ф. Лопухов.

Константин Сергеев создал свой стиль, свое особое направление в балете. Вацлав, Люсьен, Ромео, Андрей, Евгений — образы, рожденные вместе с такими балетмейстерами, как Р. Захаров и Л. Лавровский. С годами росло мастерство К. Сергеева, совершенствовалось его исполнительское искусство, лирические образы более углублялись и становились выразительнее.

Константин Михайлович Сергеев, народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР, родился 20 февраля 1910 года. В 1924 году он поступил на вечерние курсы при Ленинградском хореографическом училище, затем перешел в само училище и окончил его в 1930 году. Учился Сергеев в классе одного из лучших педагогов — В. И. Пономарева. Но еще до окончания училища он выступал в классическом ансамбле И. Ф. Кшесинского, с которым гастролировал по стране. 15 марта 1928 года ансамбль показал зрителям Ленинграда «Жизель». Это был дебют Константина Сергеева в партии Альберта.

В 20 лет К. Сергеев становится артистом Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Его первая роль — Кавалер в «Спящей красавице». Молодой танцовщик исполнял не только классические партии, он участвовал и в таких экспериментальных постановках, как «Золотой век» и «Болт» на музыку Д. Шостаковича. Но с первых шагов на сцене К. Сергеев встал в ряды тех, кто боролся за чистоту классического танца, за сохранение классического наследия.

Роли следовали одна за другой: Зигфрид, Альберт, Юноша, Дезире, Жан де Бриен — партии классических балетов. Прекрасный полетный прыжок, легкость и мягкость исполнения самых сложных движений, актерская выразительность свидетельствовали о незаурядных данных артиста.

Героические и лирико-драматические балеты 30-х годов расширяли исполнительские возможности. К. Сергеев танцует Мистраля в «Пламени Парижа», а через два года — Вацлава в балете «Бахчисарайский фонтан». Новые темы и образы расширяли творческий диапазон артиста, прокладывали путь к новым открытиям. В каждой роли он стремился к жизненной правде, к глубокому проникновению в образ, чем делал своих героев близкими и понятными зрителям. Таковы и лучшие его роли — Евгений в «Медном всаднике», Ромео в балете «Ромео и Джульетта», в котором партнершей Сергеева была Галина Уланова. Это был дуэт двух неповторимых лирических художников.

«Я танцевала со многими Ромео, среди них были хорошие, все они были разные, но у всех у них чего-то не хватало. Сергеев остался для меня единственным и неповторимым Ромео. В нем была та искренность, тот неподдельный лиризм, которых так не хватало у других исполнителей. Повторить Сергеева не смог никто»,— вспоминала Г. С. Уланова.

После того как Сергеев остался в Ленинграде, а Уланова уехала в Москву, дуэт распался, и Сергеев уже никогда больше не танцевал Ромео с другой балериной.

После Ромео Сергеев по-другому стал танцевать многие свои партии. Он стремился добиваться не только технического совершенства, но разрабатывать драматическую основу образа, вводить приемы психологической пантомимы. Открытия Р. Захарова и Л. Лавровского рождали новый стиль актерского исполнительского искусства.

Репертуар пополнялся: Базиль в «Дон Кихоте», Фрондосо в «Лауренсии», Остап в «Тарасе Бульбе». Несвойственные ему роли Сергеев наполнял героической лирикой, вносил в них новые сложные движения, игровые эпизоды, отчего эти роли зазвучали по-новому.

Во время войны Сергеев выступал с концертами на фабриках и заводах городов Урала. Здесь же, на Урале, Сергеев вместе с композитором С. Прокофьевым начал работу над балетом «Золушка» уже как балетмейстер. Но поставлен спектакль был только после войны, 8 апреля 1946 года, в Ленинграде. И сам балет, и балетмейстерская работа Сергеева получили высокую зрительскую оценку.

К. Сергеев ставил и балеты классического наследия. Он осуществил новую редакцию балетов «Раймонда», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Корсар», ставил он и такие новые балеты, как «Тропою грома» К. Караева, «Гамлет» Н. Червинского.

Хореограф, режиссер, выдающийся танцовщик, К. М. Сергеев всегда обладал большой художественной силой воздействия на

зрителя. «Сергееву невозможно подражать, его нельзя дублировать, — писал Л. Лавровский. — Он неповторим, как всякая яркая, талантливая актерская фигура. Это актер редчайшей индивидуальности».

С 1973 года К. М. Сергеев ведет большую педагогическую работу, он художественный руководитель Ленинградского хореографического училища.

ОСОБЫЙ ЖАНР СОВЕТСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ

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 нашей страны. Множество самодеятельных и профессиональных танцевальных коллективов сохраняют фольклорные образцы и развивают дальше народное танцевальное искусство.

Уже с начала 30-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. Виртуозные 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 вот уже более 40 лет руководит прославленный хореограф-фольклорист Т. А. Устинова.



«Гопак». Государственный академический ансамбль народного танца

В 30-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.

Сегодня в нашей стране 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 (р. в 1906 г.), 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 нашей стране 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 «Подоляночка», комедийно-сатирическая хореографическая миниатюра «Ой під 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 кадриль 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 находит в нем дыхание живых традиций русской народной хореографии, органическую связь танца с песней и музыкой. Ею создано много хореографических композиций, среди них знаменитые «Калининская кадриль», «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 Надеждина (1908—1979), народная



Русский танец. Сибирский русский народный хор

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.

В ГРОЗНЫЕ ГОДЫ ВОЙНЫ

В годы Великой Отечественной войны жизнь и труд всех советских людей, в том числе и деятелей искусства, были подчинены одной цели — скорейшей победе над врагом. Артисты выступали на всех фронтах в военных подразделениях, в госпиталях, в партизанских отрядах. Вместе с выдающимися мастерами выступала в концертах и молодежь, студенты театральных и музыкальных вузов.

Остававшийся в блокадном Ленинграде во главе с О. Иордан балетный коллектив проявлял примеры мужества и героизма. Несмотря на постоянные обстрелы и бомбежки артисты балета ни на день не прерывали своих выступлений.

В военных частях особенным успехом пользовались танцы на военную тему и народные танцы. Поэтому в годы войны создается большое количество ансамблей песни и пляски. Каждая воинская часть имела свой коллектив.

Особой популярностью пользовались такие хореографические композиции, как «И кто его знает» А. Радунского, «Девушка и Фриц» Р. Захарова, «Фриц и Ганс, или фашисты под Москвой» и «Пляска всех родов войск», поставленные артистом И. Куриловым, «Казачья пляска» и «Русский перепляс» П. Вирского, «Тачанка» В. Варковицкого, «День на корабле» И. Моисеева. В этих постановках находил отражение героизм советских людей, прославлялись бойцы Красной Армии, высмеивались фашисты.

Оперно-балетные театры России, Украины и Белоруссии во время войны находились в тылу — на Урале, в Сибири, в Казахстане и Среднеазиатских республиках. Но артисты регулярно организовывали бригады для выступлений на фронтах и военных заводах.

Балетмейстеры и артисты балета продолжали обновлять репертуар, ставя уже известные и создавая новые спектакли. Театральные афиши Читы, Уфы, Перми, Иркутска, Фрунзе, Пржевальска, Алма-Аты пополнились такими постановками, как «Бахчисарайский фонтан» и «Коппелия», «Бесова ночь» В. Йориша и первое действие «Лилеи», «Лебединое озеро», «Эсмеральда», «Тщетная предосторожность». Этим самым эвакуированные театры сохраняли балеты различных хореографических жанров для мирного времени, знакомили с ними зрителей Урала, Сибири и братских республик.

Балетные коллективы республик создавали в свою очередь самобытный репертуар. В Армении хореографами И. Арбатовым и З. Мурадяном был поставлен балет «Хандут» на музыку из произведений композитора А. Спендиарова. Спектакль на тему армянского героического эпоса стал шагом вперед в развитии армянского национального классического балета.

Балеты, в которых разрабатывалась героическая тема, тема борьбы добра и зла, были поставлены в национальных балет-



Сцена из балета «Гаянэ». Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. Ив. Немировича-Данченко

ных театрах Туркмении, Узбекистана, Киргизии, Башкирии и др. Не всегда это были удачи, не все спектакли тех лет сохранились в репертуаре, но важен был эмоциональный отклик на события тех дней.

Продолжали свою работу крупнейшие театры Москвы и Ленинграда: Большой театр — в Куйбышеве, театр им. С. М. Кирова — в Перми, театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко оставался в Москве. В военные годы в этом театре были поставлены два балета: «Виндзорские проказницы» В. Оранского (балетмейстеры В. Бурмейстер и И. Курилов) и «Лола» С. Василенко (балетмейстер В. Бурмейстер). Первый — перевод на язык танца комедии В. Шекспира. Второй — героический балет, в котором рассказывалось о борьбе испанских патриотов против поработителей. Спектакль, по своей тематике близкий к событиям того времени, имел большой успех.

