

Курс лекций по дисциплине «История искусства»

Пояснительная записка

Курс лекций к дисциплине «История искусства» составлен в соответствии с государственным образовательным стандартом среднего профессионального образования. Предназначен для студентов, обучающихся по специальности «Народное художественное творчество» «Хореографическое творчество» по квалификации – руководитель творческого хореографического коллектива, преподаватель, а также педагогов-хореографов колледжей, школ искусств, руководителей творческих хореографических коллективов учреждений культуры.

Дисциплина «История искусств» является основополагающей в формировании мировоззрения учащихся в области хореографического искусства, определяет знания основных этапов развития хореографического искусства, становления и развития искусства балета, основные отличительные особенности хореографического искусства различных исторических эпох, стилей и направлений.

Данный курс лекций охватывает историю развития русского балета XX века, рассматривает основные тенденции развития хореографического искусства данного периода времени, знакомит с творчеством выдающихся мастеров балета прошлого и настоящего.

Цель курса: формирование знаний в области хореографического искусства, анализа его содержания в процессе развития русского и советского балетного театра XX столетия.

Задачи:

- сформировать у будущих специалистов представление о роли и значении хореографического искусства в системе культуры;
- раскрыть основные закономерности становления и развития отечественного хореографического искусства XX столетия;
- показать взаимосвязь истории хореографического искусства с историей мировой культуры, музыки и театра;
- ознакомить студентов с творчеством выдающихся балетмейстеров, исполнителей и композиторов XX века.

Данный курс лекций положит начало художественно-эстетическому развитию личности учащихся на основе приобретенных ими знаний в области хореографического искусства, позволит применить полученные знания в будущей профессиональной деятельности.

Русский балетный театр начала XX века (Москва)

Тема 1. Александр Горский

Горский вошел в историю балета, как реформатор театрального действия, увидевший по-новому художественные принципы театра.

Он был разносторонне талантливым человеком, мог дирижировать оркестром, рисовал. Обладая такими широкими знаниями, Горский в своих постановках стремился достичь общей гармонии всех составных частей спектакля, ввести в работу с хореографическим коллективом балетную режиссуру, разработать танцевальную драматургию спектакля, а также утвердить новые приемы декорационного оформления и подбора костюмов для артистов балета.

Возглавив московскую труппу, А.А. Горский стал осуществлять реформу балета. Горский стремился преодолеть многие условности академического балета XIX века:

каноническую структуру, раздельное существование танца и пантомимы. Заботясь о логике развития сюжета, исторической достоверности и точности национального колорита, Александр Горский работал с художником Константином Коровиным.

Первым спектаклем, вошедшим в историю балета, стал «Дон Кихот» Людвиг Минкуса, в 1900 году. Затем Горский создал свои редакции балетов:

«Лебединое озеро», на музыку Чайковского (редакции: 1901, 1912, 1922 годов)

«Жизель», на музыку Адольфа Адана (редакции: 1907, 1911, 1922 годов)

«Конёк-Горбунок», на музыку Цезаря Пуни (редакции: 1901, 1912, 1914 годов)

В этих спектаклях Горский усиливал действенность отдельных эпизодов, а также реформировал принципы построения кордебалетных танцев, отступив в них от правил симметричного расположения ансамбля.

Спектакль Горского лепился в Москве вопреки строгим академическим законам и заветам Мариуса Петипа. Как только талантливый ученик оторвался от пожилого мэтра, совершил путешествие из Петербурга в Москву, он начал осуществлять свои знаменитые балетные реформы. И «Лебединое озеро» попало в зону его первостепенных интересов. Он начал с простого переноса в Москву спектакля Мариинского театра (директор императорских театров как раз и рассчитывал, что в Москве будут клонировать столичную продукцию Петипа). Это был 1901 год, самый первый год Горского в Большом театре, отсюда и юношеская робость. Дальше, при следующих возобновлениях балета, он стал смелее – посягнул на белые картины Льва Иванова и качественно переделал сцены во дворце, не говоря уже о сюжете, который отныне предполагал для Зигфрида и Одетты счастливый финал. Более всего его раздражала версальская симметрия, на которую молился Петипа. Горский восхищался большими полотнами хореографа-патриарха, но подспудно чувствовал, что новое время требует совсем иной стилистики. Горский не боялся эксперимента – во время репетиций он разговаривал с каждой танцовщицей-лебедем, объясняя ей, что она живая и эта жизнь не должна прекращаться на сцене. Отныне лебеди не стояли отрешенной от мира шеренгой, они были естественны и эмоциональны. Понятно, что пресловутая симметрия при этом ломалась, но любая революция предполагает разрушение. Еще Горскому хотелось, чтобы пантомима входила в ткань балета не инородным телом, как было раньше, когда передвижения второстепенных героев по сцене и тупое хлопанье ресницами двигали сюжет, но как бы вплеталась в танец. Он придумал роль Шута, на чьей игре держится вся первая картина во дворце. Однако игра была игрой, а большой пируэт Шута, который многие зрители принимают за принадлежность – кто спектакля Петипа, кто Григоровича, - впервые возник у Горского.

Осуществив классические постановки Мариуса Петипа, Александр Алексеевич, под влиянием Московского Художественного театра, обратил свой интерес к литературным источникам, поставив балеты: «Дочь Гудулы», на музыку А. Ю. Симона (1902), где на сцене жила живая народная толпа; «Саламбо» на музыку А. Ф. Арндса (1910); «Любовь быстра!» на музыку Э. Грига (1913). В 1916 году осуществил опыт постановки балета на музыку Пятой симфонии А. К. Глазунова

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

Знаток спектаклей Петипа, он шёл от буквальных повторов его постановок в Большом театре («Спящая красавица», 1899; «Раймонда», 1900) к творческой их переработке, заботясь о целостности балетного зрелища, логике и стройности сюжета, естественности пластики, режиссуре ансамблей. Так, отвлечённые кордебалетные ансамбли Петипа он заменял танцами, оправданными действием; сотрудничая с художником К.А. Коровиным, добивался исторической достоверности оформления, точности национального колорита. Значительным явлением стала его постановка балета «Дон Кихот» в 1900. Спектакль был проникнут

страстной стихией танца, который возникал из действия и эмоционально выражал его. Исходя из тех же принципов, Горский неоднократно перерабатывал «Лебединое озеро» (1901, 1906, 1912, 1920), «Жизель» (1907, 1911, 1918, 1922), а также балеты «Конёк-Горбунок», «Тщетная предосторожность», «Корсар», «Баядерка» и др. Ставя новые спектакли («Дочь Гудулы» А.Ю. Симона, 1902; «Саламбо» А.Ф. Арендса 1910; «Любовь быстра!» на музыку Э. Грига, 1913 и др.). Значение деятельности Горского для балетной труппы Большого театра очень велико. Реформируя балет, Горский считался со спецификой московского театра, приверженностью его артистов драматизированному и характерному танцу, его эксперименты отвечали тенденции развития русского балета начала XX века. Горский оказал влияние на творчество многих крупных московских артистов: Е. В. Гельцер, М. М. Мордкина. Работая в качестве педагога в Театральном училище и в театре, воспитал несколько поколений московских танцовщиков, которые стали его последователями (В. А. Каралли, С. В. Федорова, А. М. Мессерер).

Тема 2. История постановки балета Л Минкуса «Дон Кихот»

Балет Л. Минкуса «Дон-Кихот» с его наивным сюжетом трудно сопоставить с бессмертным творением Сервантеса - этой величайшей, по словам Гейне, сатирой на человеческую восторженность. Слишком внешними признаками исчерпываются в балете характеристики и самого рыцаря печального образа, и его добродушного оруженосца. Авторы балета и не ставили себе целью в течение трехчасового спектакля раскрыть философскую глубину романа великого испанского писателя. Однако балет «Дон-Кихот», лишенный, по существу, стройного развития сюжета, психологически углубленных образов и волнующей драмы чувств, пользуется неизменным признанием и любовью самого взыскательного зрителя.

Подлинными героями балета становятся веселая Китри и ее друг Базиль, уличная танцовщица и бесстрашный эспада, грациозная Дульцинея, Пикилья и Жуанита и другие участники бесхитростных шалостей прелестной дочери трактирщика и ее возлюбленного. Бравурная партия Китри увлекает нас гораздо сильнее, чем трагикомические приключения незадачливого рыцаря печального образа. Несмотря на то, что многие постановщики стремились выдвинуть образ Дон-Кихота на первый план - приблизить его к первоисточнику Сервантеса - это никогда полностью не удавалось, потому что лишенная глубокого содержания роль эта не может стать действенной и вместить сложные переживания и движения души Дон-Кихота. Не помогает этому и специальный пролог балета, в котором показывается, как бедный рыцарь, начитавшись романов, собирается в путь за своей мечтой. Зритель забывает о нем, увлекаясь красочным зрелищем дивертисмента, составляющим основу происходящего далее

В новой редакции балета Горский ищет «художественную правду» спектакля в правде самой жизни, в верности эпохе. Он изучает архитектуру, костюмы, обычаи и народные танцы Испании, историю и литературу страны, наконец, - и, пожалуй, это самое главное, - Горский ищет в спектакле драматическую выразительность и характерность образов, естественность и эмоциональность массы. Отсюда следуют и поиски новых выразительных средств хореографии и режиссуры, новых форм танца. Все же, несмотря на наличие в балете разнородных компонентов, Горскому удалось найти для них единый хореографический стиль и добиться выразительности пластического рисунка спектакля. Этому во многом помогли талантливо задуманные и выполненные живописные декорации и костюмы. Заслуга Горского и в том, что ему удалось оживить старую дивертисментную форму спектакля, сообщить ему внутреннюю содержательность, «поэзию и чувство», как отмечалось в прессе.

Горский несколько раз возобновлял «Дон-Кихота» (последняя редакция относится к 1906 году), добиваясь лаконичности и драматической действенности спектакля. Славу «Дон-Кихота», как одной из самых удачных постановок Горского, по праву разделили и его

талантливые исполнители: Л. Рославлева, Е. Гельцер, В. Кригер - Китри; В. Тихомиров, М. Мордкин, Л. Жуков, В. Смольцов - Базиль; С. Федорова, М. Рейзен - уличная танцовщица; М. Мордкин, Л. Лащилин, Н. Ларионов - эспада; Н. Домашев, В. Цаплин - Санчо Панса.

На сцене Большого театра «Дон-Кихот» ставится более восьмидесяти лет. Несколько поколений артистов балета сменилось за это время, и самые выдающиеся из них отдали дань этому спектаклю, выявляющему со всей определенностью их творческую зрелость и степень мастерства. Среди замечательных советских балерин Большого театра одной из выдающихся исполнительниц партии Китри явилась М. Семенова. Исполнительский стиль, художественная индивидуальность артистки внесли новые краски в сценическое воплощение этого образа. Превосходным партнером Семеновой был В. Чабукиани в роли Базиля, выступавший в Большом театре как гастролер. Необычайный по своей гармонии и единству стиля ансамбль этих артистов до сих пор остается непревзойденным. Большой жизнеутверждающей силой наполняет характер Китри О. Лепешинская, актриса большого сценического обаяния и яркого темперамента. Партия Китри занимает большое место в творческой биографии М. Плисецкой, одной из ведущих балерин Большого театра. В Партии Китри с успехом выступают С. Головкина, Н. Тихомирова; этой труднейшей партией успешно овладевает и молодая артистическая смена. Многочисленные исполнители роли Базиля сообщили этому образу черты оптимизма, энергии и мужественности. Легкий, воздушный танец А. Мессерера с упругими свободными прыжками, изящный и безупречный по рисунку, оттеняет в образе Базиля лирико-комедийное начало. А. Ермолаев рисует образ энергичными штрихами, смелыми красками. Его Базиль - своеобразный балетный Фигаро, энергичный, дерзкий и победоносный. Ю. Кондратов вносит в исполнение роли Базиля свойственные его таланту простоту и искренность. Его Базиль очень далек от традиционных балетных испанцев с гипертрофированными страстями. Это живой, веселый, энергичный юноша, умеющий крепко любить и отстаивать свое счастье.

Одним из самых обаятельных и интересных исполнителей роли эспады является С. Корень. Статный, ловкий, чуть иронический и капризный тореадор, с улыбкой встречающий опасность, - таким рисует Корень своего героя. «Дон-Кихот» - это своеобразный смотр талантов артистов балета Большого театра, соревнование лучших его исполнительских сил. Каждый участник этого яркого и праздничного спектакля вносит свою краску в общую палитру балета. А. Радунский и В. Смольцов, уже много лет исполняющие роль Дон-Кихота, скупыми средствами мимики и жеста передают внутреннюю драматичность этого образа. Дон-Кихот В. Смольцова - восторженный мечтатель, благородный, полный решимости и отваги, но витающий в мире своей фантазии, а поэтому смешной и нелепый в своих поступках. А. Радунский рисует Дон-Кихота более общительным и активным. Его герой не лишен юмора, он более реально воспринимает мир.

Замечательный по силе выразительности образ Санчо Панса создал В. Рябцев. Талантливая драматическая игра этого актера делала образ злополучного оруженосца Дон-Кихота одним из самых запоминающихся в спектакле. Рябцев лепил образ сочными, яркими мазками, его Санчо Панса напоминал героев Рабле, веселых и прожорливых, ленивых и добродушных, иногда радостных, иногда печальных, но всегда мудрых в своей непосредственности восприятия жизни. Исполнительский стиль советских мастеров балета придал незатейливому сюжету «Дон-Кихота» новые черты.

Талантливые артисты - участники этого спектакля меньше всего поражают зрителя изощренной техникой и внешними эффектами. Их целью всегда является образность и одухотворенность танца, техника у них лишь верный помощник в руках художника, создающего сценический характер. Даже в таком по существу дивертисментном балете, как «Дон-Кихот», поиски логичности и осмысленности сюжета, создание живых развивающихся характеров говорят о том, что советский балет, прежде всего, стремится к содержательности.

Отсюда и та проникновенная воодушевленность и естественность, которая отличается мастерством лучших его представителей.

Тема 3. Екатерина Гельцер

Родилась в семье талантливого танцовщика и артиста пантомимы Василия Федоровича Гельцера. Она посвятила свою долгую и прекрасную жизнь русскому балету. Ее вдохновенное искусство вызывало восхищение современников, о нем с гордостью и уважением вспоминают последующие поколения. Гельцер много гастролировала, но где бы ни выступала Екатерина Васильевна – в отдаленных уголках нашей страны или за рубежом – она достойно представляла русское, а впоследствии советское балетное искусство.

Училась в Московском хореографическом училище в классе у И.А. Никитина и Х. Мендеса. После его окончания Гельцер была зачислена в труппу Большого театра. В ее репертуаре тех лет были такие роли, как Повелительница жучков в **«Хрустальном башмачке»**, вторые партии в балетах **«Конек-Горбунок»**, **«Кипрская статуя»**, **«Катарина, дочь разбойников»**.

Осенью 1896 г. Гельцер была командирована в Петербург для совершенствования своего мастерства. Здесь она занималась в классе Х. Йогансана, танцевала в балетах М. Петипа, многому научилась она, наблюдая за работой крупнейших балерин того времени. В Мариинском театре танцевала в балете А.К. Глазунова **«Раймонда»**. Закончив стажировку, Гельцер в 1898 г. возвратилась в Москву. В Большой театр она приехала уже солисткой первого разряда и через два месяца после возвращения выступила в главной партии в балете Петипа **«Привал кавалерии»**. Этот дебют показал блестящие результаты пребывания молодой танцовщицы в Петербурге и ее серьезных занятий.

Начав творческую деятельность задолго до революции, Гельцер вместе с лучшими представителями интеллигенции с радостью приняла победу Октября и отдала все силы служению советскому народу. Ее не испугали трудности первых послереволюционных лет, скудные пайки, холодные театральные помещения.

Этапной для балерины стала партия **Авроры** в балете **«Спящая красавица»**. Помощником и партнером ее был В.Д. Тихомиров. Он сыграл большую роль в становлении молодой артистки московского балета. С ним она танцевала ведущие партии почти во всех балетах А.А. Горского. Ее танец был виртуозным, стремительным и в то же время отличался легкостью, мягкостью движений. Лучшими партиями балерины стали: Саламбо, Эсмеральда, Китри в балете **«Дон Кихот»**, Медора в **«Корсаре»**, Тао Хоа в балете **«Красный мак»**.

Екатерина Васильевна всегда проявляла интерес к общественной жизни. Так, в 20-е гг. она танцевала в концертах номер, который назывался **«Снятие паранджи»**. Актриса хотела создать гимн мужеству женщины, нарушившей законы шариата. С этим номером балерина ездила в Среднюю Азию, где в те времена еще сохранялись старые обычаи.

Гельцер называли трагической актрисой. Ее **Эсмеральда**, шедшая на эшафот, появлялась с распущенными волосами, в длинной белой рубашке, подвязанной веревкой. Она медленно двигалась к месту казни. Ее спина, опущенные бессильно руки, вся фигура выражали трагическую безысходность.

Историк балета Г.В. Беляева-Челобитько отмечает, что не менее сильное впечатление оставляет роль китайской танцовщицы **Тао Хоа** в балете **«Красный мак»**, когда «героиня преподносит советскому Капитану чашу с отравленным напитком. Тао Хоа знает, что он привез голодающим китайцам хлеб из Советской России, она не хочет смерти гостя, но хозяин заставляет. В сузившихся глазах, в застывшем как маска лице, в скупых жестах, трудно, против воли двигающихся ногах была такая напряженность, что мороз пробегает по коже. Наконец чаша вручена, Тао Хоа медленно отходит, умоляюще сложив руки, как бы предупреждая об опасности. Вот руки ее, протянутые к Капитану, задрожали. Тао Хоа стремительно выбивает из его ладоней чашу. Выстрел. Смертельно раненая Тао Хоа падает,

и зритель видит, как светлеет лицо героини, вспыхивают радостью глаза. Она спасла Капитана ценой своей жизни».

Она была великой актрисой и настоящим патриотом. Нельзя не вспомнить о том, что в суровые годы Великой Отечественной войны, будучи далеко не молодой, она принимала участие во многих концертах, часто выступала для воинов Красной Армии, вместе со всеми переносила лишения, тревоги и всегда верила в нашу победу над фашизмом.

В последние годы жизни Гельцер не покидала свою квартиру. В 50-х гг. ее привозили в театр, и она смотрела некоторые спектакли. А в день празднования 175-летия Большого театра в 1951 г. Гельцер была почетной представительницей славной когорты старых мастеров, сидевших в президиуме торжественного собрания. Народная артистка до конца своих дней пользовалась большим признанием и уважением.

Е.В. Гельцер умерла в 1962 г. в возрасте 86-ти лет. Вдохновенный труд, стремление к новым творческим победам, преданное служение искусству завещала Гельцер молодому поколению советского балета.

Безграничный талант Е.В. Гельцер заключается в том, что она всецело посвятила себя балету, ее не испугали трудности первых послереволюционных лет, скудные пайки, холодные театральные помещения. Все главные партии балерины были наполнены трагизмом, переживаниями за судьбу своих героинь. Ее вдохновенное искусство вызывало восхищение современников, о нем с гордостью и уважением вспоминают последующие поколения.

Русский балетный театр начала XX века (Петербург)

Тема 4. Михаил Фокин

Выдающийся русский хореограф и балетный артист Михаил Фокин происходил из семьи столичного купца. Любовь к творчеству и театру Мише привила мать Екатерина Андреевна, сама обожавшая искусство и пытавшаяся в свое время стать артисткой. При этом суровый отец Фокина не разделял подобных увлечений и не позволял мальчику брать уроки танцев. Однако он ничего не мог поделать, когда Михаил благодаря матери, отведшей его на экзамены, в 1889 году стал учеником Императорского театрального училища. Его наставниками здесь были П. Гердт, Н. Легат и П. Карсавин. В училище мальчик также интересовался рисованием и музыкальными инструментами, освоив игру на многих из них. Он даже играл на домре и мандолине в нескольких оркестрах.

Уже через год после начала учебы состоялся сценический дебют юного танцора («Спящая красавица»), также он танцевал в «Щелкунчике» (1892). В 1898 году Михаил выпустился из училища и поступил на службу в Мариинский театр, где быстро стал солистом. Он танцевал ведущие партии в балетах «Спящая красавица», «Корсар», «Пахита», но одна только сцена не приносила ему полного удовлетворения, артиста не устраивали сложившиеся приемы традиционного балета и, в частности, М. Петипа, ставившего спектакли в Мариинке (творческие разногласия, однако, не мешали им обоим уважать друг друга).

Балетмейстер. В 1902 году Фокин стал балетным педагогом в женском классе Театрального училища. Здесь он мог воплощать свое видение балета. Он считал, что сценическое действие должно органично объединять все элементы: танец, должный отражать полет духа, музыку и декоративное оформление. При поддержке А. Бенуа и того же Петипа хореограф мог воплощать на практике свои идеи. Также ему помогала балерина Вера Антонова, ставшая женой Михаила Михайловича в 1905 году. У пары впоследствии родился сын Виталий, так же ставший танцовщиком и педагогом.

В том же году состоялся его дебют как балетмейстера – в рамках училища прошел его балет «Ацис и Галатей». В 1906-м последовала постановка шекспировского «Сна в летнюю ночь», которую высоко оценили мирискусники. Тогда же Фокин дебютировал как

постановщик на сцене родной Мариинки – здесь прошел его дивертисмент «Виноградная лоза» (муз. А. Рубинштейн). За ней последовали «Эвника» и «Шопениана». В 1907 году в театре прошла премьера первого фокинского балета «Павильон Армиды», декорации к которому создал А. Бенуа, а музыку Н. Черепнин. Тогда же для своей музы Анны Павловой, выступавшей в спектаклях Фокина, последний создал миниатюру «Лебедь». В 1909 году появился его новый балет «Клеопатра». Творческий стиль хореографа отличала экспрессия и романтизм, высокая драматургическая составляющая.

«Русские сезоны» и эмиграция. Через того же Бенуа Михаил Михайлович ближе узнал участников «Мира искусства», в том числе театрального деятеля Сергея Дягилева. Они познакомились в 1908 году, тогда же Дягилев организовал знаменитые «Русские сезоны», проводимые за границей. С 1909 года в их рамках демонстрировались не только оперные, но и балетные спектакли. С подачи Дягилева в них участвовал и Михаил Фокин.

