

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

Институт искусств и художественного образования
Кафедра хореографического и театрального искусства

Маньч Л.М.

История хореографического искусства

Конспект лекций
по дисциплине «История хореографического искусства» для студентов ВлГУ,
обучающихся по направлению 52. 03. 01 Хореографическое искусство
(шифр направления, название)

Владимир – 2016 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение к конспекту лекций 2

Лекция 1. Введение в изучение дисциплины «История хореографического искусства».

Цели и задачи.

Лекция 2. Возникновение и развитие хореографического искусства.

Лекция 3. Танцевальная культура Древнего Востока (Древний Египет, Междуречье, Индия).

Лекция 4. Танцевальная культура Древней Греции и Древнего Рима.

Лекция 5. Искусство хореографии в средневековой Европе. Хореографическое искусство стран Западной Европы в эпоху Возрождения. Рождение балета.

Лекция 6. Развитие балетного искусства во Франции в XVI веке. Хореографическое искусство Англии эпохи Шекспира.

Лекция 7. Западноевропейский балетный театр в XVII - XVIII веках. Формирование ведущих школ классического танца. Балетный театр Франции и Англии XVII века.

Лекция 8. Западноевропейский балетный театр эпохи Просвещения. Австрия. Англия. Франция.

Лекция 9. Реформа Ж. Ж. Новерра и творчество его последователей.

Лекция 10. Балетный театр Италии XVIII – начала XIX века.

Лекция 11. Русский балетный театр. Народные истоки русской хореографии.

Хореографическое искусство России XVII - XVIII вв. Русский балетный театр второй половины XVIII века. Становление в России школы классического танца

Лекция 12. Хореографическое искусство России и Западной Европы в XIX веке.

Лекция 13. Русский балетный театр рубежа XVIII - XIX веков. Творчество И. И. Вальберха.

Лекция 14. Преромантизм. Балетный романтизм. Выдающиеся хореографы и исполнители эпохи романтизма. Творчество Филиппо и Марии Тальони. Датский балетный театр эпохи романтизма.

Лекция 15. Русский балетный театр первой половины XIX века. Русский балетный театр в период Отечественной войны 1812 г. Творчество Карло Блазиса. Творчество Ш. Дидло. Особенности балетного романтизма в России

Лекция 16. Творчество Жюль Перро.

Лекция 17. Западноевропейский балетный театр второй половины XIX века.

Творчество Артура Сен-Леона

Лекция 18. Русский балетный театр второй половины XIX века. Эпоха М. И. Петипа.

Лекция 19. Чайковский и создание русской балетной классики. Творчество Л. И. Иванова.

Лекция 20. Русский балетный театр на рубеже XIX - XX века. Реформаторская деятельность А. А. Горского.

Лекция 21. Русский балет начала XX столетия Творчество М. М. Фокина «Русские сезоны» в Париже. Возрождение зарубежного балета.

Лекция 22. Советский балетный театр. Советский балет 1917-1927 годов. Творчество К.Я. Голейзовского. Творчество Ф.В. Лопухова.

Лекция 23. Советский балетный театр 1930-х – 1940-х гг. Драмбалет. Творчество В. И. Вайнонена. Творчество Р.В. Захарова

Лекция 24. Советский балетный театр 1930-х – 1940-х гг. Творчество Л. М Лавровского. Творчество В. М. Чабукиани.

Лекция 25. Советский балетный театр периода Великой Отечественной войны.

Лекция 26. Советский балетный театр второй половины 1940-х - 50-х гг, 60 - 70-х гг.

Творческий поиск и новаторство Л. В. Якобсона. Творчество И. Д. Бельского. Творчество О. М. Виноградова.

Лекция 27. Творчество Ю. Н. Григоровича.

Лекция 28. Исполнительское искусство 1950-70-х годов

Лекция 29. Исполнительское искусство 1980-2000-х годов.

Лекция 30. Балетный театр России рубежа XX - XXI вв. Классическое наследие на современной сцене. Современное и современность на балетной сцене. Современные авторские коллективы. Роль балетных фестивалей и конкурсов в развитии хореографического искусства.

Лекция 31. Джордж Баланчин - хореограф, определивший магистральный путь развили балета в XX веке.

Лекция 32. Современные течения в зарубежном хореографическом искусстве.

Формирование джазового танца как особого вида сценической хореографии

Лекция 33. Возникновение и развитие танца модерн

Лекция 34. Западноевропейский балетный театр второй половины XX века

Лекция 35. Современный этап развития Американского балетного театра.

Лекция 36. Тенденции развития современного мирового балетного театра

Заключение.

Список литературы.

Введение

Учебный курс дисциплины «История хореографического искусства» составлен в соответствии с содержанием требований Федерального Государственного образовательного стандарта высшего образования. Целями освоения дисциплины «История хореографического искусства» являются: знание будущими бакалаврами хореографического искусства основных этапов эволюции хореографического искусства и его высшей формы - балета, особенностей искусства танца разных стран, современных тенденций его развития, изучение специфики хореографического искусства и процесса становления его основных видов, жанров и форм, формирование навыков и умений аналитического восприятия произведений хореографического искусства, развитие творческого потенциала будущих балетмейстеров - репетиторов через познание эстетики творчества, постановочных методов великих мастеров балета

Дисциплина «История хореографического искусства» (Б1.Б.12) относится к дисциплинам базовой части учебного плана, в которую также входят «Философия», «История», «Методика преподавания народно-сценического, современного и классического танца», «История мировой литературы», «Русский язык и культура речи», «Методика работы с хореографическим коллективом» и др.. Дисциплина «История хореографического искусства», обеспечивая интеграцию профессиональных дисциплин, имеет обобщающий характер, является теоретическим фундаментом образования в области хореографического искусства.

К моменту изучения дисциплины «История хореографического искусства» студенты должны:

знать основные этапы истории философии, всеобщей истории, мировой литературы;

уметь воспринимать историю хореографического искусства в контексте всеобщей истории, истории развития художественной культуры;

владеть основами профессиональной подготовки (теория, практика, методика), специальной терминологией, навыками анализа и оценки произведений хореографического искусства.

В процессе освоения дисциплины обучающиеся должны:

Знать: осознавать социальную, культурную значимость своей будущей профессии, обладать высокой мотивацией к выполнению профессиональной деятельности (ОПК-1), способностью осознавать роль искусства и культуры в человеческой жизнедеятельности, развивать собственное художественное восприятие и вкус (ОПК – 2).

Уметь: анализировать основные вехи в истории искусств, стили искусства, художественные произведения любого рода, высказывать собственные обоснованные и

аргументированные взгляды на современное состояние и перспективы развития искусства (ОПК-3).

Владеть: способностью на основе анализа произведений литературы, изобразительного искусства, музыки, хореографии создать собственное художественное произведение в различных хореографических формах (ПК-10), способностью редактировать (реконструировать) ранее сочинённый хореографический текст, стилизовать создаваемое, редактируемое или реконструируемое хореографическое произведение (ПК-13).

Лекция 1.

Введение в изучение дисциплины «История хореографического искусства». Цели и задачи.

Сущность и понятие хореографии. Хореография как вид искусства. Танец (от польского *taniec* и от немецкого *tanz*) – это вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела. Что такое хореография? Что мы подразумеваем под этим словом? Многие считают, что хореография – это танец, или хореография – это балет. **Вначале хореографией именовалась система условных знаков для записи танцев** (этот термин был введен в 1700 году французским учителем танцев Раулем Фейе). **Термин «хореография» происходит от греческого «choreia» – пляска и «grapho»- пишу. То есть, первоначальное значение слова – запись танца.** Позже смысл этого слова стал значительно шире, и **понятие хореография в настоящее время включает в себя все то, что относится к понятию танца: и профессиональный классический балет, и народные танцы, и балльные танцы, и модерн.** С конца 19 века термин хореография – это танцевальное искусство в целом, во всех его разновидностях.

С другими видами искусств хореографию объединяет задача отражения жизни, раскрытия богатства и многообразия внутреннего мира человека. Однако если литературе служит слово, музыке – звуки, живописи – краски, то хореография пользуется всем богатством пластической выразительности человеческого тела, его безграничными возможностями. **Специфика хореографии состоит в том, что мысли, чувства, переживания человека она передает без помощи речи, средствами движения и мимики.** Зачатки образной выразительности свойственны человеческой пластике и в реальной жизни. В том, как человек жестикулирует и пластически реагирует на действия других, выражаются особенности его характера, строй чувств, своеобразие личности. **Истоки танцевальной образности коренятся в движениях человеческого тела, имеющих обобщающее значение. Танец взаимодействует с музыкой, вместе с ней образуя музыкально-хореографический образ.**

Танцевальное искусство зародилось в глубокой древности. Еще в первобытном обществе существовали танцы, изображавшие трудовые процессы, воспроизводившие движения животных, танцы магического характера, воинственные. В них человек обращался к силам природы. Не умея их объяснить, он молился, заклинал, приносил им жертвы, прося удачной охоты, дождя, солнца, рождения ребенка или смерти врага. Первые танцы древности были далеки от того, что в наши дни

называют этим словом. Все это, впрочем, можно увидеть и в наше время, в искусстве народов Африки, например. Описание танцев путешественниками и фольклористами рассказывают о жизни, обычаях и нравах различных народов.

Первобытные пляски обязательно имели четкий смысловой стержень, включали пантомиму, элементы подражания, в них воспроизводились различные трудовые процессы – ловля животных, гребля, обработка земли, сбор плодов. Для того чтобы из простых движений человека получился танец – этого мало. Танец включает в себя два элемента: движение и ритм. Ритм – (греч.) - стройность, соразмерность. Синкретизм первобытной культуры.

Ритм в хореографии – это строго закономерное чередование движений человеческого тела. В процессе труда человек выполнял движения, которые повторяются через определенные промежутки времени. Гребец опускает весла в воду – гребет, сеятель, шагая размеренно, разбрасывает семена в поле. В определенном ритме косит крестьянин, колет дрова лесоруб и т. д. Ритм этот может замедляться или ускоряться, однако во всех случаях и при всех обстоятельствах человек находит тот ритм, который в данных конкретных условиях обеспечивает наибольшие результаты трудовых усилий. Возникновение чувства ритма в процессе работы ускорило появление танца.

Танец зарождался в комплексе с другими видами искусства (первобытный синкретизм:...). Танец – искусство, развивающееся во времени, способное выражать не только состояние, но и поступки, действия. Танец организован в пространстве.

Танец - один из самых древних и массовых видов искусства. В нем находят отражение социальные и эстетические идеалы народа, его история, трудовая деятельность на протяжении веков, жизненный уклад, нравы, обычаи, характер.

Народ создает в танце идеальный образ, к которому он стремится и который утверждает в эмоциональной художественной форме.

С изменением социального строя, условий жизни менялись характер и тематика искусства, в том числе и народной хореографии. В ансамблях народного танца, профессиональных и самодеятельных, мы видим танцы, посвященные различным темам и историческим событиям в жизни народа. С профессиональным искусством танца мы встречаемся еще в опере, музыкальной комедии, на эстраде, в цирке, кино, балете, на льду, иногда - в драме. Любой начинающий хореограф может соприкоснуться к специфике всех этих видов хореографии. Самой сложной формой профессиональной хореографии считается классический балет. Балетный танец основан на народном танце, который в свое время проник в салоны высшей знати. Развитие танцевальной техники в салонах пошло по иному направлению, чем это происходило в народе: ведь народ танцевал на лужайке или на земляном полу хижин, а знатные дамы и кавалеры скользили по гладкому полу, изящно вытягивая носки, плавно и важно приседая по правилам, специально выработанным придворными танцмейстерами.

. Танец существовал и существует в культурных традициях всех человеческих существ и обществ. За долгую историю человечества он изменялся, отражая культурное развитие. В настоящее время хореографическое искусство охватывает и традиционное народное, и

профессионально-сценическое. Танцевальное искусство присутствует в той или иной степени, форме в культуре каждого этноса, этнической группы. И это явление не может быть случайностью, оно носит объективный характер, ибо традиционная народная хореография занимает первостепенное место в социальной жизни общества как на ранних этапах развития человечества, так и сейчас, когда она выполняет одну из функций культуры, является одним из своеобразных институтов социализации людей и, в первую очередь, детей, подростков и молодежи, а также выполняет и ряд других функций, присущих культуре в целом

Классификация танцев: стили, формы, содержание. **Взрослая и детская хореография имеет три раздела: народный, бытовой (или как его еще называют бальный) танец и профессиональное искусство танца, в том числе и классический балет. Народный танец** - искусство, основанное на творчестве самого народа; **бытовой или бальный танец** - это вид танца, имеющий народные истоки, но исполняемый на вечерах, балах и т.д.; **профессиональное искусство танца** - (включающий и классический танец) - вид сценического драматического искусства, требующий профессиональной хореографической обработки национальных и народных истоков.

Существуют разночтения и терминологическая неупорядоченность в определении понятия "танец" как в работах отечественных исследователей, так и в работах зарубежных ученых. По данным Э.А. Королевой, слово "танец" вошло в русский язык в XVII в. (от немецкого *tanz*, которое заимствовано было из польского, с добавлением суффикса -ец), а до этого пользовались славянским словом "пляска".

В феодальной Руси понятие "пляска" было шире, чем понятие "танец", так как включало в себя все разновидности пляски: обрядовую и необрядовую, профессиональную и непрофессиональную, массовую и групповую, парную и сольную, а также пляску различных социальных, профессиональных и локальных общественных групп.

В России классический танец получил окончательное признание лишь в конце 19 века.

Благодаря определенным законам классического танца - выворотности ног, крепкой спине, координации движений, определенной работе головы и рук, Ваше тело способно выполнять невероятно разнообразные движения, используя при этом почти все двигательные возможности, заложенные в человеке природой. Все эти законы впитываются на уроке классического танца, который состоит из 2-х частей: упражнения у станка (экзерсис), направленные на гармоничное развитие тела танцующего. Те же упражнения в танцевальном варианте переносятся на середину зала, затем идут упражнения прыжкового характера (аллегро), упражнения - вращения (туры), женский класс заканчивается упражнениями на пальцах (пуантах), общий класс заканчивается упражнениями на растяжку и гибкость.

1. Классический танец

Система выразительных средств хореографического искусства, основанная на разработке различных групп движений и позиций ног, рук, корпуса, головы. Как пластическая речь классический танец вобрал в себя движения различных народных плясок и пантомимных действий, множество движений и поз человеческого тела.

Европейский классический танец сформировался в XVI-XVII вв. Привычное представление о классическом танце связано с внешним, традиционным обликом балерины: в белой пачке, трико и туфельках-пуантах с крепким носком, позволяющим танцевать «на пальцах». Обязательным принципом классического танца является выворотность - основа исходных положений и поз. В классическом танце утверждено пять позиций ног и три позиции рук, строго установлены положения корпуса, головы, плеч, формы поз: en face (ан фас), croise (круазе), efface (эффасе), ecarte (экарте), т. е. основные, одновременные развороты корпуса, ног и рук по отношению к зрителям, а также развитие движений наружу: en dehors (ан деор) и внутрь: en dedans (ан дедан). Система классического танца разработала четкие группы движений: сгибать и приседать - plie (плие), вытягивать - tendre (тандр), поднимать - relever (релеве), скользить - glisser (глиссе), прыгать - sauter (соте), бросать - elanser (элансе), поворачивать - tourner (турне). Основы классического танца позволят вам усовершенствовать свои движения, пластику и растяжку.

Балет - (франц. ballet, от итал. balletto - танец), вид сценического музыкально-театрального искусства, содержание которого раскрывается через танец. Как придворно-аристократическое искусство начал формироваться в Европе в XVI в. из танцевальных сенок, исполнявшихся на карнавалах и праздниках. (Термин «балет» появился в ренессансной Италии и обозначал не спектакль, а танцевальный эпизод). Постепенно такие сценки превратились в самостоятельные танцевальные спектакли. Балет может быть сюжетным (классическим, драматическим) и бессюжетным (балет-симфония, миниатюра). XVIII век - время великого Ж.Ж. Новерра, балетмейстера французского, русского и австрийского дворов. Он создает балет в том виде, в котором он продолжает существовать и в наши дни. Новерр занимался сочинением серьезных балетов, стараясь сохранить в письменном виде все хореографические па. В это время складывается и оригинальная балетная терминология. Начало балетов в России относится к Петровской эпохе. При Анне Иоанновне в Петербурге появилось несколько иностранных балетмейстеров, принесших на русскую почву достижения балетного искусства, значительно успешного в Европе, особенно в Париже. В России балет распространяется в XVIII в. Термин «классический балет» появился в России в 50-60-е годы XIX в. В XIX - XX в. в искусстве балета ни одна страна не может сравниться с Россией. В современном балете, наряду с классическими элементами, широко применяются движения джаза, модерна, гимнастики и акробатики. Употребленные уместно и тактично, они очень обогащают старинное искусство.

2. **Бальный танец** — вид парного танца, имеющий народные истоки, исполняемый в специальных помещениях (в театре, кино, на телевидении и др.). Исторический бальный танец — любая форма формального общественного танца, который исполнялся в обществе в разные эпохи ради развлечения. С введением современного понятия "танцевальный спорт" термин "бальные танцы" стал сводиться к достаточно узкому понятию спортивный бальный танец.

3. **Спортивный бальный танец** — танцевальный вид спорта, объединяющий два стиля спортивных танцев: Интернациональный Стандартный и Интернациональный Латиноамериканский стили, исполнение которых проходит в условиях конкурсных соревнований. В европейскую программу входят: медленный вальс, танго, венский вальс,

медленный фокстрот и квикстеп (быстрый фокстрот). В латиноамериканскую: самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль и джайв. В спортивных бальных танцах введена система классов, отображающая уровень подготовки танцоров и система возрастных категорий, распределяющая танцоров по возрастным группам.