К 25-й годовщине Октября, в 1942 году, в Перми Театр им. С. М. Кирова показал балет А. Хачатуряна «Гаянэ» в постановке Н. Анисимовой. Хореографическая партитура Н. Анисимовой включала различные национальные танцы, в ней были тщательно проработаны острые танцевальные характеристики всех героев, было найдено своеобразное пластическое решение для показа трудовых процессов.

Спектакль о жизни и труде советских колхозников в дни, когда фашисты пытались захватить Кавказ, вызывал чувство патриотизма, единения всего советского народа и был очень популярным.

В 1942 году, 30 декабря, три балетмейстера А. Радунский, Н. Попко и Л. Поспехин в Куйбышеве силами артистов Большого театра Союза ССР показали новый балет «Ассоль» по повести А. Грина «Алые паруса» на музыку В. Юровского. Стойкость главной героини, ее человечность и нравственная чистота привлекали внимание зрителя. В роли Ассоли танцевала балерина Большого театра О. В. Лепешинская.

ЖИЗНЕРАДОСТНОЕ ИСКУССТВО О. В. ЛЕПЕШИНСКОЙ

Ольга Васильевна Лепешинская (р. в 1916 г.), народная артистка СССР, лауреат Государственных премий СССР, начала свою работу в Большом театре после окончания Московского хореографического училища в 1933 году. Ее первой ролью на сцене прославленного театра была роль Лизы из «Тщетной предосторожности».

С первых шагов на сцене Лепешинская заявила о себе как балерина, обладающая своим исполнительским стилем. Ее танец отличался не только виртуозностью, но особой, свойственной ей энергией, темпераментом, чеканностью движений, ритмической четкостью.

Большое актерское мастерство позволяло ей создавать самые различные образы и в классических балетах, таких как «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Коппелия», и в современных балетах самых различных жанров, различной тематики — от сказочной (Суок в «Трех толстяках») до героической (Жанна в «Пламени Парижа»).

Героиням Лепешинской свойственно жизнелюбие, целеустремленность, оптимизм.

Особую страницу в творчестве балерины являют собой балеты, поставленные Р. В. Захаровым. Она танцует Золушку, Парашу в «Медном всаднике», Лизу Муромскую в «Барышне-крестьянке», В этих ролях проявляется свойственный ей лиризм, а также комедийный талант артистки.

В военные годы О. В. Лепешинская часто выезжала с концертными бригадами на фронт. Ее репертуар составляли политические и лирические хореографические миниатюры, роли из классических балетов и балетов на современные темы.

В 1962 году О. В. Лепешинская оставила сцену, но по-прежнему жизнь ее посвящена балету. Советская артистка ведет большую педагогическую работу за рубежом: в Римской академии танца, в Венгерском хореографическом институте, в оперно-балетных театрах Будапешта, Берлина, Стокгольма, Вены, Токио и др.

ЯРКАЯ АРТИСТИЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ МАЙИ ПЛИСЕЦКОЙ

«Дело не только в том, что успех Плисецкой был поистине грандиозным, что публика устроила ей такую горячую овацию, какая выпадала в стенах «Ла Скала» только на долю немногих артистов. Существо гастролей Плисецкой заключалось в победе подлинного реализма над холодной условностью абстрактного решения», — писала известный советский критик, историк балета Н. Рославлева.

Яркая артистическая индивидуальность Майи Михайловны Плисецкой, народной артистки СССР, лауреата Ленинской премии и премии А. Павловой, выросла и развилась на традициях русской балетной школы. Содержательность и музыкальность, выразительность и техническое совершенство — вот что характеризует ее творчество, в котором верность традициям сочетается с новаторскими устремлениями.

Плисецкая окончила Московское хореографическое училище. Ее педагогами были Е. И. Долинская, Е. П. Гердт, М. М. Леонтьева. Еще ученицей она выступала в «Спящей красавице», в «Пахите», танцевала Кошечку в «Аистенке», этюд «Экспромт» на музыку П. Чайковского. Уже тогда проявлялась ее большая выразительность и настоящее актерское мастерство.

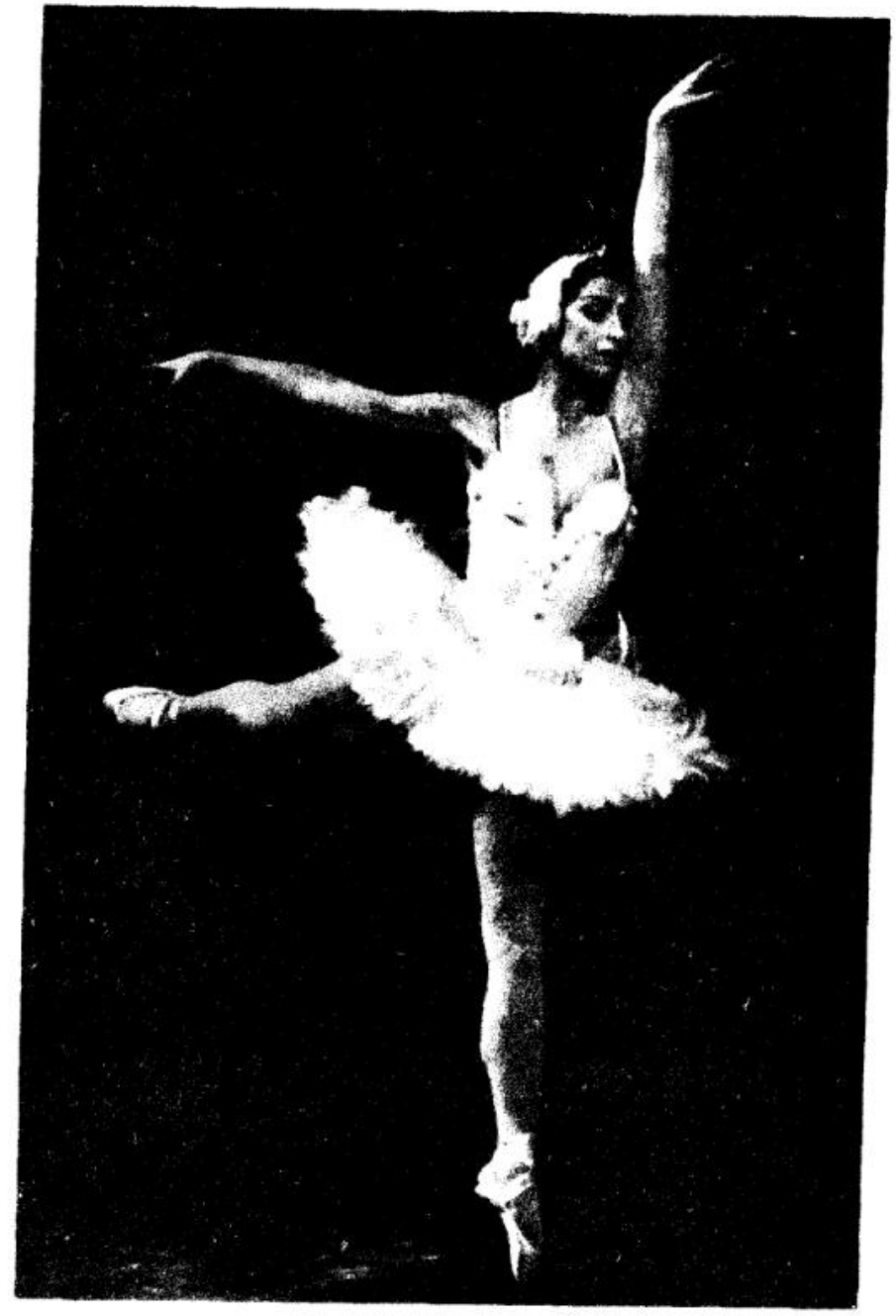
1943 год — выпускной класс. Плисецкая много танцевала на сцене филиала Большого театра, и переход ее в балетную труппу театра состоялся практически незаметно. К этому времени она уже блестяще владела техникой классического танца, но тем не менее продолжала оттачивать свое мастерство, стремясь к совершенству. С первых шагов на сцене проявилась индивидуальность исполнительской манеры балерины — необыкновенная выразительность, страстность, динамика танца.

Репертуар Плисецкой необыкновенно широк, но для каждой роли она находит особые краски, будь то роль большая или маленькая или концертный номер — хореографическая миниатюра.

Необыкновенная музыкальность, пластичность и артистизм позволяют балерине-актрисе создавать образы и лирические, и глубоко драматические, и трагические.

Прелестна ее Маша из «Щелкунчика», которую она готовила еще с А. Я. Вагановой. Большой победой стала партия Одетты—Одиллии. В ней соединение лирического и драматического: добро и зло, любовь и коварство, благородство и низменность характеров проявлялись в этих образах, созданных балериной. Движения необыкновенно гибких рук, корпуса создавали пластическое выражение трепета лебединых крыльев, плывущего лебедя, превращения девушки в лебедя.