В 1909 году балетмейстер представил парижской публике свои мариинские постановки. В них блистали солисты театра Ида Рубинштейн, Анна Павлова, Тамара Карсавина, Вацлав Нижинский и сам Фокин. Успех был закреплен и в следующем году благодаря новым балетам хореографа «Жар-птица» (муз. И. Стравинский, солисты Т. Карсавина, В. Фокина, М. Фокин, А. Булгаков) и «Шехерезада» (муз. Н. Римский-Корсаков, солисты И. Рубинштейн, В. Нижинский, А. Булгаков). В 1911 году последовали балеты «Призрак розы», «Нарцисс» и «Петрушка», ведущие партии в которых исполняли Вацлав Нижинский и Тамара Карсавина. Музыка для «Петрушки» написал Игорь Стравинский. В следующем году для «Русских сезонов» Фокин создал спектакли «Тамара» (солисты Т. Карсавина и А. Больм) и «Дафнис и Хлоя» (солисты Т. Карсавина и В. Нижинский). Затем до 1914 года балетмейстер не сотрудничал с Дягилевым из-за взаимных творческих разногласий, однако затем вернулся к совместной работе. В рамках «Русских сезонов» Михаил Михайлович представил балеты «Легенда об Иосифе», «Мидас» и «Бабочки» (последняя шла в Петербурге еще в 1912 году с самим Фокиным и Матильдой Кшесинской в главных ролях), оперу-балет «Золотой петушок». Однако после этого Фокин и Дягилев все-таки прекратили сотрудничество.

До 1918 года хореограф продолжал трудиться в Мариинке. На ее сцене шли его спектакли «Сон», «Стенька Разин», «Арагонская хота», «Эрос» (в нем солировала М. Кшесинская) и др.

В 1918 году вместе с родными Михаил Михайлович уехал в эмиграцию. До 1919-го жил в Швеции, при этом работая также в Англии и Франции. Затем балетмейстер перебрался в Нью-Йорк, где через несколько лет основал собственную школу балета и набрал свою труппу. Он выступал как в Америке, так и в Европе. В 1932 году Михаил Фокин стал гражданином США. В те же годы он активно работал с Идой Рубинштейн. В середине-второй половине 1930-х он делал постановки для Русского балета в Монте-Карло, а затем балета полковника де Базиля. В конце 1930-начале 1940-х годов он создал балеты «Паганини», «Русский солдат». Последним из них стала «Елена Троянская», однако мастер не успел увидеть ее премьеру. Выдающийся хореограф, изменивший балет и открывший миру таких танцоров, как Вацлав Нижинский, Анна Павлова и Тамара Карсавина, скончался за несколько недель до нее – в августе 1942 года в возрасте 62 лет.

Тема 5. «Русские сезоны» С.Дягилева - как один из этапов в реформе русского балетного театра

С 1909 талантливый предприниматель С.П. Дягилев начал проводить в Париже балетные «Русские сезоны», которые имели огромное общественное значение и подняли национальный престиж России. Представив «миру лучшее, (А.Н. Бенуа. Художественные письма, «Речь», 1909, 19 июня), Дягилев показал в исполнении артистов Мариинского и Большого театров балеты Фокина с музыкой И.Ф. Стравинского («Жар-птица», 1910;

«Петрушка», 1911), Черепнина («Павильон Армиды», 1909; «Нарцисс», 1911), «Шехеразadu» на музыку Н.А. Римского-Корсакова (1910), «Клеопатру» на музыку А.С. Аренского и других композиторов (1909), «Призрак розы» на музыку К.М. фон Вебера (1911), «Дафнис и Хлоя» М. Равеля (1912) и др. Для «Русских сезонов» М.Фокин перенес в Париж свои постановки в Мариинском театре (Шопениана в парижском варианте названа Сильфидами, Египетские ночи - Клеопатрой) и поставил балеты Стравинского Жар птица (1910) и Петрушка (1911), имевшие шумный успех. Фокин ввёл балет в контекст художественных исканий своего времени. Он обновил содержание и форму балета. Тематика его хореографических сочинений сближала их с произведениями русских поэтов, живописцев. После ухода Фокина от Дягилева еще два балета Стравинского поставил Нижинский, (Послеполуденный отдых фавна, 1912; Весна священная). Как хореограф, Нижинский впервые обратился к формам экспрессионистского (Весна священная) и бессюжетного (Игры К.Дебюсси; 1913) балета. Обладавший феноменальным прыжком, он вернул приоритет мужскому танцу (Видение розы К.Вебера). В 1911-1929 Дягилев основал собственную труппу «Русский балет Сергея Дягилева», гастролировавшую в Европе и в США. Хореографами у Дягилева работали Л.Мясин (поставил кубистический балет Парад (1917) с декорациями П.Пикассо и музыкой Э.Сати на либретто Ж.Кокто, Треуголку (1919) М. де Фалья, бессюжетный балет Ода на музыку Н.Набокова (1928), Женщин в хорошем настроении Д.Скарлатти, Русские сказки А.Лядова); Бронислава Нижинская (поставила балеты Стравинского Байка про Лису (1922); Свадебка (1923); Пульчинелла (1920); Меркурий Э.Сати (1924), Лани Ф.Пуленка, (1924), Стальной скок С.Прокофьева, (1927). В 1924 в труппу пришел Баланчин, который вновь обратился к музыке Стравинского, сочинив балеты Фейерверк, Песнь соловья и Апполон Мусaget, 1928, а также Бал В.Риети, 1925, Кошка А.Соге, 1927, экспрессионистский балет Прокофьева Блудный сын, 1929. Оглушительный успех имела музыка Стравинского к балетам Весны священной, рисующей картины языческой Руси с ее дерзкими созвучиями и ритмами. Нижинский угадал музыкальную тему Весны, претворив ее в пластике en dedans («закрытое» положение ног: носки и колени сведены). Додекафония Стравинского открыла новый этап в мировой музыке. В 1916 он продолжил тему Петрушки в Байке про Лису, Петуха, Кота да Барана. С начала 1920-х Стравинский вернулся к неоклассицизму (Пульчинелла, 1919 на музыку Дж. Перголези), с 1950 в его музыке вновь возобладали додекафония (Агон, 1957). Дягилев расширил круг музыкальных произведений, исполняемых в качестве балетной музыки, включив в него Стравинского, Прокофьева, музыку французского авангарда (композиторов т.н. «Шестерки»: Сати, Форе, Соге, Орика, Орфа, Пуленка). 5. «Русские сезоны» С.Дягилева и их влияние на искусство мирового балета «Русские сезоны» и деятельность антрепризы Дягилева стали поворотным в развитии балета в Европе, где этот вид искусства находился в упадке. В центре внимания оказались русские хореографы, танцовщики, композиторы (Стравинский, а в 1920-е гг. и С.С. Прокофьев), художники «Мира искусства», чье участие в «Сезонах» имело огромное значение. Декорации и костюмы оформлявших балеты Фокина А.Н. Бенуа («Павильон Армиды», «Шопениана», «Петрушка»), Л.С. Бакста («Карнавал» на музыку Р. Шумана, «Клеопатра», «Шехеразада» и др.), А.Я. Головина («Жар-птица») стали открытием в мировой сценографии и, так же как хореография Фокина, воспринимались как новое слово в балетном театре. Балет был не только реабилитирован как искусство, но и стал эстетической силой, воздействовавшей на разные сферы культуры. «Русские сезоны» обозначили начало периода интенсивного влияния русского балета на балет Европы, а затем Америки и других континентов. Огромный успех антрепризы Дягилева привлек в балетный театр известных художников и композиторов, как русских, так, несколько позже, и французских. Спектакли антрепризы помогли возрождению балета в странах, имевших свои традиции, а также - его возникновению там, где раньше этого искусства не знали.

Тема 6. Некоторые балеты М.Фокина Шопениана

Премьера «Шопенианы» состоялась 10 (23) февраля 1907 года в петербургском Мариинском театре в рамках благотворительного спектакля. 11 марта 1908 года, также в благотворительном спектакле на сцене Мариинского театра, была показана вторая редакция балета, которая и стала классической, неоднократно воспроизводимой на протяжении XX века во многих театрах мира. Сильфида - крылатая надежда - влетает в освещенный лунным светом романтический сад. Ее преследует юноша. Это был танец в стиле Тальони, в стиле того давно забытого времени, когда в балетном искусстве господствовала поэзия, когда танцовщица поднималась на пуанты не для того, чтобы продемонстрировать свой стальной носок, а для того, чтобы, едва касаясь земли, создать своим танцем впечатление легкости, чего-то неземного, фантастического. В этом танце не было ни одного пируэта, ни одного трюка. Но как поэтичен, как прелестен и увлекателен был этот дуэт в воздухе! Публика была очарована, и я вместе с ней. Павлова произвела на меня такое сильное впечатление, что я задумался над тем, не поставить ли целый балет в том же стиле. Вторая редакция балета привнесла некоторые изменения в порядок номеров. Часть их была заменена. Была добавлена мужская мазурка для Нижинского, вступлением стал прелюд, а не полонез.

«Шопениана» - изящная стилизация на романтическую тему и вместе с тем - музыкально-хореографическое обобщение романтизма с его вечным конфликтом между мечтой и действительностью, иллюзорностью мечты, неуловимостью идеала. В целом спектакль был совершенно не похож на все, что привыкли видеть на балетной сцене. «Танец словно перетекал в танец, группа в группу, и хотя традиционные па использовались... цель состояла не в том, чтобы показать технику, а чтобы создать настроение. Тем не менее, танец был чрезвычайно труден для исполнения, а длящиеся позы требовали значительной силы и опыта», - пишет биограф Нижинского Р. Бакл. За рубежом балет Фокина чаще называют «Сильфиды», подчеркивая его преемственность с «Сильфидой» Тальони.

Сюжет как таковой в спектакле отсутствует. «В «Шопениане» поднявшийся занавес открывал гравюру 1830-х годов. К Юноше, стоящему посередине, приникли две сильфиды, одинаково сложив руки и склонив задумчиво головы. Третья расположилась у его ног в позе застывшего полета. От этих центральных фигур полукружием расходились гирлянды кордебалета: танцовщицы, сплетаясь руками, выглядывали в образовавшиеся между руками просветы. Словно разбуженные звуками музыки, сильфиды поднимались в ровном движении, оживали, рассыпались в смене все новых групп, истаявающие, переливающиеся из одной в другую, - идеал романтической хореографии, сон бесплотных романтических существ. В финале сильфиды, только что порхавшие по сцене, сбегались наверх, под сень романтической декорации и, замирая в исходной группе, вписывались в неподвижный фон», - пишет о балете В. Красовская.

Умиравший лебедь

Историю создания хореографической миниатюры ее сочинитель помнил хорошо: «Как-то Павлова пришла ко мне и сказала: «Хор Императорского оперного театра просил меня принять участие в их концерте. Ты не мог бы помочь мне выбрать музыку?» В то время я как раз разучивал на мандолине под аккомпанемент моего товарища «Лебедя» Сен-Санса. «А что, если взять «Лебедя» Сен-Санса?» - предложил я. Она сразу же поняла, что роль Лебеда ей подходит как нельзя лучше. А я, оглядев ее тоненькую, хрупкую фигурку, подумал: «Она создана для Лебеда»... Для постановки танца потребовалось всего несколько минут. Эта была почти импровизация. Я танцевал перед ней, она — тут же, позади меня. Потом она стала танцевать одна, а я следовал за ней сбоку, показывая, как надо держать руки... Этот танец стал символом нового русского балета. Это было сочетание совершенной техники с выразительностью. Танец может и должен не только радовать глаз, но и проникать в душу».

Трудно переоценить вклад Анны Павловой в реализацию замысла хореографа. Ее личность придала образу и масштаб, и драматизм. Однако, изменение первоначального названия на ныне общепринятое - «Умиравший лебедь» - и соответствующее переосмысление образа «птицы» произошло не только под влиянием гениальной балерины. Образ лебедя один из распространенных в русской литературе. На рубеже двадцатого века он трансформируется, в этом символе идеальной красоты акцентируется ее недолговечность и неминуемое увядание. Вспомним картины Михаила Врубеля, а также известное некогда стихотворение Константина Бальмонта «Лебедь»: «Не живой он пел, а умирающий./ От того он пел в последний час./ что пред смертью вечной, примиряющей/ видел правду - в первый раз». Известно, что иногда двухминутную миниатюру Фокина исполняли в сопровождении чтения этого стихотворения.

Успех шедевра Фокина ознаменовал то, что на концертную сцену, на смену эффектной классической вариации, пришел хореографический монолог со своим сюжетом и настроением. Советские хореографы подхватили это нововведение, их концертные номера стали мини спектаклями с одним или несколькими исполнителями.

Приведенный в начале текст, не есть описание «содержания» номера. Скорее в этих эмоционально наполненных фразах хореограф пытался передать свое послание будущим исполнителям. Приведем еще несколько замечаний Фокина по поводу задуманного им характера «Лебедя»: «Это танец всего тела, а не танец ног, каким был старый балетный танец. Роль рук не менее, если не более, важна в этом танце, чем движения ног. Всякое реалистическое изображение физического страдания должно быть исключено совершенно. Жизненный жест, из которого развивается танец, должен быть возвышен над подлинной правдой, до правды художественной. Сведение танца к имитации птицы есть заблуждение многих исполнителей. Исполнение может быть более лирическое или более драматическое. Я допускаю оба характера интерпретаций и предлагаю исполнительницам следовать по пути, подсказанному их индивидуальностью».

Последнее замечание хореографа объясняет, почему столь непохожи в этом номере Анна Павлова и Вера Фокина, Галина Уланова и Майя Плисецкая, Галина Мезенцева и Ульяна Лопаткина. Сегодня в России «Умиравший лебедь» стал одним из символов отечественного балета.

Клеопатра

«Павильон Армиды» продемонстрировал явные признаки новых веяний и подлинное мастерство Фокина, он не содержал сенсационных нововведений «Клеопатры». Первоначально «Ночи Клеопатры» были подготовлены для Мариинской сцены по известному рассказу Теофиля Готье, в котором египетская царица ищет любовника, готового провести с ней ночь и умереть на рассвете. Теперь для своего нового спектакля Фокин заново перечитал «Клеопатру», перерыл гардеробы Мариинского театра в поисках костюмов. Копья, использованные ранее в «Дочери фараона» Петипа, шлем и щит из «Аиды», несколько платьев из «Эвники», немного подкрашенные и перешитые, выглядели восхитительно. Он сделал новую редакцию музыки Аренского, ввел фрагменты из сочинений Лядова, Глазунова, Римского-Корсакова и Черепнина и создал из балета подлинную трагедию в танце. Вместо застывших улыбок лица танцовщиков выражали подлинное человеческие желания и настоящее горе.

Бакст выполнил эскизы новых костюмов и сценического оформления. Декорации воссоздавали атмосферу Древнего Египта и своей фантастичностью действовали на зрителей как легкий наркотик. Музыка еще больше способствовала созданию этого настроения, а когда появлялись танцовщики, аудитория была уже полностью подготовлена к тому впечатлению, на которое рассчитывали артисты и постановщики. Между огромными красными статуями богов, стоявших по бокам высокого зала, находился двор храма. На заднем плане поблескивал Нил.

В балетах Фокина еще не было развития образов и характеров. Они были моментальными снимками вымышленных ситуаций. Но уж страсти и экспрессии, переданных в танце, - сколько угодно. Собственно, на этом все и строилось. Больше страсти, больше танца, сложнее движения, большая виртуозность.

Шехеразада

Шехеразада был бесспорный шедевр художника Бакста. Пожалуй, нигде он не выразил себя так полно, как в этом спектакле, превзойдя все сделанное им ранее непостижимой роскошью цвета. Изумрудно-синие стены шатра, в который волею художника была превращена сцена, резко контрастировали с полом, затянутым пронзительно-алым ковром. Такое сочетание красок будоражило, возбуждало зрителей, создавало ощущение сладострастия. Гигантский занавес переливался всеми оттенками зеленого, перемежающегося с синими и розовыми узорами. Никогда еще в балете цвет не использовался так дерзко и откровенно. На синем фоне заднего плана виднелись массивные двери из бронзы, золота и серебра. Огромные причудливые светильники свешивались с потолочных панелей, по всей сцене были разбросаны груды диванных подушек, а костюмы полностью соответствовали тонкому, яркому искусству Востока, которое Бакст так хорошо знал и любил. Балет, навеянный арабскими сказками «Тысяча и одной ночи», исполнялся на музыку самой знаменитой симфонической сюиты Римского-Корсакова, как нельзя лучше подходившей к постановке. В этом сочинении композитора, раньше бывшего морским офицером, многое навеяно воспоминаниями о море, но в балете звучала лишь первая часть - темп второй части был слишком медленным для танцев, что неоправданно затянуло бы действие.

Карнавал

Вторым балетом сезона 1910 года стал «Карнавал» на музыку Р. Шумана.

«Карнавал» представлял своего рода обрамление, в котором перед зрителем пестрой чередой проходят сценки, танцы, маски, музыкальные портреты. В «Карнавале», так же как и в «Сильфидах», движению, может быть впервые, отводилось главенствующее место. Этот балет - жемчужина среди балетов Фокина, он гармоничен от начала до конца, а «Благородный вальс», исполняемый восьмью парами, до сих пор остается шедевром вальса. Бакст очень удачно выбрал в качестве фона занавес. Теперь это самая обычная форма декораций, но тогда такой элемент оформления воспринимался как нововведение. На тяжелом королевского синего цвета бархате художник нарисовал зеленые гирлянды из листьев, превосходно контрастирующие с темной таинственной глубиной шелковистой ткани фона. С каждой стороны сцены, в глубине, стояли причудливые диваны, обитые восхитительной полосатой красно-зеленой материей.

Сцену заполнили элегантные мужчины в разноцветных смокингах, высоких цилиндрах, кружевных жаба и белых перчатках; очаровательные девушки в маленьких шляпках придерживали пышные голубовато-стальные юбочки. У всех в руках были черные бархатные маски, которые надевали во время танца. Появился Пьеро в свободном белом балахоне с трагическими, бесконечными, беспомощно болтающимися рукавами и огромным воротником-рюшем из черного тюля, а вслед за ним Коломбина в пышной юбке из светлой тафты с гирляндами вишен, нарисованными самим Бакстом. Голову Карсавиной, исполняющей эту роль, украшал такой же венок. Кьярина — Фокина в причудливом платье с кисточками вместе с двумя другими девушками танцевала па-де-труа целиком на пуантах, и это было одним из самых совершенных созданий Фокина.

Жар-птица

Центральным событием сезона стал долгожданный балет на русскую тему – «Жар-птица», в котором использовались фольклорные образы. Михаил Фокин давно вынашивал идею постановки настоящего русского балета, основанного на народной сказке. За бесчисленными чашками чая он рассказал Бенуа историю о Жар-птице, причем с каждой

новой чашкой добавляя какую-нибудь деталь. Бенуа сказка понравилась, и теперь уже они вдвоем, художник и хореограф, обратились к Дягилеву с вопросом: кого он считает подходящим композитором для сочинения музыки к балету? Сергей Павлович, не задумываясь, назвал Лядова. «Что?! - воскликнул Фокин. — И прождать десять лет!» Тем не менее написать музыку к «Жар-птице» поручили Лядову. Прошло три месяца. Как-то Бенуа встретил его на улице и спросил, как продвигается балет. «Великолепно! — воскликнул Лядов. — Я уже купил нотную бумагу. - Лицо Бенуа вытянулось, а композитор добавил: — Вы знаете, что я хочу его сделать, но я так ленив, что не могу обещать». Тогда Дягилев подумал об Игоре Стравинском и поделился своей мыслью с Бенуа и Фокиным. Фокин слышал «Фейерверк» и увидел в музыке отблески пламени. Стравинского тронула поддержка Фокина - ведь многие меломаны не приняли его музыку, откровенно потешаясь над, как они говорили, «излишней» оркестровкой.

И началась работа. Композитор и хореограф тесно сотрудничали, разбирая фразу за фразой, дополняя и обогащая один другого. Когда Стравинский принес кантилену для выхода Ивана-царевича в сказочный сад, где девушки играют с золотыми яблоками, Фокин резко отверг ее: «Он у тебя выходит как тенор. Разбей фразу, пусть он в первое свое появление просто просовывает голову сквозь ветки деревьев. Введи в музыку волшебный шелест сада. А когда царевич появится снова, тогда мелодия должна звучать в полную силу». Фокин сделал фантастическую хореографию. Движения были столь же разнообразны, сколь легки и загадочны, как сама сказка, особенно в сольных танцах и тех, что имитируют полет Жар-птицы.

Чудесные декорации Александра Головина - волшебный сад с дворцом на заднем плане в гуще деревьев - казались прекрасными как сон. Стилизованные, но такие убедительные в своей подчеркнутой ирреальности, они уносили зрителя в другой, сказочный мир.

Костюмы были исполнены в духе традиционных народных мотивов: отделанные мехом кафтаны, украшенные золотом и драгоценными камнями сарафаны и кокошники, расшитые высокие сапоги.

Поручив Стравинскому музыку «Жар-птицы», Дягилев снова доказал свой несравненный дар «магического жезла» - умение открывать талант, где бы он ни был зарыт. Как в случае с Вацлавом, он и Стравинскому дал возможность полностью раскрыть себя, поняв, что нашел гения современной музыки. Уже за одно это Дягилев заслуживает вечной благодарности потомков.

Видение розы

Маленькая хореографическая миниатюра под названием «Видение розы» на музыку Вебера, навеянная поэзией Теофиля Готье, стала жемчужиной среди композиций Фокина. Задуманная как дивертисмент для заполнения программы и сочиненная в спешке, она была столь изысканна, что сделалась, классической постановкой балетмейстера. Юная девушка, вернувшись с первого бала, прислоняется к окну и мечтательно воскрешает в памяти впечатления вечера. Она думает о прекрасном принце и медленно целует приколотую к корсажу розу, которую он ей подарил. Одурманенная весенним воздухом и ароматом цветка, она садится на стул и засыпает. Вдруг душа розы, материализовавшийся плод ее фантазии, возникает в залитом лунным светом окне, одним прыжком оказываясь позади спящей девушки, словно дух, принесенный нежным ласковым ветром. Что это: запах розы или эхо обещания любви? Перед нами - стройное, бесполое существо, эфемерное, гибкое. Не цветок и не человек, а может быть, и то и другое. Нельзя сказать, кто это — юноша или девушка, или что это - сон или мечта. Изящный и прекрасный, как стебель розы, с теплой бархатистостью алых лепестков, чистый и чувственный одновременно, с безграничной нежностью он смотрит на спящую девушку, затем начинает легко вращаться. Это не танец,

не сон, это действительно изумительное, бесконечно прекрасное «видение» розы. Здесь сплелись нерасторжимо реальность и мечта.