4. Народный (фольклорный) танец — вид народного танцевального творчества, созданный этносом, распространенный в быту, отражающий этнические особенности, хореографический язык, пластическую выразительность этноса или этнической группы, которые проявляются в характере, координации движений, в музыкально-ритмической и метрической структуре танца, манере его исполнения и др.

1. Степ — степ, или чечетка, или степ-дэнс — танец, который еще называют «музыка ног». Во время танца мы отражаем мелодию, танцуя степ, мы создаем музыку. В Америке — Фред Астер, Братья Николос.. Сейчас этот танец снова в моде, и испытывает свое второе рождение. Tap drums - новое направление в стэпе, то есть соединение элементов традиционного стэпа (traditional tap) и хуфер (hooper) на специальной деревянной подставке подобно page star dancing под собственный аккомпанемент на цифровом баяне.

5. Социальный танец («Social dance») — танцы массовые, общедоступные, бытовые, к ним относятся: латиноамериканские (сальса, меренге и др., восточные танцы (танец живота), аргентинское танго, ирландский степ, фламенко, так называемые танцы улиц (хип-хоп, брейк и т. п.), клубные танцы, хастл, рок-н-ролл и джаз. Отличительным признаком социальных танцев является импровизационность.

6. Эстрадный танец (Variety dance) — хореографическое произведение, предназначенное для концертного исполнения на эстраде.

7. Джазовый танец (Jazz Dance) — направление танца, зародившееся в США в конце 19 в. в результате слияния европейской и африканской танцевальных культур. Основные черты джаз - танца — это основополагающая роль ритма, импровизация, высокое техническое мастерство исполнителя. Основными техническими принципами джазового танца являются — полицентризм, полиритмия, синкопирование, свинг.

8. Степ — степ, или чечетка, или степ-дэнс — танец, который еще называют «музыка ног». Во время танца мы отражаем мелодию, танцуя степ, мы создаем музыку. В Америке — Фред Астер, Братья Николос.. Сейчас этот танец снова в моде, и испытывает свое второе рождение. Tap drums - новое направление в стэпе, то есть соединение элементов традиционного стэпа (traditional tap) и хуфер (hooper) на специальной деревянной подставке подобно page star dancing под собственный аккомпанемент на цифровом баяне.

9. Этнохореография — синкретический вид хореографического творчества, базирующийся на танцевальном и пластическом традиционном материале (обряды, ритуалы) этносов с включением музыки, пения, слова.

Виды танцев можно подразделить на следующие категории:

- Классический танец: балет
- Западно-европейские бальные танцы
- Исторический танец

- Клубные танцы
- Латиноамериканская программа бальных танцев
- Народный танец
- Свадебный танец
- Социальные танцы
- Спортивные танцы
- Танцы XX века: Современный танец
- Танцевально-двигательная терапия.

Лекция 2. .

Возникновение и развитие хореографического искусства.

Такое искусство, как танец, начало развиваться на заре появления человечества. Первобытные племена имели свои, особые ритуальные танцы, которые являлись важной частью их традиций и бытия. Их потомки, которые начали строить первые государства, превратили эти телодвижения в часть державной символики. Таким образом появились первые виды танцев, которые в большей степени свидетельствовали о происхождении человека, о его корнях. Сегодня люди танцуют везде, и при этом их движения уже не ограничены какими-либо рамками, которые определяет государство. Что же, рассмотрим более подробно, какие виды танцев бывают в тех или иных уголках планеты и как они становятся популярными во всем мире. Что такое танец. Данным термином именуется вид искусства, в котором художественные образы передаются посредством пластичных и ритмичных телодвижений. Любой танец неразрывно связан с определенной, подходящей ему по стилю музыкой. В ходе этого «ритуала» очень важны определенные положения тела человека, фигуры, которые он может показывать, переходы от одной позы к другой.

Учитывая, какие виды танцев есть в наше время, несложно предположить, что таких фигур и движений просто несчетное множество. Именно поэтому их разделяют на категории, которые во многом зависят от места зарождения конкретного танца, а также от прочих его особенностей (парный, групповой, одиночный и т. д.). История зарождения танцевального искусства. Еще в период существования первобытных племен зародились самые ранние виды танцев. Названия им давали в зависимости от эмоций, которые они сопровождали. К примеру, племя могло пытаться вызвать дождь после длительной засухи, и для этого сочинялся особый ритуал, в ходе которого люди двигались определенным образом. Посредством ритмичных телодвижений они благодарили своих богов, встречали рождение детей и провожали своих умерших предков.

Памятники изобразительного искусства как свидетельства существования элементов танца в первобытную эпоху. Нерасчленённость сознания первобытного человека. Синкретизм первобытной культуры. Обряд как его выражение. Изучение особенностей

танца в традиционной культуре (современных народов Африки, Австралии, Океании).
Древний мир.

Лекция 3.

Танцевальная культура Древнего Востока (Древний Египет, Междуречье, Индия).

Баядерки. Альмеи. Библейский рассказ о Саломее и танце семи покрывал.

Лекция 4.

Танцевальная культура Древней Греции и Древнего Рима

Многообразие танцевальных жанров в культуре Древней Греции. Образы танца в изобразительном искусстве, мифах, эпосе. Продолжение традиций греческого искусства в Древнем Риме. Появление «пиррихи». Синтез слов, музыки, пения и танца.

Лекция 5.

Искусство хореографии в средневековой Европе. Хореографическое искусство стран Западной Европы в эпоху Возрождения. Рождение балета.

План лекции.

1. Искусство хореографии в средневековой Европе.
2. Особенности танца эпохи Возрождения.
3. Бытовые танцы эпохи Возрождения.
4. Балет в Италии.

Народное творчество. Актёры – профессионалы (жонглёры, гистрионы, шпильманы). Церковные формы театрального действия (религиозные мистерии). Народные танцы. Басдансы, парные танцы - их сословный характер. Феодальные празднества. «Мореска». Маскарады, выходы ряженных. Постепенное появление пластического спектакля.

Новое отношение к танцу во времена Ренессанса вызвало появление многочисленных танцевальных жанров. Если судить по наименованиям пьес, помещенных в различных нотных собраниях, практических руководствах и трактатах, то картина получается необычайно пестрой. Правда, относительно времени появления отдельных танцев разные источники часто содержат сведения, противоречащие друг другу. Одни танцы быстро выходят из моды, другие, появившись в одном столетии, сохраняют свое значение в другом (например, сальтарелло, бас-данс, бранль), некоторые из них с течением времени

изменяют характер и стиль хореографии. Во Франции и других странах Европы черты нового танцевального искусства проявляются в конце XVI-XVII вв., тогда как в Италии расцвет начинается еще в конце XIV - начале XV веков. Поэтому в течение XV-XVI веков именно Италия была законодательницей танцевальной моды: итальянские педагоги работали во всех странах Европы, многие танцевальные жанры итальянского происхождения господствовали как в бальных залах, так и в театральных представлениях или композиторском творчестве. Позднее (с XVII столетия) танцевальная мода два века подряд диктуется французами.

1. Bassa danza (фр. basses danses) — т. е. «низкие» танцы, в которых не было прыжков, и ноги почти не поднимались над полом (павана, аллеманда, куранта, сарабанда и др.).
2. Alta danza (фр. haute danses) — т. е. «высокие» танцы хороводного движения, в которых танцующие вертелись и подпрыгивали (мореска, гальярда, вольта, сальтарелло, различные виды branley и пр.).

В эпоху раннего Ренессанса характерно противопоставление танцев медленного и более оживленного движения (bassa danza и alta danza). Оно встречается как на балах, так в зарождающейся профессиональной музыке уже в позднем средневековье. В музыкальных источниках XIV- начала XV веков обычны группировки танцев по 2: 1-й танец каждой пары выдержан в четном размере и медленном темпе, 2-й — в 3-дольном размере и быстром темпе. Больше других были распространены пары павана — гальярда и пассамеццо — сальтарелло.

С течением времени подобный порядок усложняется. Сама бальная практика, предполагавшая исполнение многих танцев подряд, приводила к объединению их в группы по принципу темпового и ритмического контраста. Так, например, Арбо говорит о последовательном исполнении двойного, простого, веселого и бургундского branley, как о твердо установленном и широко принятом в бальной практике: «Сюита из этих четырех видов branley соответствует разным группам лиц, присутствующим на балу. Пожилые танцуют медленные двойной и простой branley. Женатые молодые люди танцуют веселый branley. И самые молодые легко танцуют бургундский».

Принцип контрастного сопоставления не двух, а более танцев проникает и в танцевальную музыку эпохи Возрождения, лишенную прикладного значения, тем самым способствуя рождению сюитного цикла. Кроме того, помимо бала с его традиционным последованием танцев, прообразом инструментальной сюиты можно считать маскарадное шествие и балетто (балло). Балетто (балло) — составной фигурный танец,

исполнявшийся во время дворцовых представлений и увеселений и образованный из нескольких частей (например, бассаданца, сальтарелло, кватернария и пива) и предшествующего им торжественного нетанцевального вступления (интрада). Этот тип танца и есть один из прообразов Балета наших дней.

Искусство балета зародилось при княжеских дворах Италии в эпоху Возрождения. По мере того, как росла его популярность и совершенствовалась техника исполнения, распространялось само слово «балет» (от лат. ballo - танцую), которое обозначало танцевальный эпизод в опере, передающий определенное настроение. Выделение балета в самостоятельный вид искусства произошло позднее. Мастерство ранних итальянских учителей танцев производило впечатление на знатных французов, и они стали приглашаться к французскому двору.

Италия в эпоху возрождения была обетованной страной для артистов и художников. Во Флоренции из разных слоев образовалось артистическое общество, которое сильно способствовало развитию музыкального искусства. Движение в музыкальном мире отразилось, конечно, и на хореографии, нашедшее себе широкое гостеприимство при дворе Медичи, где танцевали чуть ли не ежедневно. Распространенными танцами были джига, гальярда, пассамеццо. Все эти танцы перешли во Францию и обошли придворные круги всех государств.

В 1608г. во Флоренции был поставлен балет «Ночь любви», сочиненный Франческо Чини. В 1616г. там же был блистательно поставлен балет «Борьба красоты». В 1628г. в Риме был поставлен интересный дивертисмент «Цветы, орошаемые фонтаном Пегаса, с танцами 12 часов». Вообще, временами года, стихиями, часами, уже начиная с эпохи Возрождения балетмейстеры не переставали пользоваться как благодарной темой для постановки танцев не только в Италии, но по всей Европе. В 1634г. кардинал Барберино устроил во дворце Канцелярии, В Риме, один из интереснейших спектаклей, сохранивших еще некоторую связь с популярными в Италии священными представлениями.

Италия эпохи Возрождения – колыбель балета. «Балет об Орфее» (1489) в постановке Бергонцио Ботта. Первые трактаты о танце (Доменико да Пьяченца, начало XV века; Чезаре Негри, 1602). Итальянская комедия дель арте. Пасторали. Искусство хореографии в контексте художественной культуры эпохи Возрождения.

Лекция 6.

Развитие балетного искусства во Франции в XVI веке. Хореографическое искусство Англии эпохи Шекспира.

План лекции.

1. Религия и танец. Роль танца в средневековых празднествах и зрелищах.
2. Черты классицизма в английской маске XVI – XVII веков.
3. Балет в Лондоне.

Итальянские салонные танцы вместе с соединенными с ними правилами постепенно прививались во французском обществе. Здесь они принимали более изящные формы, соответствующие духу французской аристократии. Появление этих танцев началось уже со времени царствования династии Валуа. Эта эпоха, знаменитая придворными интригами и любовными похождениями, благоприятствовала для развития хореографии. Во дворцах устраивались беспрестанные балы, был вечный праздник.

Во всех танцах сказывалось несомненное влияние Италии, да и лучшими учителями танцев в Париже были итальянцы. Сами танцы имели весьма скромный характер. Дамы отличались особой стыдливостью, опуская при исполнении модной паваны глаза вниз, но успевая при этом бросать изредка многозначительные взгляды на кавалера.

При Екатерине Медичи величественные танцы стали изменять свой строгий характер. В королеве сказалась итальянская кровь и медленным темпам, она предпочитала оживленные танцы с легкими прыжками. Стали танцевать веселые гальярду и вольту. Екатерина внесла изменения в моду: были уничтожены длинные платья, мешавшие движениям, тяжелые ткани заменили на более легкие, обрисовывавшие формы.

Началом балетной эры во Франции следует считать 1531г. В этом году состоялось первое балетное представление, творцом которого был итальянец Бальтазарини. Екатерина Медичи, не жалея денег, поручила ему устроить грандиозный праздник по случаю бракосочетания любимца короля, герцога Жуайеза, с Маргаритой Лотарингской. Бальтазарини сочинил нечто невиданное и совершенно новое. Он поставил первую оперу-балет под названием «Комический балет королевы».

Оперой-балетом «Цирцея» установлена была грань между старой формой хореографических развлечений и новой их формой, положившей начало цельным балетным зрелищам. Спектакль, на котором присутствовало более 10000 приглашенных, был дан в особой зале, начавшись в 10 часов вечера, он закончился только в три часа ночи. Пьеса делилась на три части и состояла из пролога и трёх интермедий (актов). Первый акт

включал балет, хор и апофеоз, второй – пение, декламацию, шествие дриад, третий – большой балет. Главная заслуга «балета королевы» заключалась в том, что при его постановке впервые сказалась уже известная система: действия были определены мыслью, и хореографическим дивертисментам придан некоторый смысл. В балете была общность идеи, и сцены вытекали последовательно одна за другой.

В Лондоне в подражании итальянцам и французам придерживались также сюжетов из мира богов. Примером того, насколько развита была в Англии любовь к хореографии, может послужить небольшая балетная интермедия, поставленная при своем дворе королевой Елизаветой. Эта сценка, вместо десерта после званного ужина, была представлена дочерьми королевы, которые изображали евангельских дев со светильниками. Постановкой занималась сама королева.

В Англии утвердился свой оперно-балетный придворный театр. В театре после комедии или трагедии обязательно исполнялся танец (жига) или комическая танцевальная сценка. За драматическими пьесами, ставившимися во дворце, непременно следовала «маска» - комедийный дивертисмент, где фигурировали образы и античности, и волшебной сказки, а центральный большой танец исполнялся всеми присутствующими дворянами. Жанр маски— один из первых опытов создания в Англии хореографического театра. В маске появляется сюжет. Вставные музыкальные номера, вокальные и инструментальные, разрастаются и претендуют на взаимную связанность. Танцмейстеры в течение многих недель обучали своих воспитанников, т. к. маска предполагала умение четко и энергично выполнять танцевальные движения. Кульминацией спектакля становилось «братание» исполнителей и зрителей: маскированные исполнители «выхватывали» из числа гостей особ противоположного пола и продолжали танцевать вместе с ними.

Этот синтетический (состоящий из многих составляющих) жанр был той плодотворной средой, в недрах которой вызревало несколько видов музыкально-театрального искусства: музыка к драме, балет, опера. В противовес маске появилась «антимаска» - гротескное или комическое представление, исполняемое после главной маски и обычно предшествующая заключительным танцам. В антимасках на бытовые темы — персонажами могли быть невежество, подозрение, злословие, гнев, в отличие от маски с её возвышенными, добродетельными героями, изысканным языком, утонченной музыкой. Маски и антимаски строились на резких контрастах реального и фантастического, натурализма и аллегории.

Английская маска XVI – XVII вв. – это придворное, костюмированное действо (чаще всего на античные, мифологические и сказочные сюжеты), главными действующими лицами которого являются аллегорические фигуры. Маска обычно создавалась к какому-нибудь важному событию, связанному с личностью монарха: брак, рождение наследника престола, коронация, победа в военной кампании и т.д., что и определило центральную фигуру маски – фигуру монарха, который пассивно или активно участвовал в маске и в композиционном плане являлся ее объединяющим элементом. Однако, к концу XVI в. маска вышла за пределы дворца и, оставаясь зрелищем для просвещенной публики, претерпела значительную трансформацию, расширив тематику и изобразительные средства. Ведущие драматурги Англии стали использовать ее также в качестве составного элемента полновесной пьесы, который можно рассматривать как художественный прием «пьесы в пьесе» (Шекспир – «Сон в летнюю ночь», «Буря»; пьесы Брума – «Антиподы», «Веселая компания», «Придворный попрошайка» и т.д.) Важным элементом маски является вовлечение зрителя в ее действие и обязательное ее завершение пиршеством.

Маску справедливо относят к стилю барокко (и притом «высокого» барокко). В ней прослеживаются все основные его черты: уход в мир абстракций и символов, отрицание действительности, частое смешение образов античности, мифологии и сказки, контрастность образов и мотивов, декоративная пышность, изобилие самоценных деталей и невероятная экспрессивность выразительных средств. Все направлено на то, чтобы вызвать у зрителя (а впоследствии – у читателя) восхищение, изумление и восторг. Еще большую контрастность композиции и всей образной системы привнесла в маску антимаска, которую Бен Джонсон впервые ввел в 1609 г., предварив ею одну из лучших своих масок – «Маску королев». Он первоначально назвал ее «фальшивой маской», и в противовес самой маске с ее возвышенными, добродетельными героинями (двенадцать прекрасных королев), высокой тематикой (прославление мудрого принца Карла), изысканным языком, утонченной музыкой (то есть миру полной гармонии и красоты) он противопоставляет мир зла и хаоса с комическими и гротескными персонажами. Маска и антимаска в их противопоставлении возвышенного и низменного, изысканного и грубого, серьезного и комического несомненно еще больше подчеркивали барочный характер этого жанра.