В балете «Спящая красавица» Плисецкая станцевала фею Сирени, фею Виолант и наконец — Аврору. В «Дон Кихоте» она



М. М. Плисецкая — Одетта

перетанцевала почти все женские партии, но блистательно исполненная роль Китри стала открытием в исполнительском искусстве. Классическая танцовщица удивительно тонко сочетала классический танец с характерным, академическую строгость с неиссякаемой энергией и выразительностью испанских танцев. Плисецкая создала свой стиль исполнения этой роли, и с тех пор он стал общепринятым каноном.

Плисецкая танцевала также Сюимбике в балете «Шурале», Персидку в опере М. П. Мусоргского «Хованщина».

Шедевром стал в исполнении Плисецкой «Умирающий лебедь» Сен-Санса, поставленный еще Фокиным для великой Анны Павловой.

Драматизмом, даже трагизмом, бурной страстью наполнен образ Заремы Плисецкой в балете «Бахчисарайский фонтан».

В роли Хозяйки Медной горы в балете Ю. Григоровича «Каменный цветок» балерина удивительно точно передавала то юркость «ящерки», то властность всесильной Хозяйки, грозной карающей волшебницы.

В роли Мехменэ Бану в балете Ю. Григоровича «Легенда о любви» — это непреклонная, загадочная, жертвующая и неумолимая восточная царица. Событием в мире хореографического искусства стала роль Кармен в балете «Кармен-сюита» на музыку Ж. Бизе — Р. Щедрина, поставленном для Плисецкой Альберто Алонсо.

М. М. Плисецкая не только гениальная балерина. Она и интересный балетмейстер. Свидетельство тому поставленные ею балеты «Анна Каренина» (совместно с Н. Рыженко и В. Смирновым-Голововым) и «Чайка». Оба — на музыку Р. Щедрина. Исполняя заглавные партии в этих балетах, М. Плисецкая создала психологически тонкие, глубокие образы героинь.

«Плисецкая ищет в своих ролях яркие противоречия, внутренние бури, трагические или иронические парадоксы. В ее танцах и образах присутствует не только гармония, но часто возникают и резко дисгармонические пластические «аккорды» и «пассажи»,— написал о ней балетный критик Б. Львов-Анохин.

Сегодня М. М. Плисецкая по-прежнему одна из ведущих балерин Большого театра. Она много гастролирует, и везде искусство ее вызывает восторг и поклонение зрителей.

РОЛИ РАИСЫ СТРУЧКОВОЙ

Раиса Степановна Стручкова, народная артистка СССР, окончила Московское хореографическое училище по классу знаменитой Е. П. Гердт. Время учебы совпало с войной, и девочка часто танцевала в концертах перед ранеными бойцами в местном госпитале.

В 1944 году выпускным спектаклем был балет «Лебединое озеро», Стручкова танцевала Одетту — Одиллию. Юная выпускница была принята в труппу Большого театра.



Р. С. Стручкова — Мария в балете «Бахчисарайский фонтан»

Первая ее большая роль на знаменитой сцене — Лиза в балете «Тщетная предосторожность», которая принесла ей успех. Очень скоро она танцует Золушку в недавно поставленном Захаровым спектакле. Это было чрезвычайно трудно, так как Золушку танцевали такие признанные балерины, как Уланова и Лепешинская. Умение по-своему окрасить хореографию известного советскому зрителю балета свидетельствовали о зрелом мастерстве тогда совсем еще юной балерины. Вот что писала об исполнении партии Золушки Раисой Стручковой Галина Уланова: «Партию Золушки Раиса Стручкова провела блестяще. Зрители подолгу аплодировали молодой балерине, оценив ее талант и радуясь ее успехам. Раиса Стручкова сочетает в себе прекрасные внешние данные, красоту пропорций и линий, обаяние, врожденную мягкость с высокой техничностью и русским благородством исполнения».

Затем последовали Одетта — Одиллия, Аврора, Жизель, Джульетта, Мария и другие не менее значительные партии в классических балетах. Достижения Стручковой здесь огромны. Она легко справлялась с решением самых трудных партий. Непринужденность и тонкую артистичность, «крылатые» прыжки и превосходные линии арабесков, стремительные пируэты, мягкость выразительных рук, техническое совершенство заносок, яркую индивидуальность отмечала советская и зарубежная балетная критика.

«Дарование Стручковой блистательно раскрывается в балете «Жизель», — писала советская балерина В. Кригер, — ...она с предельной глубиной и тонкостью передает сложную гамму чувств своей героини... Стручкова — большая трагическая актриса. ...Владеет блестящей танцевальной техникой, но техника эта всегда подчинена первой задаче артиста — созданию образа, раскрытию музыкальной драматургии».

«Величайшим достижением» назовут исполнение Р. Стручковой роли Джульетты в Англии, на родине Шекспира.

Драматическое дарование Р. Стручковой особенно проявилось в постановках советских балетмейстеров — Р. Захарова, В. Вайнонена, Л. Лавровского. В ее героинях много общего: мягкость и нежность, мечтательность и доброта, мужество и преданность чувству, светлое, благородное, поэтическое начало. Р. Стручкова соединяла современность исполнительского танцевального искусства с академизмом русской школы классического танца.

Р. С. Стручкова танцевала не только крупные партии в больших балетах, но и концертные номера — хореографические миниатюры. Так, в паре с А. Лапаури они танцевали «Этюд» Р. Глиэра, «Лунный свет» К. Дебюсси, «Вальс» И. Дунаевского, «Вальс» М. Мошковского, «Серенаду» Н. Метнера и др. Дуэт их называли блистательным, непревзойденным, совершенным.

Все свои знания в области классического танца, весь свой сценический опыт, высочайшую культуру исполнительского мастерства Р. С. Стручкова передает сейчас своим ученикам — студентам ГИТИСа им. А. В. Луначарского и артистам балета Большого театра, где она работает педагогом-репетитором.

НОВЫЕ ИМЕНА ЛЕНИНГРАДСКОГО БАЛЕТА В ПОСЛЕВОЕННЫЕ ГОДЫ

С окончанием войны вернулся в родной Ленинград Театр оперы и балета им. С. М. Кирова. В первые послевоенные и 50-е годы на его афишах появляются новые имена исполнителей.

Ирина Александровна Колпакова, народная артистка СССР, лауреат Государственной премии СССР, окончила Ленинградское хореографическое училище в 1951 году.

Ученица А. Я Вагановой, она сразу же заявила о себе как классическая балерина лирического плана. Хрупкая и стройная фигурка, благородство и выразительность исполнительской манеры, легкий прыжок, музыкальность позволили ей танцевать такие партии классического репертуара, как Китри, Аврора, принцесса Флорина в «Спящей красавице», Жизель, Маша, Джульетта, Раймонда. Ее танец отличается легкостью, воздушностью и непринужденностью. Большим достижением стало исполнение роли Авроры в балете «Спящая красавица».

Разносторонняя одаренность балерины помогла ей исполнять роли не только классического, но и современного репертуара, который во многом уже тоже стал классикой. Это Катерина в «Каменном цветке», Любимая в балете «Берег надежды», Юлия в «Ромео и Юлии», Ева в «Сотворении мира», Ширин в «Легенде о любви» и др. Колпакова стала первой исполнительницей таких партий, как Дездемона в «Отелло», поставленном В. Чабукиани, Нина в «Маскараде», поставленном Б. Фенстером, и многих других.

Критики не раз отмечали высокое мастерство ленинградской балерины. Ее танец назвали «символом поэзии и точайшей одухотворенности». Так, балетовед Г. Кремшевская о ее исполнении

Ширин в «Легенде о любви» писала: «Легенда» так и останется легендой в ее творчестве. Она более чем какой-нибудь другой спектакль определила, вернее, утвердила индивидуальность замечательной балерины. Утвердила вечно дорогую ей тему — тему высокой, чистой человечности...»

Колпакова много выступает в концертах с хореографическими миниатюрами. Особенно интересны такие ее концертные номера, как «Птица и охотник», «Вечная весна», 7-й вальс и Мазурка из «Шопениана».

В 1943 году на сцену Ленинградского театра оперы и балета пришел выпускник Ленинградского хореографического училища Игорь Дмитриевич Бельский, ныне народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии СССР. Ученик Л. Петрова, А. Бочарова и А. Лопухова, И. Бельский сразу же заявил о себе как одаренный характерный и гротесковый танцовщик.

И. А. Колпакова в роли Сильфиды





Сцена из балета «Медный всадник». Евгений — Б. Брегвадзе, Параша — Н. Ястребова

Прекрасные актерские данные, яркая индивидуальность исполнительской манеры, сценичность позволили И. Бельскому танцевать такие партии, как Шурале, Северьян в «Каменном цветке», Остап в «Тарасе Бульбе», Нурали в «Бахчисарайском фонтане», Тибальд в «Ромео и Джульетте» и др. Деятельность И. Бельского самая разнообразная — солист балета, преподаватель характерного танца, балетмейстер.