Петрушка

Как-то все сошлось в «Петрушке»: и время, и люди. XX век с его главной темой свободы и несвободы. «Вечная женственность» (Балерина Карсавиной), тупая мужественность (Арап Орлова), жажда власти (Фокусник Чекетти) и «маленький человек» (Петрушка Нижинского) делали свой выбор. Ярмарочный плясун, по словам Стравинского, «внезапно сорвавшийся с цепи», позволил заглянуть в свою душу. Душу ставшей человеком куклы, в которой так много боли, гнева и отчаяния.

Хореография «Петрушки» чрезвычайно сложна. Уличная сцена с выходом кучера и нянек, цыганок и нищих, солдат и мужиков являет собой переплетение фрагментов непрерывного действия, на фоне которого проходят пантомимы Арапа и Фокусника, Балерины и Петрушки. Нижинский сразу понял безграничные возможности образа ожившей куклы. Когда Фокусник дотрагивался до трех висящих марионеток и они оживали, Петрушка делал одно конвульсивное движение, словно наэлектризованный. Это па-де-труа, исполненное в бешеном темпе, есть квинтэссенция хореографической техники, и хотя лицо Петрушки ничего не выражало, его непостижимые ноги выделяли па невообразимой, искрометной виртуозности. Петрушка, грубо сработанная кукла, страдает от козней хозяина-фокусника, от неверности Балерины, которую любит, от жестокости своего соперника - Арапа.

Один в своей комнате. Петрушка падает на колени, лихорадочно мечется, стараясь пробиться сквозь стены. Серия пируэтов и скупые, выразительные жесты рук - вот и все движения. Но Нижинский сумел так убедительно передать горести несчастного пленника, его крайнее отчаяние, его ревность, его стремление к свободе и негодование на своего тюремщика, что Сара Бернар, присутствовавшая на представлении, сказала: Мне страшно: я вижу величайшего актера в мире!

Начиная с сезона 1912 года отношения между Фокиным и Дягилевым становились все более напряженными. Фокин перестал быть единственным балетмейстером дягилевской труппы, и он весьма болезненно переживал то, что Дягилев привлек к балетмейстерской работе блистательного танцовщика Вацлава Нижинского. После осуществления нескольких постановок («Синий бог» Гана, «Тамара» Балакирева, «Дафнис и Хлоя» Равеля) Фокин покинул труппу Дягилева и продолжил работу в Мариинском театре как танцовщик и балетмейстер. Однако казенная сцена не могла предоставить Фокину той свободы творчества, к которой он привык у Дягилева.

В 1914 году Фокин вновь вернулся к сотрудничеству с Дягилевым, поставив для его труппы три балета – «Легенду об Иосифе» Штрауса, «Мидаса» Штейнберга и оперно-балетную версию «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Успех всех этих постановок был весьма умеренным. Так закончился самый успешный период его творчества, принесший ему европейскую славу и огромный опыт.

До 1918 года Фокин продолжал работать в Мариинском театре, осуществив много постановок, среди которых «Сон» М. Глинки, «Стенька Разин» А. Глазунова, «Франческа да Римини» П. Чайковского, танцы во многих операх. Наиболее удачными стали балеты «Эрос» Чайковского и «Арагонская хота» Глинки.

Революция прервала работу балетмейстера не только в Мариинском театре, но и в России. Он предпочел покинуть родину, первоначально планируя вернуться. Однако этим планам не суждено было осуществиться.

Несколько лет Фокин работал в Нью-Йорке и Чикаго. Тоска по родине порождает в его творчестве много постановок на русскую музыку, среди которых «Громова птица» Бородина и «Русские праздники» Римского-Корсакова. До 1933 года он продолжал

выступать и как исполнитель. Еще в 1921 году Фокин при помощи жены открыл балетную студию, в которой работал до самой смерти.

Последними крупными работами Михаила Фокина были балеты «Паганини» на музыку Рахманинова (1939) и «Русский солдат» Прокофьева (1942). Желание поставить балет «Русский солдат» было вызвано тревогой за судьбу далекой Родины. Фокин жил и умер русским человеком. Сын его вспоминал: «Перед смертью, придя в сознание и узнав о событиях под Сталинградом, Фокин спросил: «Ну, как там наши?» И, услышав ответ: «Держатся...», прошептал: «Молодцы!» Это были его последние слова». Умер Михаил Михайлович Фокин 22 августа 1942 года

Тема 7. Анна Павлова

Современники говорили, что, глядя на нее, они видели не танцы, а воплощение своей мечты о танцах. А для нее самой танец был всем – и реальностью, и мечтой, и жизнью, и тем, что ждет за пределами жизни. Ее последние слова были: «Приготовьте мой костюм Лебедя...»

Анна Павлова родилась 31 января (12 февраля) 1881 года в Санкт-Петербурге, в семье солдата и прачки. В пятилетнем возрасте Павлова увидела в Мариинском театре балет «Спящая красавица», который и решил ее судьбу. В 1891 году поступила на балетное отделение Петербургского театрального училища, где занималась у Е.О. Вазем, П.А. Гердта.

Вот как вспоминает о ее школьных годах Тамара Карсавина в книге «Театральная улица»: «Не обладая достаточной проницательностью, мы восхищались только виртуозностью танца, нашим идеалом была крепкая коренастая фигура Леняни. И сама Павлова тогда вряд ли осознавала, что в ее хрупкости и некоторой ограниченности технических возможностей как раз и таилась огромная сила ее неповторимой и чарующей индивидуальности. Романтизм в ту пору вышел из моды. Даже сама фигура танцовщиц по сравнению с силуэтами тех, кто танцевал полвека назад, явно демонстрировала изменение вкусов публики, охладевшей к воздушным видениям и восхищавшейся теперь более земными прелестями.

Худоба считалась врагом красоты, и все сходились на мнении, что Анна Павлова нуждалась в усиленном питании. Она, очевидно, придерживалась такого же мнения, так как добросовестно глотала рыбий жир, который наш врач считал панацеей от всех зол, мы же все его ненавидели. Подобно всем нам, она старалась подражать нашему идеалу виртуозности, Леняни. К счастью для Павловой, Гердт сумел распознать сущность ее таланта. Ему было больно видеть, как его хрупкая ученица пытается выполнить то, что легко давалось мускулистой итальянской танцовщице. Он посоветовал ей не гнаться за эффектами, подвергающими опасности ее хрупкий организм.

Во время дебюта Павлова очень переживала из-за своих «недостатков». Но ей было суждено вернуть на нашу сцену забытое очарование романтических балетов эпохи Тальони.

В 1899 году, по окончании училища, Анна Павлова была принята в труппу кордебалета Императорского балета Мариинского театра.

Высокая, стройная, с удлиненными по форме руками и ногами с высоким подъемом, в юности она не владела виртуозной техникой, не обладала «стальным носком». Впоследствии, чтобы исполнять партии, созданные М.И. Петипа для итальянских виртуозок, Павлова занималась частным образом с Энрико Чекетти в Петербурге и с главным педагогом школы «Ла Скала» в Милане Катариной Беретта.

Уже 19 сентября 1899 года Павлова дебютировала в маленькой роли в «Тщетной предосторожности», затем последовали роли в «Волшебной флейте» и в «Баядерке». В 1903 году ей была доверена партия Жизели, и молодая балерина поразила всех глубиной психологической трактовки образа и красотой танца. Вслед за этим успехом Павлова получила главные роли в «Наяде и рыбаке», «Пахите», «Корсаре», «Дон Кихоте». В то же

время воздушная, похожая на сальфиду Павлова благодаря природному темпераменту с огромным успехом танцевала испанские и демихарактерные партии классического репертуара (уличная танцовщица в «Дон Кихоте», панадерос в «Раймонде»).

В 1906 году Анна Павлова стала балериной Императорской сцены. Работа с Михаилом Фокиным открыла для нее новый репертуар. Индивидуальность балерины, стиль ее танца, парящий прыжок в 1907 году навели Фокина на мысль о возрождении романтического балета. Так появилась «Шопениана» – тонкая стилизация в духе изящной ожившей гравюры эпохи Тальони. В «Шопениане» Павлова танцевала мазурку и Седьмой вальс с Вацлавом Нижинским.

Ее летящий арабеск вошел в историю – художник Валентин Серов увековечил его на афише к «Русским сезонам» в Париже в 1909 году.

В 1907 году Павлова танцевала с труппой Фокина в Москве, и это принесло ей всероссийскую славу. Именно после этих гастролей, в качестве расплаты за денежный долг Фокин поставил для Павловой «Умиряющего лебедя», ставшего ее несомненной артистической удачей. Содружество Фокина и Павловой оказалось плодотворным – она танцевала в его «Павильоне Армиды», в «Египетских ночах». Не помышляя о новаторстве и низвержении эстетики прошлого, одним своим обликом, манерой танца она реформировала балет, изменила отношение к нему во всем мире.

8 мая 1908 года в Гельсингфорсе Павлова танцевала Терезу в «Привале кавалерии», затем гастроль продолжилась в Стокгольме, Копенгагене, Праге, в городах Германии и закончилась в Берлине. Этот год следует считать началом ее международного признания. В мае 1909 года на гастролях с артистами Мариинки в Берлине она танцевала «Жизель» вместе с Николаем Легатом.

Естественным для Павловой было попробовать ставить самой. Такую попытку она предприняла в 1909 году на спектакле в Суворинском театре в честь 75-летнего юбилея владельца А. Суворина. Для своего дебюта Павлова выбрала «Ночь» Рубинштейна. Она появилась в белом длинном хитоне с цветами в руках и волосах. Патетика оправдывалась наивной искренностью чувства. Свободные движения корпуса и рук создавали впечатление импровизации, напоминая о влиянии Дункан. Но и классический танец, включая пальцевую технику, присутствовал, дополняя выразительные жесты. Самостоятельное творчество Павловой было встречено с одобрением. Следующими номерами были «Стрекоза» Ф. Крейсера, «Бабочка» Р. Дриго, «Калифорнийский мак».

Для Дягилева участие Анны Павловой в его антрепризе означало гарантию успеха. Несмотря на то, что ее пребывание у Дягилева было весьма кратковременным, во всем цивилизованном мире дягилевский балет и поныне ассоциируется с именами Павловой и Нижинского.

Но ей многое не нравилось в дягилевской антрепризе. Павлова часто говорила, что красота танца значила для нее всё, а уродство – ничего, и категорически отвергала то, что казалось ей уродливым. В этот список входили и пластические элементы новой хореографии, и музыка Стравинского в «Жар-птице», казавшаяся ей недостаточно мелодичной. Павлова, великая балерина классического стиля, не приняла эстетики тех хореографов-новаторов, которые вслед за Фокиным пришли в «Русские балеты» Дягилева и произвели революцию в мире танца.

В 1910 году в Лондоне она организовала собственную балетную труппу, чтобы ставить классику, и с ней отправилась в кругосветное балетное турне. Дебют в Нью-Йорке состоялся 16 февраля 1910 года. За ним последовали концерты в Бостоне, Филадельфии, Балтиморе.

Спутником Анны Павловой во время этого турне был Михаил Мордкин, знаменитый солист Большого театра, «Геракл балетной сцены», позднее – основатель «Американского балета». Он танцевал с Павловой в 1910–1911 годах, после ухода балерины от Дягилева. Их

сценический союз постепенно перерос в любовный роман. Однако он оказался неудачным и в личном, и в творческом плане. История окончилась скандальным разрывом.

В августе 1911 года Павлова ненадолго вернулась на родину. Теперь это для нее были «русские гастроли». Станцевала в Мариинском театре «Баядерку» и «Жизель», она уехала в Лондон, где был Дягилев со своей антрепризой. Павлова сменила Карсавину в «Жизели» и танцевала с Нижинским: с ним же она впервые исполнила партию рабыни в «Клеопатре». А в ноябре 1911 года отправилась в турне по городам Англии, Шотландии и Ирландии.

В 1912 году к Павловой присоединился покинувший Россию из-за финансовых неприятностей барон Виктор Дандре. Труппе был нужен надежный администратор, а Дандре оказался именно таким человеком. Некоторое время спустя Павлова вышла за него замуж. Решив поселиться в Англии, она купила дом «Айви-Хауз» в одном из районов Лондона – Хэмпстеде.

Первая мировая война застала Павлову в Берлине, где она была ненадолго задержана как «русская шпионка». Балерина вернулась в Россию, но война и балет несовместимы – и она вместе со своей труппой отправилась через океан и в течение долгого времени гастролеровала по Северной и Южной Америке. Октябрьский переворот в Петрограде произошел, когда она блистала в Латинской Америке: Рио-де-Жанейро, Монтевидео, Буэнос-Айрес, Сантьяго, Лима, Ла-Пас, Кито, Каракас, Коста-Рика, Гавана... Павлова была первой Жизелью, которую увидели любители балета этой части мира.

За 22 года бесконечных турне Павлова проехала на поезде более полумиллиона километров, по приблизительным подсчетам, она дала около 9 тысяч спектаклей. Это был действительно труд на износ. Был период, когда итальянский мастер Нинолини изготавливал для Анны Павловой в год в среднем две тысячи пар балетных туфель, и ей их едва хватало.

Но, при всей своей преданности искусству балета, Анна Павлова любила мир моды, охотно фотографировалась и даже позировала в мехах известных домов моды Берлина и Парижа 1910-х и 1920-х годов. В Англии она рекламировала туфли обувной фирмы «H. & M. Kayne», которые носила, по ее словам, и на сцене, и в жизни. Стиль одежды «a la Pavlova» стал настолько популярен, что преподнес миру моды атлас «Павлова», выпущенный в 1921 году. Именно Павлова ввела моду на драпированные в испанской манере расшитые манильские шали с кистями, которые она умела носить так изящно.

В январе 1931 года поезд, в котором Павлова возвращалась в Париж с Лазурного берега Франции, потерпел аварию возле Дижона. Сама прима не пострадала, хотя упавший кофр сильно ударил ее по ребрам. Но ей пришлось холодным зимним утром в пижамке и легком пальто идти пешком до ближайшей станции и там, в течение двенадцати часов, ждать следующего поезда. Павлова подхватила простуду, которая перешла затем в тяжелейший плеврит. В таком состоянии она отправилась на гастроли в Голландию. Незадолго до своего отъезда, уже совсем больная, она пришла заниматься в парижскую студию Веры Трефиловой. Там она почувствовала сильный жар и все же решила гастролей не отменять.

17 января 1931 года знаменитая балерина прибыла на гастроли в Нидерланды, где ее хорошо знали и любили. В честь «русского Лебедя» голландцы вывели особый сорт белоснежных тюльпанов и назвали их «Анна Павлова».

В программке выступления балета Павловой, напечатанной в Голландии за два дня до ее кончины, имя балерины в составе исполнителей не значилось. Она уже не выходила из своих сиреневых апартаментов в гостинице. Между тем труппа продолжала готовиться к гастролям в Брюсселе. Но гастроли не состоялись. Неожиданная смерть великой балерины, наступившая в час ночи с четверга на пятницу 23 января 1931 года в гаагской «Hotel des Indes», потрясла весь мир. Прах Павловой, заключенный в белую мраморную урну, покоится на кладбище «Гольдерс-Грин», недалеко от ее любимого «Айви-Хауз».

Тема 8. Вацлав Нижинский

Вацлав Нижинский – великий танцовщик и хореограф начала XX века, слава и трагическая судьба которого тесно переплетена с золотым веком русского балета. Он стал одним из первых танцовщиков-мужчин в мире, чьи балетные партии смогли затмить славу многих прим того времени. Его пластичность и артистическая харизма, благодаря которым Нижинского называли человеком-птицей, принесли ему известность на всю Европу. О его жизненных коллизиях ходят целые легенды: снимают фильмы, пишут романы, ставят драматические и балетные спектакли и все это связано с разными периодами, безусловно, многогранного творчества.

Вацлав Нижинский родился в 1889 году в Киеве в семье польских балетных танцовщиков Томаша Нижинского и Элеоноры Береды. Вацлав и его сестра Бронислава пошли по стопам родителей. О старшем брате Станиславе известно немного – с детства он страдал психическим заболеванием и до 1918 года он находился в одной из психиатрических лечебниц Петербурга. Кроме того, известно, что бабушка Вацлава Фомича страдала хронической депрессией, что, в конечном счете, привело к полному отказу от еды и скоростижной смерти.

В 1907 году Нижинский начал карьеру в труппе Мариинского театра

Вскоре после ухода к молодой любовнице отца семейства, Элеонора вместе с детьми в поисках заработков переехала в Санкт-Петербург. Еще в раннем детстве все эти обстоятельства повлияли на характер будущей звезды балета – у него стали проявляться черты шизофрении, он рос замкнутым и необщительным. К учебе, кроме танцев, он был абсолютно равнодушен - все домашние задания за него выполняла сестра. Однако, это не помешало ему в 1907 году успешно начать карьеру в балете. Вацлава приняли в труппу Мариинского театра, где довольно быстро он становится примой.

Нижинский танцевал уже в то время с такими звездами сцены как Анна Павлова, Тамара Карсавина и Матильда Кшесинская. В 1911 году его неожиданно увольняют за довольно откровенный облегающий костюм, выполненный по эскизам Бенуа специально для постановки «Жизели», который якобы не понравился присутствовавшим в тот вечер представителям царской семьи. По другой версии, к его успеху приревновала Анна Павлова, которая славилась эгоцентричным характером и отказывалась делиться с кем бы то ни было лаврами. Без работы Вацлав Фомич оставался недолго, вскоре он присоединился к труппе Сергея Дягилева, известного балетного деятеля, имя которого уже прогремело на всю Европу со своими «Русскими сезонами». Этот период принято считать наиболее плодотворным в творчестве Нижинского и расцветом его карьеры.

Нижинский поставил в 1912 г. «Послеполуденный отдых Фавна» Дебюсси

Не секрет, что у Нижинского и Дягилева были интимные отношения, чему немало поспособствовала мать Вацлава Элеонора, которая не видела ничего плохого в бисексуальных наклонностях сына ради его же продвижения и знакомства с влиятельными людьми из мира искусства. Сам Дягилев крайне ревновал Нижинского к женщинам, с которыми он тоже имел отношения, регулярно посещая публичные дома. Вацлав имел полную свободу творчества и неограниченные финансовые возможности, однако в личной жизни чувствовал себя как птица в золотой клетке своего импресарио. Абсолютно не приспособленный к самостоятельной жизни Нижинский был полностью зависим от своего покровителя - Дягилев отгораживал от частых нападков критиков, которые считали его за нелюдимый и замкнутый характер сродни инопланетному существу.

Первой попыткой Нижинского в качестве хореографа можно считать постановку «Послеполуденного отдыха Фавна» на музыку Дебюсси, которую он осуществил в 1912 году. Танцором он был куда более выдающимся, чем хореографом, за советом он все равно прибегал к Дягилеву. Авангардную постановку с угловатыми движениями и необычной хореографией сочли слишком смелой и она не имела большого успеха. Та же участь ждала вторую постановку Нижинского «Весна священная» на музыку Стравинского с костюмами,

сшитыми по эскизам Рериха. Хаотичные и грубые движения, завязанные на стихийности, вырвавшейся на свободу, не были поняты тогдашней публикой. Очевидно, что между Нижинским и Дягилевым назревал конфликт - зависимость Вацлава от своего покровителя тяготила его. И вскоре, во время гастролей по Южной Америке произошел неожиданный поворот - Вацлав женится на малоизвестной венгерской балерине Ромоле Пульски. Узнав о женитьбе своего протеже, Дягилев в гневе незамедлительно отправляет ответное письмо, в котором сухо сообщает, что в его услугах больше не нуждается.

Обретя долгожданную независимость, Нижинский принимает решение о создании собственной труппы. Однако, талантливый танцор оказался бездарным управленцем и в скором времени потерпел финансовую неудачу, а всю его труппу пришлось распустить. Обрушившиеся неудачи, только начавшаяся Первая мировая война и никуда не исчезнувшая психологическая неуравновешенность в скором времени окончательно заводят в тупик. Вместе с семьей он перебирается в Венгрию, где до 1916 года находится фактически без работы и любимого дела в окружении не слишком благосклонных к нему родственников жены. В 1916 году ему вместе с семьей позволяют переехать во Францию, где он вновь встречается с Дягилевым. И тот предложил артисту поехать на гастроли в Америку.

В год окончания войны Нижинский в последний раз вышел на сцену. После этих гастролей они с женой перебрались в небольшой швейцарский городок Сен-Мориц. Там большую часть времени Вацлав проводил в одиночестве, порой удаляясь на продолжительное время в горы. Тайно вел личный дневник, в котором бессвязно рисовал небольшие и странные зарисовки с перекошенными человеческими лицами и писал стихи, лишенные рифмы. Однажды он даже станцевал для местных жителей, однако танец их скорее испугал. Вечер Нижинский закончил словами: «Лошадка устала». Состояние Нижинского постепенно становится все хуже, и в марте 1919 года они перебираются в Цюрих, где консультируются с известным психиатром Блейлером. Он подтверждает неутешительный диагноз - шизофрения, после чего Ромола принимает решение отправить мужа на лечение в клинику Бельвю. Но и там великому артисту становится только хуже - состояние усугубляется галлюцинациями и агрессией. Он отказывается от пищи и впадает в практически амебное состояние.