Однако не так все однозначно в стилистике этого жанра. Трудно представить, что такой апологет и последователь классического искусства, каким являлся Бен Джонсон, создатель и пропагандист эстетической программы классицизма в английской драме, полностью игнорировал бы те принципы драматического искусства, которые он с таким рвением [40] и упорством внедрял в английскую драму. Ведь именно в эти годы он создал свои лучшие произведения, выдержанные в традициях классицизма, – «Вольпоне» (1606), написанная через год после представления его первой маски, «Эписин, или Молчаливая

женщина» (1609), написанная как раз тогда, когда он внедряет антимаску, «Алхимик» (1610), «Заговор Катилины» (1611), «Варфоломеевская ярмарка» (1614) и т.д. И конечно же Б. Джонсон не отказывается от своих эстетических воззрений и при написании маски

Формулируя свою концепцию маски, он писал, что важно, чтобы «монархи и другие высокородные лица, которые обычно принимают участие в действии масок, могли бы не только любоваться богатством и внешним великолепием праздника или спектакля [...], но и проникнуть в высокий серьезный замысел, освещающий внутреннее содержание и основанный на античной традиции и большой учености» (Ben Jonson. The Underwood). И этот «замысел», раскрываемый автором при помощи аллегорий и эмблематических образов, есть не что иное, как представление и мысли автора о мире, о противоборстве добра и зла, которое, по его мнению, неминуемо закончится победой добра.

С приходом Джонсона в придворный театр маска приобретает ярко выраженную идейно-нравственную нагрузку и дидактический характер, опираясь, естественно, на античную традицию. Точно так же, как в своих комедиях, следует аристотелевской теории подражания природе, он стремился «показать почтенным зрителям зеркало шириной в сцену, на которой мы играем, где они должны увидеть уродство века» (Б. Джонсон. «Каждый выведен из своего гумора»). Бен Джонсон, споря с защитниками чисто зрелищного назначения маски, настаивал, что маска, как и любое другое драматическое произведение, «должна быть зеркалом человеческой жизни». В основе всех масок Б. Джонсона, а также и во всех лучших масках XVII в., лежит и гораціанский принцип «развлекая, поучать».

И реализуются эти классические постулаты искусства прежде всего через антимаску: именно ее персонажи призваны, подобно зеркалу, отражать уродство, низость, грязь, все пороки окружающего мира и, выставив их напоказ во всем их безобразии, вызывать к ним отвращение, и, прославляя уже в основной маске добродетели и красоту, звать к прекрасному и возвышенному. В этом состоит назначение искусства, как понимали его классицисты, и в это заключается назначение маски, как понимал его классицист Бен Джонсон. И двенадцать ведьм антимаски в «Маске о королевах» призваны были символизировать именно низости и пороки людей (такие, как Невежество, Подозрение, Злословие, Гнев и т.д.) И надо сказать, что описание их, их заклинания действительно вызывают отвращение.

С характером сатирической маски, антимаски тесно связана и «теория юморов», разработанная Джонсоном и положенная им в основу типизации образов, обязательной

для построения характеров героев драмы классицизма. Человеческие страсти, наклонности и поведение представлялись общими и типичными для всех: каждая личность является носителем какой-то одной черты «юмора», определяющей все поведение человека: корыстолюбия, скупости, лицемерия, обжорства и т.д. Такие [41] персонажи его комедий, как Вольпоне – воплощение корыстолюбия – и Реби Бизи – олицетворение лицемерия, являются характерными примерами классической типизации. С одной стороны, «теория юмором» обедняла образы, делая их односторонними и схематичными, с другой стороны, принцип типизации позволял глубже проникать в психологию героев и решать те дидактически-обличительные задачи, которые ставились перед классицистической драмой. И ее персонажи-типажи, без сомнения, типологически близки к аллегорическим фигурам маски и – прежде всего – антимаски, в которой Бен Джонсон и его последователи полностью реализовали «теорию юмором», доведя до абсолюта типизацию персонажей. И Вольпоне, как и многие другие персонажи комедий Б. Джонсона, мог без особых изменений стать персонажем любой антимаски.

Основные положения маски, разработанные Беном Джонсоном, и прежде всего такая ее составляющая, как антимаска, были восприняты и использованы практически всеми создателями масок в Англии XVII в., когда и заканчивается короткий путь этого жанра. Революция 1642 г. положила конец истории этого жанра. В последних масках, созданных в канун революции, антимаска все более настойчиво «наступает» на маску, неохотно уступая ее персонажам место на сцене. Так, в маске Ричарда Брума, ученика и последователя Б. Джонсона, которой завершается его комедия «Веселая компания», написанная в 1641 г., Добро и Гармония уже с большим трудом одерживают победу над Хаосом, спутники которого, Тревога и Вражда, еще долго кружат по сцене, не желая ее покидать, как бы предупреждая о возможных грядущих бедах.

Зонина Н. В. Черты классицизма в английской маске XVI – XVII веков // Основные тенденции и проблемы развития европейского искусства и литературы Нового времени. Материалы Международной научной конференции «Четвертые Лафонтеновские чтения» (10 – 12 апреля 1998 г.) СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. С. 40 – 42. Антимаска (английское — *antimasque*) — комическая или гротескная интерлюдия в маске, исполнявшаяся после главной маски и обычно предшествующая заключительным танцам. Жанр маски — один из первых опытов создания в Англии хореографического театра.

Термин «антимаска» впервые ввел Бен Джонсон в 1609 году, предварив ею одну из лучших своих масок — «Маску королев». Он первоначально назвал ее «фальшивой маской», и в противовес самой маске с ее возвышенными, добродетельными героинями

(двенадцать прекрасных королев), высокой тематикой (прославление мудрого принца Карла), изысканным языком, утонченной музыкой (то есть миру полной гармонии и красоты) он противопоставляет мир зла и хаоса с комическими и гротескными персонажами.

В антимасках — комических, гротесковых спектаклях на бытовые темы — персонажами могли быть невежество, подозрение, злословие, гнев. Маски и антимаски строились на резких контрастах реального и фантастического, натурализма и аллегии.

Выступали в антимасках артисты-профессионалы. Танцмейстеры в течение многих недель обучали своих исполнителей, поскольку маска предполагала умение четко и энергично выполнять танцевальные движения.

Кульминацией спектакля становилось «братание» исполнителей и зрителей: исполнители спектакля «выхватывали» из числа гостей особ противоположного пола и продолжали танцевать вместе с ними. Танцы в таких представлениях (вольта, гальярда, куранта) относились к числу самых популярных в ту эпоху.

Антимаски не должны были быть слишком длинными: «обычно они включают глупцов, сатиров, обезьян, дикарей, шутов, диких зверей, эльфов, ведьм, эфиопов, пигмеев, турок, нимф, простаков селян, купидонов, движущиеся статуи и тому подобное. Что касается ангелов, то представлять их как антимаску не достаточно смешно; и, с другой стороны, все, что отвратительно, также не подходит для нее, например, черти и великаны. Но главное, пусть музыка их будет развлекательной и с несколько необычными переходами. Если во время представления неожиданно возникнут приятные запахи, но не будут падать капли, то это доставит вспотевшей и запарившейся компании большое удовольствие и освежит ее. Двойные (double) маски — одни мужские, другие дамские — увеличивают пышность и разнообразие. Но все это ничто, если залу не содержат в чистоте и опрятности» (Фрэнсис Бэкон. «Эссе о гражданской и моральной жизни, О масках и триумфах»). Маска и антимаска в их противопоставлении возвышенного и низменного, изысканного и грубого, серьезного и комического подчеркивали барочный характер этого жанра.

Развитие балетного искусства во Франции в XVI веке. Хореографическое искусство Англии эпохи Шекспира.

Лекция 14.

Анализ ряда известных балетов Августа Бурнонвиля («Ярмарка в Брюгге», «Неаполь или рыбак и его невеста», «Фестиваль цветов в Чинзано», «Праздник в Альбано»).

Самобытность стиля. Посещение России (1874 г.), переписка с Христианом Петровичем Иогансоном, создание “русского балета” под названием “Из Сибири в Москву” с казачьими плясками, высокая оценка петербургского балета. Формирование школы Бурнонвиля как синтеза французской и итальянской школ, сохранение традиций романтизма.

Лекция 17.

Западноевропейский балетный театр второй половины XIX века. Творчество Артура Сен-Леона.

Закат романтизма и творчество Артура Сен-Леона. Артур Сен-Леон (1821 — 1879). Последний из могикан французского балета XIX века. Яркость и масштабность личности, неадекватность оценок его творчества в советской балетной критике. Сен-Леон — виртуозный танцовщик и скрипач, разносторонний мастер, создатель системы записи танца “Стенохореография”. Кипучая гастрольная деятельность, постановки балетов “Маркитанка”, “Сальтарелло”, “Ручей”, “Сирота Теолинда или Дух Долины”, “Скрипка дьявола” и др. Пятьдесят номинаций характерного танца в балетах Сен-Леона, принцип дивертисментности, развлекательность сюжетов, эффектность и разнообразие больших ансамблей, эффектная демонстрация балерины. Работа с композиторами Цезарем Пуни, Людвигом Минкусом, Лео Делибом. Россия была знакома с балетами Сен-Леона еще до приезда его в Петербург в постановке Перро и Теодора (Шиона). Правда, эти спектакли несколько отличались от своих подлинников и вначале вызывали некоторый интерес даже у передового демократического зрителя новизной своих танцевальных построений. Прибыв в Петербург, Сен-Леон стал показывать свои спектакли во всем блеске их дешевой зрелищной занимательности, чем сразу угодил балетоманам, смотревшим на балет как на десерт после хорошего обеда. Он начал усиленно внедрять в русский балет новый принцип постановки народных танцев. Обладая прекрасной памятью и редкой наблюдательностью, Сен-Леон во время своих гастрольных поездок по разным странам знакомился с национальными плясками отдельных народностей, запоминая в них самые характерные элементы. После этого он механически перемешивал их с элементами классического танца, создавая своеобразный, разностильный гибрид, называемый им характерным танцем, Балетмейстер значительно технически усложнял этот гибрид, достигая таким путем чисто внешнего эффекта, но, не передавая ни в какой мере национальных особенностей исполнения и эстетических установок народа, которому приписывал данный танец. Это было именно то «национальное» искусство, умытое и причесанное, приходилось по вкусу петербургскому придворно-аристократическому зрителю. Деятельность Сен-Леона в

России (1859 - 1869 гг., Петербург и Москва), выдвижение русских балерин (Надежды Богдановой, Марфы Муравьевой, Прасковьи Лебедевой и др.), выдвижение австрийской танцовщицы Адель Гранцовой, проработавшей в России восемь лет. Постановка балетов «Конек-горбунок» и «Золотая рыбка» (подробный анализ), эклектика постановок, критические отзывы прессы. История сценической жизни «Конька-горбунка» вплоть до наших дней, значение использования характерного танца. Петербургская балетная труппа, в лице ее передовых деятелей, не разделяла увлечения знати искусством Сен-Леона, противоречащим традиционным установкам русского балета. Именно в актерской среде возникла мысль повернуть балет на путь национальной тематики, учитывая при этом пристрастие Сен-Леона к народным танцам. Русские артисты предложили балетмейстеру использовать в качестве либретто сказку П. П. Ершова «Конек-Горбунок». Сен-Леон охотно согласился и в несколько вечеров, пользуясь советами петербургских балетных артистов, разработал сценарий спектакля. Балетмейстер сразу увидел возможности, предоставляемые ему сюжетом для того, чтобы создать балетный спектакль в угоду придворно-бюрократическому зрителю. Совершенно исказив сказку Ершова и лишив ее присущей ей сатирической окраски, он превратил произведение писателя в верноподданнический панегирик самодержавию. Создавая балет, Сен-Леон всячески стремился не затрагивать в нем русскую жизнь, о которой он не имел представления. В итоге на протяжении всего огромного спектакля только первый акт разворачивался в фантастической русской деревне, где жизнь текла по каким-то особым законам, не имевшим ничего общего с действительностью. Главным героем балета стал не Иванушка, а царь Александр II; сама же сказка являлась аллегорией отмены крепостного права. Царь-девица олицетворяла желанную свободу, хан воплощал в себе силы реакции, Иванушка символизировал темный и простоватый «добрый русский народ», и наконец, Конек-Горбунок являл собою некоего светлого гения России. Никакого стройного развития драматургии как это было у Дидло или у Перро, здесь не наблюдалось. Нагромождение картин, сменявших друг друга, преследовало единственную цель - создать непрерывную цепь впечатлений. В этом плане и разрешался спектакль, заканчивавшийся грандиозным апофеозом II. Балетмейстер представлял себе этот апофеоз следующим: на сцене на фоне древней кремлевской стены высится гигантский памятник «царю-освободителю», у подножия которого лежат разорванные цепи рабства, и все народы, входившие в состав Российской империи, прославляют монарха, даровавшего им свободу. Из-за кремлевской стены всходит лучезарное солнце, освещавшее светлый новый путь преобразованной России. Но даже падкое до лести царское правительство не сочло удобным так заканчивать

балет, и фигура царя была заменена вензелем с изображением его имени. Последний акт балета был большим дивертисментом, фактически собой инородное тело в спектакле. Балетмейстеры предыдущих периодов справедливо рассматривали подобные дивертисменты как пороки постановки, нарушавшие планомерное изложение содержания. Сен-Леон же считал необходимым вводить их почти в каждый свой балет, угождая такими танцевальными парадами упавшим вкусам балетных завсегдатаев. Дивертисмент в «Коньке-Горбунке» заключал в себе пляски двадцати двух народностей, населявших Россию. Эти пляски частично были разрешены средствами изобретенного Сен-Леоном характерного танца. Наблюдательность балетмейстера помогла ему довольно остроумно построить многочисленные танцевальные номера, в которых элементы отдельных народных плясок часто были верно подмечены. Премьера балета состоялась в Петербурге 3 декабря 1864 года и прошла с исключительно шумным успехом. Как и следовало ожидать, «Конек-Горбунок» полностью соответствовал настроениям придворно-аристократического общества и балетоманов первых рядов партера. Множество танцев, развлекательность сюжета, а главное, шовинистически-верноподданническая направленность произведения заставили петербургское высшее общество единогласно провозгласить этот спектакль «первым русским национальным балетом», а его творца-«первым русским национальным балетмейстером».

Великосветская публика рассматривала постановку как серьезное произведение хореографического искусства и дружно ее приветствовала. Однако немногочисленные демократически настроенные зрители держались совсем иного мнения. Некоторые из них еще помнили подлинно русские, народные балеты и дивертисменты начала века, созданные Вальберхом, Лобановым, Глушковским, проникнутые прогрессивной идеологией и пламенным патриотизмом. Эти зрители отказывались видеть в националистическом «Коньке-Горбунке» «первый русский национальный балет», но их голос тонул в общем хоре шумных похвал. «Конек-Горбунок» Сен-Леона породил на русской балетной сцене тот издевательский, сусальный псевдорусский стиль, который заставил Некрасова обратиться к М. С. Суровщиковой-Петипа, исполнявшей в дивертисментах танец «Мужичок», гневные слова: «Так танцуй же ты «Деву Дуная», но в покое оставь мужика».

Одной из причин успеха «Конька-Горбунка» было участие в нем трех выдающихся артистов петербургской балетной труппы - М. Н. Муравьевой (Царь-Девушка), Ф. И. Кшесинского (хан) и Н. П. Троицкого (Иванушка), 119 гротесковом плане. Кшесинский проработал в балете 67 лет, выступая в спектаклях не только как танцовщик, но и как пантомимный артист. Николай Петрович (Иванович) Троицкий (1838-1903) окончил

Петербургскую балетную школу в 1857 году и по приказу театрального начальства был выпущен в балетную труппу, хотя, обладая хорошими драматическими данными, еще в училище мечтал о карьере драматического артиста. Первые семь лет службы Троицкого в балете не выдвинули его из общей массы кордебалета. В 1864 году несчастный случай с ведущим комическим танцовщиком Стуколкиным, сломавшим ногу перед самой премьерой «Конька-Горбунка», заставил срочно искать ему замену, и на роль Иванушки был назначен Троицкий. Дебютанту удалось создать очень яркий образ, но указания балетмейстера, которым он слепо следовал, толкнули его на путь гротеска, исказившего образ, задуманный автором сказки. Однако само исполнение Троицкого выявило его выдающееся дарование пантомимного актера. С этого момента дальнейшее положение артиста было обеспечено. Он работал в труппе вплоть до 1884 года, после чего вышел в отставку. В 1866 году Сен-Леон в угоду царскому правительству поставил в Петербурге новый балет - «Валахская невеста, или Золотая коса». Однако эта постановка не оправдала возложенных на нее надежд, несмотря на то что за несколько месяцев до показа ее в Петербурге она была проверена на парижской публике.