Его первая самостоятельная постановка балета А. Петрова «Берег надежды» в 1959 году на сцене театра им. Кирова свидетельствовала о появлении талантливого и интересного художника, балетмейстера со своей темой творчества. Последовательный ученик Ф. Лопухова, И. Бельский развивает дальше его художественные принципы: обобщенность образов, танцевальный симфонизм, сквозное танцевальное действие. И. Бельский обновил язык танца, сделав его главным выразительным средством балета. Среди его постановок «Конек-Горбунок», «Одиннадцатая симфония» на музыку Шостаковича, «Овод» Чернова, «Щелкунчик», «Икар».

В 1942 году на советской балетной сцене появляется еще один замечательный классический танцовщик героического плана — Борис Яковлевич Брегвадзе. Сегодня Брегвадзе — народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии СССР. Глубокое проникновение в психологию геров, лиричность, мужественность позволили ему создать такие героико-романтические характеры, как Базиль, Вацлав в «Бахчисарайском фонтане», Отелло, Солор, Фрондосо в «Лауренсии», Ромео, Меркуцио, Ферхад, Евгений в «Медном всаднике», Спартак.

Б. Я. Брегвадзе учился в Саратовском театральном училище, в студии театра оперы и балета им. Н. Г. Чернышевского.

После окончания класса усовершенствования педагога Б. Шаврова Б. Я Брегвадзе танцует в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Именно на этой прославленной сцене были исполнены лучшие его партии. С 1962 года он ведет педагогическую работу в Ленинградском хореографическом училище.

НОВЫЕ БАЛЕТЫ 60-х ГОДОВ

В хореографическом искусстве второй половины XX века происходят значительные творческие перемены. Расширяется тематика, углубляются образы, раздвигаются границы жанра; явно просматриваются черты творческого обновления. Новые драматургические приемы, поиск новых выразительных средств обусловили и создание новых балетных спектаклей различных жанров. Многие из них на темы современности.

Первым балетом, в котором нашла отражение актуальнейшая тема — тема протеста против расовой дискриминации — был лирико-драматический балет К. Караева «Тропою грома». Его поставил в 1958 году балетмейстер К. Сергеев в Театре им. С. М. Кирова в Ленинграде. В основе сюжета любовь Сари и Ленни, белой девушки и черного юноши, которая стала вызовом сторонникам расизма. Идейная направленность балета утверждала право всех народов, независимо от цвета кожи, на свободу и независимость. Балетмейстер К. Сергеев интересно задумал хореографическое решение спектакля. Он использовал южноафриканский плясовой фольклор, ритмы и интонации народной негритянской музыки, оригинально построив танцевальные сюиты, ввел в постановку элементы спортивного характера, современного бального танца. В результате получился спектакль яркий, запоминающийся.

1962 год принес два оригинальных спектакля по произведениям В. Маяковского: «Клоп» на музыку Ф. Отказова и Г. Фиртича в постановке Л. Якобсона на сцене Театра им. С. М. Кирова и «Барышня и хулиган» Д. Шостаковича в постановке К. Боярского в Малом оперном театре в Ленинграде. Жанр первого балета — хореографический памфлет, жанр второго — хореографическая новелла в лирико-драматическом плане. Оба спектакля по-разному использовали приемы гротеска, танцевального речитатива, элементы острой сатиры.

Продолжением работы в этом плане стал балет Б. Тищенко по извесной поэме А. Блока «Двенадцать». Балет поставил Л. Якобсон в 1964 году. Пластическое решение спектакля способствовало показу двух противостоящих миров — мира революции и мира упадка буржуазии, мира нового, нарождающегося и мира старого, уходящего. Такая форма противопоставления вызвала некоторую прямолинейность в толковании главного действующего лица — Петрухи. Однако спектакль свидетельствовал о поисках художника яркого и самобытного.

Балетмейстер О. Виноградов поставил в 1967 и в 1969 годах два новых балета — «Асель» и «Горянка».

Балет «Асель» на музыку В. Власова был создан по мотивам повести Чингиза Айтматова «Тополек мой в красной косынке». Это своеобразный триптих воспоминаний о своей любви главных героев балета — Ильяса, Асели и Байтемира. Балетмейстер

здесь смело экспериментирует. Например, он оригинально соединяет женский монолог с мужским кордебалетом и мужской монолог с женским кордебалетом. В сюиту мужских вариаций в сцене вводит усложненную технику классического танца, рисуя оригинальными пластическими «мазками» образ современной молодежи.

Этот же балет поставил на сцене Фрунзенского театра оперы и балета балетмейстер У. Сарбагишев. И если постановка О. Виноградова была несколько обеднена из-за отсутствия национальных красок, то в постановке У. Сарбагишева образы убедительно передавали авторский стиль Чингиза Айтматова, четкую национальную характерность. Хореографическая партитура была построена в традициях советского национального классического балета. В ней гармонично сливались классический танец и киргизский народный.

В спектакле О. Виноградова «Горянка» на музыку Мурада Кажлаева талантливо воссоздавалась атмосфера национального быта горного Дагестана. Этому были подчинены танцевальные монологи, диалоги, массовые сцены. Пластические обобщения, характеристики, яркие национальные краски «Горянки» как нельзя лучше раскрывали жанр народной хореографической трагедии.

ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ Ю. Н. ГРИГОРОВИЧА

«Когда музыка и танец творят в согласии — тогда впечатление, производимое этими объединившимися искусствами, необычайно, а их волшебные чары пленяют одновременно и сердце, и разум»,— писал Ж. Новер.

Согласием музыки и хореографии, яркостью характеров и глубиной мысли, единством действия и пластического решения отличаются балеты замечательного советского балетмейстера — народного артиста СССР, лауреата Ленинской и Государственной премий СССР, Юрия Николаевича Григоровича. Свидетельство тому уже его ранние постановки, такие как «Легенда о любви» и «Каменный цветок». Верность традиции — черта, характеризующая все его творчество. Это выражается в стремлении его к четкому сюжету, острому драматизму хореографического действия, в обращении к танцевальному фольклору, к определенности пластических характеристик героев. Оставаясь всегда самим собой, Григорович смело следует открытиям таких балетмейстеров, как Р. Захаров и Л. Лавровский, В. Вайнонен, В. Чабукиани, но, изучив их опыт, выстраивает свою, самостоятельную концепцию.

Балет «Каменный цветок» на музыку С. Прокофьева был поставлен Ю. Н. Григоровичем в 1957 году. В нем проявился лирический дар балетмейстера, его способность придавать спектаклю яркую образность, раскрывать внутренний мир персонажей, противопоставлять различные характеры. Например, Катерина и



Сцена из балета «Каменный цветок»

Хозяйка Медной горы, Данила и Северьян. Талантливая музыка С. Прокофьева во многом способствовала успеху балета.

Уже в этом балете выявилась основная черта Григоровича-художника — умение создавать спектакль классически гармоничным. Внешняя цепь событий здесь раскрывала внутренний мир героев. Каждый герой имел свою пластическую характеристику. Партия Хозяйки Медной горы была решена средствами классического танца и акробатики, Катерины и Данилы — средствами классического и русского народного танца. В спектакле образное пластическое решение составляло одно целое с художественным, поэтому композиция спектакля свидетельствовала об особом стиле, особом балетмейстерском почерке Ю. Н. Григоровича.

В «Легенде о любви» А. Меликова балетмейстер показал нравственный подвиг человека. За основу хореографической партитуры он взял трио — Ферхад, Мехменэ Бану и Ширин. Через это трио Григорович раскрывал внутренний мир каждого героя и всех троих сразу. Тема личного счастья уступала место долгу. Такое углубление конфликта, столкновение любви и долга передавалось хореографом во взаимоотношениях главных героев. Для раскрытия этих взаимоотношений важную роль играли монологи, дуэты, адажио.



Сцена из балета «Легенда о любви»

Идеал гармонической личности, который Григорович пытался создать в «Каменном цветке» и в «Легенде о любви», нашел свое творческое воплощение в образе Спартака — вождя, героя восставших гладиаторов.

Премьера балета А. Хачатуряна «Спартак» состоялась 9 апреля 1968 года в Большом театре.

Этот спектакль сразу же стал большим событием в культурной жизни страны. О нем писали, снимали кинофильмы, его удостоили Ленинской премии.

Героический спектакль Григоровича — новый этап в истории советского балета, продолжающий лучшие традиции русского и советского балета. Композиция его построена на монологах героев, лирических адажио, эпических картинах народной борьбы. В центре — два героя, две противоборствующие силы — Спартак и Красс, Рим рабов и Рим властителей. Их столкновение обусловлено исторически. Балетмейстер наделяет их выразительными характеристиками: пластические краски легионеров и восставших, пластические лейтмотивы создают напряженное сценическое действие.

Пластические раздумья-монологи, поставленные Григоровичем, позволяют понять психологическое состояние героев. Это составляет одно из главных достоинств спектакля, подчеркивает его острую современность. Побежденный Спартак у Григоровича одерживает духовную победу, а в торжестве Красса-победителя ощущается его будущая неотвратимая гибель, в его торжественном победном марше бессилие, обреченность.

Дуэты Спартака и Фригии, адажио Красса и Эгины раскрывают взаимоотношения героев: любовь, преклонение, скорбное величие одних и холодный расчет, надменность, честолюбие других.