Оставшиеся годы жизни Нижинский провел в различных клиниках Европы. В 1938 году на нем применили новый метод лечения - инсулиновую шоковую терапию, после которой ему ненадолго стало лучше, однако вскоре апатия вновь вернулась. В 1939 году Ромола сделала последнюю попытку вернуть мужа к жизни, она пригласила его соотечественника Сержа Лифаря, чтобы тот потанцевал перед Вацлавом. Нижинский никак не отреагировал на танец, но в конце представления он неожиданно встал и сделал свой последний прыжок, который успел запечатлеть фотограф Жан Манзон. Умер великий танцор 8 апреля 1950 года в Лондоне. Спустя три года его прах перевезли в Париж и захоронили на кладбище Монмартр. В его судьбе однозначно прослеживается роковая предопределенность - первую половину жизни он отдавал себя без остатка, сиял как солнце, вторую половину жизни страдал. Его сумасшествие словно расплата за нечеловеческую гениальность. Томас Манн в своем романе «Доктор Фаустус» напишет, что настоящий художник - или убийца, или брат сумасшедшего.

Тема 9. Балет после революции 1917 г.

В России после 1917 балет остался крупным центром общенационального искусства. Несмотря на эмиграцию ряда выдающихся деятелей балетного театра, школа русского балета уцелела, выдвигала новых исполнителей. Пафос движения к новой жизни, революционная тематика, а главное, простор творческого эксперимента вдохновляли мастеров балета, позволяя дерзать. В то же время традиции предшественников, академизм исполнительской культуры сохранялись. Руководитель труппы Большого театра Горский переделывал балеты

классического наследия, создавая собственные сценические редакции («Лебединое озеро», 1920; «Жизель», 1922). Возглавивший в 1920-х гг. петроградскую труппу Ф. В. Лопухов, знаток классического наследия, талантливо реставрировал старый репертуар. Лопухов поставил первую танцсимфонию «Величие мироздания» (1922), аллегорически изображал революцию («Красный вихрь», 1924), обращался к традиции народных жанров («Пульчинелла», 1926; «Байка про лису...», 1927).

Интенсивная творческая работа, поиски новых форм шли как за пределами академических театров, так и в их стенах. В эти годы получили развитие различные направления танцевального искусства. Открылись студии Дункан, Л. И. Лукина, В. В. Майи, И. С. Чернецкой, Л. Н. Алексеевой, Н. С. Познякова, мастерская Н. М. Фореггера, «Гептахор», «Молодой балет» Г. М. Баланчивадзе, студия «Драмбалет». Особое значение имела деятельность К. Я. Голейзовского, новаторски разрабатывавшего жанр эстрадно-хореографической миниатюры и ставившего балеты как в студии Московский Камерный балет, так и в Большом театре («Иосиф Прекрасный», 1925, Экспериментальный театр - филиал Большого театра). К середине 20-х гг. период экспериментов во всем русском искусстве, в частности хореографическом, завершился закрытием ряда студий, кампаниями в прессе за возврат к традициям русской культуры 19 в.

Социалистический реализм и его окончание

Это было начало формирования официального метода социалистического реализма в хореографическом театре, где на первый план вышли спектакли, в которых форма "большого балета" 19 в. сочеталась с новым содержанием ("Красный мак", 1927). Официальные требования реалистичности, общедоступности искусства привели к преобладанию на сцене спектаклей, созданных в жанре так называемого драмбалета. Балеты этого типа - многоактные, обычно основанные на сюжете известного литературного произведения, строились по законам драматического спектакля, содержание которого излагалось с помощью пантомимы и изобразительного танца. Наиболее известными мастерами этого жанра были Р. В. Захаров ("Бахчисарайский фонтан", 1934; "Утраченные иллюзии", 1935) и Л. М. Лавровский ("Кавказский пленник", 1938; "Ромео и Джульетта", 1940). К большей танцевальности в пределах драмбалета стремились В. И. Вайнонен ("Пламя Парижа", 1932), В. М. Чабукиани ("Лауренсия", 1939). В 1930-х гг. сформировалась новая школа исполнительства, которой были свойственны, с одной стороны, лиризм и психологическая глубина (в творчестве Г. С. Улановой, К. М. Сергеева, М. М. Габовича), с другой, - героическая манера танца, экспрессия и динамика (в творчестве М. Т. Семенович и многих танцовщиков-мужчин, в частности Чабукиани, А. Н. Ермолаева). В числе ведущих артисток конца 20-х - начала 30-х гг. также Т. М. Вечеслова, Н. М. Дудинская, О. В. Лепешинская. В 1930-е гг. балетный театр в России развивался интенсивно. Новые оперно-балетные театры с балетными труппами были открыты в Ленинграде (Малый оперный театр), Москве (Московский художественный балет - впоследствии Театр им. К. С.

Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко) и многих других городах России. Однако несмотря на успехи, монополия одного направления в балетном театре привела к искусственно культивируемому единообразию. Из театрального обихода ушли многие виды спектаклей, в частности, одноактные постановки, в том числе бессюжетные и симфонические балеты. Обеднились танцевальные формы и танцевальный язык, поскольку в спектаклях использовался исключительно классический танец и лишь в отдельных случаях - народно-характерный. В результате того, что все искания за пределами драмбалета объявлялись формалистическими, Лопухов, после разгромной критики балета Д. Д. Шостаковича "Светлый ручей", Голейзовский, Л. В. Якобсон и нек-рые другие лишились возможности ставить балеты в ведущих балетных труппах или оттеснялись на эстраду. Все представители неакадемических течений, свободного" пластического, ритмопластического

танца прекратили постановочную работу. Но в конце 1940-х - начале 1950-х гг. наступил кризис и официально поддерживаемого драмбалета. Балетмейстеры, приверженные этому направлению, предпринимали тщетные попытки сохранить его, усиливая зрелищность спектаклей с помощью сценических эффектов (например, сцены наводнения в "Медном всаднике" Захарова, 1949). Тем не менее исполнительское мастерство, его традиции сохранялись. В эти годы на сцену вышли М. М. Плисецкая, Р. С. Стручкова, В. Т. Бовт, Н. Б. Фадеечев. Перелом наступил в конце 1950-х гг., когда выдвинулось новое поколение хореографов. Первыми на путь новаторства вступили ленинградские хореографы Ю. Н. Григорович ("Каменный цветок", 1957; "Легенда о любви", 1961; позднее "Спартак", 1968) и И. Д. Бельский ("Берег надежды", 1959; "Ленинградская симфония", 1961), строившие спектакль на основе музыкально-танцевальной драматургии, раскрывавшие его содержание в танце. Близки к этому поколению хореографов Н. Д. Касаткина и В. Ю. Василев, О. М. Виноградов. В те же годы вернулись к творчеству и создали ряд новых постановок Лопухов и Голейзовский; возродились забытые ранее жанры - одноактного балета, балета-плаката, сатирического балета, балетной симфонии, хореографической миниатюры, расширилась тематика балетного спектакля, обогатилась лексика. В этом процессе обновления значительная роль принадлежала Л. В. Якобсону. Хореограф неустанно искал новые средства художественной выразительности, использовал в балете образность других искусств. На балетные сцены России вышло новое поколение исполнителей, в первые годы своего творчества ставшее союзником хореографов новой волны: М. Н. Барышников, Н. И. Бессмертнова, В. В. Васильев, И. А. Колпакова, М. Л. Лавровский, М.-Р. Э. Лие-па, Н. Р. Макарова, Е. С. Максимова, Р. Х. Нуреев, А. Е. Осипенко, А. И. Сизова, Ю. В. Соловьев, Н. И. Сорокина, Н. В. Тимофеева. После интенсивного подъема балетного искусства в 1960 - начале 1970-х гг. наступило замедление в его развитии, когда на основных сценах создавалось мало нового, значительного, многие постановки были эпигонскими. Тем не менее экспериментальная работа не останавливалась и в эти годы, когда создавали спектакли М. М. Плисецкая, В. В. Васильев, Н. Н. Боярчиков, Г. Д. Алексидзе, Д. А. Брянцев. В конце 80-х - начале 90-х гг. значительно увеличилось число гастролей за рубежом как балетных трупп крупнейших оперно-балетных театров, так и небольших коллективов, специально созданных с коммерческими целями. Начиная с 1970-х гг. русские артисты, ощущая свою невостребованность в устаревшем и бедном репертуаре театров, стали все чаще работать за границей. Первым вынужден был остаться за рубежом Нуреев, за ним последовали Макарова, Барышников. Позднее, когда подобная практика легализовалась, за границей стали работать, подчас ставя спектакли и даже возглавляя балетные труппы в США и Европе, Григорович, Виноградов, а также Плисецкая, Васильев и др. В составе многих зарубежных коллективов работают русские танцовщики младшего поколения.

Сейчас русский балет процветает еще больше. Русский балет богат новыми талантами, такими как Диана Вишнева, Владимир Малахов, Николай Цескардидзе, Светлана Захарова, Сергей Полунин, Кристина Шапран, Ульяна Лопаткина, Евгения Образцова, Андрей Ермаков, Владимир Шкляров.

Советский балет первой половины XX века

Тема 10. Федор Васильевич Лопухов

(1886-1973) окончил петербургскую школу по классу выдающегося и обожаемого им педагога Николая Легата, о котором впоследствии не забывал упоминать и писать всегда восторженно. В выпускном спектакле «Ацис и Галатя», сочиненном М.М. Фокиным в свободной манере, он танцевал Ациса. Затем были годы работы в Мариинской труппе, поездка в США, первые пробы постановок концертных номеров.

Революционный хаос, разрушивший традиционный порядок функционирования императорского балета, выдвинул Лопухова в лидеры труппы. Ему пришлось выдержать

трудные годы творческого распада коллектива, бытовых и материальных испытаний. Он руководил петроградским, бывшим мариинским, балетом в 1922-1930 гг. После конфликта с А.Я. Вагановой уступил ей руководящую должность, но дважды в 1940-е и 1950-е гг. возвращался в кресло главного балетмейстера уже Кировского театра.

Лопухову пришлось сохранять репертуарную афишу при экстремальных обстоятельствах нехватки солистов и кордебалета, отсутствия средств на декорации, костюмы и жалование артистам. В начале своей деятельности он много занимался восстановлением балетов классического наследия – **«Дон-Кихот», «Спящая красавица», «Раймонда», «Конек-Горбунок».**

Ранние постановки Лопухова являлись подлинным отражением стилистики своего времени с его авангардистской направленностью. И, прежде всего, следует отметить создание программного балета-танцсимфонии **«Величие мироздания»** на музыку IV Симфонии Л. Бетховена (1923 г.). **Это был первый в истории симфобалет** с заявленной спецификой нового жанра. Но ему удалось лишь единожды показать свою танцсимфонию – хореограф опередил время, его опус не поняли и не приняли. Однако сам он уже предугадал симфоническое будущее балета и в 1925 г. выпустил небольшую **книгу** размышлений на эту тему под названием **«Пути балетмейстера»** (Берлин, 1925 г.). Этой постановкой Лопухов заявил о своем участии в работе **«Молодого балета»** - экспериментальной студии при основной труппе, организованной под влиянием аналогичного эксперимента москвича Голейзовского и его **«Камерного балета»**. Именно под эгидой Лопухова, как главного балетмейстера театра, сгруппировались энтузиасты нового дела, ставшие впоследствии крупными личностями в истории хореографии.

Наибольший успех и долголетие (десять лет сценической жизни) достался балету **«Ледяная дева»** на музыку Э. Грига, премьера которого состоялась в 1927 г. Характерно, что новатор Лопухов под влиянием зрительского спроса вынужден был вернуться к приемам старого балета-сказки в традициях М. Петипа. **«Ледяная дева»** - трансформация скандинавской легенды о девушке Сольвейг, превратившейся в фантастическую холодную фею. В балете хореограф **«ярко проявляет новаторские устремления, придумывая и конструируя новую танцевально-акробатическую лексику. Сложнейшие акробатические поддержки и рискованные броски с высоты подъемов чередовались с позами-шпатами, колечками, острыми «игольчатыми» батманами»**[9].

Лопухов предпринимал попытки откликнуться на актуальные проблемы революционного социалистического строительства. В 1924 г. он ставит плакатно-публицистический балет **«Большевики»**, сразу снятый с репертуара, далее создает собственную редакцию **«Красного мака»**, куда вводит образ активного героя – китайского рабочего. В 1931 г. свет рампы увидел спектакль под названием **«Болт»** на музыку Д.Д. Шостаковича с либретто в трех действиях. Спектакль успеха не имел. Но Лопухов продолжил поиск в этом направлении.

В 1931-1935 гг. хореограф занимается организацией творческого процесса в созданной им труппе МАЛЕГОТ (Малый Ленинградский государственный оперный театр), которую он хочет сделать театром балетной комедии. Он показывает красочные остроумные балеты **«Арлекинда», «Копчелия»** и снова возвращается к советской теме. Вместе с композитором Д.Д. Шостаковичем он воплощает замысел комедийного балета из колхозной жизни под названием **«Светлый ручей»**. Спектакль с успехом выпускается сначала в ленинградском МАЛЕГОТе и затем переносится в Москву в Большой театр. Либретто повествует о том, как бригада артистов приезжает в кубанский колхоз **«Светлый ручей»**, где на фоне праздника труда и интернациональной дружбы возникает перекрестный любовный роман: колхозница Зина влюблена в классического танцовщика, а колхозный агроном Петр неравнодушен к классической танцовщице. В итоге все заканчивается праздником труда. Балет **«Светлый ручей»** был снят с репертуара в Ленинграде и Москве. Но отдельные

фрагменты музыки Шостаковича из этой партитуры часто звучали на радио, телевидении, народных гуляниях.

После этих событий общественно-творческая карьера Лопухова дала трещину. Он лишился руководящего поста главного балетмейстера МАЛЕГОТа и ряд лет, довоенных и послевоенных, осуществлял единичные постановки в Ленинграде, Москве, Минске, Ташкенте. Последняя его работа **«Картинки с выставки»** на музыку М. Мусоргского в 1963 г. значительного успеха не имела.

Однако вторая половина жизни для Лопухова ознаменовалась плодотворной педагогической и теоретической деятельностью. Его имя вписано в историю советского балета как имя выдающегося деятеля, организатора высшего балетного образования. Еще до войны он организовал балетмейстерские курсы при ЛХУ, преобразовав их в 1962 г. в кафедру хореографии при Ленинградской консерватории. Став профессором этой кафедры, он руководил высшим балетным образованием в Ленинграде. Также кафедрой в Московском ГИТИСе под началом профессора Р.В. Захарова. Лопухов написал много теоретических статей, **две книги: «Шестьдесят лет в балете» (1966 г.) и «Хореографические откровенности» (1972 г.)**.

Балеты Лопухова 20-х гг. свидетельствовали о трудностях, которые испытывало в то время балетное искусство, и ошибки его тоже были определены временем. Творчество Ф. Лопухова стало школой для многих мастеров советского балета.

Тема 11. Ольга Спесивцева

«Трагическая муза» русского балета – кто она? «...Она выходила на сцену, закутанная в покрывало, в полной тишине, шла к брамину, кланялась ему, опускалась на колени, он снимал покрывало... и тут начиналось что-то невероятное. Зал гремел! Она буквально завораживала зрительный зал». Такой запомнил Ольгу Спесивцеву Пётр Гусев, когда она предстала в роли баядерки Никии. Каждый образ был неизреченно прекрасным. Критик Аким Волынский отмечал «серьёзность, почти торжественность её сценического поведения». Танец для великой балерины был священнодействием. Утончённость, даже интеллектуальность ощущались во всех движениях и жестах. А гениально исполненная Жизель жила и умирала в стихии танца.

Ольга Александровна Спесивцева родилась в 1895 году в Ростове-на-Дону. Однако вряд ли хорошо помнила этот город – в возрасте шести лет она оказалась в Санкт-Петербурге, где сделала первые шаги в балетном искусстве, а затем станцевала свои звёздные партии.

Она казалась бесплотным видением, прилетевшим в суровую действительность из некоего фантастического мира. Ещё в юные годы она твёрдо запомнила слова Гёте: «Тело есть темница, в неё заключили душу». Они стали её жизненным кредо. Танец был для балерины способом дать простор душе, выразить то, что кажется невыразимым. В этом она видела назначение своего искусства.

Большое влияние на мировоззрение артистки оказал критик и философ Аким Волынский. Он был приверженцем классического танца и отрицал новомодные течения. Сама балерина сохраняла верность академическим традициям. Аким Волынский посвящал подробные статьи выступлениям Спесивцевой.

Зрители и критики восхищались её Эсмеральдой – страдания героини вызывали настоящее потрясение. Любящая и несчастная девушка, столкнувшись с жестокостью мира, как будто лишалась внутренней опоры и видела действительность словно в тумане. Балерину порой даже в жизни называли Эсмеральдой – настолько близок был ей этот образ.

Однако произошло событие, когда хореографические новшества проникли в репертуар Ольги Спесивцевой. На заре артистической жизни она гастролировала в США, где танцевала с Вацлавом Нижинским. Он в ту пору уже находился на грани душевной болезни,

и встреча с ним сильно впечатлила молодую балерину. Легендарный дуэт украсил собою балеты «Видение розы» и «Шопениана». Потомкам остаётся только пытаться представить перед мысленным взором те гениальные выступления.

Стараясь усовершенствовать мастерство, Спесивцева приходит заниматься к Агриппине Вагановой и становится первой ученицей будущего прославленного педагога. Вместе они репетировали многие роли. Образы были пронизаны ощущением гибели прекрасного и мотивом мировой скорби.

Работа над партией Жизели граничила с самоуничтожением. Эта роль была в буквальном смысле выстрадана. Чтобы убедительнее показать безумие героини, Спесивцева посещала психиатрическую клинику и наблюдала за больными. Конец первого действия вызвал слёзы целого зала, а зрители партера встали и устроили артистке фантастическую овацию. Жизель представала загадочным, изначально обречённым существом. Певучие движения, готовые, казалось, продлиться бесконечно, внезапно обрывались. Ослабевшую походку, бессильные жесты как будто пронзал беззвучный предсмертный крик. Первое и второе действия были взаимосвязаны – реальная героиня и потустороннее существо воспринимались единым целым. Вилиса представала неуловимой мечтой.

По воспоминаниям подруги балерины, Спесивцева сказала после спектакля: «Я не должна танцевать Жизели, я слишком в неё вживаюсь». Но уже не могла оставить этот образ – он стал частью её жизни, и его трудно было отделить от личности артистки. «Дух, плачущий о своих границах», - сказал о Жизели Спесивцевой Аким Волынский.

Несмотря на периодически открывавшийся туберкулёз лёгких (что усугубляли тяжёлые послереволюционные условия), балерина восстанавливалась и завоёвывала новые вершины. Никия в «Баядерке» была поистине сказочной Пери из восточных легенд. А Одетту в «Лебедином озере» сравнивали с врубелевской Царевной-Лебедью с её загадочностью и неизреченной печалью.

Одним из рубежей в биографии стал 1924 год. Ольга Спесивцева уезжает за границу – это потребовалось, чтобы привести в порядок здоровье. Балерину провожали близкие и друзья. Она не могла даже предположить, что этот отъезд – навсегда.

В Парижском Гранд-Опера Спесивцева с триумфальным успехом танцевала «Жизель». Балерину называли первой русской звездой первого театра Франции. По окончании контракта приняла приглашение Сергея Дягилева и выступала в его труппе. Репертуар специально для Спесивцевой был переориентирован на классику. Но труппа Дягилева переживала далеко не лучшие времена. Мать балерины с горечью писала, что Ольга «очутилась в кабале». Потом Спесивцева вернулась в Гранд-Опера. Однако классические балеты отошли в театре на второй план. Ольга Александровна же не могла не танцевать и соглашалась на роли в новомодных постановках – «Вакх и Ариадна», «Трагедия Саломеи».

Участие, пусть и вынужденное, в модернистских балетах очень ярко показывало, насколько многогранным было дарование артистки. Но всё же её подлинным призванием был классический танец. Рассказывали, что она повсюду возила с собой портрет легендарной Марии Тальони. Это был тот идеал, приблизиться к которому Ольга Спесивцева всегда стремилась.

После смерти Анны Павловой Виктор Дандре организовал труппу «Классический балет». Намечалось турне по Австралии. Звездой труппы была избрана Ольга Спесивцева. Несмотря на трудности поездки и непривычный климат, успех выступлений был триумфальным. Но гастроли пришлось досрочно прервать из-за обострившихся проблем со здоровьем.

Некоторое время спустя Спесивцева открыла в Париже собственную студию. Силами учеников поставила несколько спектаклей, в том числе одноактные балеты, созданные специально для неё Михаилом Фокиным. Периодически гастролитовала. Последнее

выступление состоялось в Аргентине, в Буэнос-Айресе. А затем наступили трагические события.

Ещё во время турне по Австралии Ольгу Спесивцеву сопровождал некто мистер Браун. Он же уговорил её уехать в США, затем наотрез отказался вернуть ей советский паспорт. Напряжённый разговор лишил артистку остатка душевных и физических сил. В тяжёлом состоянии она оказалась в стенах психиатрической клиники. Там великая балерина провела двадцать два года.

Она была обречена на мучительное одиночество. Утешением были дни, когда её навещала школьная подруга – известная танцовщица Фелия Дубровская. Ольга Спесивцева отнюдь не была полностью невменяемой – она помнила и годы учёбы, и работу в театре. Светлые промежутки чередовались с приступами беспамятства.

Потребовался долгий срок, чтобы выбраться из темницы душевной болезни. Были найдены лекарства, которые помогли Ольге Александровне существенно улучшить состояние. Её разыскали сестра Зинаида и брат Анатолий. Встал вопрос о возвращении в Россию. Сохранилась переписка Зинаиды Папкович-Спесивцевой, Фелии Дубровской и самой Ольги Александровны. Эти письма – как памятник той горькой истории, когда великая артистка желала увидеть Родину, но в ответ встречала лишь равнодушие. «Пройдут годы, - писала сестра балерины, - и спохватятся, когда наверх всплывёт, как таланты затапывали. Это вопль моей души, поймите». Ольга Спесивцева стала пленницей новой темницы – человеческого равнодушия. Сколько ни предпринималось попыток, обратный путь оказался невозможен. Оставалось жить, постоянно нося в душе тоску по Родине.

Эпилог. С 60-х годов, после выхода из клиники, Ольга Спесивцева поселилась на ферме под Нью-Йорком. Александра Львовна Толстая – дочь Льва Толстого – создала фонд с целью помочь соотечественникам, оказавшимся на чужбине. Основанная ею ферма стала своеобразным приютом. Там русская балерина прожила до конца дней. Не раз она встречалась с артистами, приезжавшими за океан на гастроли – в разные годы её навещали Галина Уланова, Майя Плисецкая, Марис Лиена. Ольга Александровна постоянно переписывалась с родными и друзьями. Кроме того, её очень поддержала религиозная философия. Осенним днём 1991 года великой балерины не стало. Ей было 96 лет.