Более чем сдержанный успех «Валахской невесты» заставил Сен-Леона снова взяться за создание «русского» балета. На этот раз он остановился на пушкинской «Сказке о рыбаке и рыбке» и, считая себя уже достаточно опытным в разрешении русских сюжетов, решил обойтись без помощи и советов петербургских артистов. В итоге его стараний был создан спектакль «Золотая рыбка», который по карикатурности изображения в нем русской жизни превзошел все, что когда-либо появлялось на балетной сцене. Несмотря на участие в нем очередной заграничной балерины Г. Сальвиони, этот балет был отвергнут даже великосветским петербургским зрителем, не говоря уже о балетной труппе. Что же касается прогрессивной печати, то она обрушила на Сен-Леона и на его произведение свое искреннее возмущение и негодование, бичуя постановку в сатирических статьях и рисунках. Наиболее ярким отображением этих взглядов явилась сатирическая статья Салтыкова-Щедрина «Проект современного балета». В этой статье великого писателя-демократа, не называвшего «Золотую рыбку» иначе как «организованная галиматья», проглядывала глубокая скорбь о падении русского балета. Хорошо помнивший прогрессивную роль балета 30-40-х годов, Салтыков-Щедрин не мог примириться с мыслью о том, что это искусство, направляемое ныне «балетно-консервативным союзом», «ни о чем не слышит и не знает» и не желает считаться с тем, что «нарождаются новые факты; изменяется целый строй жизни»

. М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. т. III, М., «Правда, 1951, стр. 168.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com Через два года после провала «Золотой рыбки» Сен-Леон покинул Россию. Он скончался в Париже в 1870 году, перед смертью поставив балет «Коппелия» - самое удачное свое произведение, уже около ста лет не сходящее с балетных сцен мира. Причиной этого успеха были как музыка Делиба, так и ряд талантливо поставленных танцев. Балета «Коппелия» (1870) совместно со сценаристом Шарлем Ньютером (по мотивам Эрнста Теодора Гофмана), композиторский шедевр Лео Делиба, колоритность и яркость танцевальных красок в постановке Парижской Оперы. Долгая сценическая жизнь «Коппелии». Значение творчества Сен-Леона как переходного этапа в завершении золотой эпохи романтического балета. «Конек-Горбунок» в различных редакциях продержался на русской сцене около 100 лет¹. Долголетняя жизнь спектакля в первую очередь объясняется широкой известностью и подлинной народностью сказки Ершова, которая легла в основу сюжета. Для многих зрителей «Конек-Горбунок» дорог по детским воспоминаниям о театре, как первый спектакль, который им удалось увидеть. Большую роль в сохранении этого балета в репертуаре сыграли и блестящие русские исполнители ролей Иванушки и хана. Наконец, немалое значение в долговечности спектакля имела музыка Пуни. Чрезвычайно простая по своей форме, с широким использованием народных мелодий, крайне танцевальная, она легко запоминалась и незаметно входила в быт русских людей. Достаточно сказать, что на мотив мазурки из последнего акта балета поется известная детская песенка «Жил-был у бабушки серенький козлик».

Продолжению сценической жизни «Конька-Горбунка» способствовал балетмейстер А. А. Горский, в начале XX века коренным образом переделавший постановку и включивший в партитуру ряд произведений других композиторов-классиков.¹

В 1960 году «Конек-Горбунок» в новой редакции был поставлен в ГАБТе СССР балетмейстером А. И. Радунским, а в 1963 году в Ленинграде балетмейстером И. Д. Бельским на музыку Р. Щедрина. Первоначальная партитура Пуни при некоторых несомненных ее достоинствах оставалась исключительно «балетной», то есть представляла собой ряд механически соединенных отдельных номеров. В условиях быстрого роста музыкальной культуры России, связанного с концертной деятельностью Московской консерватории, произведения Пуни и Минкуса уже переставали удовлетворять передового зрителя. Это обстоятельство и вызвало попытку Большого театра осуществить реформу балетной музыки, задуманную Даргомыжским. Даргомыжский еще в 1848 году написал оперу-балет «Торжество Вакха»,

воспользовавшись сюжетом одноименного произведения Пушкина. Но в то время этот спектакль не был разрешен цензурой, которая не сочла возможным одобрить к представлению «сюжет соблазнительный и близкий к безнравственности», тем более что «эффект танцев зависит от исполнения, за которое отвечает не цензура»

Лишь в 1866 году в связи с ослаблением цензурного гнета, Даргомыжский добился согласия на постановку своего произведения на сцене Большого театра. Осуществление спектакля было поручено С. Соколову. Великий русский композитор-реалист Даргомыжский мечтал создать новую форму музыкального представления, где музыка, вокал, танец и действие составляли бы единое органическое целое, исполненное сценической правды. Ряд обстоятельств не позволил осуществить постановку так, как она была задумана. Соколов, потеряв интерес к ней, передал ее артисту Ф. Н. Манохину. В результате на сцене появился обычный оперный спектакль, в котором между пением и танцем не было органического единства. Главная идея Даргомыжского была нарушена, и опера-балет «Торжество Вакха», данная в начале 1867 года, успеха не имела. Однако сам факт появления оперно-балетного спектакля с музыкой русского композитора-профессионала свидетельствовал о все возрастающем интересе серьезных музыкантов к хореографии.

Постановка «Торжества Вакха» содержала в себе те ростки нового, которым впоследствии суждено было расцвести в симфонических балетах Чайковского. Балеты Сен-Леона, хотя и получили признание у придворного зрителя, но были слишком далеки от коренных установок русского балетного искусства, чтобы стать господствующей линией его развития. Это были постановки, типичные для периодов исканий. Сен-Леон, как и другие балетмейстеры того времени, судорожно искал способы создания реалистического балета. Он метался от спектаклей на современную тему вроде «Маркидантки» и «Валахской невесты» к фантастике «Немей» («Ручей») и «Заколдованной скрипки», к аллегории «Конька-Горбунка». Соколов был прямолинейнее. Он считал, что в утверждении реализма большую роль играют балеты на народную тему. Однако ни тот, ни другой не достигали желаемой цели. Бытовизм «Маркидантки» и «Папоротника» был столь же чужд современным требованиям, как и фантастика балетов романтизма. В этот крайне тяжелый для развития русского балетного искусства период во главе петербургской труппы встал Мариус Петипа.

Артисты петербургского балета 70-90-х гг. XIX века. Формирование исполнительской школы.

Новое поколение русских исполнителей, парадоксальное вживание иностранных мастеров (А. Иогансон, М. Петипа) в мир русского балета. Россия — единственный в мире балета оплот школы классического танца (упадок балета на Западе к концу XIX века). Преемственность русских исполнительских традиций.

Екатерина Оттовна Вазем — любимая балерина Петипа, исполнительница 22-х его балетов, обладательница филигранной техники танца, педагог Вагановой, прожила долгую плодотворную жизнь (1847 — 1937) в России, автор книги мемуаров.

Балерины Клавдия Канцырева, Евгения Соколова, Мария Горшенкова, Варвара Никитина; Мария Петипа — яркая характерная танцовщица, дочь Мариуса Петипа; Анна Иогансон (1860 - 1917), дочь Христиана Иогансона, балерина чистого классического стиля.

Павел Андреевич Гердт (1844 - 1917), обладатель звания солиста Его Императорского Величества, непрекаемый первый премьер С. Петербургского балета, танцевал вплоть до 1916 года, партнер всех крупнейших мировых балерин второй половины XIX — начала XX века; уникальная продолжительность и ровный блеск карьеры, благородные герои Гердта — эталон исполнения. Педагогическая деятельность.

Выдающиеся танцовщики Платон Карсавин (1854 — 1922), отец Т. Карсавиной, замечательный классический виртуоз, Тимофей Стуколкин (1829 — 1894), ярчайший представитель династии мимических танцоров Стуколкиных. Характерные танцовщики: Феликс Кшесинский (1823 — 1905), выходец из Польши, легендарный “мазурист”, отец Матильды Кшесинской, Альфред Бекефи (1843 — 1925), выходец из Венгрии, инспирировал венгерский характер балета “Раймонда”, Александр Ширяев (1867 - 1914), один из авторов учебника “Основы характерного танца”.

Владимир Степанов (1866 — 1896), изобретатель системы записи танца, первым ввел в программу обучения в балетной школе предмет “Запись танца”. Роль Степанова в сохранении наследия классики. Экскурс в историю систем записи танца: от Туано Арбо (XVI век) до Сен-Леона, Степанова, Лабана-Бенеша до советского исследователя Србуи Лисициан. Несовершенство систем. Приход им на смену видеозаписи.

Итальянские мастера в России.

Школа Карло Блазиса — школа виртуозной силовой манеры исполнения. (Работа Блазиса в московском балете, на склоне жизни). 1882 г. — отмена монополии императорских театров и широкая возможность существования частных антреприз. Приток иностранных гастролеров в Россию.

Наиболее крупные итальянские мастера, работавшие на русской императорской сцене:

Вирджиния Цукки (1847 — 1930), уникальная драматическая балерина, ее триумфальные выступления в 1885 г. в “Эсмеральде”, “Дочери фараона” и других спектаклях. Восхищенные отзывы о ней К.С. Станиславского. Влияние Цукки на русских балерин. Карлотта Брианца (1867 — 1930), ученица школы К. Блазиса, первая Аврора в “Спящей красавице”, балерина “инструментального стиля”. Пьерина Леньяни (1863 — 1923), восемь лет работы в Петербурге. Первой исполнила 32 фуэте, первая Одетта — Одиллия. Энрико Чекетти (1830 - 1928), работа в московском Большом театре, с 1887 г. в Мариинском. Партии Чекетти — Голубая Птица и Карабос в “Спящей красавице”. С 1892 года — замечательная педагогическая деятельность в России (педагог В. Нижинского, М. Кшесинской, А. Павловой). Деятельность Чекетти в Варшаве, в дягилевской антрепризе, в конце жизни руководство школой Ла Скалы. (Чекетти ещё в 1893 году принял русское подданство и ассоциировал себя с русским балетом.

Москва с ее ориентацией на искусство МХТ и Малого театра. Петербург с его открытиями “Мира искусства”. Мода на акмеизм в литературе и балете. События 1905 года, забастовка в труппе (роль А. Павловой), самоубийство С. Легата. Выдвижение импресарио Сергея Павловича Дягилева. Русские сезоны в Париже (1909, 1910, 1911 гг.). 1910 ~ назначение Николая Легата первым балетмейстером, Михаила Фокина — вторым. Приезд Айседоры Дункан в Россию, ее влияние. Отзвуки прессы. Расстановка сил: борьба академистов и новаторов. Формирование балетной критики (Сергей Худяков, Валериан Светлов, Андрей Левинсон, Аким Волынский). Балетоманы и критики балета. Престижное положение русского балетного театра в сравнении с европейским. Продолжение традиций Петипа (петербургские “консерваторы” балета). Балетная династия Легатов — последователей дела Петипа. Поньше существует “Школа Легата” в Великобритании, где ведется преподавание по русской системе. Густав Иванович Легат, отец (1837 — 1893), технически сильный танцовщик, исполнитель ролей Альберта и Джеймса (“Жизель” и “Сильфида”). Сыновья. Сергей Легат (1875 - 1905), первый кавалер петербургского балета, первый виртуозный дуэтный танцовщик. Трагическая смерть в 1905 г., в связи с событиями первой русской революции, которые отразились на жизни труппы. Николай Легат (1862 — 1937) — правоверный академист, исполнитель ведущих ролей в балетах Петипа. Создание братьями Легат балета “Фея кукол” (1903 г.), дивертисментный характер постановки, следование академическим традициям, знаменитое па-де-труа из “Феи кукол” как образец академического стиля, 1902 г. - назначение Н. Легата вторым балетмейстером. 1906 г. - ага постановка балета “Кот в сапогах”; 1907 г. - создание балета “Аленький цветочек” (оформление Константина Коровина). Псевдорусский характер спектакля, негативные отзывы критики.

Плодотворная деятельность на ниве балетной педагогики. 1909 г. - учреждение класса поддержки (рук. Н. Легат, с 1910 г. числится первым балетмейстером). 1920 г. - отъезд за границу, работа у Дягилева, создание студии в Лондоне. Школа Легатов - оплот русского академизма. Творчество Матильды Кшесинской и других прим – балерин Петербургской сцены.

Лекция 18.

Русский балетный театр второй половины XIX века. Эпоха М. И. Петипа.

Мариус Иванович Петипа (1818 — 1910) — великий хореограф, создатель обширного театра Петипа, насчитывающего около ста произведений, создатель большого академического русского балета, провел более шестидесяти лет в России, получил десять наград от трех русских царей, дважды был женат на русских балеринах и оставил многочисленное потомство балетных и драматических актеров

История династии Петипа. Жан Петипа (отец) (1787 - 1855), французский балетмейстер, потомственный танцовщик в третьем поколении, основатель Брюссельской консерватории, хореограф и педагог, закончил жизнь и деятельность в России вместе с младшим сыном Мариусом Петипа. Люсьен Петипа (1815 - 1989), танцовщик, педагог, балетмейстер Парижской Оперы, первый исполнитель партии Альберта (“Жизель”), с 1861 года — балетмейстер и педагог. Партнер Карлотты Гризи и других выдающихся романтических балерин (как хореограф был весьма ординарен и уступал своему брату Мариусу).

Молодость Петипа, учеба, гастроль в Америке вместе с отцом и Фанни Эльслер, соперничество с красавцем-братом, пребывание в Испании, увлечение испанскими танцами, дуэль, “бегство” из Испании через Париж в Россию (1847 г.), восторженное восприятие России, первый период работы при Перро, постановка “Пахиты”, успехи Петипа при Сен-Леоне, накопление опыта, балеты “Корсар” (новая редакция), “Дочь фараона”, “Царь Кандавл”.

Женитьба на балерине Марии Сергеевне Суровшиковой, ее выдвижение, постановки одноактных балетов “Парижский рынок”, “Голубая георгина”, поездка с женой в Париж, успех. 1869 “ год обретения власти над русским балетом (отъезд Сен-Леона), постановка в Москве первого истинного шедевра “Дон Кихот” Л. Минкуса, перенос спектакля в Петербург, утрата яркости характерных красок. “Дон Кихот”: долголетие спектакля, редакция Горского, нынешние редакции, комедийно - драматический характер балета, современные истолкования.

1877 г. — постановка “Баядерки” (анализ хореографии и сценария), танцевально-симфоническая картина “Тени”. Формирование стиля Петипа: большие академические

ансамбли философского содержания, разработанность женских партий, определение структурных форм танца, роль аксессуаров, детские ансамбли, второстепенная роль мужского танца, помпезность, академическая классичность, приоритет женского танца.

Балерины Петипа: Мария Суровщикова, Екатерина Вазем, Адель Гранцова, Пьерина Леньяни, Карлотта Брианца, Мария Петипа и др.). Анализ балета “Спящая красавица” Чайковского — Петипа, единственного спектакля, поставленного двумя гениями при их жизни. Французская стилизация на русский лад, великолепие музыки и танцевальной картины “Нереиды”, роль картины “Свадьба Авроры” как коды балета. Последующая трансформация партии феи Сирени, привнесение вариаций в партию Дезире в советское время. Современная жизнь “Спящей”, лучшие исполнительницы прошлого и настоящего. Анализ балета “Раймонда” (1898 г.), музыка Александра Константиновича Глазунова. Принцип балетного симфонизма. Венгерский характер произведения (венгерское гранд па), недостатки либретто. Великолепие танцевальных ансамблей и танцевальных характеристик. Сценическая жизнь “Раймонды”.

Закат карьеры хореографа Мариуса Петипа, балеты “Испытания Дамиса”, “Времена года” на музыку А. Глазунова, “Арлекинада” Ричарда Дриго (1900 г.), приход на смену Петипа молодых хореографов братьев Сергея и Николая Легатов.

1903 г. - последний крупный спектакль Петипа “Волшебное озеро” (композитор А. Н. Корещенко). Небывалая пышность постановки, слабость музыки и драматургии. Неудача премьеры. Уход Петипа в официальную отставку. Последние годы жизни, его мемуары, отражение в них своих обид и амбиций.

Эпилог значение творчества Петипа как основного собирателя и хранителя академических традиций, создателя жанра монументального классического спектакля с четкой архитектурной структурой (чередование больших и малых ансамблей), виртуозная разработка сольных женских партий, самоценная симфоничность танца в ряде великолепных ансамблевых сцен — “Тени” (“Баядерка”), “Оживленный сад” (“Корсар”), “Сцена нереид” (“Спящая красавица”), “Сон Дон Кихота” и т. д.

Проблемы сохранения классического наследия Петипа в наше время, проблематичность оригинальности (подлинности) некоторых дошедших до нас сочинений Петипа, принцип живого вторжения новых постановщиков в спектакли Петипа (по примеру старого мастера, который тоже бесцеремонно обращался с творениями своих предшественников Перро, Сен-Леона, Мазилье и др.).

Петипа-хореограф на все времена.

Чайковский и создание русской балетной классики. Творчество Л. И. Иванова.

«Балет – та же симфония», – П.И. Чайковский писал, сочиняя «Спящую красавицу». В этом заключалась основа его великих реформ. Балетный театр был призван стать музыкальным театром, театром не прикладной, иллюстративной музыки, а такой, которая в себе несёт глубокий смысл, драматическое содержание, многообразие мыслей и чувств. Опираясь на «балетный» опыт русских музыкантов во главе с М.И. Глинкой, Чайковский блистательно осуществил свои намерения. Подавляющее большинство музыкантов того времени считало, что сюжет, действие – лишь предлог для серии танцевальных дивертисментов. Чайковский же придавал большое значение сюжету балета, его действию и системе образов. Породнив балетную музыку с симфонической, Чайковский породил и их героев. Этим самым он нанес сокрушительный удар игрушечности и кукольности балетных персонажей. Благодаря музыке Чайковского, они сделались носителями духовной, а не только физической красоты, приобрели способность в ходе действия выражать свои идеалы, бороться за свои чувства. Такой подход к балету не позволял актёрам и балетмейстерам довольствоваться только искусством представления. Он требовал от них переживаний в танце, создания образа в танце, обрисовки характера, типа. Прежде две сферы балетной выразительности – пантомима и танец – часто использовались врозь: первая – для игры, вторая – преимущественно для развлекательных дивертисментов. Теперь музыка и драматургический замысел требовали их взаимодействия в интересах идейного содержания. В «Лебедином озере» есть сквозное развитие образа героя: он представлен в I акте несколько легкомысленным весельчаком; во II – преображённым любовью; в III – обманутым сходством Одетты и Одиллии, IV – раскаявшимся и ищущим искупления.