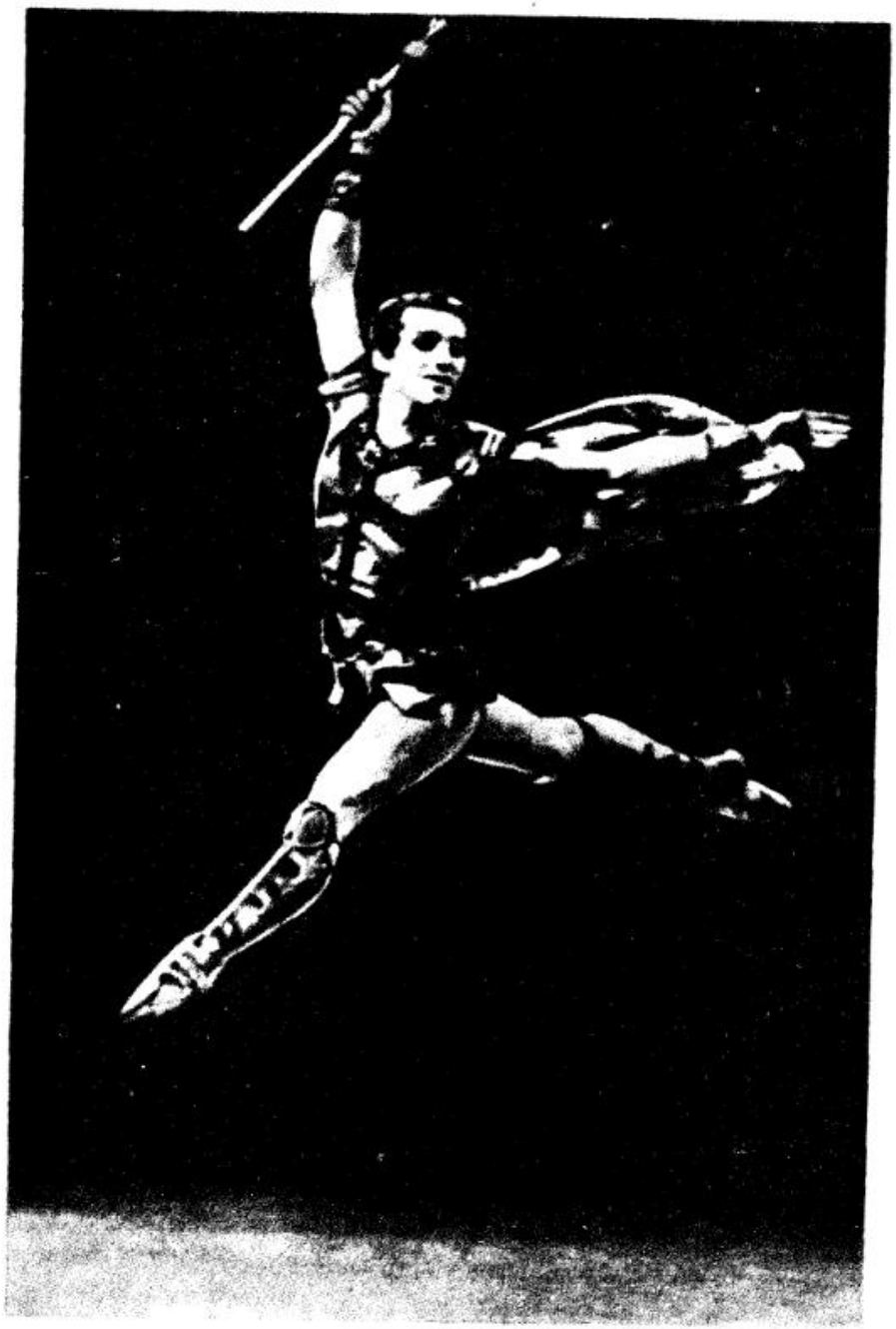
Воинственные танцы гладиаторов, легионеров, пастухов имеют свою, особую пластику. Стремительные, мужественные взлеты восставших, горделивая, мерная поступь легионеров и дикие, вольные пляски пастухов создают картину потрясающих драматических контрастов.

Композиционно спектакль построен на крупных хореографических сценах, которые представляют собой основные, узловые моменты действия.

Первые исполнители главных партий — В. Васильев, М. Лиепа, Е. Максимова, Н. Тимофеева — своим искусством, которое выразилось в слиянии удивительного владения техникой классического танца и актерского мастерства, утверждали торжество современной хореографии. Оформление спектакля художником С. Вирсаладзе полностью соответствует замыслу Григоровича, дополняет его.

В роли Анастасии в балете «Иван Грозный» — Л. Семеняка



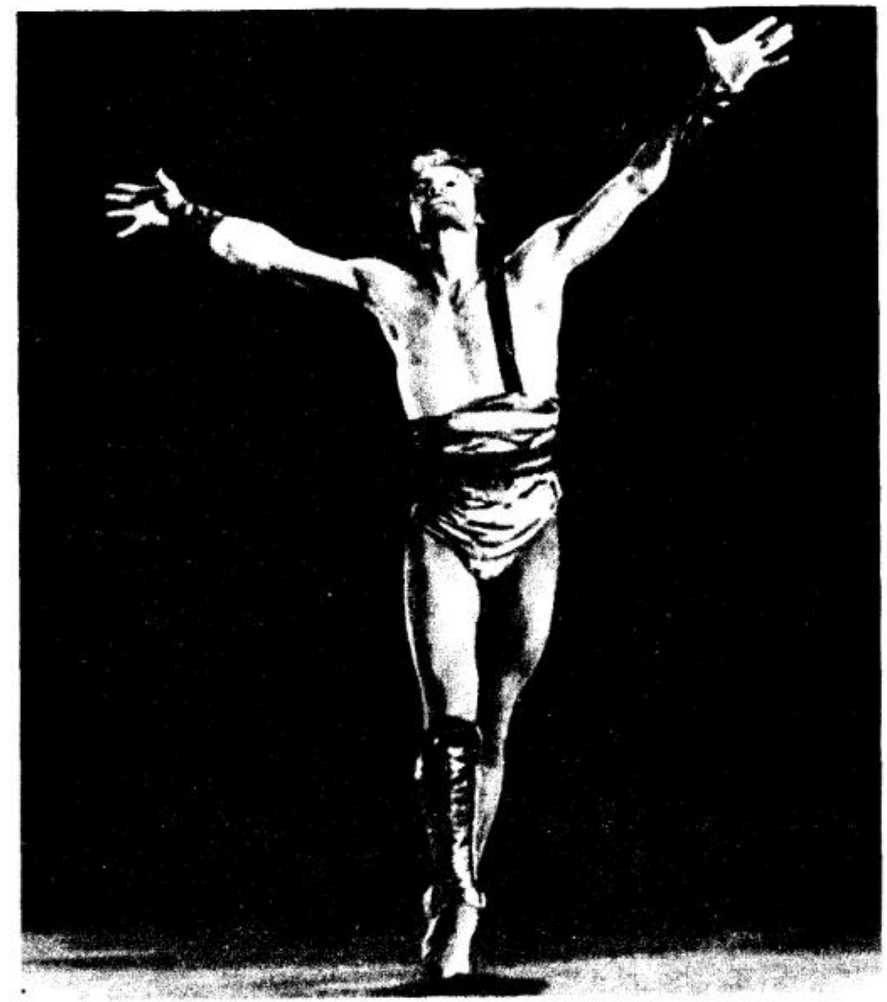


В роли Красса — М. Лиепа

«Спартак»— это самое яркое современное выражение традиций советской хореографии в области создания героического балета. Этот спектакль представляет собой .торжество, триумф героического мужского танца»,— писал известный советский критик Б. Львов-Анохин.

Дальнейшее развитие художественные принципы Ю. Н. Григоровича получили в поставленном им в 1975 году балете «Иван Грозный» на музыку С. Прокофьева. В нем средствами классического танца, высокоразвитого, доведенного до уровня симфонического, раскрывается одна из страниц русской истории, создан

В роли Спартака — В. Васильев





Ю. Н. Григорович

психологически сложный образ крупной исторической личности. Музыка С. Прокофьева во многом определила стиль спектакля: соединение эпического и лирического. Интересной находкой балетмейстера стали образы звонарей, каждый выход которых отмечал новый этап в жизни главного героя и в судьбе народа.

Следующая работа Ю. Н. Григоровича — балет «Ангара» по мотивам пьесы А. Арбузова «Иркутская история». Здесь современная тема решается средствами классического танца и современной пластикой. Музыка А. Эшпая помогает вводить в хореографическую партитуру балета элементы народного танца, драматической пантомимы. Хореографическое действие спектакля Григорович выстраивает по этапам внутренних взаимоотношений героев. Балет «Ангара»— новый шаг на пути освоения современной темы в балете.

Большое место в балетмейстерском творчестве Ю. Н. Григоровича занимают постановки старых классических балетов. Это не просто восстановление прежних спектаклей, а часто новое хореографическое решение отдельных сцен, новая трактовка главной идеи произведений, придание им философской значимости. В Большом театре Григоровичем поставлены «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда».