Такой на редкость долгой оказалась жизнь – несмотря на тяжёлые переживания и поистине страшные, трагические события. Ольга Спесивцева стала одним из символов русского балета и высокого искусства вообще. Но не только – это ещё и пример верности своим идеалам, которая сохранялась вопреки обстоятельствам. Это та стойкость, которая будет удивлять ещё столетия.

Тема 12. Касьян Голейзовский

Касьян Голейзовский родился в Москве 22 февраля (7 марта) 1892 года в семье артистов Большого театра.

Мать Касьяна, Елена Дмитриевна была балериной Большого, по сцене -- Добровольская. Отец, Ярослав Матвеевич Голейзовский -- солист оперы, баритон. По происхождению он был обрусевшим поляком, и при крещении получил двойное имя -- Карл-Ярослав.

Когда Касьяну исполнилось восемь лет, мать определила его в Московское хореографическое училище Большого театра. В котором ему преподавали: Н.П. Домашев, В.Д. Тихомиров (классический танец), В.А. Рябцев (пантомима, грим) А также в Строгановское училище.

В 1906 году он был переведен в Петербургское хореографическое училище, которое закончил в 1909 году. В Петербурге его педагогами были: М.К Обухов, С.К. Адрианов (классический танец), А.В. Ширяев и А.Ф. Бекефи (характерный танец), Михаил Фокин - балетмейстерские навыки. Касьян стал обучаться всему, что его интересовало, всячески

развивая свой вкус, будущий балетмейстер писал: «Получив аттестат зрелости, Голейзовский стал изучать английский, французский, польский и персидский языки. Кроме интереса к языкам, Касьян имел врождённые способности к рисованию и музыке. Он обучался в школе живописи художника Леблана, в скульптурной мастерской В.М. Попова, занимался прикладными искусствами и посещал драматические и режиссёрские курсы в московской филармонии. У профессора Д. С. Крейна обучался игре на скрипке и рояле. Также Голейзовский изучил массаж, с увлечением занимался физкультурой в школе Пытлясинского, спортом в обществе «Сокол».

В 1909 году Касьян был принят в труппу Мариинского театра, но с 1 августа, по личной просьбе, был переведён в труппу Большого театра, где и служил артистом до октября 1918 года.

В самом начале 20-ого века реформы балетмейстеров А.Горского, а затем М.Фокина выдвинули русский хореографический театр на авансцену художественной жизни. Балет соответствовал той тяге к красоте, которая царствовала в умах начала века. Революция открыла для художников возможность свободного самовыражения, творческих экспериментов. Из стихии открытой эмоциональности, проявлений свободного человеческого начала родилась творческая манера молодого хореографа. Его герой, его тема оказались близки новому времени, новому зрителю.

2. Студия Голейзовского

В 1916 году начинающий балетмейстер был приглашён руководителем театра «Летучая мышь» Н.Ф. Балиевым. Изящные танцевальные миниатюры Голейзовского очаровали зрителей, и для него открылись двери многих московских театров миниатюр. В 1916--1917 годах Касьян ставил номера в «Интимном театре» Б. Неволина и в Мамонтовском театре миниатюр.

Для Голейзовского искусство являлось способом воссоздания жизни в более прекрасных формах и символах. В том же 1916 году К.Я. Голейзовский организовал собственную студию «Московский Камерный балет». Это была профессиональная балетная студия, которая по замыслу создания, занималась поиском новых средств хореографической выразительности. Здесь Голейзовский, осмысляя опыт смежных искусств, реформ А. Дункан, А.А. Горского, М.М. Фокина, создавал собственную эстетическую программу. В студию входили и танцовщики Большого театра, позже составившие ядро коллектива: А.И. Абрамова, Л.М. Банк, С.М. Бем, Е.Д. Вигилёв, В.Д. Голубин, В.А. Ефимов, Е.М. Ильющенко, В.В. Кудрявцева, Е.Д. Ленская, В. Лихачёв, О.М. Мартынова, Л.А. Мацкевич, Асаф Мессерер, Т.А. Мирославская, Л.Л. Оболенский, Б.В. Плетнёв, Н.Б. Подгорецкая, Н.И. Тарасов, В.И. Цаплин

В созданном «Камерном балете» все работали безвозмездно, ради возможности создавать новое, и Голейзовский подрабатывал в открывшихся в период НЭПа театрах миниатюр. В этот период им были созданы номера для программ «Летучей мыши», для театра «Палас», а так же для московского театра «Кривой Джимми», которым руководил конферансье А.Г. Алексеев, Касьян Голейзовский поставил пластическую интермедию «Бурлаки», на тему картины Репина, которая «оживала» под песню «Эй, ухнем!». В «Кривом Джимми» шли постановки «Фокс-Тротт», с Е. Ленской и Л.Л. Оболенским, «Шумит ночной Марсель», исполняемый И. Лентовским и Е. Ленской, а также «Танец смерти», «Новый эксцентрический танец», «Венгерский танец», «Хореографическая скороговорка», «Чемпионат фокстрота».

Касьян Ярославич искал свои формы раскрепощения пластики, предлагал неизвестные балету пространственные решения, используя в новых ракурсах пластику человеческого тела. На Голейзовского обрушилась критика, с обвинениями в разрушении балетных традиций и эротике, а также в конфронтации Голейзовского с академическим

балетом. Хотя сам хореограф настаивал именно на классической основе балетного образования танцовщиков.

Первая показательная балетная студия

В 1919 году студия перешла в ведение детской комиссии ТЕО Наркомпроса и стала называться «Первой показательной балетной студией». Ставила спектакли для детей: «Песочные старички» (на музыку разных композиторов), «Макс и Мориц», на музыку Л. Шитте, «Арлекинад», на музыку С. Шаминад, 1920 - «Пьеро и Коломбина», на музыку С. Шаминад (для Госцирка).

С 1922 года студия получила своё название - Московский Камерный балет, который занял одно из центральных мест в художественной жизни Москвы начала 20-х годов. В одноактных балетах вёлся поиск новых принципов театральности, новых пространственных решений с использованием конструктивистского оформления.

В конце 1924 года руководство Московским Камерным балетом взял на себя В.И. Цаплин, потому что Голейзовский начал работать в Большом театре.

В качестве балетмейстера в 1922 году работал над созданием миниатюр «Фавн» на музыку К. Дебюсси и «Саломея» на музыку Р.Штрауса. Поставил множество номеров на музыку С.С.Прокофьева, Ф.Шопена, А.Н.Скрябина.

В труппу балетмейстера устремились лучшие силы Большого театра, различных студий. Балеты «Арлекинад», «Саломея», «Трагедия масок» открывали как бы заново имена Е. Адамович, Л. Банк, З. Тарховской, В. Ефимова, Н. Тарасова. Концерты студии вызывали острые споры и живой интерес. Одни бурно восхищались, другие резко критиковали балетмейстера за отход от классического танца, за то, что слишком много элементов акробатики, ритмопластики. Проходит год-другой и молодой театр взрывает и оплот балетного академизма - Большой театр. При содействии Луначарского его приглашают в 1924 году балетмейстером для постановки балетов «Йосиф Прекрасный» и «Геоланда». И он подтверждает славу современного хореографа.

В 1925 году он поставил в Большом театре балет «Йосиф Прекрасный» на музыку С.Н.Василенко. Новизна пластики, новаторское оформление спектакля Б.Р. Эрдманом, сложная тема (конфликт личности и власти) вызвали бурные дискуссии.

В 1935 году в Харькове поставил балет «Спящая красавица» на музыку П.Чайковского. И он же стоял у истоков нового жанра в советской хореографии - жанра национального балета, создав на основе таджикского фольклора спектакль «Ду Гуль». С середины 30-х годов балетмейстер работал в различных театрах СССР. Прекрасный рисовальщик, очень музыкальный, с богатой фантазией хореограф, Голейзовский создал свой собственный стиль, соединив характерный гротеск и хореографическую драму.

По описанию начала творческого периода Голейзовского в книге Н.Шереметьевской, художник навсегда останется верен своей любви к музыке Скрябина и будет отдавать предпочтение режиссёрским приёмам Мейерхольда. К творчеству композитора Александра Скрябина Голейзовский будет обращаться всю свою жизнь. Одна из первых постановок, которую он назвал «Белой мессой», на музыку «Десятой сонаты», была трактована балетмейстером, как «Стремление человека к прекрасному. Через ошибки, падения, препятствия, чувствуя экспрессивность и эротизм музыки Скрябина, Голейзовский с наслаждением и неисчерпаемой фантазией воплощает свои идеи в танцевальных композициях, используя красоту тела, как живой скульптурный материал. Он оставляет на своих исполнителях минимум одежды, показывая, как прекрасно и выразительно обнажённое тело. Видя в эротике раскрепощённое начало, Голейзовский насыщал ею даже постановки, относящиеся к «высокому стилю». И в музыке Скрябина он выделял чувственные интонации. Изысканность чувств, требовала для своего выражения изысканной пластики.

Голейзовский говорил: «Скрябинiana - это человек, цвет и свет. В костюмах не должно быть вещественных, материальных деталей, отвлекающих от великой мудрости и абстрактности скрябинского вдохновения».

И в «Мимолётностях» Сергея Прокофьева эротикой дышали сложные орнаментальные пластические композиции, с мимолётно меняющимися настроениями и движениями, которые переливались одно из другого. Голейзовский придумывает термин «эксцентрическая эротика» и под этим названием создаёт целую программу. Рецензия того времени определяет создания Голейзовского, как «Экстрат фантазии и эротики, жгучей, напряжённо дрожащей на грани возможного, порой судорожно-грубой, порой целомудренной».

В конце 50-х годов хореограф вновь вернулся в балет. Он собрал вокруг себя группу молодежи и поставил в Концертном зале им. Чайковского в Москве «Вечера новых хореографических вечеров». Его искусство предстало не как архаика, не как воспоминание о прошлом, а как органический поиск современного хореографа. Он возвращал в балет лирическую тему, танцевальность, образность хореографии, тот самый «мир взволнованных чувств», который лежит в ее основе. «Мазурка» на музыку Скрябина в исполнении Е. Максимовой, «Нарцисс» на музыку Н. Черепнина в исполнении В. Васильева, «Мелодия» на музыку А. Дворжака, которую впервые станцевала Н. Бессмертнова и А. Лавренюк, стали классикой балета...

Сегодня нет хореографа или исполнителя в нашем искусстве, на которого в той или иной степени не оказало влияние творчество Касьяна Голейзовского.

Касьян Голейзовский обладал редким даром тонко чувствовать индивидуальность каждого танцовщика и использовать весь его творческий потенциал. Даже посредственным исполнителям он помогал раскрыть их незаметные для других достоинства и поставить номера так, что зритель долго не отпускал артистов со сцены. На репетицию Касьян Ярославич всегда приходил с зарисовками поз и движений будущих миниатюр, которые являлись неременным подспорьем в нелегкой работе.

Умер Голейзовский в Москве 4 мая 1970 года.

Изучив влияние русской классической школы балета на хореографию XX века, можно сделать следующее заключение: реформы русского балета в начале XX века спасли его от застоя, а опыт оставленной академической школой, помог сохранить классические ценности и создал фундамент для будущих экспериментов. Одним из экспериментаторов и новаторов, творчество, которого мы рассмотрели и описали в данной работе, им оказался выдающийся, талантливый балетмейстер - хореограф Касьян Голейзовский.

Касьян Голейзовский обладал редким даром тонко чувствовать индивидуальность каждого танцовщика и использовать весь его творческий потенциал. Даже посредственным исполнителям, он помогал раскрыть их незаметные для других достоинства и поставить номера так, что зритель долго не отпускал артистов со сцены. Со временем постановки Голейзовского стали несколько проще по форме, лишились свойственного им в начале его творческого пути несколько излишнего «украшательства», но сохранив и развив метафоричность, ассоциативность своих постановок, свой хореографический язык.

Всю жизнь талантливый балетмейстер искал новые пути в хореографическом искусстве, новые решения. Многие остались неосуществленными. Эксперименты К. Я. Голейзовского касались обновления танцевальной пластики, танцевальных форм, куда он внес много нового и интересного. Сегодня нет хореографа или исполнителя в нашем искусстве, на которого в той или иной степени не оказало влияние творчество Касьяна Голейзовского.

Умер Голейзовский в Москве 4 мая 1970 года.

Тема 13. Р.Захаров

Легенда балета Ростислав Захаров родом из Астрахани. Народный артист СССР хорошо известен в России и за ее пределами. Еще при жизни он снискал славу как талантливый балетмейстер и режиссер. Ростислав Захаров - народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР, доктор искусствоведения. Он много сделал для развития хореографического искусства страны, положив начало советской балетной Пушкиниане и поставив балеты «Бахчисарайский фонтан», «Медный всадник», которые впоследствии повторил на сценах в Будапеште, Токио, Хельсинки, Белграде. Им были поставлены балеты «Кавказский пленник», «Красный цветок», «Золушка».

Об Астрахани. Ростислав Захаров родился в Астрахани 7 сентября 1907 года. О том, что значит для него этот город, он напишет в одной из своих книг «Слово о танце». Первая глава «Соль земли» начинается со слов «Волга, Волга, мать родная, Волга, русская река... Как благодарен я тебе за все, что ты мне дала!» Лишь только глаза научились видеть, а детский разум – вбирать впечатления, первые из них были связаны с ней (Волгой) – могучей и полноводной, какой течет она вдоль берегов Астрахани. Воспоминания о родном городе у Захарова особенные, детские и очень теплые. Многонациональный шумный город, по его словам, способствовали утверждению в нем чувства интернационализма, которое было пронесено через всю жизнь. Интересны детские впечатления Захарова об Астрахани: Дома в городе были почти все деревянные, одноэтажные, с резными, словно кружевными наличниками и ставнями, которые закрывались на весь день, чтобы хоть как-то сохранить в комнатах остатки ночной прохлады. Настоящим оазисом был городской сад «Аркадия», где росли развесистые деревья, цветущие кустарники и масса цветов... Гордостью астраханцев был деревянный, довольно вместительный театр, находившийся в этом саду, с довольно неплохой сценой, на которой выступали многие известные в то время гастролеры. Место считалось богатым – денег у астраханских купцов-рыбников было много, и поэтому туда нередко жаловали самые лучшие театральные силы.

Знакомство с искусством и первые гастролы. Однако первое знакомство Захарова с искусством связано не с театром, а с уличной шарманкой. В то время шарманщики были явлением повсеместным. Они путешествовали по всей России как бродячие артисты. Под музыкальный аккомпанемент часто выступали мальчики и девочки - что называется, за кусок хлеба, и вид их оставлял желать лучшего. Но тогдашние дети, в числе которых была и будущая легенда балета, этих выступлений ждали с восторгом. Дебют Ростислава Захарова состоялся именно на одной из астраханской улиц, под задорные звуки шарманки. Позже он скажет, что именно она (шарманка) стала для него первой «консерваторией», познакомив с волшебным миром музыки.

Искусство семье Захаровых не было чуждо - отец Ростислава Владимировича отлично играл на мандолине, балалайке и других инструментах. А мама, которая ко всему прочему была превосходной рассказчицей, стала для него первым «балетмейстером». Она учила сына танцевать для исполнения роли в любительском спектакле в доме Балабановых. Астраханское детство с уличными представлениями, звуками «Дунайских волн» на набережной, выступлениями любительского оркестра определенно сыграло важную роль в жизни будущего артиста. В книге «Слово о танце» он написал: То, что заложено в человеке с детства, остается с ним навсегда. Известно, что человеческий ум формируется и развивается всего интенсивнее в ранние юношеские годы. И мне повезло: мои понятия, принципы и убеждения складывались в очень благоприятной обстановке. Семья Захаровых покинула Астрахань из-за войны.

Следующим родным городом для балетмейстера стал Петербург - тогда Ленинград. Решающим поворотом в судьбе Захарова стало поступление в Государственное академическое театральное балетное училище, в которое он, к слову, попал случайно. Дело в том, что в училище собиралась поступать его сестра Леля. И когда мать с сестрой

отправились туда, он просто не хотел оставаться один дома. А позже, на знаменитой улице Росси, на стене училища он увидит свое имя в списке поступивших.

По-настоящему освоить свою профессию и обрести личное счастье ему удастся в Харькове - там набирали молодых певцов и артистов балета. В том числе - Ростислава Захарова и его будущую жену – Марию Смирнову. Здесь состоялось первое сольное выступление в «Коньке-горбунке», второе – танец пирата в «Корсаре» и первый самостоятельный балет. А в Киеве молодым супругам передали класс в балетной студии. Повторять существующий репертуар он не хотел. Клавира одноактного балета композитора Шеффера «Остров фантазии» стала полноценным дебютом. Студийцы не были в состоянии танцевать ведущие роли, поэтому педагог исполнил ее сам. Успех спектакля превзошел все ожидания, и окрыленная первым успехом группа решает осуществить еще несколько. Так, вскоре зрители увидят «Вальпургиеву ночь», из оперы «Фауст», «Половецкие пляски» из «Князи Игоря» и двухактный балет Дриго «Арлекиада».

Захарова называют основателем драмбалета. Именно он воплотил в жизнь следующую идею: «как и любой драматический или оперный спектакль, должен быть глубоко содержательным, понятным без прочтения либретто». По его мнению, «действие должно строиться так, чтобы сюжет развивался логично и последовательно, чтобы герои обладали живыми человеческими характерами, развивающимися на протяжении спектакля в процессе их взаимодействия, столкновений, приводящих к конфликту». Поскольку балет – это театр, а театр — общественная трибуна, то и балет не имеет права стоять в стороне от жизни.

Бахчисарайский фонтан стал главной вершиной его творчества, открыв драматическое начало в балете и положив начало советской хореографической «Пушкиниане». «Бахчисарайский фонтан» запомнился превосходной режиссурой спектакля и блестящими актерскими работами. Во многом успех был обеспечен исполнительским ансамблем: Гирей - Михаил Дудко, Вацлав - Константин Сергеев, Зарема - Ольга Иордан, и главная удача спектакля Мария - Галина Уланова. Говорят, что в СССР не было музыкального театра, где бы не шел «Бахчисарайский фонтан». Это была так называемая «работа за столом», которая тогда в балете не была принята. Надо сказать, что многие это новшество даже высмеивали. Однако Ростислав Владимирович решает сделать все согласно тому, как учил многоуважаемый Станиславский, определив для себя «фонтан» как хореографическую поэму. Он стал приглашать к себе каждого исполнителя и беседовал с ними относительно произведения и его главных героев. Захаров вспоминает, как беседовал с Улановой у нее в квартире на предмет пушкинской Марии, того, что ее окружало в Польше, а затем в татарском плену. Уже тогда его поразила пылкость молодой балерины и ее желание работать не под диктовку, а прочувствовать все самой. Прodelав немалую исследовательскую работу, Захаров лично отправился в Бахчисарай, где разыгрываются события пушкинской поэмы. Он вновь вернется на Кавказ в период работы над балетом «Кавказский пленник» и отправится в самые отдаленные места. Когда старики узнавали, что я приехал специально для изучения их старинных обычаев и обрядов, гордость их была необычайна и они делали все, чтобы я увидел как можно больше. Меня вели в аул, сажали на скамью, и вокруг завязывались танцы и игры, которые еще помнили столетние старики. Вслед за этим публика увидела такие спектакли, как «Кавказский пленник», «Дон Кихот», «Тарас Бульба», «Золушка», «Барышня-крестьянка», «Медный всадник». Слава этих спектаклей не смолкает до сих пор - так же, как и имя их создателя. Захаров вошел в историю и как замечательный педагог, воспитавший плеяду талантливых деятелей советского и зарубежного балета.

Тема 14. В.Вайнонен

Василий Иванович Вайнонен (1901-1964) входит в тройку ведущих советских хореографов эпохи хореодрамы: Вайнонен – Лавровский – Захаров. Он оставил наследие из семи оригинальных балетов и четырех редакций классических произведений. Вайнонен первым в 1932 г. поставил балет-хореодраму, который считается советской классикой, – «Пламя Парижа».

Вайнонен родился в Петербурге в бедной семье и был четырнадцатым ребенком. Старшая его сестра работала в Мариинском театре швейей, отсюда родилось решение отдать мальчика в балетную школу. Годы учебы пришлись на первую мировую войну, революцию, разруху. Он оканчивал курс обучения в 1919 г. Но для него это были благодатные годы, поскольку он застал великолепных педагогов: Л.С. Леонтьева, А.В. Ширяева, В.И. Пономарева, И.В. Кшесинского. Вайнонену посчастливилось участвовать в постановках М.М. Фокина. В начале 20-х годов Вайнонен работал студийно, выступал на эстраде, пытался сочинять. В созданной труппе «**Молодой балет**» он играл заметную роль. Ему удавались комедийные кукольные номера, известна его «**Музыкальная табакерка**» на музыку А.К. Лядова. Знаменательно, что Вайнонену принадлежал и первый советский опыт в сочинении ансамблевого матросского танца «**Яблочко**» еще до «Красного мака». Добрый юмор сквозил в его «**Финском танце**», где он изображал флегматичный финский характер. Ставил Вайнонен и танцы в операх, работал на эстраде и в мюзик-холле, оставаясь артистом балета ГАТОБа.

Постановочный дар Вайнонена был отмечен, и ему доверили осуществить спектакль современной темы «**Золотой век**» на музыку Д.Д. Шостаковича. В сотрудничестве с ним выступали еще два постановщика: Л.В. Якобсон и В.П. Чесноков. Сюжет трехактного балета повествовал о «злключениях советских спортсменов, оказавшихся на Западе на выставке под названием «Золотой век». Идея постановки – противопоставление «разложившегося» буржуазного общества здоровому коллективу советской молодежи. Вайнонену принадлежали «Советский пляс», танец «Футбол», «Фашист и Дива», чечетка «Гуталин» и другие сцены» [62]. Балет подвергся строгой критике, однако в профессиональной балетной среде Вайнонен был отмечен как талантливый начинающий постановщик с ярким почерком. Затем последовала новая большая самостоятельная работа – «**Пламя Парижа**», ставшая этапной для всего советского балета.