Особенность реформ Чайковского (преобразование балетного театра и его музыки изнутри, без какой-либо пагубной ломки) позволяла даже старым мастерам хореографии подняться в их творчестве на новую ступень. В итоге русский балет к концу XIX века сделал шаг вперёд в истории искусства танца. Его достижения и сегодня составляют важнейшее звено классического наследия, содержат самые важные его заветы. «Лебединое озеро» – первый балет Чайковского, первый опыт реализации его заветных желаний и дум.

История создания. Директор императорских театров И. А. Всеволожский (1835—1909), поклонник творчества Чайковского, высоко оценивший «Лебединое озеро», в 1886 году попытался заинтересовать композитора новой балетной темой. Он предложил сюжеты «Ундины» и «Саламбо». Композитор, работавший тогда над оперой «Чародейка», от

«Саламбо» сразу же отказался, но «Ундина» его заинтересовала: на этот сюжет была написана ранняя опера, и Чайковский был не прочь к нему вернуться. Он даже попросил брата Модеста, известного либреттиста, заняться сценарием. Однако представленный М. Чайковским (1850—1916) вариант был отвергнут дирекцией театров, а Всеволодом Кудрявцевым овладел другой замысел — создать пышный спектакль в стиле балетов при дворе Людовика XIV с кадрилию из сказок Перро в дивертисменте последнего акта.

Премьера балета «Лебединое озеро» состоялась в Большом театре 20 февраля 1877 года. Дирижировал С.Я. Рябов. Декорации принадлежали Вальцу, Шангину и Гроппиусу, костюмы были подборными. В ролях Одетты – Одиллии, Зигфрида и Ротбарта на премьере выступили П. Карпакова, А. Гиллерт, С. Соколов. Ставил спектакль австрийский балетмейстер Венцеслав (по другим данным – Юлиус) Рейзингер. В этот вечер, после очень длительного перерыва, зрительный зал оказался переполненным. Интерес к новому произведению охватил все слои московской интеллигенции. Отношение к спектаклю было самое различное. Музыкальные критики, в большинстве своем подошедшие к оценке постановки с обычными мерилami тогдашних требований к балетной музыке, дружно отвергли произведение Чайковского. Они находили, что музыка «монотонна, скучновата», обнаруживает «бедность творческой фантазии и... однообразие тем и мелодий» называли балет Чайковского сбором «невероятных диссонансов, бесцветных, невозможных мотивов», словом, «музыкальной какофонией». Особенно отрицательно отнеслись к балету петербургские критики, представители «балетно-консервативного союза», которые в не терпящем возражений тоне «знатоков» поспешили похоронить произведение Чайковского, смело, объявив о его полном провале. Передовые критики и друзья композитора отнеслись к спектаклю более доброжелательно, но одновременно как бы извинялись перед читателями за свое мнение. Так, например, Н. Д. Кашкин писал, что «Лебединое озеро» имело успех хотя, не особенно блестящий, но значительный». Г. А. Ларош, делая ряд замечаний композитору, вместе с тем признавал, что «по музыке «Лебединое озеро» - лучший балет» который он когда-либо слышал. Танеев ограничился частным письмом, в котором сообщал Чайковскому, что его знакомым «очень понравилась» музыка «Лебединого озера». Балетные артисты честно признавались в своей неспособности хореографически раскрыть новое произведение. Режиссер московской балетной труппы Д. И. Мухин писал, что «музыка для танцев не особенно удобна, скорее походит на прекрасную симфонию». Танцевальное воплощение балета не удалось. Рейзингер и здесь широко применил свои «новые методы» разрешения танцев. Критика сетовала на балетмейстера за его «замечательное умение вместо танцев устраивать какие-то

гимнастические упражнения» и указывала, что «кордебалет толчется себе на одном и том же месте, махая руками, как ветряная мельница крыльями, а солистки скачут гимнастическими шагами вокруг сцены». Однако всецело обвинять Рейзингера в неудаче спектакля не приходилось. В те годы балетные деятели, воспитанные на музыке второстепенных композиторов, не были в состоянии разрешить столь сложной задачи, как хореографическое воплощение симфонической музыки Чайковского. Когда спустя почти двадцать лет Петипа с его огромным опытом и исключительной танцевальной фантазией взялся за этот балет, то и его постановка первого акта оказалась столь же оторванной от музыки Чайковского, как и в первой редакции. Правильно разрешить «Лебединое озеро» мог только балетмейстер, профессионально знающий музыку, и при этом только русский балетмейстер, так как этот спектакль был насквозь проникнут русским мирозерцанием. Однако, несмотря на отзывы официальной критики, решительное слово было за широким зрителем, за теми представителями разночинной русской интеллигенции, которые в день первого представления «Лебединого озера» переполнили зал Большого театра. Мнение этого зрителя, горячо принявшего новый балет, разошлось с оценкой «специалистов». Это обстоятельство, по-видимому, приводило в недоумение и даже раздражало часть критиков. В саркастических фразах: «Если судить по количеству вызовов, которыми публика приветствовала композитора, то, пожалуй, можно сказать, что балет его имел успех», «Композитора вызывали много раз, но далеко не единодушно и не без протеста» - звучали ноты явного недовольствия.

Об успехе балета говорит и его сравнительно долгая по тому времени сценическая жизнь. Несмотря на неудачное хореографическое разрешение, «Лебединое озеро» семь лет сохранялось в московском репертуаре и выдержало 32 представления и две новые постановки, в то время как другие спектакли не шли более 18 раз. Музыка балета вскоре после его постановки прочно вошла в концертный репертуар, чему во многом содействовал Н. Г. Рубинштейн, едва ли не единственный крупнейший музыкант, сразу и безоговорочно принявший произведение Чайковского.

Внезапная кончина П.И. Чайковского (1893) всколыхнула русское общество. Статьи о нём появились в русских и иностранных газетах и журналах. При таких условиях дирекция императорских театров не могла остаться в стороне от желания представителей общественно-художественных организаций почтить память композитора концертами из его сочинений. Возникла мысль о показе на вечерах 17 и 22 февраля 1894 года II акта «Лебединого озера». Его поставил Лев Иванович Иванов. Бесспорно, что вопрос о

постановке всего балета «Лебединое озеро» был решён только после успешного показа II акта.

16 августа 1894 года Модест Чайковский, душеприказчик композитора, дал согласие на пересмотр партитуры и взял на себя переделку сценария. Постановка – М. Петипа, Л. Иванова. Партия Одетты – Одиллии – итальянская балерина Пьерина Леньяни, Зигфрид – П. Гердт, Бенно – Александр Горский. Автором новой редакции партитуры выступил дирижёр и композитор Р. Дриго. Другом русского балета назвал его Б. Асафьев. «Ему первому пришлось разгадать смысл нового направления, которое начиналось Чайковским», - написал он. Работа над авторским текстом: купюры и вставки. Нельзя не согласиться с Асафьевым: «По условиям балета того времени, это было сделано безупречно, сделано тонко: сам балет оказался очень жизнеспособным на протяжении шестидесяти лет». И сегодня, когда все потери в редакции Дриго ясны, отказаться от его работы не так-то просто, а предложить лучшую - ещё трудней.

На рубеже XIX—XX веков русская балетмейстерская школа дала миру замечательных хореографов, обладавших глубоко индивидуальной творческой манерой, умением сочетать в своем искусстве традиции с современным подходом к решению стоявших перед ними задач. Мариус Петипа и Лев Иванов, Михаил Фокин и Александр Горский — крупнейшие художники танца, вписавшие славные страницы в историю русского балетного искусства.

Рубеж столетий был сложным периодом итогов и коренной ломки устоявшихся традиций, ретроспективной оценки пройденного пути и эпохой реформ.

Петипа отдал русской сцене более шестидесяти лет жизни. Он великолепно изучил принципы балетной драматургии своих предшественников и современников. Блестяще владея и распоряжаясь танцем, Петипа обогатил танцевальную лексику, добился стройности сценического действия, упорядочил и разработал законы сольного, дуэтного и массового танца. Мастер монументальных хореографических полотен, он отлично владел комплексом выразительных средств многоактного балета, расцветивая его бесчисленным разнообразием танцевальных форм. Сочетания движений классического танца в его хореографических партитурах были всегда новы, оригинальны, выразительны.

Великое завоевание русского балета той поры — симфонизация танца, органическое слияние музыкальной и хореографической драматургии в единое целое. «Спящая красавица» — одна из вершин мировой хореографии XIX века, блистательный пример балетного симфонизма, который, благодаря творческим принципам Петипа, его долгим, трудным и упорным поискам, поднял на высшую ступень искусство русской

балетной сцены. В этом балете объединились два гения эпохи: хореограф Петипа и композитор Чайковский. С приходом в балет великого композитора балетный театр выдвинулся на передовую линию театрального искусства. Содружество и взаимопонимание Чайковского и Петипа утвердили художественное взаимодействие музыки и танца.

Один из талантливейших мастеров русской школы хореографии Лев Иванов прошел трудный путь в театре. Половецкие пляски в опере «Князь Игорь» Бородина (1890) были первой встречей хореографа с серьезной музыкой. Для Иванова музыка всегда значила больше, чем для его коллег, многие из которых относились к музыке как к подсобному, вспомогательному элементу, подчиненному балетному действию.

Творческие свершения русских балетмейстеров обогатили сокровищницу и советского балета, явившегося законным наследником прогрессивных тенденций дореволюционной эпохи в истории хореографического искусства.

Лев родился 18 февраля 1834 года. Поскольку он был незаконнорожденным, мать решила отдать его в сиротский дом, через несколько лет забрала, а потом, обзаведясь еще несколькими детьми, и вовсе благополучно вышла замуж за его отца. Мальчика, видя его склонность к танцу, отдали в московское балетное училище, потом перевели в петербургское. Там он сразу обратил на себя внимание преподавателей своими выдающимися способностями, прекрасной памятью и абсолютным слухом. Единственное, что сердило учителей, — он слишком увлекался музыкой в ущерб другим предметам.

В 1850 году шестнадцатилетний воспитанник Лев Иванов дебютировал в классическом па-де-де в балете «Мельники», и с тех пор его имя постоянно появлялось на афишах. В 1852 году его зачислили в труппу петербургского Большого театра. Ведущие танцовщицы Андреянова и Смирнова отметили способного танцовщика кордебалета и выбрали его партнёром. Ему поручали сольные классические и характерные партии, а также второстепенные роли. Лучше всего ему удавались характерные танцы, особенно итальянские и испанские.

Скромность мешала Иванову добиваться большего. Только с 1856 года, когда он заменил в спектакле заболевшего Петипа, его провели на первые роли. В репертуар Иванова вошли: Колен из балета «Тщетная предосторожность», Феб из балета

«Эсмеральда», Конрад из балета «Корсар», Таор из балета «Дочь Фараона», Солор из балета «Баядерка».

Он женился на дочери композитора Лядова - Вере, тоже танцовщице, вскоре ставшей первой русской опереточной дивой. Она решила, что достойна более богатого и видного мужа, брак, сначала такой счастливый, закончился разводом.

Уже в 1860-х годах Иванова затмил молодой блестящий премьер Павел Гердт, однако он ещё долго выступал на сцене и даже занял положение первого танцовщика. Кроме того, он начал преподавать и ставить танцы для своих воспитанников. В 1872 году он получил пенсию за выслугу лет, но его оставили в театре.

БАЛЕТМЕЙСТЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

В 1882 году Иванова назначили режиссером петербургского балета, а в 1885 году перевели на место второго балетмейстера - помощника Петипа. Главной обязанностью Иванова было возобновлять старые балеты и ставить танцы в операх и драмах. Кроме того, в весенние и летние месяцы он ставил небольшие балеты и дивертисменты для Каменноостровского театра в Петербурге и театра в Красном Селе.

Успех или неуспех постановок Иванова зависел прежде всего от музыки. Если Петипа умел симфонизировать танцы при несимфонической музыке, Иванов обнаружил незаурядный талант только при встрече с музыкой Чайковского. Для Иванова музыка была не служанкой балета, как иногда бывала для Петипа, а хозяйкой, определяющей сущность образа. В этом был источник всех достижений Иванова-хореографа. Правда, из-за подчиненного положения в театре он не мог выбирать только хорошую музыку. Вместе с тем такая зависимость от музыки была исторически обусловлена развитием русского балетного театра. Поэтому лучшие работы Иванова живут рядом с самым ценным из наследия

Петипа.

Первой собственной постановкой Иванова был одноактный «Очарованный лес», поставленный в 1887 году для школьного спектакля (он вел в школе класс старших воспитанниц). Сюжет повторял схему романтического балета, сталкивая мир мечты с миром действительности. Венгерскую крестьянку заставляла в лесу гроза. Гений леса, привлеченный красотой девушки, предлагал ей стать повелительницей дриад, но подоспевший жених и другие крестьяне выручали ее из беды. Музыка Дриго обладала изяществом и гибкостью мелодического рисунка и также воскрешала традиции романтического балета. Это обусловило цельность простых, но поэтичных решений

хореографа. Присущее романтизму сочетание фантастики и фольклора воплощалось в классическом и характерном танце. В балете был кордебалет дриад, pas d'action героини, Гения леса и его волшебной свиты. Финал посвящался венгерским танцам. В том же году был показан балет «Гарлемский тюльпан». Музыка сочинил заурядный композитор Б. А. Шель, заурядной оказалась и постановка Иванова. «Севильская красавица» на сборную музыку (1888) и «Шалость Амура» А. А. Фридмана (1890) утвердили за Ивановым репутацию опытного, но не оригинального профессионала.

Среди множества танцев, сочиненных Ивановым для оперных спектаклей, выделялись половецкие пляски в «Князе Игоре» Бородина (1890). Ими Иванов подготовил переворот в области характерного танца, который завершили половецкие пляски Фокина (1910). Иванов глубоко постиг дух и структуру танцевальной музыки Бородина. Он передал в динамической пластике нарастающее напряжение и разгул все сметающей стихии, те «дико своевольные ритмы, гармонии и темы половецких плясок», о которых позже писал академик Б. В. Асафьев. В сложной, многоплановой танцевальной сюите Иванов с гениальным предвидением будущих возможностей балета смешал краски классического и характерного танца, открыл новые оттенки в их сочетаниях.

Критика щедро хвалила танцевальные сцены половецкого стана и... не упоминала имени балетмейстера. Еще не настала пора, чтобы оценить его новаторский почин. Полвека спустя участник премьеры 1890 года

А. В. Ширяев писал в воспоминаниях: «У нас принято думать, что вся заслуга композиции этих плясок принадлежит одному Фокину. На самом деле он лишь усилил, оживил, заострил, разукрасил разными деталями мотивы танцев, сочиненных Л. Ивановым».

Затем опять потянулись годы поденной, будничной работы. Летом 1892 года газеты сообщили, что Петипа «с начала сезона приступает к постановке нового двухактного балета «Щелкунчик», музыку к которому написал П. И. Чайковский». Но Петипа заболел, и его в срочном порядке заменил Иванов.