В 1978 году в Париже, а в 1979 году в Большом театре в Москве Григорович осуществил новую постановку балета «Ромео и Джульетта», в котором он впервые использовал всю музыку Прокофьева, написанную им к этой пьесе Шекспира.

Юрий Николаевич Григорович (р. в 1927 г.) окончил Ленинградское хореографическое училище. По окончании училища, в 1946 году, он был принят в балетную труппу Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Здесь он сначала был солистом, исполнял такие гротесковые партии, как Нурали в «Бахчисарайском фонтане», Шурале в одноименном балете и др. С 1962 года Григорович занимается балетмейстерской деятельностью. С 1964 года он главный балетмейстер Большого театра. Кроме того, Ю. Н. Григорович ведет большую педагогическую работу.

РЕПЕРТУАР НАЦИОНАЛЬНЫХ БАЛЕТНЫХ ТЕАТРОВ

Многообразием жанров отличается репертуар балетных театров страны. При этом тематика балетов самая разнообразная — это прошлое, настоящее и будущее народа.

В Тбилисском оперном театре балетмейстером В. Чабукиани поставлены балеты: «Горда» Д. Торадзе и «Синтале» Г. Киладзе. Они пронизаны ярким национальным колоритом. В постановках широко использовался грузинский танцевальный и песенный фольклор. Балетмейстер добивался единства стиля путем органичного слияния классического танца с элементами народной танцевальной культуры. В обоих балетах рассказывалось о мужестве грузинского народа, подчеркивался патриотизм и любовь к Родине главных героев.

Много интересных спектаклей поставлено в театрах Прибалтики, республик Средней Азии, Украины, Белоруссии, Закавказья.

Латышский спектакль «Сакта свободы» на музыку А. Скултэ по драме Я. Райниса «Играл я, плясал» посвящен борьбе латышского народа за свое освобождение.

Балетмейстер Е. Чанга вводит в хореографическую партитуру латышские танцы, игры, обряды. Театрализуя их, он раскрывает сюжет спектакля, тему непобедимости латышского народа.

В Литве поиск национального стиля проявился в балетах «Аудроне», «Эгле — королева ужей», «На берегу моря». В балете «Аудроне» на музыку Ю. Индры в постановке В. Гривицкаса звучит героическая тема борьбы литовского народа с завоевателями-крестоносцами. Балет «Эгле — королева ужей» представляет собой хореографическую сказку. Музыку к нему написал литовский композитор Э. Бальсис, поставил балет тоже В. Гривицкас. Сюжет балета взят из литовского фольклора. Талантливый литовский балетмейстер создал композиции яркие по форме, национальные по колориту.

В балете Ю. Юзелюкаса «На берегу моря», поставленном В. Гривицкасом, раскрывалась тема современная — тема борьбы за новый строй.

В Молдавском театре оперы и балета балетмейстерами Н. Даниловой и С. Дречиным поставлен балет Э. Лазарева «Сломанный меч» по поэме М. Эминеску «Призраки». Спектакль, посвященный борьбе молдавского народа за свое счастье, проникнут национальным духом.

Борьбе эстонского народа с псами-рыцарями посвящен балет «Калевипоэг». Музыку к нему написал композитор Э. Каппа, поставил балет Х. Тохвельман. Реальность и фантастика, народные обряды, игры, поверья и сказочно-фантастические сцены соседствуют в этом спектакле. Основным выразительным средством балетмейстер избрал не классический танец на пальцах, а пантомимно-пластические движения, народный танец, беспальцевую технику.

Более реалистичен сюжет балета Л. Аустера «Тийна», поставленный балетмейстером Б. Фенстером. Это социальная драма по произведению эстонского драматурга А. Китцберга «Оборотень».

Балет А. Ленского «Дильбар» в Таджикском театре оперы и балета поставил балетмейстер Г. Валамат-заде. Средствами народного танца он сумел рассказать зрителю о судьбе таджикской девушки, ставшей актрисой, о становлении характера нового человека — женщины-таджички.

В другом таджикском балете Ю. Тер-Осипова «Сын Родины» балетмейстер Л. Серебровская раскрыла тему дружбы народов нашей страны в годы Великой Отечественной войны. Поэтому главные герои здесь русские, украинцы, таджики. В этом балете главную партию Саодат танцевала замечательная таджикская балерина Малика Сабирова, а партию Кадыра — ее неизменный партнер Музаффар Бурханов.

В Азербайджанском театре оперы и балета им. М. Ф. Ахундова при постановке балета С. Гаджибекова «Гюльшен» на современную тему балетмейстер Г. Алмасзаде ввела в танцевальную партитуру элементы современной пластики, особую динамику трудовых и спортивных движений, современные ритмы.

Узбекский балет К. Караева «Семь красавиц» поставил балетмейстер П. Гусев. Сюжет спектакля был создан на основе поэмы Низами. Наиболее удачное в балете — национальные танцы и национальные образы.

Белорусский балет В. Золотарева «Князь-озеро» лирико-драматического жанра соединял в себе две темы: тему любви Надийки и Василя и тему белорусской природы. В основу сюжета легло предание об озере, которое отомстило угнетателю простого белорусского народа. Образы людей нашей эпохи предстали в балете Е. Глебова «Мечта». Балетмейстеры А. Андреев и Н. Стуколкина различными приемами и выразительными средствами показали жизнь капиталистического города, куда попала простая белорусская девушка Мария.

Дальнейшим развитием украинского хореографического искусства явились такие балеты, как «Лесная песня» М. Скорульского, «Маруся Богуславка» А. Свечникова, «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольского.

В балете «Лесная песня», поставленном украинским балетмейстером С. Сергеевым, классический танец соседствовал с народно-сценическим, являясь средством танцевальной характеристики образов героев.

Героический жанр нашел свое дальнейшее развитие в балете А. Кос-Анатольского «Хустка Довбуша», поставленном балетмейстером Н. Трегубовым в Львовском государственном театре оперы и балета. Он явился шагом вперед в развитии танцевальной образности, синтеза элементов классической и народной хореографии.

Имя Олексы Довбуша овеяно легендой. Его образ неоднократно привлекал внимание художников прошлого и настоящего как символ борьбы против иноземных поработителей.

Музыка А. Кос-Анатольского к балету «Хустка Довбуша» является значительным вкладом в украинское музыкальное искусство. Это был первый балетный спектакль, в котором отображено прошлое и настоящее трудящихся западных областей Украины, он весь пронизан песенным и танцевальным фольклором.

Танцевальные композиции Н. Трегубова имели очень яркую и самобытную национальную окраску; мотивы гуцульских народных танцев в них естественно вплетались в классические формы.

Хореографическое искусство всех республик нашей страны продолжает развиваться. Лучшие национальные балеты украшают в наши дни афиши многих театров страны.

ОБОГАЩЕНИЕ ТРАДИЦИЙ

«Возрождая принципы танцевально-симфонической драматургии, мы возвращаемся к М. Петипа; ратуя за единство компонентов спектакля, цитируем М. Фокина; разрабатывая новые выразительные приемы, отталкиваемся от Ф. Лопухова; развивая принципы режиссуры, начинаем с анализа хореодрамы. Мне кажется, что сегодня наступило время своего рода синтеза традиций, подведения итога длительной исторической эволюции»,— говорит Ю. Григорович.

Жизнь, постоянно изменяющаяся действительность требует обновления художественных принципов, поиска новых форм, обновления традиций. Поиск, направление его определяет репертуар, формирует исполнителя и зрителя. Советские балетмейстеры, постигая традиции русского классического балета, обогащают их за счет новых хореографических форм спектакля, новых приемов выразительности, расширения лексики классического танца, жанрового многообразия балетного театра, психологической углубленности образов. Все это свидетельствует о развитии советского хореографического искусства, силе балетмейстерского воображения, своеобразии хореографических партитур.

В каждой республике растет новая молодая смена хореографов. Они решают сложные идейно-творческие задачи.

Творчество советских хореографов помогает формированию своеобразного исполнительского стиля мастеров классического танца.

Екатерина Сергеевна Максимова, народная артистка СССР, лауреат Государственной премии СССР и международных премий, окончила Московское хореографическое училище (педагог Е. П. Гердт) в 1958 году, с тех пор солистка Большого театра.



Е. С. Максимова в роли Китри

Ее первая большая роль — Катерина в балете Ю. Григоровича «Каменный цветок».

Балерина академической школы, наделенная огромным сценическим обаянием, необыкновенно грациозная, изящная Максимова сразу получила признание зрителей. Ее танец отличается отточенностью, чистотой каждого движения, артистизмом. Прекрасные данные позволяют ей выступать в самых различных по жанру, по характеру партиях. Классический репертуар открывается для Максимовой партией Жизели, которую она готовила с Г. С. Улановой. Это одна из лучших ее ролей. Лучшую же назвать невозможно.