Подготовка грандиозного балета продолжалась в течение двух лет в сотрудничестве коллектива мастеров: композитора Б.В. Асафьева, сценариста Н.Д. Волкова, художника В.В. Дмитриева, режиссера С.Э. Радлова и хореографа В.И. Вайнонена. Либретто «Пламени Парижа» написано Н.Д. Волковым и В.В. Дмитриевым, которое в процессе постановки балета неоднократно менялось. «Узловым событием явилось для нас 10 августа, то есть взятие Тюильрийского дворца, – писал Н.Д. Волков, – таким образом, темой нашего балета явилась тема «побежденного феодализма» [63].

Впервые в советском балетном театре предпринималась попытка нового метода работы над спектаклем – сближения балета с драмой. Подготовка шла по системе Станиславского, по методу Московского Художественного театра. Два года понадобилось для досконального изучения эпохи Французской революции XVIII века, отображенной в романе-хронике Ф. Грасса «Марсельцы». Премьера состоялась 7 ноября 1932 г., в день пятнадцатой годовщины Октябрьской революции. В балете участвовали выдающиеся артисты тех лет, составившие неповторимое созвездие: партии Жанны и Жерома, революционных французских крестьян, танцевали Ольга Иордан и Вахтанг Чабукиани; актера и актрису, примкнувших к революции, исполняли Константин Сергеев и Наталия Дудинская, роль Терезы-баски – Нина Анисимова.

Балет поражал масштабностью: четыре действия, шесть картин. Его коллективным героем был восставший революционный народ. Спектакль содержал три пласта образности: «танцы французских крестьян – парад характерных плясок; стилизованное придворное

зрелище в манере старинного балета XVIII века; современный виртуозный классический танец, окрашенный героическими акцентами (партии главных героев)». Вайнонену удалось сочинить уникальное па-де-де, созданное в строгих канонах классической структурной формы, но в то же время имеющее сильный действенный посыл – призыв к восстанию, торжество борьбы за свободу. Среди выдающихся исполнителей этих па выделяются О.В. Лепешинская, А.Н. Ермолаев, В.М. Чабукиани, чей артистический темперамент соответствовал идее героизации образов.

Вайнонен был большим мастером в сочинении характерных ансамблей и соло. Он обладал удивительной интуицией в области народных танцев, не изучая их чисто этнографически. В «Пламени Парижа» проходит парад всех танцев Франции – фарандола с ее духом веселья, бунтарская карманьола, лирический овернский танец. Особым успехом пользовалась сцена «Танец басков». «Вайнонен угадал характер этого загадочного воинственного народа, оказавшегося на Пиренеях, пройдя через всю Европу с далеких гор Кавказа. Во время гастролей Кировской труппы в 50-е гг. во Франции представители Басконии были удивлены хореографическими находками Вайнонена». Танец басков считается образцом советского балетного наследия в разделе народно-характерного танца. Спектакль «Пламя Парижа» на советской сцене жил свыше тридцати лет, через него прошли поколения исполнителей. «Пламя Парижа» – это школа освоения новой постановочной методики эпохи советской хореодрамы.

Самым долговечным творением Вайнонена является его «Щелкунчик», который не сходит с отечественной и мировой сцены уже семь десятилетий. Вайнонен поставил «Щелкунчика» на ленинградской сцене в 1934 г. Балет Вайнонена предназначен для детской аудитории, он близок детскому восприятию, Дроссельмейер предстает как друг детей. Спектакль разбит на три акта: первый реалистический, показывающий праздник елки; два других – фантастические, сновидения, мечты. В танцах оживают игрушки. Девочка Маша проходит героиней от начала до конца. В финале она танцует па-де-де с Принцем Щелкунчиком. Художнику удалось создать подлинную поэму, «симфонию о детстве», что соответствует замыслу Чайковского. «Щелкунчик» Вайнонена стал любимым школьным балетом советских и зарубежных хореографических училищ, на нем воспитывались поколения будущих звезд.

В 1937 г. был показан масштабный балет «Партизанские дни» на музыку Б.В. Асафьева, посвященный теме революции и гражданской войны на Кубани. Впервые в истории отечественного хореографического искусства освещались события Гражданской революции. Программа, написанная В.И. Вайноненом в содружестве с В.В. Дмитриевым, вызвала серьезные замечания. Последовали переделки, а целостность произведения так и не была достигнута. Наиболее завершенным, без сомнения, был первый акт. Как писал В.М. Богданов-Березовский: «В произведении нет сюжета, нет характеров. Все происходит по принципу необоснованной внезапности».

Героиней представала казачка Настя в исполнении Н.А. Анисимовой. Вайнонену снова удалось «создать собирательный народный образ в «Партизанском плясе», имитирующем скачку на конях, боевую схватку партизан с врагами». Сольные мужские партии героев и злодеев исполняли такие выдающиеся артисты, как С.Г. Корень и В.М. Чабукиани. Критика была строга к этому опыту Вайнонена: одни порицали отход от классических традиций, другие критиковали за недопустимо упаднический финал и требовали победного завершения сценария, который принадлежал В.И. Вайнонену и художнику В.В. Дмитриеву.

По иным причинам быстро сошел со сцены другой спектакль «Милица» на музыку Б.В. Асафьева, показанный в 1947 г. в Ленинграде. В нем воплощалась тема героической борьбы югославского народа во время второй мировой войны. Милица – имя отважной сербской партизанки. Балет целиком был построен на народно-сценическом и бытовом

танце. Его признавали удачей. Но вмешались политические события – Сталин поссорился с югославским вождем Тито, дружеские отношения со страной прервались, балет сняли с репертуара.

Последней яркой удачей Вайнонена был комедийный спектакль «**Мирандолина**» на музыку С. Василенко, поставленный на сцене филиала Большого театра в 1949 г. В основе либретто лежала известная пьеса итальянского классика Карло Гольдони «Хозяйка гостиницы», повествующая о прекрасной, веселой и хитрой Мирандолине, сумевшей подчинить себе многих знатных постояльцев гостиницы, но избравшей слугу-возлюбленного. В этом балете покорял искрящийся юмор, яркие партии классических и характерных персонажей, незамысловатый веселый сюжет. В роли Мирандолины блистали М.Т. Семенова, О.В. Лепешинская, Р.С. Стручкова. Кавалер Рипафратта неотделим от артистических свершений А.Н. Ермолаева и С.Г. Кореня.

Самой последней работой мастера стала его редакция «**Гаяне**» 1957 г. на музыку А.И. Хачатуряна в Большом театре. Но и на этот раз воплощению партитуры композитора помешало недоработанное длинное небалетное либретто о сложных взаимоотношениях персонажей. И, несмотря на отлично поставленные танцевальные партии, балет лишь промелькнул в афише Большого театра.

Жизнь и творчество Василия Ивановича Вайнонена – пример труженика русского советского балета, по масштабу таланта и вкладу в отечественную культуру сопоставимого с классиком XIX века Львом Ивановым.

Тема 15. Л.Лавровский

Замечательный артист, педагог и хореограф Леонид Лавровский вписал яркие страницы в историю современного танцевального искусства. С его именем связано становление балета в Советском Союзе и триумфальные гастрольные звезды советского балета за рубежом. Выдающийся хореограф, талантливый организатор и красивый человек – таким запомнился он современникам. Есть люди, при упоминании имени которых память немедленно вызывает ассоциации с каким-либо явлением или событием. Эти имена неразрывно связаны с высоким служением своему делу. В галерее лиц, которые принесли мировую известность российскому балету, невозможно пройти мимо портрета талантливого и увлеченного человека – балетмейстера Леонида Михайловича Лавровского.

Детство Леонид Михайлович Иванов (это настоящая фамилия балетмейстера) появился на свет 5 июня 1905 года в Санкт-Петербурге. Семья была небогатой, рабочей. Однако отец будущего хореографа очень любил музыку и однажды совершил неожиданный поступок. Он уволился с работы и поступил на службу в хор Мариинского театра. Неизвестно, как без этого решительного поступка отца могла сложиться творческая судьба будущего великого хореографа. Но с этого времени маленький Леня стал много времени проводить за театральными кулисами. Театральное искусство увлекло талантливого юношу. Он поступил в Ленинградский хореографический техникум, который окончил в 1922 году. За время учебы у замечательного педагога Владимира Пономарева выяснилось, что у парня есть талант и артистизм начинающего танцовщика.

Постепенно стало формироваться его художественное видение профессии. В это же время Иванов решает взять творческий псевдоним. Видимо, собственная фамилия кажется ему слишком простой, и хореографический техникум оканчивает уже артист Леонид Лавровский. В начале пути после завершения учебы в техникуме Л. Лавровский был зачислен в штат балетной труппы Ленинградского театра оперы и балета на положение первого солиста. Впереди был классический репертуар и проверенные временем спектакли, где он исполнит партии в «Жизели», «Лебедином озере», «Спящей красавице». Молодой артист много работает, но любит и красиво провести время после спектакля. Однако уже с

этих лет у артиста сформировалось очень хорошее качество характера: даже после бурно проведенной ночи он никогда не позволял себе опоздать в театр или пропустить репетицию.

В это же время Леонид Лавровский в первый раз женится. Его избранницей стала балерина Екатерина Гейденрейх. Шумные и веселые застолья в кругу знакомых не стали препятствием для дальнейшей учебы и самообразования. Леонид много читает, берет уроки фортепиано и истории музыки, ходит на выставки. Постепенно малообразованный юноша из рабочей семьи превращается в эрудированного, начитанного человека. Элегантный внешний вид и врожденная интеллигентность довершают формирование будущего великого балетмейстера.

Однако в театре все шло не слишком гладко. В спину уже дышали молодые и талантливые танцовщики. Лавровскому стало казаться, что его зажимают, не дают танцевать. Медленно тлеющий конфликт с худруком балетной труппы А. Вагановой только ухудшал его моральное состояние. В 1936 году, не выдержав напряжения, сложившегося в театре, Л. Лавровский увольняется. Однако в статусе безработного артист находился недолго. Буквально через неделю он принял предложение возглавить балет Ленинградского малого оперного театра. В этой должности Л. Лавровский работал до 1937 года.

Первые постановки. Одновременно с участием в балетных спектаклях Леонид Михайлович начинает свою постановочную деятельность. В Ленинградском хореографическом училище он осуществил постановку «Грустного вальса» на музыку Я. Сибелиуса (1927) и «Времен года» (П. И. Чайковский, 1928). На музыку Р. Шумана были поставлены «Шуманиана» и «Симфонические этюды» (1929). Нельзя сказать, что постановочная деятельность Л. Лавровского всегда была успешной. Концертная программа в стиле М. Фокина (1932) провалилась и была признана упаднической и потакающей буржуазным вкусам. Неудачи не останавливали постановщика.

Новое время диктовало, что искусство должно быть доступно и понятно широкой аудитории рабочих и крестьян. Для Ленинградского хореографического училища Леонид Лавровский ставит два балета, «Фадетту» и «Катерину». На этот раз он попал точно в цель. Оба спектакля были признаны удачными, а молодой балетмейстер смело берется за новые постановки по произведениям Н. А. Римского-Корсакова, А. Адана, А. Рубинштейна и многих других.

Леонид Лавровский личная жизнь. В это же время происходит еще одно событие. Леонид Лавровский, личная жизнь которого с Е. Гейденрейх не сложилась, женится во второй раз. Елена Чикваидзе, которая участвовала в постановке балета «Кавказский пленник» на музыку Б. Асафьева, стала его избранницей. В 1941 году у них родился сын – Лавровский Михаил Леонидович, биография которого тоже неразрывно связалась с искусством балета.

А тем временем в Мариинском театре не утихали страсти. Деспотичный и властный характер А. Вагановой довел ситуацию в балетной труппе до точки высшего накала страстей. Руководителю ставили в упрек отсутствие новых спектаклей в репертуаре, зажим молодых исполнителей, авторитарность в принятии важных творческих решений, старорежимность и деспотизм. Припомнили ей и уход из театра Л. Лавровского. Трудно сказать, насколько все эти обвинения были справедливы. Но закончилось все тем, что кресло худрука балета опустело. 31 декабря 1937 года Леонид Лавровский, балетмейстер и артист балета, был назначен на должность руководителя балета Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Этот пост он занимал до 1944 года. В 1940 году Л. Лавровским начата работа над балетом «Ромео и Джульетта» на музыку С. С. Прокофьева. Масштабный спектакль рождался непросто. К этому времени в мировом балете не сложилось традиций постановки произведений У. Шекспира. Его творчество трактовалось балетмейстерами по-разному, поэтому отсутствовали установленные каноны, на которые мог бы опереться постановщик в своей работе. Но перед Л. Лавровским была еще одна трудность. Как ни странно, но этой

преградой была гениальная музыка С. С. Прокофьева. Сложная ритмическая канва, непривычные композиционные приемы. Музыкальное полотно, сотканное из различных тем, которые переплетались и создавали тончайшее кружево авторского восприятия бессмертной трагедии. Первоначально артисты просто не могли понять замысел композитора. Л. Лавровский был терпелив и настойчив. Но и музыкальная партитура изменялась для того, чтобы сделать спектакль ярче и острее. Постепенно труппа преодолела музыкальное сопротивление. Постановка «Ромео и Джульетты» была благосклонно принята публикой и критикой. Отмечали необычность музыки С. Прокофьева, радовались успеху балетмейстера Л. Лавровского, хвалили декорации. Безусловным триумфатором этого спектакля стала Галина Уланова. Премьера балета в Москве оказалась более яркой. Спектакль был признан лучшим балетом современности. Это во многом предопределило дальнейшую жизнь постановщика.

В 1944 году Л. Лавровский был назначен руководителем балета главной сцены Советского Союза. Москва, Большой театр Л. Лавровский понимал, что все, что он делал до этого времени, – это только прелюдия к работе в главном театре страны. Первым делом он стал деятельно и талантливо восстанавливать классический балетный репертуар. К 100-летию балета «Жизель» Л. Лавровский делает свою редакцию спектакля. Обновленная «Жизель» с Г. Улановой была признана одной из лучших постановок этого балета и стала образцом для многих поколений балетмейстеров. Затем были созданы новые редакции балетов «Раймонда» и «Шопениана». лавровский михаил леонидович жены Еще одна масштабная работа Л. Лавровского – это воссоздание «Ромео и Джульетты» на подмостках Большого театра. Постановку невозможно было механически перенести на новую сцену. Она стала масштабнее и значительнее. Сместились акценты и усилились конфликты. Грандиозные массовые сцены и новые декорации довершили преобразование авторской концепции Л. Лавровского. Новая редакция известного балета оказалась очень удачной. Л. Лавровский получил Сталинскую премию, а спектакль на десятилетия стал визитной карточкой Большого театра.

20 лет: успехи и поражения Л. Лавровский считал, что не может быть танца ради самого танца. Смыслом его деятельности стала задача раскрытия новых талантов и продвижения новых имен на сцене. Балет Большого театра за время его работы подарил успешный дебют многим талантливым танцовщикам и хореографам. Сам руководитель тоже не сидит без дела. Его очередная постановка – «Красный цветок». Это новая редакция балета «Красный мак» композитора Р. Глиэра. Незамысловатая история китайской танцовщицы и советских моряков о солидарности людей разных стран и разного цвета кожи. Зрители любили этот спектакль, а артисты с удовольствием в нем танцевали. За эту постановку Л. Лавровский был удостоен еще одной Сталинской премии.

Балетная сцена. «Вальпургиева ночь» в «Фаусте» Ш. Гуно – маленький хореографический шедевр, вписанный в полотно классической оперы. Танцевать в этой сцене стремились все ведущие артисты балета. Любители классического танца ходили на оперу для того, чтобы увидеть своих кумиров в настоящем бриллианте хореографического искусства. Однако следующая большая работа Л. Лавровского потерпела фиаско. Это был «Сказ о каменном цветке» по мотивам произведений П. Бажова. Казалось, что музыка С. Прокофьева, талант Г. Улановой и опыт Л. Лавровского – это был мощный творческий инструмент, способный создать еще одно грандиозное балетное произведение. На деле все вышло иначе. В 1953 году, не завершив работу над партитурой, умер С. Прокофьев. Через год постановка была все-таки завершена, но она получилась слишком натуралистичной, лишенной балетной поэтики и легкости. В январе 1956 года Л. Лавровский был уволен с должности руководителя балетной труппы Большого театра.

Зарубежные гастроли. Сегодня невозможно себе представить, что было время, когда о русском балете мир не знал. Великие имена, знаменитые спектакли и постановки советских

хореографов находились для западной публики за тем же железным занавесом, что и весь Советский Союз. Прорыв этой пропасти с помощью балетного искусства был делом политическим. Первую гастрольную поездку артистов балета в Лондон (1956) было поручено возглавить находящемуся на творческой пенсии Л. Лавровскому. Четыре спектакля в репертуаре советских артистов, из которых два были в постановке Л. Лавровского, произвели ошеломляющее культурное впечатление на искушенную английскую публику. Гастроли были триумфальными. Однако по их окончании хореограф вновь остался не у дел. Спустя два года ситуация повторилась. Гастроли во Францию – и вновь Л. Лавровский становится во главе гастрольного коллектива. А после возвращения он снова был отлучен от любимого театра. Только в 1959 г. Л. Лавровский возвратился в Большой театр. Впереди предстояла еще одна сложная и ответственная зарубежная поездка – гастроли в США. В 1961 году в труппу Большого театра был принят еще один Лавровский – Михаил Леонидович. Жены знаменитого балетмейстера, а к этому времени он был женат уже в третий раз, больше не подарили ему наследников. Но единственный сын стал продолжателем дела отца и гордо нес на сцене знаменитую фамилию Лавровский. Михаил Леонидович прошел через все ступени карьеры артиста балета. Отец не делал для него исключений. Блестящие балетные способности сына старший Лавровский рассматривал исключительно как повод для повышенных требований и более строгих правил. После одной из премьер он написал сыну несколько строк: «Тебе все открыто, и все зависит от тебя!» Так напутствовал сына Лавровский.

Тема 3.2. Советский балет второй половины XX века.

Тема 16. Творчество Л.Яacobсона

Человек выдающегося, опередившего свое время таланта, Леонид Вениаминович Яacobсон - значительная и в то же время драматическая фигура в истории русского балета. Яacobсон, будучи на протяжении многих лет ведущим балетмейстером Кировского театра, стал одним из основоположников жанра хореографической миниатюры на балетной сцене советского периода, что, однако, не помешало ему в создании таких монументальных балетных спектаклей, как, «Шурале», «Спартак» и множества других.

К счастью, спектакли живут - знаменитый балет «Шурале» на музыку Ф. Яруллина в 2010 году вернулся на сцену Мариинского театра. Татарская сказка о девушке-птице и злом лесном духе была восстановлена в хореографии легендарного балетмейстера Леонида Яacobсона. В поэме татарского классика Габдуллы Тукая, которая легла в основу балета, Шурале – это собирательный образ, вдохновленный татарскими сказками. Хореограф Леонид Яacobсон также собирал для своей постановки национальные танцы и костюмы со всего Татарстана.

Татарский национальный колорит присутствует в этом спектакле. Поэтому и костюмы, соответственно, имеют национальные мотивы.

В день премьеры в 1950 году «Шурале» получил второе, неофициальное название – «татарское «Лебединое озеро»». Действительно, многое напоминает о знаменитом балете Чайковского: злодей, отважный герой, девушка-птица. В «Шурале» есть даже свой «Танец маленьких лебедей», только более эмоциональный и радостный.

После премьеры в Ленинграде балет «Шурале» был перенесен на сцену Большого. Однако первая постановка Яacobсона всегда оставалась образцом, на который надо было равняться.

В постановке Яacobсона есть нечто варварское и одновременно детское. Как и в самой татарской культуре. В «Шурале» все было необычным. Прежде всего, пластика тела, которая буквально проникала в музыку и создавала единое целое. Балет Яacobсона стал новым словом в хореографии, обозначенным жанром «хореографического симфонизма». Несмотря на то, что хореография балета строилась на основе классического танца, в трактовке Яacobсона

классика настолько преломлялась, что не могла не вызвать бурю протеста со стороны ее приверженцев. Спектакль продемонстрировал лучшие стороны таланта Якобсона - владение языком классического танца и умение сделать его современным, тонкое чувство стилизации и богатство фантазии.

«Спартак», задуманный Якобсоном, нарушал все традиции. Постановка осуществлялась вне привычной схемы балета на пальцах. Это была стилизация древнегреческой монументальной скульптуры и живописи. Идея подобного балета, по словам самого балетмейстера, родилась после того, как в Эрмитаже он увидел картину «Пергамский алтарь».

Спектакль был поставлен Якобсоном как масштабное произведение эпического звучания. Застывшие горельефы служат эпитафиями к сценам спектакля и, оживая, повествуют о триумфах победителей, гладиаторских боях, оргиях патрициев, восстании рабов и героике его поражения.

Л.Якобсон – мастер «концентрированного» танца, не только развернутого балетного спектакля, но и так называемого «сгущенного» пространства миниатюры.

Хореографическая миниатюра - любимая форма творчества хореографа. «Миниатюра - жанр, дающий широкое поле для эксперимента и поиска. А меня всегда привлекали в искусстве именно эти моменты. Миниатюра может быть так же долговечна, как и большой спектакль, а между тем, многие годы она была незаслуженно забыта как жанр», — писал Якобсон в сборнике «Музыка и хореография современного балета». Действительно, миниатюры, поставленные Якобсоном, живут и сейчас, любимы зрителями и исполнителями. В каждом артисте Леонид Якобсон искал, прежде всего, не отличную профессиональную подготовку, а индивидуальное мастерство - таким образом он стремился создать совершенно уникальный театр, в котором каждый исполнитель одарен по-своему. В его труппе не было места кордебалету - он планировал создание коллектива солистов, которые выступают в различных жанрах. Его собственный принцип пластики, основанный, прежде всего, на выразительности человеческого тела и отрицающий приоритет классического стиля в хореографии, долгое время считался явлением недопустимым для советской хореографии.

Хореография Л.Якобсона была основана на «свободной» пластике. Традиционно сложившийся взгляд на балетные спектакли, на балет как искусство «пустой сцены» и минимальное использования костюма - главное танец, сейчас изменен. Нынешние постановки – это, в основном, изобилие бутафории, костюмов и прочего.