«Щелкунчик»

К услугам Иванова был сценарий, составленный Петипа по сказке Э. Т. А. Гофмана, и музыка, казалось бы, послушная сценарию, на деле же постоянно подымавшаяся над его заданиями. В сценарии вновь сталкивались силы добра и зла, как и в «Спящей красавице», но здесь борьба протекала более статично. Девочка Клара получала на рождество подарки, и больше всего ей нравился Щелкунчик, разгрызающий деревянными челюстями орехи. Ночью Кларе снилось, что на игрушки пошла войной мыши и оборону игрушек возглавил

Щелкунчик. Клара бросала башмачок в короля мышей. Благодарный Щелкунчик вел ее в царство игрушек и сладостей. Во втором акте героиня спектакля становилась зрительницей всевозможных чудес, а центральное адажио исполняли балерина — фея Драже и ее партнер — принц Коклюш. Детство с его доверчивым и причудливым восприятием мира являлось единственной темой сценария. Чайковский преступил узкое задание. Безгранично раздвигая права балетной музыки, он дал симфоническую картину, где радости и горести детства были только зачином музыкальной темы. Дальше тема уходила в большой поэтический и философский мир, превосходя и «Спящую красавицу» с ее заранее подсказанным безмятежным финалом. В «Щелкунчике» человеческая душа выходила из детства в область дерзаний, порой окрашенных предчувствием трагедии. Кульминацией темы являлось центральное адажио. Музыка «Щелкунчика» требовала от постановщика равных ей поэтических обобщений в танце. Лев Иванов, для которого вершиной до сих пор был «Очарованный лес» Дриго, столкнулся с непосильной, казалось бы, задачей. Он и не осилил ее целиком, прежде всего потому, что был обязан выполнить условия сценария, да и не помышлял о том, чтобы от них отступить. Он искренне почитал эстетику Петипа непреложной и поставил «Щелкунчика» так, как то предусматривал сценарий. В первом акте игры детей и гротескных взрослых, танцы заводных кукол, война мышей и лягушек — все было изобретательно, изящно и вызывало чуть юмористическое отношение к происходящему. Второй акт являл собой дивертисмент сладостей. Костюмы исполнителей изображали карамель, ячменный сахар, нугу, мятные лепешки, печенье и т. п. Испанский танец назывался «шоколад», арабский — «кофе», китайский — «чай». В вальсе кондитерские персонажи рассыпались и складывались в калейдоскопические узоры, подготавливая pas de deux феи Драже и принца Коклюша. Адажио напоминало танец Авроры с четырьмя принцами, как его воплотил Петипа: основным хореографическим мотивом также был аттитюд в разных ракурсах и поворотах. Но как бы ни была гармонична пластика феи Драже, она не передавала вдохновенной глубины музыки, — музыка неизмеримо возвышалась над сценарными задачами второго акта и вообще далеко превосходила смысловые возможности pas de deux в балетном спектакле XIX века. Только в одной танцевальной сцене, исключенной из сюжета, но углубляющей музыкально-симфоническое действие, Иванов достиг подлинно новаторских результатов. Это был вальс снежных хлопьев в конце первого акта; там выступало около шестидесяти танцовщиц. Как писал критик А. Л. Волынский, вальс был «разработан балетмейстером с такою графическою правильностью, с такою гармоническою цельностью, что глазу легко воспринять его во всех деталях». В нем виделись «мелькания морозной пыли, штрихи и

узоры снежных кристаллов, вензеля и арабески морозной пластики». Основным движением являлся мягкий *pas de basque*, в котором кордебалет составлял фигуры параллельных и пересекающихся линий, большие и малые круги, звезды, кресты. Вальс создавал образ волшебного сна зимней природы. Все сказочно развивало тему колыбельной песенки, которой Клара убаюкивала Щелкунчика. Просветленные голоса детского хора за сценой как бы взмывали над плавным танцем, давая ощутить простор зимней ночи. Шестидесятилетний Иванов заявил себя крупным художником. Впереди было «Лебединое озеро», которое отделяли от «Щелкунчика» несколько проходных спектаклей.

Весной 1893 года Иванов заново поставил для школы комический балет «Волшебная флейта», шедший в России с 1818 года. Дриго написал веселую музыку, а Иванов нашел свежие штрихи в обрисовке забавных персонажей, пляшущих поневоле под звуки волшебной флейты. Балет вошел в репертуар Мариинского театра. Осенью того же года Иванов сочинил новые танцы для возобновленного балета Петипа «Жертвы Амуру, или Радости любви». В декабре состоялась премьера балета-феерии Б. А. Фитингофа-Шеля «Золушка», постановку которого Петипа поручил Иванову и Энрико Чекетти. Недостатки сценария и музыки обусловили громоздкость зрелища, утратившего поэтический смысл известной сказки о Золушке. Летом 1894 года Иванов сочинил сценарий анакреонтического балета «Пробуждение Флоры». Музыка написал Дриго, а постановку Петипа на афише приписал себе, хотя осуществлял ее в соавторстве с Ивановым. Этот ревнивый жест мог быть вызван недавним успехом Иванова: пятью месяцами раньше, в феврале 1894 года, он показал в концерте памяти Чайковского вторую картину «Лебединого озера». Чайковский скончался 25 октября 1893 года. Дирекция императорских театров решила поставить в том же сезоне «Лебединое озеро». Но Петипа, умевший выполнять срочные заказы, был болен, а Лев Иванов не успел поставить за два отпущенных месяца даже одну картину балета — встречу Одетты и Зигфрида на берегу озера. Оттого он потерял право на постановку всего спектакля: Петипа выздоровел и сразу включился в работу над балетом. Но и то, что Иванов успел сделать, принесло ему славу великого художника, открывшего новую эпоху в истории русской хореографии.

Вторая картина «Лебединого озера», которую Чайковский считал лучшей «во всех отношениях», была в известном смысле балетом в балете, единым целым, имеющим логическое начало и конец. Недаром на выпускных спектаклях хореографических училищ и на торжественных концертах так часто исполняется именно эта картина. Центром ее композитор сделал дуэт Одетты и Зигфрида, самостоятельную новеллу, вырастающую на родственном и подчиненном ей фоне остальных номеров картины.

Работая над «Лебединым озером», Чайковский не знал властной помощи балетмейстера. Свобода предопределила оригинальность музыкальной формы, а она-то теперь и открыла перед

Ивановым новые возможности. Впервые авторитет Петипа стал для хореографа необязательным. Иванов в камерных с виду пределах добился поэтических обобщений, еще невиданных балетным театром. Сказочный принц, охотясь на лебедей, встречал заколдованную лебедь-принцессу. Она объясняла, что только преданная любовь способна освободить ее от чар. Юноша давал обет верности перед долгой разлукой. Обстоятельства встречи не открывали особого простора для сценических эффектов балетной феерии. Препятствия к счастью лежали не столько во внешних причинах, сколько во внутреннем строе характеров, в душевных переживаниях повстречавшихся героев. Тема любви, омраченной неизбежностью разлуки, скованной теми или иными условиями окружающей жизни, была близка многим произведениям литературы того времени. Она глубоко задевала и Чайковского. Лев Иванов по роду занятий и по всему образу жизни находился вне круга общения с большими художниками- современниками. Но силой своего таланта он интуитивно вывел балетный театр на магистраль творческих интересов и поисков эпохи. Воспитанный в правилах хореографии XIX века, Иванов отдал им дань. В начале второй картины имелся длинный пантомимный рассказ Одетты о том, как злой колдун превратил ее в лебедя. Не был нов и самый выход героини. Исполнитель Зигфрида целился в плывущего по озеру лебедя, и, подменя бутафорскую птицу, из люка в глубине сцены поднималась исполнительница Одетты. Нова была пластическая характеристика девушки-птицы, свободный рисунок рук-крыльев, медленный, как бы плывущий ход. Уже этот ход размывал контуры классической формы, отлитой балетом XIX века, чтобы лучше передать правду психологизированного содержания. Реальность и фантастика, соединяясь, помогали проникнуть в глубокую внутреннюю жизнь образа. «Лебединое озеро» выводило балетное искусство за пределы трагедии чувств. УВ знакомых ситуациях балета-сказки заявляла о себе общая для тогдашнего русского искусства трагедия духа, трагедия поколения. Для этого надо было услышать голос времени в музыке Чайковского.

Психологическая углубленность темы отзывалась и в ансамбле лебедей, проступая сквозь элегическую прозрачность интонаций. Композиция кордебалета дала пример неограниченных возможностей, открывающихся воображению хореографа в рамках испытанных приемов. Обычен был костюм танцовщиц. Появлялись они привычной вереницей, постепенно заполняя сцену от дальней кулисы к рампе, множа в своем ходе один и тот же *sissonne* в арабеск. Но во взлетах и спадах хода, в последующих

композициях танца, когда лебеди то сближались в тесные круги, то разлетались в стороны на спадающем, рассыпающемся рисунке, присутствовала вопросительность интонаций, звучал мотив ожидания и надежды. В вальсе тема девушек-лебедей получала оттенок умиротворенного покоя. Там преобладала фигура большого круга — хоровода, в котором заколдованные подружки Одетты тихо радовались встрече и печалились своей доле. В вальс включалась восьмерка девочек- лебедей: в финале танца они замыкали полукруг стаи, словно уводя ее в перспективу озерной дали. Адажио героев было эмоционально-психологической вершиной акта. Танец как бы рождался из звуков, неразрывно связанный с музыкой и во всем подобный ей. Мелодию солирующей скрипки выпевал пластический голос Одетты, открывающей душу Зигфриду. Ответные танцевальные реплики делили принц и его друг Бенно. Все же партия Зигфрида, выражаясь в поддержках и позах, являлась гармонической основой дуэта, скрепляя протяжную текучесть танца. В непрерывности движений пластическая мелодия то затухала, когда танцовщик, поддерживая балерину, позволял ей склониться вниз, почти касаясь пола в ныряющем полете с простертыми назад руками - крыльями, то взвивалась на высоких нотах — стремительных турах или взлетах в прыжке, когда поддержка обретала многозначный смысл: Зигфрид и помогал взлететь Одетте, и тревожно удерживал ее. Порой хореограф останавливал беседу героев. Положив голову на плечо партнера, опираясь рукой на его руку, балерина задумчиво шла по сцене, а на отыгрыш оркестра вступал кордебалет: танцовщицы ритмически плыли в арабеске — стая лебедей покачивалась на озерной глади. Подруги успокаивали Одетту, уговаривали продолжить рассказ, и он вновь лился с высокой, напряженно взволнованной ноты. За скерцозным эпизодом — танцем четверки маленьких лебедей и торжественно-печальным вальсом четверки других лебедей следовала вариация-монолог Одетты. Там отчетливо проступала психологическая сложность образа. Танец выражал не одно ясное чувство, а смятение чувств. Душевный мир героев вступал в разлад с действительностью. Даже улетавший, устремленный вдаль арабеск—остановка после прерывистой цепи туров — был далек от обычных устойчивых концовок вариаций. Зигфрид оставался безмолвным свидетелем монолога Одетты, как делали до него многие балетные принцы. И все же танец этот был увиден его глазами и пережит его чувствами, более того, чувствами хореографа Льва Иванова — великого лирика балетной сцены XIX века. В коде лебеди подхватывали страстную речь Одетты. Они собирались стайками, разрывая горизонтальность линий подъемами на пальцы и всплесками рук. Четверки солисток пересекали сцену в разных направлениях прыжками на арабеск. Балерина разрезала ее по диагонали. Потом наступало успокоение перед разлукой. Вереница лебедей скрывалась в

той же кулисе, откуда появилась. А за ней медленно удалялась, уплывала на пальцах Одетта. Новелла завершалась элегической загадкой, уводящей балетный театр в XX век. Полностью «Лебединое озеро» показали в январе 1895 года. Петипа принадлежали первая и третья картины, Иванову — вторая и четвертая. Индивидуальности двух хореографов были так различны, что в целом спектакль оказался эклектичен сравнительно со «Спящей красавицей». Новаторские открытия Льва Иванова опережали практику театра XIX века. Рядом с ними академизм Петипа выглядел суховато-консервативным. В первой картине традиционно развивались буколические взаимоотношения придворных и крестьян. *Pas de trois* и крестьянский вальс с гирляндами и табуретами были образцами такого рода танцев и, утверждая канон, выявляли также его исчерпанность. На балу во дворце (третья картина) мазурка и испанский принадлежали Петипа, венецианский и венгерский танцы — Льву Иванову. Образуя дивертисмент, эти танцы готовили вершину действия — *pas d'action* Зигфрида и Одиллии, в котором участвовал Ротбарт и оруженосец Бенно. Вскоре Петипа превратил эту танцевальную сцену в *pas de deux*, где маститый хореограф противопоставил певучей лирике танца Одетты властный драматизм танца ее двойника — Одиллии. Отбор и сочетания движений были здесь безупречно академичны, хотя и включали немало виртуозных новшеств. Все же вторая картина «Лебединого озера» осталась вершиной балета и вершиной творчества Льва Иванова. В последней картине ему помешал счастливый финал, придуманный сценаристом М. И. Чайковским. Однако отдельные моменты действия поднялись над уровнем традиций. Таким был вальс белых и черных лебедей, оплакивающих невольную измену Зигфрида. Таким был их танец, аккомпанирующий встрече-прощанию Одетты и Зигфрида: взлеты музыки и танца возникали как воспоминания о счастье, и все продолжительнее были спады, говорившие о покорности судьбе. Романтическая тема разлада мечты с действительностью, проступая явственно и зримо, опровергала оптимистический финал. Музыкально-хореографическая концепция Чайковского и Иванова выводила балетную сказку в область поэтических раздумий об участи прекрасного в условиях мрачной эпохи, когда создавалось «Лебединое озеро». Белый лебедь П.И. Чайковского и Льва Иванова стал эмблемой русского балета. Художественные достижения Иванова открывали новые пути развития перед русской школой классического танца, перед балетмейстерами будущего, XX века.

«Последующая деятельность»

«Лебединое озеро» стало лебединой песней Льва Иванова. Он показал еще одноактный мифологический балет А. В. Кадлеца «Ацис и Галатей» (1896), многоактный «японский» балет В.Г.Врангеля «Дочь микадо» (1897). Ни сценарии, ни музыкальный материал не

позволили ему подняться на достигнутый было высокий уровень художественного мастерства. В 1901 году Иванов поставил совместно с П. А. Гердтом балет «Сильвия» Делиба. Балетмейстер был тяжело болен: премьера состоялась за девять дней до его смерти. В промежутках между этими самостоятельными работами Иванов по-прежнему возобновлял спектакли старого репертуара и сочинял divertissements для летних спектаклей в Красном Селе. В 1899 году, он закончил свои краткие мемуары, звучащие как эпитафия незадачливо сложившейся творческой жизни. И все же в конце этой жизни он еще раз веско заявил о своем таланте. В октябре 1900 года, на очередном представлении «Конька- горбунка», divertissement последнего акта пополнился Второй рапсодией Листа. На афише забыли поставить имя постановщика, которым был Лев Иванов. Критики назвали рапсодию «целой хореографической поэмой»; она в самом деле была таковой. Успех определила типичная для Иванова трактовка музыки, давшая симфонизированный характерный танец. Хореограф продолжил тут поиски образного «переложения» музыки, заявленные им в постановке половецких плясок. На Иванова несомненно повлияла «венгерская классика» из «Раймонды» Петипа, он был верен театрализации народного венгерского танца, узаконенной русским балетом, и притом он был оригинален. «Поэма» передала дух музыки Листа, характер листов- ской обработки национальных мотивов, ее нарядную патетику, ее блестящую и элегантную приподнятость. В то же время хореограф воплотил в зримой пластике стихийную необузданность танцевальных напевов, как бы стремящуюся против воли композитора вырваться из им же определенных границ. Рапсодия стала последним шедевром Льва Иванова. Балетмейстер умер непризнанным, лишь XX век вернул истории его имя. По многозначительной случайности календарным спектаклем, заключившим XIX век на сцене Мариинского театра, оказалось «Лебединое озеро» — балет, где Ивановки Петипа объединились в творческом воплощении музыки Чайковского.

Педагогическую деятельность Л. И. Иванов начал в 1858 году, сначала работая в младших классах девочек в Петербургском театральном училище, где преподавал классический танец. Потом — в старших классах, вел и женские старшие классы, и мужские. Для своих учеников Л. Иванов поставил несколько балетов: «Очарованный лес» — в 1887 году, «Гарлемский тюльпан», «Севильская красавица», «Шалость Амура». Постановки были признаны весьма успешными, утвердив за педагогом-балетмейстером репутацию опытного профессионала, но — не более. На его уроках азы балета постигали Екатерина Вазем, Александра Вергина, Евгения Соколова, Мария Горшенкова, Варвара Никитина, Клавдия Куличевская, Ольга Преображенская, Матильда Кшесинская, Агриппина Ваганова и многие другие будущие артистки и солистки Мариинского театра.

Его знаменитые ученицы относились довольно критически к педагогическим талантам своего учителя, ведь «доброта — не главное достоинство учителя классического танца, науки суровой, подчас жестокой». Так, Екатерина Вазем, одна из первых учениц Иванова, отмечала: «Он никогда не был хорошим педагогом — главным образом вследствие природной мягкости и апатичности своего характера. Он не был способен заставить учиться и не умел поддерживать дисциплину». Ей вторит Агриппина Ваганова, учившаяся у Иванова 30 лет спустя: «[Это были] два года безделья. Находясь уже в почтенном возрасте, Лев Иванович являлся со своей скрипкой (он на ней сам аккомпанировал) с хроническим опозданием... Урок вёлся лениво и приводил к малым результатам. Да и программа была довольно неопределённой». Сам Лев Иванов меньше кого бы то ни было ставил себе в заслугу успехи своих учениц: он просто искренне радовался этим успехам.

До конца жизни оставался приверженцем строго классической школы и противником вошедшей в моду эквилибристики. Совместно с Мариусом Петипа разработал симфонизацию танца.

А. Глазунов. Балет «Раймонда». Не испытывавший влечения к оперному жанру и неизменно отклонявший все получаемые им предложения о написании оперы на тот или иной сюжет Глазунов охотно сочинял музыку для балета. Три балетные партитуры — «Раймонда», «Барышня-служанка», «Времена года» и несколько хореографических сцен меньшего масштаба представляют значительную и характерную область творчества композитора, по мнению Асафьева, равноценную его симфонизму. Обратившись к сочинению балетной музыки уже в зрелом возрасте, Глазунов использовал в ней свой опыт композитора-симфониста, мастера яркого и красочного оркестрового письма. Уже в чисто инструментальных произведениях предшествующих лет проявилась свойственная ему способность претворять танцевальные формулы в живые, конкретные и эмоционально одухотворенные музыкальные образы. Разнохарактерные танцевальные жанры широко представлены в оркестровых сюитах и многочисленных вальсах Глазунова, в которых формировались основы его музыкально-хореографического мышления. Таковы, в частности, два больших концертных вальса (1893, 1894) и Балетная сюита для оркестра (1894) из семи сценок в духе типичных для классического балета форм, что позволило композитору некоторые из них буквально или в несколько переработанном виде включить в свои балеты. Указывая на взаимооплодотворяющую роль двух начал в творчестве Глазунова — симфонически-обобщающего и моторно-пластического, Асафьев писал: «Много есть моментов и даже целых частей в симфониях Глазунова, когда тяжеловесную ткань их пронизывает нервный трепет стихии танца или оформляет мерный танцевальный

ритм. И обратно: веяние симфонизма разбивает оковы традиционных балетных схем и наполняет их стихийно могучим воздействием подлинной природы музыки. В этом взаимообмене рождаются прекрасные формы музыкально-пластических произведений».