Необыкновенно удачной для балерины стала роль Китри из балета «Дон Кихот». Стремительность полетов, блестящая техника мелких движений, безупречные вращения позволили создать ликующий образ радости и света.

Во всех балетах П. Чайковского танцевала Е. Максимова. В ее репертуаре Одетта — Одиллия, Маша, Аврора. В балетах Прокофьева она выступила в ролях Джульетты и Золушки.

Каждая роль — выявление новых граней таланта, достижение новых художественных открытий. Танец Максимовой вдыхает свежую струю в старые любимые спектакли и, обновляя традиции, она продлевает им жизнь, наполняя их своим талантом исполнителя. Максимова танцует и в новых балетах. В ее репертуаре Фригия в «Спартаке», Натали в одноименном балете, Шура в «Гусарской балладе», Элиза Дулиттл в «Галатее». Такое разнообразие ролей подчеркивает исключительные возможности балерины в самых различных жанрах: лирико-драматическом, героическом, трагедийном, комедийно-сатирическом.

Владимир Викторович Васильев (р. в 1940 г.), народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственной премий СССР, международных премий, окончил Московское хореографическое училище. Его педагогом был М. М. Габович. В 1958 году он дебютировал на сцене Большого театра в роли Данилы в балете «Каменный цветок».

«Владимир Васильев не просто танцовщик редкой одаренности, он в буквальном смысле слова выдающееся явление в искусстве хореографии. Это во-первых, во-вторых, он скромный, добрый, честный русский человек. Сердце его полно любви к людям. Это доказывает его отношение к товарищам по искусству, по театру, по работе и по жизни за много лет»,— писал Касьян Голейзовский.

«К вершинам возможностей танцовщика-артиста в наши дни взошел одаренный Владимир Васильев. Он овладел не только высотами классической техники, но и искусством перевоплощения, восприняв традиции своих знаменитых предшественников»,— сказал Р. В. Захаров.

В. Васильев в роли Икара



Данила — художник, творец, русский самородок; Иванушка из балета «Конек-Горбунок»— русский парень, добрый, смышленый и остроумный, Петрушка — одинокий, отверженный, трагически опустошенный человек-кукла — таковы первые роли Васильева. Но кроме этих больших партий, он создал и ряд концертных номеров: с Касьяном Голейзовским «Нарцисс», «Мугам» с Р. Ахундовой и М. Мамедовым, «Матч» с Р. Шиллингом, «Ромео и Юлия» с французским балетмейстером М. Бежаром. Танцует Васильев и Пана в «Вальпургиевой ночи» из оперы Гуно «Фауст», императора Павла в балете С. Прокофьева «Подпоручик Киже».

Великолепны в его исполнении партии: Базиля, Альберта, Зигфрида, Дезире, Щелкунчика, Спартака, Ивана Грозного, Сергея в «Ангаре». Все их объединяет мужественное, волевое начало. Удивительный танцовщик Васильев обладает не менее удивительным даром актерского перевоплощения. Исключительные танцевальные данные Васильева позволяют ему танцевать самые разнооб-



Сцена из балета «Икар»



Сцена из балета «Макбет»

разные по жанру балеты: классические, лирические, комедийные, героические, драматические, трагедийные: «Лейли и Меджнун», «Спартак», «Паганини», «Иван Грозный», «Ромео и Джульетта».

«Я никогда не видел такого танцора, как Васильев. Он соединяет в себе все: виртуозность, технику, драматический талант, находчивость, силу»,— говорит Морис Бежар.

Васильев обращается и к балетмейстерской деятельности. Он поставил балеты: «Икар» С. Слонимского, «Эти чарующие звуки» на музыку Торелли, Корелли, Рамо и Моцарта, «Макбет» К. Молчанова.

«Во всем, что он делает, проявляется, кроме огромной работоспособности, стихийная одаренность, «шаляпинская» широта русской артистической натуры», — сказал о нем Б. Львов-Анохин.

Наталья Игоревна Бессмертнова, народная артистка СССР, лауреат Государственной премии СССР и международных премий, окончила Московское хореографическое училище; училась сначала у М. А. Кожуховой, затем у С. Н. Головкиной. С 1961 года солистка Большого театра, в свой дебют она танцевала Седьмой вальс в «Шопениане» и сразу пленила зрителей своей особой манерой исполнения.

Партия Жизели принесла балерине мировое признание. Совершенное владение техникой классического танца, исключительная музыкальность, пластическая выразительность, актерское мастерство способствовали созданию образа Жизели в лучших традициях романтического балета.

В репертуаре Н. Бессмертновой все главные партии в балетах П. И. Чайковского: она станцевала Флорину и Аврору в «Спящей красавице», Одетту—Одиллию в «Лебедином озере», Машу в «Щелкунчике». Романтической одухотворенностью наполнены партии Девушки в балете «Видение розы», поставленном еще М. Фокиным на музыку К. Вебера, Марии в «Бахчисарайском фонтане», Джульетты в «Ромео и Джульетте», Ундины в миниатюре на музыку К. Дебюсси.



Н. Бессмертнова в роли Джульетты

Партия Китри в «Дон Кихоте» в исполнении Бессмертновой не похожа на других. В ней нет той бравурности и смелости, напористого каскада виртуозности и блеска. Ее Китри — аристократична, в ней сдержанность и гордая невозмутимость, изысканная красивость и отрешенная красота. Безысходной печалью, преданностью и строгостью отмечено исполнение Фригии в балете «Спартак».

Тонкое чувство стиля балета, редкая способность к перевоплощению позволили балерине иметь в своем репертуаре такие разные роли, как Валентина в балете А. Эшпая «Ангара» и Анастасия в «Иване Грозном».

Марис Эдуардович Лиепа, народный артист СССР, лауреат Ленинской и международных премий, учился в Рижском хореографическом училище в классе характерного танцовщика В. Т. Блинова, а затем был переведен в Москву, где в 1955 году окончил Московское хореографическое училище по классу Н. И. Тарасова.

Творческий путь Лиепы начался в Московском музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, где он танцевал партии Лионеля в балете «Жанна д'Арк», Феба в «Эсмеральде», Конрада в «Корсаре» и др. С 1960 года М. Лиепа — солист Большого театра. Здесь он выступает в таких ролях

классического репертуара, как Зигфрид, принц Дезире, Альберт, Жан де Бриен, Ромео. Танец его отмечен академической строгостью и элегантностью, мужественностью и широтой.

Крупнейшей творческой победой М. Лиепы стала партия Красса в балете «Спартак». До него носитель зла, отрицательный герой никогда не был показан в балете с такой силой выразительности. В Крассе Лиепы — весь мир жестокости, насилия, власти.

Советский критик Б. Львов-Анохин считает, что исполнение Лиепой партии Красса — это вершина «современного уровня развития исполнительского мастерства в балетном театре».

М. Лиепа танцевал также в Рижском театре оперы и балета. Здесь он исполнил партии скрипача Тотса в балете А. Скулте «Сакта свободы», русского воина Никиты в балете А. Лиепиня «Лайма».

В Большом театре он выступал также в ролях Базиля в «Дон Кихоте», Ферхада в «Легенде о любви», Вронского в «Анне Карениной» и др.

М. Э. Лиепа не только танцовщик, он педагог, балетмейстер, киноактер. Например, он поставил балет «Дон Кихот» в Днепропетровске, возобновил балет М. Фокина «Видение розы», снялся в фильмах-балетах «Гамлет», «Спартак», «Галатея». М. Лиепа часто выступает в печати со статьями о балете, о путях его развития.

Михаил Леонидович Лавровский, народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственной премий СССР, международных премий, окончил Московское хореографическое училище; учился он у Г. М. Евдокимова и Н. И. Тарасова. Еще в школе М. Лавровский много танцевал. Самый первый танец — «Этюд» Листа — ему поставил отец. «Этюд» М. Лавровский танцевал с Н. Бессмертновой. С тех пор они много танцуют вместе.

Среди танцев, которые Лавровскому пришлось исполнять на школьной сцене, испанский из балета «Щелкунчик», композиция «Гранатометчики» в постановке В. Варковицкого, па-де-де из «Щелкунчика».

С 1961 года М. Лавровский — солист Большого театра. Дебютировал он в партии Филиппа в балете «Пламя Парижа». Молодой танцовщик сразу же заявил о себе как об исполнителе партий героико-романтического репертуара.

Первая большая партия на пути к совершенству — Меджнун в балете С. Баласаняна «Лейли и Меджнун», поставленном К. Голейзовским. Здесь во всей полноте проявилась пластическая индивидуальность танцовщика, способность чувствовать движение и умение через движение донести до зрителя свои чувства. Работа с Голейзовским стала тем шагом на пути молодого танцовщика, с которого начинается его рост и творческое совершенствование.

Большой удачей М. Лавровского стала партия Альберта в балете «Жизель». В ней проявилось не только техническое совершенство исполнителя, но и большое актерское мастерство, страстная, эмоциональная натура танцовщика.