В широком смысле, тема балета «Шурале» близка и актуальна и сейчас – герои и антигерои, власть и все, что с ней связано, и т.д. То же самое можно сказать и о «Спартаке».

Обращение к «свободной пластике», необыкновенным пластическим решениям при отсутствии классического танца, вообще к античности на эпохе ее краха тоже близко нам в нашу стремительно меняющуюся эпоху. Также интересна сейчас, и хореография Якобсона, когда, по словам А.Осипенко, «пластически выстраивалась каждая музыкальная фраза».

Пластические решения, изобретенные Якобсоном. - приземленная, гнутая, выразительная пластика.

Сегодня балетное искусство, как и вся эпоха, переживает трансформацию. Изменения во всех областях отразились и на эстетическом сознании, теперь другие идеалы отражаются и в балетном искусстве, хореографии, пластике.

Не стоит относиться классическому танцу как к незыблемому канону. В него всегда, во все эпохи вкладывался эстетический идеал современности. Он – мерило художественности. Главное - это способность современно видеть и воплощать эти идеалы в пластике, так, чтобы она (хореография) была близка и, главное, понятна современному человеку. Так должно быть. Отсюда, постоянное обновление образной поэтики и обращение к прошлой хореографии, пластике (и к Якобсону-хореографу, в частности).

Современная хореография - образ в движении и музыке. Его необходимо не только передать, сколько донести все до каждого зрителя. Конечно, это очень важно, ведь современная хореография призвана оказывать влияние на формирование художественного вкуса зрителей.

В творчестве Леонида Якобсона, умевшего вдыхать живой дух в застывшие формы, извлекать из неподвижности пластический поток, многие работы построены на приеме оживления барельефов, скульптур, картин, гравюр. «Спартак», «Свадебный кортеж», «Полет Тальони», «Город», «Сильнее смерти» ... Поставленные десятилетия назад, они и сегодня восхищают своей оригинальностью, художественной силой, духовной красотой. Но несмотря на то, что хореография, пластика Л.Якобсона была и есть необычна, непривычна во все годы, но насколько сейчас, в эпоху смешения хореографии и концертно-зрелищных форм (а сейчас это касается всех видов искусства вообще) окажется востребованной хореография Якобсона, сказать очень трудно. Все может решить и поставить точку только время.

Тема 17. Творчество Ю.Григоровича

Творчество Ю.Н. Григоровича открывает новую эру советского балета. Его постановки – это пример синтеза традиций и новаторства. **Юрий Николаевич Григорович (р. 1927 г.)** – «Петипа XX века», герой Социалистического Труда, народный артист СССР, лауреат Ленинской премии (единственное присуждение за конкретное балетное произведение – балет «Спартак»).

Родился в Ленинграде, в семье с замечательными балетными и цирковыми традициями. Его мать – Клавдия Альфредовна Розай – училась в балетной школе, но сценической карьере предпочла семью. Родной дядя – Георгий Розай – был известным танцовщиком Мариинского театра, танцевал в Русских сезон С.П. Дягилева.

Поступил в Ленинградское хореографическое училище. Его педагогами были мастера балета В.И. Пономарев, А.И. Пушкин, А.А. Писарев. В 1946 г. сразу после окончания хореографического училища Григорович был зачислен в балетную труппу Государственного академического театра оперы и балета им. С.М. Кирова (сейчас Мариинский театр), где он проработал солистом до 1961 г. Здесь он исполнял характерные танцы и гротесковые партии в классических и современных балетах. Он был незаменим в **Золотом божке («Баядерка»)**, в роли **лешего Шурале в одноименном балете Л.В. Якобсона**, **Северьяна в «Каменном цветке»** – уже в собственной редакции.

В ранней молодости Григорович увлекся постановочной работой – на сцене ДК им. Горького он осуществил **детские спектакли «Аистенок» и «Семеро братьев»**. Его своеобразное пластическое мышление обратило на себя внимание. Наставником Григоровича был Федор Лопухов, направлявший его по пути новаторства. Авторитет Лопухова сыграл свою роль, и молодому начинающему хореографу в 1957 г. доверили большую постановку спектакля **«Каменный цветок»** на сцене Кировского театра. Григоровичу «предстояло сделать прорыв в новое направление симфонического танцевального спектакля, базирующегося на сюжетной основе». Уже в этом балете проявилась основная черта Григоровича – умение создавать балет классически гармоничным. Каждый герой имел свою характеристику: «партия Хозяйки Медной горы была решена средствами классического танца и акробатики, Катерины и Данилы – средствами классического и русского народного танца». Успех «Каменного цветка» превзошел ожидания. О Григоровиче заговорили как о балетмейстере нового хореографического процесса.

За первым триумфом последовал второй, не менее шумный. Григорович поставил ориентальный спектакль на музыку азербайджанского композитора Арифа Меликова **«Легенда о любви»**, премьера которого состоялась в 1961 г. на сцене Кировского театра. Легенда о восточных Ромео и Джульетте – Ферхаде и Ширин – усложнялась социальным

мотивом. Ферхад отказывался от счастья с возлюбленной ради служения своему народу, так же как царица Мехмене Бану пожертвовала своей красотой ради спасения сестры Ширин от смертельной болезни. Суровая красота Востока воплотилась и в танце, и в живописной образности.

Балет века – «**Спартак**» увидел свет ramпы в Большом театре в 1968 г. В воплощении партитуры А.И. Хачатуряна Григорович не был первым. Все построено на контрастных противопоставлениях: Спартак – Красс, Фригия – Эгина. Сам сюжет подсказывал героизацию мужского танца. В неистовых прыжках Спартака читается призыв к борьбе, в изощренных гибких полетах Красса воплощается его коварный жестокий характер. Спектакль подчиняется могучей сверх идее Победы свободы, проходящей сквозным действием через многие эпизоды развернутого хореографического полотна. Грандиозный успех «Спартака» был немислим без творческих свершений его первых исполнителей, ставших эталонными во всей истории мирового балета: Спартак – Владимир Васильев; Красс – Марис Лиела; нежная преданная Фригия – Екатерина Максимова; безудержная куртизанка Эгина – Нина Тимофеева.

«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 критик Б.А. Львов-Анохин.

Премьера спектакля Григоровича «**Иван Грозный**» на музыку С.С. Прокофьева к кинофильму «Иван Грозный» состоялась в 1975 г. в Большом театре. Либретто принадлежало самому Григоровичу. Два действия содержали каждое по девять сцен, разворачивая хронику исторических событий XVI в. Царь Иван предстал в неоднозначной характеристике, склоняясь все же к положительной оценке. Это не противоречило истории: в молодости, до потери любимой жены Анастасии, царь Иван Васильевич действительно не отличался «грозным», «ужасным» нравом.

В этом балете тонко выстроена партия Анастасии, предназначавшаяся для выдающейся балерины Наталии Бессмертновой, супруги Н.Ю. Григоровича. Образ Анастасии – олицетворение русского женского характера с его лиризмом, кантиленностью танцевального рисунка. В «Иване Грозном» содержится много кордебалетных эпизодов, олицетворяющих бояр, опричников, скоморохов. В двух главных сольных мужских партиях Григорович снова использует весь арсенал сложнейших прыжковых комбинаций и дуэтных поддержек. Незабываемыми в этих ролях были Юрий Владимиров (Иван Грозный) и Борис Акимов (Курбский).

В 1976 г. Григорович создает оригинальную постановку «**Ангара**» на музыку Андрея Эшпая по мотивам популярной пьесы Алексея Арбузова «Иркутская история». Этот балет рассказывал о покорении реки Ангары, о строителях ГЭС, об их героических буднях и молодой любви. В центре балета – традиционный любовный треугольник – девушка и двое парней: положительный герой и отрицательный, который в конце пьесы перевоспитывается и становится таким же, как погибший товарищ. В центре развернутого спектакля (два действия, восемь картин, пролог и эпилог) был образ реки Ангары, который воссоздавался с помощью большого женского кордебалета по типу танцевально-симфонических сцен Петипа.

Последней оригинальной работой Григоровича оказался «**Золотой век**» на музыку Д.Д. Шостаковича, поставленный в 1982 г. Как известно, впервые спектакль с таким названием появился еще в 1930 г. (хореографы В.И. Вайнонен, Л.В. Якобсон) и отображал социально-политическую «сказку» о злоключениях советской футбольной команды в некоей капиталистической стране. Сюжет был достаточно примитивен. К сожалению, не менее примитивным оказался и сюжет, предложенный либреттистом И.С. Гликманом (неудачный случай в практике Григоровича, когда либретто было доверено другому автору). Три

действия балета переносят в эпоху нэпа, в 1920-е гг. Но Григоровичу удалось, как это было возможно, абстрагироваться от нехитрого сюжета и сочинить яркие танцевальные партии. Особенно удачной получилась партия Риты-танцовщицы, удались красивые дуэты Риты и Бориса с новыми комбинациями сложных поддержек, эффектная сцена в ресторане, поставленная на основе материала балльных бытовых танцев начала XX в. В этой работе Григорович продолжил поиск дальнейшего развития лексического потенциала классики на основе его обогащения красками современной бытовой пластики, модерн-танца, джаз-танца.

Особый раздел в творчестве Григоровича – постановки классических балетов. Все три партитуры П.И. Чайковского были воплощены им с новым современным дыханием. **«Спящую красавицу»** он ставил дважды (1963, 1973 гг.). В первом варианте Фея Карабос танцевала на пальцах, предстала в образе традиционной злой волшебницы. В поздней редакции Григорович вернул эту партию исполнителю-мужчине, сделав ее пантомимной. Осовременивая старую классику, Григорович сокращает и заменяет чисто пантомимные фрагменты танцевальными сценами, корректирует эпизоды с народно-характерным каблучным танцем, усиливает техническую виртуозность в мужских партиях, которые раньше, во времена Петипа, вообще не были танцевальными.

Также дважды ставилось **«Лебединое озеро»** (1979, 2002 гг.). Сохранив второй акт Льва Иванова полностью, Григорович пересмотрел три других. Злой гений Ротбарт лишился прежнего «птичьего» облика и пантомимной роли. У Григоровича он предстал «вторым Я» Принца, темной тенью мрачной судьбы. Финал был изменен на «путь к светлому счастью».

Постановка **«Раймонды»** А.К. Глазунова в 1984 г. осуществлена по тому же принципу: танцевальное усиление сольных партий, сокращение пантомимных сцен. Григорович сохранил хореографию Петипа и дополнявшие её эпизоды А.А. Горского и Ф.В. Лопухова, но развил её: более танцевальные главные мужские партии, усилена аккомпанирующая роль кордебалета. В главной партии блистала Наталия Бессмертнова, Жана де Бриена танцевал благородный Александр Богатырев.

Балет **«Ромео и Джульетта»** в трактовке Л.М. Лавровского и других трактовках причисляется к неоклассике. Григорович тоже представил свое прочтение известной партитуры С.С. Прокофьева в 1978 г. в Большом театре, а в 1979 г. на сцене Парижской Оперы. В балете господствуют глубокие философские размышления о смысле жизни, а не только о любви легендарных веронцев. В сценах на балу, на празднике появились пышные бытовые (исторические) танцы еще в большем звучании, чем у Лавровского. Поражают щедрость палитры и изысканный вкус оформления С. Вирсаладзе.

Творчеству Григоровича присущи определенные черты, которые проявляются во всех работах мастера. Главное – это масштабность замысла. Он избирает сложные глубокие духовные идеи: вечного непобедимого стремления человечества к свободе и справедливости (**«Спартак»**), миссии сильного державного властителя (**«Иван Грозный»**), любви, которая сильнее предрассудков (**«Ромео и Джульетта»**), ценности высоких идеалов жертвенности (**«Легенда о любви»**).

Балетмейстер фактически продолжает и развивает линию хореодрамы, но с новым пониманием реализма в балете. Он так же, как его предшественники, опирается на принципы системы Станиславского: достигает «сквозного действия», подчиняясь глубокой «сверхзадаче». Балеты Григоровича до предела насыщены динамикой движения, техничным виртуозным танцем, главенствующее место в них занимает мужской кордебалет и герой-солист. Он развил систему мужского классического танца, покончив с ее отставанием от женского. Классика Григоровича – новая классика, обогащенная приемами других танцевальных систем, появившихся в XX веке. В его движенческой лексике есть и чисто экзерсисный классический танец, и неожиданные по остроте звучания акробатические обороты, и элементы модерна, бытовой пластики, народной характерности.

Соавтором в воплощении замысла произведения был народный художник СССР, академик **Сулико Багратович Вирсаладзе** (1909-1989), сотрудничавший с Григоровичем на всех его постановках. С. Вирсаладзе досконально знал хореографическое искусство и был художником изысканного, тонкого вкуса, создавая декорации и костюмы поразительной красоты. Оформленные им спектакли Ю.Н. Григоровича отличаются цельностью изобразительного решения, волшебством живописного колорита. Костюмы, созданные С. Вирсаладзе, как бы развивают «живописную тему» декорации, оживляя ее в движении и претворяясь в своеобразную «симфоническую живопись», соответствующую духу и течению музыки. Крой и цвет костюмов, создаваемых художником в содружестве с балетмейстером, отвечают характеру танцевальных движений и композиций.

В 1974-1988 гг. он был профессором балетмейстерского отделения Ленинградской консерватории. С 1988 г. по настоящее время заведует кафедрой хореографии в Московской государственной Академии хореографического искусства.

В постсоветскую эпоху балеты Григоровича, созданные в предшествовавший период, продолжают звучать современно и быть востребованными во всем мире. Благодаря ему возник новый балетный центр в городе Краснодаре, прежде далеком от балета. Там организованы театр и хореографическая школа под эгидой Григоровича, поставлено восемь балетов мастера, труппа постоянно выступает за рубежом, пользуется серьезным авторитетом. Григорович по-прежнему ставит спектакли в Москве, Тбилиси, Свердловске, Минске, Якутске, Уфе, Риме, Варшаве, Стамбуле, Париже и других городах мира.

С 1964 по 1995 гг. Юрий Григорович становится главным балетмейстером Большого театра, оставаясь на этом посту тридцать лет. По длительности этой его деятельности Григорович сравним лишь с Мариусом Петипа, который тоже три десятилетия возглавлял русский (Мариинский) балет в XIX веке. Балетмейстер возглавляет Международный Московский конкурс балета, приглашается в жюри многих других международных соревнований, а также возглавляет Международную ассоциацию деятелей хореографии. Главная же миссия этого художника танца осуществлена в его спектаклях, которые идут по всему миру и представляют собой высшее достижение современного классического балета.

С 1995 г. по настоящее время возглавляет Театр балета Юрия Григоровича, базирующийся в Краснодаре и активно гастролирующий во многих странах мира: Ливан, Испания, Португалия, Япония, Италия, Турция, США, Германия, Великобритания. Первая постановка в Краснодаре – сюита из балета «Золотой век» Д.Д. Шостаковича. Затем последовали «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Жизель», «Спартак», «Золотой век», «Каменный цветок» и др.

В начале XXI в. Григорович вернулся в Большой театр для того, чтобы восстановить свои балеты: «Лебединое озеро», «Раймонда», «Легенда о любви», «Золотой век», «Ромео и Джульетта». С 2008 г. является постоянным штатный хореографом балетной труппы.

Д.Д. Шостакович говорил: «В его хореографических образах живет настоящая поэзия. Все выражено, все рассказано его богатым языком – образным, самобытным, открывающим, я думаю, новый этап в развитии советского театра».

Краткие выводы по теме:

1. Юрий Николаевич Григорович – выдающийся советский хореограф, воспитанник Петербургской школы русского классического балета

2. Все балеты Григоровича содержат глубокую идейно-образную трактовку литературных первоисточников, положенных в основу их сценариев, отличаются последовательной и цельной драматургией, психологической разработкой характеров героев. Но в отличие от односторонне драматизированных балетов-пьес предшествующего периода в них царит развитая танцевальность, действие выражается, прежде всего, танцем, а в связи с этим возрождаются сложные формы хореографического симфонизма, достигается более

тесное слияние хореографии с музыкой, воплощение в танце ее внутренней структуры, обогащается лексика танца.

3. Большое место в творчестве Григоровича занимают постановки классики: он поставил все три балета П.И. Чайковского. В них балетмейстер бережно сохраняет старую хореографию и обновляет спектакль в соответствии с идейной трактовкой и требованиями современности. Все балеты П.И. Чайковского поставлены Григоровичем не как детские сказки, а как философско-хореографические поэмы с большим и серьезным содержанием.

4. Вместе с балетами Ю.Н. Григоровича вступило в жизнь новое поколение талантливых исполнителей, определивших достижения нашего балета в последующие десятилетия. В Ленинграде это А.Е. Осипенко, И.А. Колпакова, А.И. Грибов, в Москве – В.В. Васильев и Е.С. Максимова, М.Л. Лавровский и Н.И. Бессмертнова и многие другие. Все они выросли на спектаклях Ю.Н. Григоровича. Исполнение ведущих ролей в его балетах явилось этапом в их творческом пути.

Тема 18. Игорь Бельский

Игорь Бельский родился 28 марта 1925 года в Ленинграде в семье известных танцоров водевиля. Учился в Ленинградском хореографическом училище (педагоги А.И. Бочаров и А.В. Лопухова). В 1942 году, ещё будучи студентом, начал выступать на сцене Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБ) им. С. М. Кирова, поскольку из-за войны не хватало танцоров-мужчин. Официальный его дебют состоялся в 1943 году после окончания училища в цыганском танце в опере «Русалка» и в партии Половчанина («Князь Игорь»). В 1957 году окончил актёрский факультет ГИТИСа. В 1943-1963 годах был артистом балета труппе Театра им. Кирова.

В 1962—1973 годах - главный балетмейстер Ленинградского Малого театра, в 1973-1977 годах - Театра им. Кирова, в 1977-1978 годах - Каирского балета, в 1979-1992 годах Ленинградского мюзик-холла. В 1946-1966 годах - преподаватель ЛХУ. В 1962-1964 и 1966-1999 годах - педагог балетмейстерского отделения Ленинградской консерватории, в 1982 году получил звание профессора. В 1992—1999 годах художественный руководитель Академии русского балета им. А. Я. Вагановой.

Получил известность как яркий характерный танцовщик, исполнитель гротесковых и пантомимных партий. Одни из лучших его партий: Шурале («Шурале» Ф.З. Яруллина; Сталинская премия, 1951) и Нурали («Бахчисарайский фонтан» Б.В. Асафьева). Среди других его ролей: Мако («Тропюю грома» К. Караева), Тибальд и Северьян («Ромео и Джульетта» и «Каменный цветок» С.С. Прокофьева), Эспада («Дон Кихот» Л.Ф. Минкуса). Проявил себя как балетмейстер-новатор. Поставил на сцене Театра им. Кирова «Берег надежды» А.П. Петрова (1959) и «Ленинградскую симфонию» на музыку Д.Д. Шостаковича (1961), в которых развиваются принципы «танцевального симфонизма» Ф.В. Лопухова. Среди других его постановок в Ленинградском Малом театре: «Конёк-Горбунок» Р.К. Щедрина (1963), «Одиннадцатая симфония» на музыку Шостаковича (1966), «Щелкунчик» П.И. Чайковского (1969). Среди воспитанников Бельского артисты балета Николай Боярчиков, Ирина Генслер, Константин Рассадин и другие. Снялся в фильмах-балетах «Мастера советского балета», «Большой концерт», «Хореографические миниатюры»

Скончался 3 июля 1999 года в Санкт-Петербурге от инсульта. Похоронен на «Литераторских мостках» Волковского кладбища Санкт-Петербурга.

Тема 19. Олег Виноградов

Олег Михайлович Виноградов (р. 1937 г.) – крупнейший советский хореограф новой волны, второй после Юрия Григоровича, возглавлял балетную труппу Кировского театра в течение двадцати лет, начиная с 1977 г., а до этого – четыре года балетный коллектив театра МАЛЕГОТ. Виноградов имеет высшее звание народного артиста СССР,

лауреата Госпремий. Его искусство отмечено зарубежными наградами: призом Мариуса Петипа и почетным званием «шевалье» (Франция), призом имени Лоуренса Оливье (Англия).

Он окончил Ленинградское хореографическое училище по классу знаменитого педагога А. Пушкина. Но Виноградов не был в числе лучших выпускников и не попал в число артистов Кировского театра. Его и некоторых других молодых танцовщиков направили в Новосибирск, в Театр оперы и балета, которым тогда руководил крупнейший мастер Петр Андреевич Гусев. Здесь он осуществил свои первые постановки – **«Золушка» (1964)** и **«Ромео и Джульетта» (1965)**. Первая постановка Виноградова – балет на музыку С.С. Прокофьева **«Золушка»** в 1964 г. – сразу возвестила о том, что родился интереснейший хореограф. Он по-новому раскрыл притчу о Золушке, поведав о конфликте двух взглядов на жизнь: мещанско-потребительского и возвышенно-духовного. Таким образом, извечная балетная сказка о «Сандрильоне» превращалась в современное философское повествование. Хореографический язык спектакля был тонким, изысканным, почти не нарушающим классических канонов. Постановка представляла приятной, привлекательной и впоследствии украсила сцены Одессы, Дрездена, Будапешта. В 1977 г. Виноградов поставил «Золушку» в Ленинграде в театре МАЛЕГОТ.

После «Золушки» последовала новосибирская премьера **«Ромео и Джульетты»** в 1965 г., имевшая громкую прессу. Отмечалась современность трактовки шекспировского сюжета, самобытное развитие классического танца, образность и оригинальность пластических характеристик. Это был балет без аксессуаров, без шпаг, в нем множились фигуры в масках, мелькая среди аркад. Шекспир представал современным для поколения тех лет.

В 1967 г. окончил балетмейстерский факультет ГИТИСа по классу педагога А.В. Шатина. И в этом же году Виноградова приглашают в Большой театр для осуществления спектакля к 50-летию Октября. Это был балет композитора В.П. Власова **«Асель»** по мотивам известной повести Ч.Т. Айтматова «Тополек мой в красной косынке». Балет в трех частях-воспоминаниях раскрывал судьбу киргизской девушки в сплетении жизни четырех людей. Их личные переживания проходили на фоне революции, войны. Балет содержался в репертуаре Большого театра десять лет, в нем блистали Нина Тимофеева, Нина Сорокина, Борис Акимов, Николай Фадеечев, получившие сложные по технике танца и актерской выразительности партии.