Вполне естественно и закономерно, что именно композитор, обладающий такими данными, был призван продолжить ту линию симфонизации балета, которая связана в русской музыке прежде всего с балетными партитурами Чайковского, а также с развернутыми красочными хореографическими сценами в операх Глинки, Бородина, Римского-Корсакова. Глазунов сознательно опирался на эти образцы, что особенно заметно в первом его балете «Раймонда» с наиболее развитой драматургической основой и разнообразием музыкально-хореографических форм. Вместе с тем в характере самого музыкального материала его балетов и в способах построения более или менее крупных отрезков музыкально-хореографического действия проявляются некоторые индивидуальные особенности творческого мышления композитора.

Музыка «Раймонды» написана по предложению дирекции императорских театров на легендарно-исторический сюжет из времен крестовых походов. Основа сюжета очень проста: юная Раймонда, племянница провансальской графини, ждет возвращения из похода своего жениха рыцаря де Бриенна. Тем временем плененный красотой Раймонды сарацин Абдерахман пытается ее похитить, но подоспевший де Бриенн вступает с ним в поединок и убивает его. Драматургически слабое либретто, написанное светской писательницей Л. Пашковой и переработанное постановщиком балета Мариусом Петипа, содержит ряд натяжек и слабо мотивированных ходов, что отмечалось как авторами первых критических отзывов на постановку «Раймонды» в Мариинском театре, так и позднейшими исследователями. Особенность действия заключается в том, что основные события повторяются в нем как бы дважды: сначала в снах героини, затем наяву. На этой примитивной драматургической канве композитором и балетмейстером было создано произведение, увлекающее сочностью колорита, темпераментностью и разнообразием танцевальных ритмов, но полностью преодолеть слабость сценарной драматургии им не удалось.

Основной принцип музыкально-хореографической композиции «Раймонды» Асафьев определяет как «сплетение сюит» различного рода: характерно-национальной, полухарактерной и классической. Создавая яркий увлекательный фон для драматического повествования, они способствуют рельефному выделению отдельных моментов действия, подготавливают и оттеняют его кульминационные точки, обрисовывают окружающий главных героев мир. Вместе с тем широкое развитие фоновых элементов при бедности

драматургической основы приводит к замедлению хода сценических событий и преобладанию картинно-эпических элементов над драматически действенными. Этот тип развертывания действия можно уподобить ряду монументальных фресок, иллюстрирующих основные моменты в развитии сюжета.

Следуя при сочинении музыки подробно разработанному балетмейстерскому плану, вплоть до указания числа тактов в отдельных сценах и танцевальных номерах, Глазунов внес в партитуру балета широту симфонического дыхания, богатство и роскошь оркестровых красок наряду со стройной логикой и законченностью целого. Одним из средств достижения этой цели служит разветвленная сеть лейтмотивов и реминисценций. Постоянными музыкальными характеристиками наделены не только Раймонда, де Бриенн и Абдерахман, но и некоторые второстепенные персонажи. Иногда темы или мотивы местного, ситуационного значения, возвращаясь далее в буквальном или измененном виде, выполняют такую же обобщающую функцию. Той же цели служит и закрепление за кем-либо из действующих лиц определенной группы оркестровых тембров. Так, девственно чистый и хрупкий облик Раймонды обрисован главным образом с помощью инструментов смычковой и деревянной духовой групп, тема доблестного воителя де Бриенна звучит большей частью у медных.

В балете противопоставлены два мира: полный достоинства и рыцарского благородства мир идеализированного романского Средневековья, в котором обитает Раймонда, и варварский мир необузданных диких страстей, олицетворяемый Абдерахманом и его свитой. Вторжение этого чуждого начала в ровно и безмятежно протекавшую жизнь Раймонды становится источником драматургического конфликта. Обрисовке окружающего Раймонду мира посвящены большая часть первого и все последнее действие, Абдерахман и его окружение широко представлены во втором действии, центральном по своему драматургическому значению.

Первое действие по длительности почти равно двум последующим. Игры и танцы придворных дам и кавалеров, торжественный выход вассалов и крестьян характеризуют окружающий Раймонду быт. Ритмы торжественного шествия, воинских упражнений фехтующих пажей чередуются с увлекательным пластичным движением большого вальса и несколько меланхоличной стилизованной Романеской. На этом фоне экспонируется образ Раймонды, сопровождаемой грациозно-задумчивым лейтмотивом (на этом мотиве основана и небольшая интродукция к первому действию, содержание которой охарактеризовано ремаркой: «Раймонда томится в ожидании жениха»).

Мимическая сцена погружения Раймонды в волшебный сон служит переходом ко второй половине этого действия (Глазунов приписал в соответствующем месте предложенного ему плана-заказа: «Сновидения Раймонды»), которую подготавливает поэтичный оркестровый антракт с томной мечтательной темой, мягко и нежно интонируемой двумя кларнетами в терцию. Музыка приобретает таинственно мерцающую окраску, и на фоне приглушенной разреженной оркестровой звучности словно из тумана возникает образ де Бриенна, сопровождаемый торжественной ритмически размеренной хоральной темой (впервые эта тема проходит при чтении Раймондой письма, присланного де Бриенном).

Введение волшебного элемента позволило авторам балета создать вслед за лирическим *Adagio* Раймонды классическую танцевальную сюиту. Она состоит из Фантастического вальса (звучащего по контрасту с предыдущим вальсом из этого действия легко и прозрачно, с оттенком скерцозности), трех вариаций и коды. Сюита подготавливает драматически переломный момент действия, когда Раймонда, устремляясь навстречу де Бриенну, видит перед собой не своего жениха, а Абдерахмана. Взрыв грозного *tutti* передает ее ужас и отчаяние. Отзвуки темы Абдерахмана еще слышатся некоторое время после того, как страшное видение исчезает и возобновляются игры и хороводы фантастических существ, но колорит музыки проясняется и при свете наступающего дня все кошмары рассеиваются.

В центре второго действия большое *Adagio*, в котором Абдерахман признается в любви к прекрасной юной графине и тщетно старается прельстить ее обещанием роскошной жизни, полной радости и наслаждений. Впервые тема Абдерахмана появляется в полном виде с исполненным жгучей страсти ответным построением скрипок (в предыдущих сценах звучали только начальные обороты этой темы).

Следуя канонам классического балета, постановщик дополняет *Adagio* группой вариаций, среди которых выделяется последняя, в духе игривой польки, исполняемая Раймондой. Пометка, сделанная рукой Глазунова в плане-заказе: «Раймонда издевается над Абдерахманом», объясняет драматургическое значение этой вариации.

«Восточная сюита», занимающая почти половину всего действия, принадлежит к самым ярким страницам музыки балета. Как уже не раз отмечалось, она была создана не без влияния Глинки и Бородина, но Глазунов находит новые, оригинальные краски для обрисовки дикого и в то же время пленительно завораживающего Востока. Своеобразный экзотический эффект создается с помощью остинатных ритмов, ладовых и оркестрово-

тембровых средств. Терпкой диатонике выхода сарацинов контрастирует игра ладовых красок в танце арабских мальчиков и изысканная хроматика Восточного танца. Особую характерность оркестровому звучанию придает обилие стучащих и звенящих тембров (в оркестр введены большой и малый барабаны, тарелки, тамбурин, ксилофон). Завершающая весь этот ряд танцев головокружительная Вакханалия, объединяя все группы танцующих в стремительном кружении, служит переходом к лаконичному, но драматически напряженному финалу действия. Появление де Бриенна, сопровождаемое мощным, торжествующим звучанием его темы у медных инструментов, пресекает попытку похищения Раймонды Абдерахманом, и ожесточенная схватка двух соперников решает исход борьбы за обладание юной графиней.

Третье действие, обрамляемое торжественно ликующим оркестровым вступлением (Глазунов определяет его содержание словами «Торжество любви») и заключительным апофеозом, в драматургическом отношении не вносит ничего нового. Но хореографически и музыкально этот пышный великолепный дивертисмент изобилует яркими и интересными находками. Ряд сольных и групповых венгерских танцев образует красочную национально-характерную сюиту (драматургическим оправданием для введения в балет этой сюиты служит довольно условный внешний повод — присутствие на свадьбе короля Венгрии). Особенно интересны по музыке вариации для четырех солистов с ритмически подчеркнутыми окончаниями фраз, напоминающими прищелкивание каблучков, и соло Раймонды с изысканно-узорчатым мелодическим рисунком и своеобразием ладового строя (вариация написана в так называемом «цыганском» или «венгерском» ладу с двумя увеличенными секундами), в духе медленных напевов вербункоша. Неистощимость хореографической выдумки маститого Петипа в соединении с сочным полнокровием и симфоническим богатством музыки Глазунова доставили балету огромный успех на сцене Мариинского театра. Его появление было воспринято как событие равное по значению «Спящей красавице». «Глазунов, — как замечает Асафьев, — волею судьбы оказался наследником Чайковского в данном направлении и, к сожалению, кажется, завершителем, ибо нить развития классического балета как музыкально изысканной формы пока прекратилась».

Ю. Келдыш. История создания. Весной 1896 года директор Петербургских императорских театров И. Всеволожский заказал Глазунову музыку к балету «Раймонда». Срок, отпущенный на эту работу, был крайне мал: балет уже стоял в репертуаре сезона 1897/98 года. Несмотря на то, что Глазунов в это время был погружен в замысел Шестой симфонии, он согласился. «Приемлемые заказы на произведения не только не связывали

меня, но, наоборот, воодушевляли», — писал он. Танцевальная музыка также не была для него чем-то новым: к тому времени им были уже написаны мазурка и два концертных вальса для симфонического оркестра, получившие широкую известность.

Сценарный план принадлежал Мариусу Петипа (1818—1910), ведущему русскому балетмейстеру 2-й половины XIX века, французу по происхождению, с 1847 года работавшему на петербургской сцене и поставившему более 60 балетов, многие из которых вошли в золотой фонд хореографического искусства. Либретто «Раймонды» взялась писать Л. Пашкова (1850—?; после 1917 года ее след затерялся), русско-французская писательница, издававшая романы на французском языке, регулярно сотрудничавшая с парижской газетой «Фигаро» и благодаря обширным связям получавшая заказы на балетные сценарии от дирекции императорских театров. Правда, по свидетельству современников, она одинаково неважно владела как русским, так и французским языком, и ее литературные опусы оставляли желать лучшего.

Либретто «Раймонды» было основано на средневековой рыцарской легенде, но содержало в себе массу несуразностей. В частности, венгерский король Андрей, наголову разбитый сарацинами, здесь оказывался их победителем, а местом действия стал Прованс. Глазунов, продолжая сочинение симфонии и еще не получив сценария, начал обдумывать первые номера «Раймонды». Работал он с большим увлечением. Весной 1896 года был написан эскиз симфонии, летом набросана ее партитура. Балет же созрел исподволь. По ходу сочинения в либретто пришлось внести значительные изменения, чтобы связать концы с концами. Из дачного местечка Озерки под Петербургом Глазунов писал: «Десять номеров от начала балета я уже придумал и запишу за границу...» Из Ахена, куда он вскоре выехал, сообщал, что симфония окончена и всюду идет работа над «Раймондой». Сочинение ее продолжалось и на курорте Висбаден, куда композитор поехал из Ахена. Там были написаны два первых акта «Раймонды». По возвращении в Петербург Глазунов закончил симфонию, передал партитуру для исполнения и приступил к завершению балета.

Одновременность сочинения двух таких разных произведений наложила на них свой отпечаток: сценические образы «Раймонды» явно повлияли на образный строй симфонии, а балет оказался пронизан приемами симфонического развития. Глазунов, как в свое время Чайковский, пользовался советами Петипа, что впоследствии дало право балетмейстеру написать: «Талантливые композиторы находили во мне и достойного сотрудника и далекого от зависти искреннего поклонника». Глазунов же писал о том, что испытывал к Петипа почтение и благодарность за помощь. Ему приходилось строго

соблюдать условия, предъявляемые Петипа к музыке, однако это не стесняло творческого вдохновения. «... В этих железных оковах разве не скрывалась лучшая школа для развития и воспитания чувства формы? Разве не нужно учиться свободе в оковах?» — задавал риторический вопрос композитор. «Принципы такого содружества закреплялись как эстетическая норма, открывая новые перспективы перед хореографией, — пишет известный историк балетного театра В. Красовская. — Ведущая роль музыкальной драматургии в балетном спектакле становилась совместным делом композитора и хореографа, они объединялись на путях симфонизации танцевального действия».

Партитура «Раймонды» была закончена в 1897 году и тотчас передана Петипа. Для старого хореографа, чье творчество составило целую эпоху в истории русской балетной сцены, «Раймонда», по словам той же В. Красовской, «явилась лебединой песней... В этом балете последний раз пышно расцвела эстетика спектаклей XIX века, утверждая, но и исчерпывая свои законы». В хореографии с неистощимой фантазией воплотилось все богатство русского балетного стиля XIX века. С наибольшей полнотой отражены в ней слова критика о Петипа: «Хореографические партитуры его спектаклей включали все существующие и очень редкие формы классических танцев. Их комбинации и сочетания были всегда новы, оригинальны, образны... составные части его балетного спектакля поражали ясностью и четкостью формы, красотой, изяществом... кордебалет он умел показать и расположить каждый раз в новом ракурсе, запечатлеть в оригинальных рисунках».

Премьера состоялась 7 (19) января 1898 года на сцене петербургского Мариинского театра. Спектакль стал новым триумфом знаменитого композитора. Глазунову преподнесли лавровый венок, был прочитан торжественный адрес от артистов балета. Через два года в Москве «Раймонду» поставил А. Горский, сохранив хореографию Петипа. В 1908 году он сделал новую редакцию балета. На протяжении XX века появились постановки «Раймонды», осуществленные другими балетмейстерами, которые, однако, опирались на первоначальный замысел Петипа.

Сюжет. Праздник в замке графини де Дорис в день именин Раймонды. Трубадуры Бернар де Вантадур и Беранже фехтуют с юными пажамы, гости играют на виолах и лютнях, кто-то танцует. Вошедшая со своей свитой графиня Сибилла упрекает молодежь в лености. Однако девушки и юноши вновь пускаются танцевать. Сибилла грозит молодым людям гневом Белой дамы, покровительницы семейства Дорис. Ее статуя стоит в нише на пьедестале. Белая дама не терпит безделья и строго взыскивает за непослушание. Она появляется, когда над домом Дорис нависает опасность. Но девушки не верят старинным

сказкам и смеются над словами графини. Раздаются звуки рожка, Сенешаль сообщает о приезде гонца от жениха Раймонды Жана де Бриена: завтра он будет в замке. Вассалы и крестьяне приходят поздравить молодую госпожу с именинами. Сенешаль приглашает дам и кавалеров на танец. После его окончания Раймонда садится за арфу. Отшумел праздник, разошлись гости. Уставшая Раймонда погружается в сон на террасе, освещенной луной. Появляется Призрак Белой дамы и велит Раймонде следовать за ней. Раймонда подчиняется.

Терраса, выходящая в сад при замке Дорис. Сюда, влекомая Белой дамой, приходит Раймонда. Сад заволакивает туман, а когда он рассеивается, Раймонда видит своего жениха. Она бросается к нему. Но перед девушкой оказывается шейх Абдерахман. Он объясняется ей в любви, Раймонда негодует. Абдерахман исчезает, но девушку окружают призраки и она теряет сознание. Наступает рассвет. Призраки рассеиваются. Появившиеся дамы и пажи спешат помочь Раймонде.

Празднество наутро продолжается во внутреннем дворе замка. Съезжаются рыцари и трубадуры. Раймонда с нетерпением ожидает де Бриена, но вместо него является Абдерахман с большой свитой. Девушка требует удалить незваного гостя, однако графиня Сибилла не может нарушить правил гостеприимства. Абдерахман предлагает Раймонде руку и сердце. Своей свите он приказывает развлечь девушку и гостей. В разгар веселья Абдерахман пытается похитить Раймонду, но внезапно появляются де Бриен и венгерский король Андрей, под знаменем которого рыцарь храбро сражался. Де Бриен успевает освободить Раймонду, а король приказывает разрешить спор поединком. На замковой башне возникает Призрак Белой дамы и своим сиянием ослепляет сарацина. Де Бриен смертельно ранит его. Король соединяет руки влюбленных. В замковом саду шумит свадебный пир. В честь присутствующего на нем короля Андрея разворачивается красочное и пышное празднество.

Музыка «Раймонды» принадлежит к числу выдающихся достижений русского музыкального искусства. Красота, яркая образность и мелодическая щедрость сочетаются в ней с действенностью, драматическим противопоставлением «европейских» и «восточных» интонаций; танцевальные эпизоды объединяются в стройные сюиты, а в симфонической партитуре широко используется система лейтмотивов.

В I акте выделяется Большой вальс, удивительно пластичный, с выразительными мелодиями. Любовный дуэт II акта — Большое адажио с солирующей скрипкой, полное чувства и прекрасных мелодий. Испанский танец отличается экспрессией, увлекательной

запоминающейся мелодией, зажигательным ритмом. Симфонический антракт перед последним актом сам композитор определил как «Торжество любви». В нем звучат многие темы Раймонды и де Бриена, возникает новая прекрасная мелодия. Центр акта представляет собой красочный дивертисмент. В Венгерском шествии слышны народные интонации (вербункош), они же проявляются и в следующих номерах — Большом венгерском танце, Чардаше, Танце детей, Классическом венгерском танце, и даже в Вариациях.