На сцене Большого театра Лавровский танцевал также Вацлава в «Бахчисарайском фонтане», Зигфрида в «Лебедином озере», Ферхада в «Легенде о любви», Фрондосо в «Лауренсии», Ромео в «Ромео и Джульетте» в постановке Л. Лавровского, Принца в «Золушке», Щелкунчика, Базиля, Виктора в «Ангаре», Спартака и др.

«Образ Спартака — лучшее создание Лавровского», наиболее яркая работа его, «... гармонично раскрывающая особенности его индивидуальности, его творческой личности. В этой партии Лавровский... четко ощущает композицию роли, предлагает свою законченную концепцию образа. Мужественная природа его дарования звучит здесь наиболее мощно, полно и благородно», — считает критик Б. Львов-Анохин.

М. Л. Лавровский в последние годы выступает также в качестве балетмейстера. Им поставлен фильм-балет «Мцыри», где он сам исполнил главную роль.

Алла Ивановна Сизова, народная артистка СССР, лауреат международных конкурсов, окончила Ленинградское хореографическое училище по классу Н. А. Камковой. С 1958 года она солистка Театра оперы и балета им. С. М. Кирова, исполнительница партий классического репертуара: Маши в «Щелкунчике», Авроры и принцессы Флорины в «Спящей красавице», Повелительницы дриад и Китри в «Дон Кихоте», Жизели и др.

«Танец Сизовой — то широкий, волевой, воздушный, то мягкий, лиричный, скользя-

М. Лавровский в роли Солора в «Баядерке»



щий — всегда одухотворенный, всегда выразительный, всегда несет в себе частицу взволнованности, поэтичности», — писала о ней Н. Дудинская.

В современном репертуаре Сизова станцевала Девушку в «Ленинградской симфонии» на музыку Д. Шостаковича, поставленной И. Бельским, Офелию в «Гамлете» в постановке К. Сергеева, Жар-птицу, Золушку, Марию в «Бахчисарайском фонтане», Джульетту, Катерину в «Каменном цветке» и др.

Строгий академический стиль танца А. Сизовой дополняется изысканной грацией, красотой и особым благородством. Можно

А. Сизова в роли Сильфиды в «Шопениане»



много говорить о данных этой прекрасной танцовщицы — высокий шаг и прекрасный прыжок, «летающие», четкие заноски и точные скульптурные позы, но главное — это ее одухотворенность, необычайная интеллигентность и поэтичность, которыми пронизана каждая ее роль.

Проходят годы. Одно поколение артистов сменяется другим, и новые имена появляются на афишах балетных театров. Многочисленные сценические образы, созданные ими в балетах классического и современного репертуара, приносят им заслуженную славу и признание широкого зрителя.

Надежда Васильевна Павлова, народная артистка РСФСР, лауреат премии имени Ленинского комсомола, окончила Пермское хореографическое училище, педагогом ее была Л. П. Сахарова.

Еще будучи ученицей, Н. Павлова получила Гран При на Международном конкурсе артистов балета в Москве. Гастроли после конкурса принесли ей мировую известность. В рецензиях на ее выступления указывалось на самобытность, оригинальность ее таланта, отмечалось великолепие ее классического танца, поразительную свободу, с какой она выполняет сложнейшие па.

С 1975 года, после окончания училища, Н. Павлова — солистка Большого театра. Лирическая балерина удивительных данных и технических возможностей, она поражает зрителя одухотворенностью, поэтичностью танца, «полетностью» прыжка, высоким шагом, четкостью линий и поз. В ее репертуаре Маша в «Щелкунчике», Китри в «Дон Кихоте», Фригия в «Спартаке», Эола в балете «Икар», Геро в балете «Любовь за любовь», Валентина в «Ангаре», Солистка в поставленном В. Васильевым балете «Эти чарующие звуки» и др.

Н. Павлова много гастролирует по стране. В концертах она исполняет не только отдельные танцы из больших балетов, но и специально для нее поставленные хореографические миниатюры: «Сонет» Мартынова, «Девочка и эхо» на музыку И.-С. Баха, «Маленькая балерина» на музыку Н. Ракова, «Озорница» Иванова и др.

Людмила Ивановна Семеняка, заслуженная артистка РСФСР, лауреат международных конкурсов, лауреат премии имени Ленинского комсомола, окончила Ленинградское хореографическое училище; ее педагогом была Н. В. Беликова. В 1970 году она стала солисткой Театра им. С. М. Кирова. С 1972 года Семеняка в Большом театре, в Москве.

Репертуар молодой балерины составляют в основном лирико-драматические роли из классических и современных балетов: Аврора в «Спящей красавице», Маша в «Щелкунчике», Ширин в «Ферхаде и Ширин», Фригия в «Спартаке», Одетта—Одиллия, Жизель, Валентина в балете «Ангара» и Анастасия в «Иване Грозном».

Добиваться совершенства помогают не только природные данные: великолепный шаг, легкость прыжков, стремительность вращений, красота поз, но и строгость учителя — Г. С. Улановой. Семеняка говорит: «Уланова увлекает, заражает творчеством, с ней невозможно... не добиваться желаемого результата».

Постепенно добавляются все новые черты к первоначальным образам, усложняется внутреннее содержание героинь балерины. Творчество ее продолжается.

Галина Сергеевна Мезенцева, народная артистка РСФСР, лауреат Государственной премии РСФСР, лауреат

Н. Павлова в роли Китри



международных конкурсов, окончила Ленинградское хореографическое училище (педагог Н. В. Беликова) и с 1970 года одна из ведущих балерин Театра оперы и балета им. С. М. Кирова.

Удивительная пластика, природная грация, изящество поз и движений, необыкновенная музыкальность и артистизм, эмоциональность, умение проникнуться стилем балета — вот качества, которые определяют творческую индивидуальность этой прекрасной балерины и позволяют ей создавать глубоко искренние, поэтически завершенные образы в балетах классического и современного репертуара.

Л. Семеняка в роли Жизели



Г. Мезенцева одинаково вдохновенно танцует Одетту—Одилию и Раймонду, Никию в «Баядерке» и Жизель, Зарему в «Бахчисарайском фонтане», Эгину в «Спартаке», Хозяйку Медной горы в «Каменном цветке», Мехменэ Бану в «Легенде о любви». Одна из самых удачных ролей Мезенцевой — Эсмеральда в «Соборе Парижской богоматери» в постановке французского балетмейстера Р. Пти. Экспрессивность, внутренняя раскованность, особая острота хореографического языка, упоение молодостью и красотой делают танец Мезенцевой удивительно современным.

* * *

Заканчивая рассказ о зарубежном, русском и советском балете, балетмейстерах и артистах, автор надеется, что читатель смог представить себе многообразие балетных жанров, пути развития зарубежного, русского и многонационального советского балета, понял своеобразие русского хореографического искусства, значение для судеб мирового балета творчества великих русских балетмейстеров.

Хочется подчеркнуть огромное значение балета в общественной жизни. Он воспитывает зрителя, закладывает эстетические основы нравственности, красоты, чувства патриотизма, гражданственности. Путь развития балета был долгим и сложным. Были взлеты и падения, поиски новых путей, новые открытия, были находки, связанные с именем какого-то одного балетмейстера, но все это составило золотой фонд мирового хореографического искусства. Этот путь можно проследить по неустанному поиску правды, народности и реализма. Уже с начала XIX века и вплоть до наших дней русский балет заставляет нас «оборачиваться другие народы и государства» (Н. В. Гоголь).

Расцвет советского многонационального балета является убедительным доказательством того, что традиции классического русского балета живы и развиваются. Свою главную задачу деятели советского хореографического искусства видят в том, чтобы «формировать, возвышать духовные потребности человека, активно влиять на идейно-политический и нравственный облик личности»[1].

[1] Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС, 14—15 июня 1983 г. М., 1983, с. 47.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Бахрушин Ю. А. История русского балета. М., 1977.
Богданов-Березовский В. Галина Сергеевна Уланова. М., 1961.
Ванслов В. В. Статьи о балете. Л., 1980.
Вечеслова Т. М. Я — балерина. Л., 1964.
Захаров Р. В. Слово о танце. М., 1977.
Иванова С. Марина Семенова. М., 1965.
Красовская В. М. Анна Павлова. Л.- М., 1964.
Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Л., 1979.
Красовская В. М. История русского балета. Л., 1978.
Красовская В. М. Нижинский. Л., 1972.
Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М., 1966.
Луцкая Е. Жизнь в танце. М., 1968.
Львов-Анохин Б. А. Мастера Большого балета. М., 1976.
Львов-Анохин Б. А. Галина Уланова. М., 1970.
Рославлева Н. Майя Плисецкая. М., 1968.
Слонимский Ю. И. Жизель. Л., 1969.
Слонимский Ю. И. «Лебединое озеро» П. Чайковского. Л., 1962.
Слонимский Ю. И. «Тщетная предосторожность». Л., 1961.
Советский балетный театр. 1917—1967. М., 1976.
Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Л. — М., 1962.
Эльяш Н. Образы танца. М., 1970.
Эльяш Н. Авдотья Истомина. Л., 1971.
100 балетных либретто. М. — Л., 1966.