В 1967 г. Виноградов возвращается в родной Ленинград и становится балетмейстером Театра имени Кирова. Здесь в 1968 г. он ставит очередной национальный балет с современной советской тематикой – **«Горянка»** на музыку дагестанского композитора Мурада Кажлаева по мотивам повести Расула Гамзатова. Спектакль в трех актах посвящался судьбе дагестанской девушки Асият, протестующей против жестоких законов адата.

Среди произведений мастера есть группа спектаклей традиционного классического репертуара, прочтенных заново. Это, прежде всего, **«Тщетная предосторожность»**, обошедшая многие сцены и признанная едва ли не лучшей версией старинного балета. Хореограф взял музыку Луи Герольда, повернув спектакль в колоритную демократическую эпоху Франции конца XVIII в. Здесь немало остроумных комедийных сцен, тонкие акценты старинных балетных пассажей.

К той же группе постановок относится **«Коппелия»** в совершенно новой версии, а также оригинальные сочинения: **«Зачарованный принц»** на музыку Б. Бриттена в 1972 г. – сказка-феерия, поставленная по законам Петипа, содержащая большие классические ансамбли; **«Фея Рондских гор»** на музыку Э. Грига в 1980 г. – дань классическому традиционализму. Хореограф искал разные пути экспериментирования, в том числе в русле традиционной классики.

Вершиной его творчества можно считать балет **«Ярославна»** с прекрасной современной музыкой Бориса Тищенко, оформлением и сценарием самого Виноградова, премьеры

которого состоялась в 1974 г. Спектакль стал поистине новым словом в балете – «Хореографические размышления» в трех действиях по мотивам «Слова о полку Игореве». Ни в один балет хореограф, по его признанию, не вложил столько сил и раздумий: «работа над ним продолжалась три года, были изучены горы материалов, найдена особая образная символика, метафоричность и суровость повествования». Образная символика оформления и костюмов, рисунок танца навевают ассоциации с иконописью, древнеславянским фольклором. В главных партиях выступали Никита Долгушин и Татьяна Фесенко. Балет опередил свое время, был слишком дерзок и нетрадиционен в своем жестоком патриотизме. Критики тех лет его не поняли и не приветствовали, но зрительская элита и элита профессионалов высоко оценили творение Виноградова. «Ярославна» потрясла и восхитила Дмитрия Шостаковича, академика Дмитрия Лихачева.

Еще один уникальный эксперимент Виноградова – балет «Педагогическая поэма» по мотивам известного романа педагога А.С. Макаренко на музыку В.М. Лебедева. В спектакле отсутствовали женские партии, не было привычных структурных форм. Прочитывалась тема мудрого наставника, воплощались сложные отношения между людьми, их конфликты и примирения. Балету оказалась подвластной сложнейшая социальная тема.

Заключительный этап работы Виноградова в театре имени Кирова был отмечен рядом интереснейших постановок экспериментального характера: «Ревизор», «Витязь в тигровой шкуре», «Броненосец «Потемкин».

Последней работой советского периода для Виноградова стал «Петрушка» И.Ф. Стравинского с абсолютно новой хореографией. В главной партии выступил Андрис Лиепа. Идея «Петрушки» – конфликт «маленького человека» с большой душой и равнодушной толпы ржанных – здесь полностью прорисовывался, но в более острой, чем у Фокина, форме с приемами танца модерн, акробатических коллективных поддержек.

Перечень сочинений Виноградова представляет постановки удивительно разные по тематике и жанрам, масштабные по форме и философской идее, развивающие классическую лексику танца за счет ее обогащения самыми разными элементами. В выборе сюжетов и способов их выражения балетмейстер непредсказуем. Не всегда его творения встречали безоговорочный успех. В период своей деятельности на посту главного балетмейстера Кировского театра Олег Виноградов проявил себя как хороший организатор и активный деятель. При нем в театре произошли знаменательные перемены. Это, прежде всего, обращение к лучшим зарубежным хореографам, их приглашение в Ленинград, включение их спектаклей в репертуар. При Виноградове стало возможным сотрудничество с Роланом Пети (например, постановка «Собора Парижской Богоматери»), с Морисом Бежаром, проведение вечеров современной хореографии с произведениями Джорджа Баланчина, Джерома Роббинса и других. После ухода Виноградова балетная труппа бывшего Кировского театра в течение ряда лет не имела главного балетмейстера. А Олег Михайлович Виноградов создал еще в 1990 г. Кировскую Академию в Вашингтоне, лучшую в Америке, параллельно руководил труппой «Универсальный балет» в Южной Корее. В феврале 2008 г. после 18 лет преподавания в академиях Вашингтона и Сеула возвращается в Санкт-Петербург в качестве главного приглашенного балетмейстера Михайловского театра. Олег Виноградов признан одним из выдающихся балетмейстеров современности. Путь О.М. Виноградова в искусстве оказался непростым, но удивительно ярким.

Краткие выводы по теме:

1. Олег Виноградов – выдающийся представитель ленинградского балета советского периода. Подобно Юрию Григоровичу в Большом театре, он был абсолютным лидером второй балетной труппы Советского Союза.

2. Одной из заслуг Виноградова является то, что при его руководстве стало возможным сотрудничество с лучшими зарубежными балетмейстерами.

3. Покинув Кировский театр, в 1990 г. Олег Виноградов основал в Вашингтоне Universal Ballet Academy, где основой системы преподавания стала петербургская школа, а в 1998 г. балетмейстер занял пост арт-директора Universal Ballet Company в Сеуле.

Тема 20. Ролан Пети

Ролан Пети родился 13 января 1924 г. в Париже, в семье владельца небольшого бистро.

Когда ему было двенадцать лет, его мать, итальянка Роз Репетто, разошлась с мужем и уехала из Парижа, так что Ролана и его младшего брата Клода воспитывал отец, Эдмон Пети. В дальнейшем Эдмон Пети неоднократно субсидировал театральные постановки сына.

Ролан Пети с детства проявлял интерес к искусству, увлекался декламацией, рисованием, кино. Его отец, по совету одного из посетителей бистро, отдал Ролана в балетную школу Парижской Оперы, когда тому было девять лет. В училище Пети учился у известного педагога Гюстава Рико, его одноклассниками были известные в последствии Жан Бабиле и Роже Фенонжуа. Пети также посещал частные уроки русских педагогов Любви Егоровой, Ольги Преображенской, мадам Рузанн.

В 1940 году Ролан закончил обучение, и получил место в кордебалете Парижской Оперы. В 1943 году Серж Лифарь, директор Оперы, доверил ему первое большое сольное выступление в балете «Любовь-волшебница». Примерно в это же время Пети вместе с Жанин Шарра, в будущем — известной французской балериной и балетмейстером, организовали несколько балетных вечеров в Театре Сары Бернар. На одном из первых вечеров Ролан - представил свой первый опыт в хореографии - небольшой концертный номер «Прыжок с трамплина».

Постановки балетмейстера

А в 1945 году Пети поставил в Театре Елисейских полей свой первый балет «Комедианты». Развивая успех, Пети организовал собственную труппу «Балет Елисейских Полей».

Через год Пети создал одноактный балет «Юноша и смерть». И, вот уже более 60 лет, этот балет регулярно появляется в репертуарах театров всего мира. Пети задумал одноактный балет для танцовщика своей труппы, Жана Бабиле и обратился к Жану Кокто, одному из самых ярких французских писателей XX века. Сюжет его прост — в оригинальном стихотворном либретто всего восемь строчек. Сюжет его трагичен. Эту постановку считают подходящей для зрелых, сложившихся артистов, которые способны привнести в нее собственное прочтение. Задуман балет был под популярную джазовую композицию, но перед самой премьерой Кокто принял решение, что больше подойдет классическая музыка. Подобрали «Пассакалию» Баха. Хореография осталась прежней, ее не стали «подгонять» под музыку, в результате «Пассакалия» буквально парит над историей, которую рассказывает дуэт танцовщиков. Есть несколько фильмов по этому балету — в исполнении «Юноша и смерть» Р.Нуреева и Зизи Жанмер и в исполнении М.Барышникова в фильме «Белые ночи» (White Nights 1985)

В 1948 году Пети собирает новую труппу «Балет Парижа», место прима-балерины которого занимает Зизи Жанмер, и ставит балет «Кармен» на музыку Бизе. Романтическая история Мериме в руках Пети становится историей трагичного противостояния двух сильных личностей - Кармен и Хозе (его партию исполнил сам Пети). Каждый из них отстаивает свою любовь, то, какой они ее понимают, изо всех сил. И для обоих верность своей любви становится высшим напряжением сил, борьбой, в которой уступить — значит предать любовь и предать себя. В своей постановке Пети отказывается от праздничного колорита - сценография намеренно проста, жесты, вместо балетного изящества и условности, чувственны на грани грубости. В балете отмечают отчетливый привкус кабаре - так Пети из «где-то там, в Испании» максимально приблизил историю Кармен своему времени. А тема

любви как трагического противостояния мужчины и женщины, заданная еще в балете «Юноша и смерть», станет прослеживаться во многих постановках Пети,

Балету «Кармен» сопутствовал успех. Его, в прочтении Пети, ставили и, очевидно, будут продолжать ставить балетные труппы всего мира. Яркий дуэт Жанмер и Пети привлек внимание Голливуда и получил приглашение к сотрудничеству. Там на хореографию Пети снимается несколько фильмов-мюзиклов. А в 1960 году Теренс Янг снял фильм «Раз, два, три, четыре или Черные чулочки» (1-2-3-4 ou Les Collants noirs), в который вошли такие постановки Пети, как «Кармен», «Сирано де Бержерак», «Авантюристка» и «Траурный день». Три мужских роли — Сирано, Хозе и Жениха Ролан Пети исполнил сам.

В 1978 году Ролан Пети ставит балет «Пиковая дама», специально для Михаила Барышникова. К сожалению, спектакль не продержался на сцене долго - связанный контрактами, Барышников не смог поддерживать нужное расписание, а приглашенные на роль Германа иные исполнители не удовлетворяли Пети. А в 2001 году Ролан Пети получил приглашение от московского Большого театра поставить на его сцене «Пиковую даму», но не стал возобновлять спектакль 1978 года. Он создал совершенно новый балет — использовал не музыку оперы Чайковского, а его Шестую симфонию. Германна танцевал Николай Цискаридзе, Графиню — Илзе Лиепа.

Конструкция балета Ролана Пети — череда монологов-диалогов Германна с самим собой, с Графиней, Лизой, Чекалиным, игроками. Рефлексирующий, подобно Гамлету, Герман на протяжении всего спектакля действительно пребывает в постоянном напряженном общении с собственным эго, находя, как ему кажется, ответы в спорах с образами из его воспаленного воображения.

В основу хореографической лексики балета положена классика, но значительно трансформированная двадцатым веком. Нельзя сказать, что здесь Ролан Пети сделал какие-то глобальные открытия в области танцевального языка. Его почерк хорошо узнаваем, его мастерство состоит в драматургии зрелища. В этом, я думаю, основное достоинство постановки.

Ролан Пети сам тщательно выбирал исполнителей для реализации творческого проекта и ни с кем иным работать не захотел. Здесь принципиально задействован только один актерский состав.

В Николае Цискаридзе Пети нашел танцовщика-актера с великолепными линиями тела, темпераментом, нервной артистичной натурой и высококлассной техникой.

Графиня Илзе Лиепы в спектакле Ролана Пети - звездный час балерины, которая, может быть, всю жизнь ждала настоящей роли. На мой взгляд, здесь случай идеального слияния с образом, каким его придумал постановщик, и в то же время сохранение дистанции между персонажем и исполнителем. Мрачная, с гнилинкой чувственность сочетается с интеллектом, борцовская страстность - с жутковатой иронией. Пластичность, музыкальность, актерский талант Лиепы, ее изумительно гибкие кисти рук - роскошный материал, из которого балетмейстер и танцовщица создали шедевр.

За свой долгий творческий путь Ролан Пети создал более 150 балетов. Работал с крупнейшими балетными труппами мира. В его постановках были задействованы ведущие танцовщицы XX века. Сотрудничал с ярчайшими людьми, чьи имена неотделимы от творческого наследия Франции — Жаном Кокто, Пикассо (Пети создал балет по мотивам его картины «Герника»), Ивом Сен-Лораном. Ролан Пети умер от лейкемии в 2011 году, а его творческое наследие востребовано и сейчас.

Тема 21. М.Бежар

Его отец был родом из турецкого Курдистана, мать – каталонка; среди его дальних предков были выходцы из Сенегала. По признанию самого хореографа, это соединение национальных корней наложило отпечаток на все его творчество. «Я и сегодня, – говорил

он, – продолжаю гордиться своим африканским происхождением. Уверен, что африканская кровь сыграла определяющую роль в момент, когда я начал танцевать...»

Выдающийся мастер балета Морис Бежар родился 1 января 1927 года в Марселе в семье известного французского философа Гастона Берже.

В детстве Морис был болезненным, слабым ребенком, и врач посоветовал ему занятия спортом, но, услышав от родителей о страстном увлечении мальчика театром, рекомендовал классический танец. В 1941 году Морис начал обучаться хореографии, а в 1944 году уже дебютировал в балетной труппе марсельской Оперы. Однако в классическом балете он не прижился и в 1945 году переехал в Париж, где в течение нескольких лет брал уроки у известных преподавателей, в результате чего освоил множество разных хореографических школ.

Возможно, тогда он и придумал себе сценический псевдоним «Бежар».

В начале своей карьеры Бежар сменил множество трупп: он работал у Ролана Пети и Жанин Шарра в 1948 году, выступал в «Инглсби интернэшнл балле» в Лондоне в 1949 году и в Королевском шведском балете в 1950–1952 годах.

Во время занятий танцами в Марселе ему приходилось постоянно слышать о том, что марселец Петипа стал великим хореографом и прославился на весь мир. Когда Бежару исполнился 21 год и он танцевал в английской труппе в Лондоне, ему пришлось много работать над классическим репертуаром с Николаем Сергеевым, на протяжении четверти века ассистировавшим Петипа. В Швеции Бежар танцевал в труппе «Кульберг-Балеттен», и когда там узнали, что он владеет хореографией Петипа, его попросили поставить большое па-де-де из «Щелкунчика» для Стокгольмской оперы. Это был первый восстановленный им дуэт, наиболее близкий к оригиналу. В Швеции Бежар дебютировал как хореограф, поставив для кинофильма фрагменты балета «Жар-птица» И. Стравинского.

В 1950 году, в холодной неуютной комнате, которую снимал в ту пору перебравшийся в Париж молодой Бежар, собралось несколько его друзей. Неожиданно для всех Морис произнес: «Танец – это искусство XX века». Тогда, вспоминает Бежар, слова эти привели его друзей в полное смятение: разрушенная послевоенная Европа никак не располагала к подобным прогнозам. Но он был убежден, что балетное искусство стоит на пороге нового невиданного взлета. И ждать этого оставалось совсем немного, как и того успеха, что обрушился на самого Бежара.

В 1953 году Бежар совместно с Ж. Лораном основал в Париже труппу «Балле де л'Этуаль», которая просуществовала до 1957 года. В 1957 году он создал труппу «Балле-театр де Пари». В то время Бежар ставил балеты и одновременно выступал в них в главных ролях. Его труппа поставила такие балеты, как «Сон в летнюю ночь» на музыку Фредерика Шопена, «Укрощение строптивой» на музыку Доменико Скарлатти, «Красавица в боа» на музыку Джакомо Россини, «Путешествие к сердцу ребенка» и «Таинство» Анри, «Танит, или Сумерки богов», «Прометей» Ована.

Звездный час балетмейстера пробили в 1959 году. Его труппа «Балле-театр де Пари» оказалась в труднейшем финансовом положении. И в этот момент Бежар получил от Мориса Юисмана, только что назначенного директором брюссельского «Театр де ла Монне», предложение осуществить постановку «Весны священной» на музыку Игоря Стравинского. Специально для нее была сформирована труппа. На репетиции отвели всего три недели. Бежар увидел в музыке Стравинского историю возникновения человеческой любви – от первого робкого порыва к бешеному, плотскому, животному пламени чувств. Спектакль потряс не только любителей классического танца, но и весь мир.

Успех «Весны» преопределил будущее хореографа. На следующий год Юисман предложил Бежару создать и возглавить постоянную балетную труппу в Бельгии. Во Франции не нашлось никого, кто бы предоставил ему подобные условия работы. Молодой

хореограф переехал в Бельгию, в Брюссель, здесь в 1960 году и появился на свет «Балет XX века».

После «Весны священной» Бежар задумал создание синтетических спектаклей, где танец, пантомима, пение (или слово) занимают равное место. В таком стиле он поставил в 1961 году балеты «Гала» на музыку Скарлатти, который шел в театре «Венеция», «Четверо сыновей Эймона» на музыку композиторов XV–XVI веков, который он поставил в Брюсселе совместно с Э. Клоссоном и Ж. Шара, а также «Мучения святого Себастьяна», поставленный в 1988 году с участием сценического оркестра, хора, вокальных соло и танца в исполнении артистов балета. Эти эксперименты были оценены критикой и специалистами очень высоко, и в 1960 и в 1962 годах Морис Бежар был награжден премией Театра Наций, а в 1965 году стал лауреатом Фестиваля танца в Париже. Тогда же были созданы балеты «Бахти» (по индийским мотивам, 1968), «Жар-птица» (на музыку сюиты из одноименного балета Стравинского, 1970), «Наш Фауст» (на музыку Баха и аргентинских танго, 1975).

В 1970 году Бежар основал в Брюсселе специальную школу-студию «Мудра».

В постановках Бежара часто встречаются необычные для балета персонажи. То это Мольер, роль которого исполнил сам Бежар; то честолюбивый молодой человек, приехавший завоевать Париж в спектакле «Парижское веселье» на музыку Оффенбаха. Большой успех имел балет о французском писателе и политическом деятеле Андре Мальро. Героиней другого спектакля стала Эвита Перон, жена аргентинского диктатора, а в балете, посвященном Чарли Чаплину, играла внучка великого актера Анни Чаплин.

Летом 1978 года Бежар со своей труппой впервые отправился на гастроли в Москву. Его спектакли вызвали шок, а сам Бежар сразу стал любимым зарубежным хореографом. У него появилось даже отчество – Иванович. Это был знак особой российской признательности, до Бежара подобной чести удостоился лишь Мариус Петипа.

Звезды советского балета бросились в неистовую битву с властью и друг с другом за хореографию Бежара. В спектаклях маэстро танцевали Екатерина Максимова, Владимир Васильев, а для Майи Плисецкой Бежар создал балет «Айседора», а также несколько сольных концертных номеров для ее выступлений. Наиболее известны среди них «Видение розы» и «Аве, Майя». Плисецкая очень метко описала первую встречу с хореографом: «В меня впиваются белесо-голубые зрачки пронзительных глаз, окантованные черной каймой. Взгляд испытующ и холоден. Его надо выдержать. Не сморгну... Всматриваемся друг в друга. Если Мефистофель существовал, то походил он на Бежара, думаю. Или Бежар на Мефистофеля?..»

На протяжении многих лет Бежар работал и с Владимиром Васильевым, который впервые исполнил поставленную Бежаром версию балета И. Стравинского «Петрушка», а вместе с Екатериной Максимовой он исполнял заглавные партии в балете С. Прокофьева «Ромео и Джульетта».

В 1987 году Морис Бежар перевел «Балет XX века» в швейцарскую Лозанну и сменил название труппы на «Лозаннский балет Бежара».

В 1999 года Бежар показал свою оригинальную версию балета «Щелкунчик», премьера которого состоялась в октябре в Турине. На знаменитую музыку Чайковского он создал оригинальное автобиографическое произведение. Главным героем его спектакля стала не девочка Клара, а мальчик Бим (персонаж балета Бежара 1978 года «Парижское веселье»). Главная тема спектакля – отношение хореографа к матери и собственному детству, для Бежара – особенно волнующему периоду жизни, так как он потерял мать в семилетнем возрасте. Дроссельмейер в балете предстает то в образе Фауста, то Мариуса Петипа, двух легендарных личностей, оставивших в душе Бежара глубокий след. А на снежном балу вместо снежинок танцуют школьники в черных плащах и беретах, которые носили в годы детства хореографа.

В 1994 году Морис Бежар был избран членом французской Академии изящных искусств.

С 1984 года костюмы для постановок Бежара придумывал мэтр мировой моды кутюрье Джанни Версаче, на десятую годовщину смерти которого – 15 июля 2007 года – в миланском театре «Ла Скала» прошла премьера балета «Спасибо, Джанни, с любовью». Это была дань благодарности и дружбы со стороны Бежара своему трагически погибшему другу, которую хореограф не мог не отдать, даже невзирая на проблемы со здоровьем и возрастные недомогания.

Он создал и поставил более ста балетов, написал пять книг. В числе наиболее известных его работ: «Бахти», «Жар-птица» на музыку сюиты из одноименного балета Стравинского, «Наш Фауст», «Нижинский, клоун Божий» (на музыку Пьера Анри и Чайковского), «Брель и Барбара», посвященный двум великим французским шансонье.

Морис Бежар скончался 22 ноября 2007 года в одной из больниц в Швейцарии.

Список литературы:

- 1.Бахрушин Ю. История русского балета. М.1977
- 2.Голейзовский.К. Образы русской народной хореографии.М., 1964
- 3.Красовская В. Русский балетный театр. НачалоXX в. Хореографы. Л.,1971
- 4.Красовская В. Западно-европейский балетный театр. Преромантизм. Л.,1983
- 5.Красовская В. Западно-европейский балетный театр. Романтизм. Л1996
- 6.Слонимский Ю. Дидло. М.Л., 1958
- 7.100 балетных либретто. М.Л.,1996
8. Фокин М. Против течения Л.,1981
9. Энциклопедия. «Балет».М., 1981
- 10.Энциклопедия «Русский балет» М.,1997

Информация об авторе

Ледерер Вера Николаевна — преподаватель высшей квалификационной категории, Заслуженный работник культуры РФ, филиал Государственного профессионального образовательного учреждения «Саратовский областной колледж искусств» в г. Марксе, e-mail: maivanova@mail.ru.