Смотрели балет в постановке Р. Нуриева (на основе хореографии М. Петипа). Парижская Национальная Опера. Раймонда – Мари – Аньес Жилло, Жан де Бриен – Хозе Мартинез, Абдерахман – Николя Ле Риш.

Лекция 21.

Русский балет начала XX столетия.

1. Творчество М. М. Фокина.
2. «Русские сезоны» в Париже.
3. Возрождение зарубежного балета.

План лекции.

Можно сказать, что современная зарубежная хореография началась в 1909 году. 19 мая в Париже состоялся первый балетный спектакль знаменитых «Русских сезонов», организованных Сергеем Дягилевым. Забытый французский театр «Шатле», где выступали российские артисты, стал вдруг театрално-художественным центром Парижа, куда спешили поэты, музыканты, артисты, скульпторы. Русские мастера балета вернули классический танец сперва во Францию, а затем и в другие страны Европы и Америки.

Антреприза Дягилева просуществовала двадцать лет. В 1929 году труппа, носившая название «Русский балет», распалась, а ее участники разбрелись по свету. Они собирали небольшие коллективы и давали спектакли, потом стали создавать школы, студии, преподавать в классах совершенствования. В них входили дягилевцы и те балетные артисты, которые во время революции и Гражданской войны покинули Россию. Фактически Дягилев их спас – он своими «Русскими сезонами» вызвал такой интерес к балету, что эти прекрасно обученные танцовщики смогли найти себе место в изменившемся мире, прижиться в других странах и воспитать там учеников. Фактически они создали национальные балеты многих европейских государств и Америки.

Слава русского балета приводила к курьезам – танцовщики были вынуждены брать себе русские псевдонимы, чтобы привлечь публику. В Англии Хильда Маннингс стала Лидией Соколовой, Патрик Чиппендол Хили-Кей превратился сперва в Патрикеева, потом в Антона Долина, Алисия Маркс – в Алисию Маркову. Датчанка Ригмор Стром в труппе Михаила Мордкина стала мисс

Строгановой. Но казачий генерал Василий Григорьевич Воскресенский, собравший в 1932 году труппу «Русского балета Монте-Карло» из бывших дягилевцев, был известен как полковник де Базиль.

Восстановление классического балета на западе после Первой мировой войны проходило в нелегкой обстановке – окрепли и вошли в моду направления хореографии, возникшие в начале двадцатого века. Их принято называть «танец-модерн», хотя каждый экспериментатор давал своему детищу особое название: «современный танец», «выразительный танец», «новый художественный танец», «ритмо-пластический танец»... Но для всех направлений было свойственно отрицание законов классической хореографии – хореографы работали под девизом «Долой выворотность, пуанты и каноны!» Они полагали, что хореография, осваивающая новые темы и раскрывающая внутренний мир современного человека, в устаревших приемах не нуждается. Начался поиск иных выразительных средств – в реконструированных по картинкам танцах давно минувших эпох, в пластике и ритмах восточных танцев, в прозе, стихах и навеянных музыкой образах.

Предшественниками современных направлений были Франсуа Дельсарт и Эмиль Жак-Далькроз. Дельсарт изучал «телесные движения», пластическую выразительность детей, взрослых и душевнобольных, пытался систематизировать жесты по смысловому значению и по эмоциональной окраске. Он стал основателем науки о телесной выразительности, о человеческом теле, как художественном орудии выразительности, и за это современный балет многим ему обязан. Но Дельсарт не создал своей системы и не разработал методики ее преподавания. Он не придавал особого значения музыке. Кое-что из его наследия использовали педагоги художественной гимнастики.

Основоположник ритмической гимнастики Эмиль Жак-Далькроз, наоборот, полагал, что движение становится искусством благодаря ритму. Он писал: «...только музыка достаточно быстро и непосредственно воздействует на наши нервные центры, чтобы давать движущемуся телу импульсы».

Одновременно рождался «свободный пластический танец» – артистки, которые были первыми в этом направлении, не увлекались теорией, а сочиняли свои композиции так, чтобы получалось в первую очередь красиво. Три американки стояли у его истоков – Лой Фуллер, Рут Сен-Дени и Айседора Дункан. Дункан напомнила о красоте естественных движений, Фуллер обогатила танец сочетанием телодвижений с летящей материей. Рут Сен-Дени создала восточный культ пластики и восточных танцев.

Особенно интенсивно развивался танец-модерн там, где не было устойчивых традиций классического балета, – в Америке и Германии. В Германии он даже надолго вытеснил все остальные виды танцевального искусства, и прежде всего классическую хореографию, которая по-настоящему стала там возрождаться только в конце сороковых годов.

Большой успех в Германии имела Айседора Дункан, там развернула свою деятельность и ее последовательница Мари Вигман. Оригинальные черты хореографии Вигман, резко отличавшие ее от классического балета, – мрачная тональность, постоянное использование поз на полу, которыми часто завершались ее танцы, что символизировало тяготение, возвращение к матери-земле. Наряду с Мари Вигман и теоретиком Рудольфом Лабаном большими творческими достижениями отмечен путь еще одного немца – Курта Йосса. Его антивоенный балет «Зеленый стол» стал одним из выдающихся достижений той эпохи.

Немецкий танец-модерн, в отличие от красивых естественных поз Айседоры Дункан и гармоничности ее постановок, отличался особой остротой формы, внезапной сменой ритмов, был склонен то к патетическим жестам, то к трагическому гротеску.

Марта Грэхем в Америке тоже создала собственный хореографический словарь, главным элементом которого стал, в частности, механизм, по ее терминологии, «усилия» и «расслабления». Техника Грэхем ныне принята во всем мире. Хотя первые ее работы были связаны с американскими фольклорными мотивами, наибольшую известность принесли Грэхем постановки, посвященные необыкновенным женщинам – героиням европейской истории (Жанна д'Арк), античной мифологии (Клитемнестра, Иокаста), Библии (Юдифь).

В течение 1930-х и 1940-х годов наивысшего развития в Европе и Америке достигли такие черты танца модерн, как углубленная психологичность, драматическая напряженность. Пластика была подчеркнута «антибалетна». Классический балет существовал, но не всюду выдерживал конкуренцию. Положение спасали русские артисты-гастролеры, знакомившие с шедеврами Перро, Петипа и Фокина весь свет, забиравшиеся в такие уголки, где публика мало того, что понятия не имела о пачках и пуантах, но еще и не могла вообразить спектакля, в котором все артисты молчат и лишь музыка звучит. В Австралии, например, случалось, что зрители требовали вернуть им деньги за билеты на том основании, что они не услышали со сцены ни одного слова.

Весь мир объездила труппа Анны Павловой. Шанхай, Манила, Гонконг, Малайя, Ява, Сингапур, Япония, Бирма, Индия, Египет, Южная Африка, Австралия, Новая Зеландия – вот далеко не полный список тех городов и стран восточного полушария, не говоря уже о европейских государствах, в которых танцевала великая петербургская балерина. В Рангуне ее труппу называли «Сенсацией цивилизованного мира». За вечные разъезды по морям и океанам, с континента на континент Павловой подарили титул «Герпсихоры пакетботов», который закрепился за нею на всю жизнь.

А что же в это время было в Советском Союзе?

После того, как в двадцатые годы после долгих споров все же решили не сбрасывать классику с «корабля современности», стало развиваться особое направление – «драмбалет». Одним из его основоположников был Александр Горский, впустивший на балетную сцену реализм. Он хотел

драматизировать танцевальный сюжет и пытался применить на хореографической сцене режиссёрские принципы МХАТа.

С точки зрения сторонников драмбалета, все, происходящее на сцене, должно быть оправдано и понятно без слов, доступно зрителю с любым уровнем подготовки. Условности классической хореографии считались ненужными, а самому танцу в спектакле отдали только то место, на которое он мог претендовать в действительности: вальсы и мазурки на балу, танцы на свадьбе, пляски на праздниках. Присутствие танца должно было быть оправдано. А как «оправдаешь» колхозницу, вставшую на пуанты? Как оправдаешь большой и сложный классический ансамбль, достигший совершенства в «Тенях» из «Баядерки» или во втором акте «Лебединого озера»?

Появились такие понятия, как «драматизация балета», «образ в танце», «воспитание танцующего актёра», «поиск смысла в танце», они прочно вошли в практику балета 30—50-х годов. Чтобы сделать пантомиму и танец в балете драматургически оправданными и выразительными, приглашали драматических режиссеров. От хореографов требовали изучения эпохи, по которой ставится балет, и её культуры, отказа от традиционной пачки в пользу соответствующего времени костюма.

К счастью, руководство страны решило сберечь балетную классику. Были попытки осовременить и переделать сюжеты старых балетов, но на сам танец уже не покушались – традиции и достижения императорского балета в области хореографии хранили и оберегали от покушений молодых балетмейстеров.

Расцвет драмбалета пришелся на тридцатые годы двадцатого века. Для развития самого искусства он был необходим – после дореволюционных балетов, сценарная основа которых была часто очень слаба, нужно было создать на сцене хорошо мотивированное, драматически выверенное действие с яркими характерами и острыми конфликтами. В поисках идей балетмейстеры обращались то к историческому роману, то к хорошим пьесам из золотого фонда классики. Привлекались опытные композиторы. Но спектакли, созданные тогда, сейчас с трудом поддаются реконструкции. «Жизель» оказалась бессмертна, а «Пламя Парижа» – нет.

Должно было пройти немалое время, чтобы балетмейстеры-классики начали использовать достижения танца модерн, а сама жизнь отсекала тупиковые пути развития балетного спектакля.

Д. Трускиновская.

Балетмейстер Михаил Фокин вошел в историю русского и мирового балета как замечательный экспериментатор, придавший искусству танца новую выразительность.

Среди отличительных черт творчества Фокина – создание постановок на небалетную музыку. Одним из таких спектаклей была "Шопениана", поставленная в 1909 году на музыку Шопена в оркестровке Александра Глазунова. "Шопениана" – бессюжетный балет, но он полон эмоций. В

своем спектакле Фокин воскрешает образы романтического балета XIX века. Благодаря мастерству балетмейстера чарующая музыка Шопена становится зримой. Хореографическая композиция на музыку из произведений Ф. Шопена. Оркестровка А. Глазунова и М. Келлера.

Хореография Михаила Фокина. Содержание балета. Балет «Шопениана» («Сильфиды») не имеет определенного сюжета. Авторы как бы оживляют мир мимолетных видений, возникающих в воображении юноши, переносят его в царство романтических грез. В «Шопениане» ценно «то гениальное чутье, с которым балетмейстер развил хореографически мимолетные, подчас недоговоренные мысли Шопена» (Б. Асафьев). Из книги Михаила Фокина «Против течения»:

«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. И вот ко дню следующего бенефиса я подготовил для Павловой балет «Сильфиды». Если бы она так чудесно, так восхитительно не исполнила тогда вальс Шопена, я бы никогда не создал этого балета. <...> Я увидел воплощение моей мечты, мечты о балете... Тогда-то мне пришла в голову мысль создать целый балет из таких сильфид, порхающих вокруг одинокого юноши, влюбленного в Красоту.

В своем «Reverie Romantique», как я назвал свою новую «Шопениану», я старался не удивлять новизной, а вернуть условный балетный танец к моменту его высочайшего развития. Так ли танцевали наши балетные предки, я не знаю. И никто не знает. Но в мечтах моих они танцевали именно так. <...>».

Лекция 22.

Советский балетный театр. Советский балет 1917-1927 годов. Творчество

К.Я. Голейзовского. Творчество Ф.В. Лопухова.

В России после 1917 года 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, позволяли 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 А. 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 всём русском искусстве, в частности хореографическом, завершился закрытием ряда студий, кампаниями в прессе за возврат к традициям русской культуры 19 в. 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. Тем не менее исполнительское мастерство, его традиции сохранялись 20-е годы Московского балета. Национализация театров, борьба за выживаемость балетных трупп и за существование Большого театра, диспуты пролеткультовцев, твердая позиция Анатолия Луначарского (1922 год - положительное решение вопроса о Большом театре). Опыты А. Горского по редактированию старых балетов ("Дон Кихот", "Конек-горбунок"). Балетная картина "Стенька Разин" к 1-й годовщине Октября, новаторский "Щелкунчик" 1919 года. Роль Тихомирова в сохранении московского балета после смерти Горского (постановки "Эсмеральды" и "Сильфиды").

История создания балета "Красный мак" (1927 г.), коллективный труд постановщиков М. Курилко, Р. Глиэра, В. Тихомирова, М. Лащина, Е. Гельцер. Воплощение современного "политического" сюжета средствами традиционного классического балета (картина "Сон Тао Хоа" и ее сходство с композициями Петипа). Причины огромного ус-

пеха балета “Красный мак”, его долгая сценическая жизнь (до 1960 года); балерины, создавшие незабываемые образы героини балета — танцовщицы Тао Хоа (Е. Гельцер, Г. Уланова, О. Лепешинская). Массовый ансамбль с танцем “Яблочко” как пример танцевального шедевра на новом материале.

Ведущие московские артисты 20-х годов (Гельцер, Тихомиров, Мордкин, Кригер, Рейзен, Маргарита Кандаурова, выдвижение молодежи (Асаф Мессерер, Игорь Моисеев, знаменитая “четверка” молодых балерин - Нина Подгорецкая, Валентина Кудрявцева, Анастасия Абрамова, Любовь Банк). Особенности московской манеры исполнения.

Творчество Касьяна Голейзовского.

Выдающийся хореограф-новатор XX века Касьян Ярославич Голейзовский (1892 — 1970), вехи биографии (работа в Большом и Мариинском театрах).

1918 г. — демонстративный уход из труппы Большого театра, поиски новых путей хореографии, организация студии “Камерный балет” (1919 — 1925 гг.), привлечение молодежи Большого театра, опыты в эксцентрическом жанре, увлечение акробатикой, “эротической” пластикой, обращение к известным сюжетам “Фавн” и “Саломея”. Связь Голейзовского с искусством Александра Таирова, Евгения Вахтангова, Всеволода Мейерхольда. Особенности балетмейстерского почерка Голейзовского (причудливая изломанность, разнообразие средств выражения, изобретение новых движений, культ прекрасного тела, лаконичность и оригинальность костюма).

1925 г. - вечер одноактных балетов на сцене Большого театра “Тоолинда” Ф. Шуберта и “Иосиф Прекрасный” Сергея Василенко. Контрастность этих работ: в одном случае стремление доказать, что он “классичнее классики”, в другом — смелый экспериментатор.

Анализ шедевра Голейзовского “Иосиф Прекрасный”, современное преломление библейской темы, современные средства выражения, контрастность пластики Иосифа и сил тьмы (мир жестокого фараона). Выдающиеся исполнительские свершения Любовь Бланк (царица Тайях) и Василия Ефимова (Иосиф), особенности оформления (художник Николай Эрдман).

Официальное неприятие новаций Голейзовского, бунт молодежи Большого театра, стремящейся подражать мастеру, отъезд Голейзовского на Украину.

Возвращение и постановка “революционного” балета “Смерч”, неудача.

Голейзовский 20-х годов как предтеча будущих новаций мирового балета.

Дальнейшая творческая судьба (30-е годы — работа в Харькове, Минске, Душанбе, 1943 г. — постановка “Половецких плясок” в ГАБТе, 60-е годы: создание “Листаны” и “Скрябинианы”, спектакля “Лейли и Меджнун” в Большом театре. Его полемические статьи и книга “Образы русской народной хореографии”.

Значение творчества Голейзовского в поисках путей развития отечественного балета.

Балет Петрограда 20-х годов и опыты Федора Лопухова.

Труппное положение в труппе бывшего Мариинского театра. Отъезд Фокина, Романова, большинства ведущих артистов. Неудачная попытка И. Чекрыгина и Ф. Леонтьева заменить Баланчивадзе. Разноликость репертуара, увлечение акробатикой и эстрадой. Отъезд Баланчивадзе на Запад.

Федор Васильевич Лопухов (1896 — 1973) — выдающийся деятель отечественного балета (хореограф, педагог, теоретик, автор нескольких книг, основатель кафедры хореографии Ленинградской консерватории и труппы МАЛЕГОТа, духовный отец ведущих современных балетмейстеров нашей страны.

Опыты 20-х годов (редакции “Щелкунчика”, “Жар-птицы”). 1923 г. — создание танцсимфонии “Величие мироздания” (IV симфонии Бетховена), значение появления первого симфонического балета, непонимание современниками Лопухова и продолжение его опыта в мировом балетном театре. Анализ произведения Лопухова, выявление “внутреннего сюжета” как мироощущения человека XX века.

Лекция 23.

Советский балетный театр 1930-х – 1940-х гг. Драмбалет. Творчество В. И. Вайнонена. Творчество Р.В. Захарова.

План лекции.

1. Драмбалет.
2. Творчество В. И. Вайнонена.
3. Творчество Р.В. Захарова.

Драматический балет, форма хореодрамы, типичная для современного балета 1930-50-х годов. Его отличительные особенности: опора на литературный сценарий при второстепенном значении музыки; наличие чёткой режиссёрской концепции, последовательно развивающегося действия, развивающихся характеров; т. н. "танец в образе". Это означало прежде всего использование отанцованной пантомимы и драматизированного танца при полном отказе от традиционных классических структур, больших классических ансамблей, а для исполнителей - обязательное окрашивание танца драматической игрой; использование чистого танца лишь там, где это оправдано сюжетом: на празднествах, балах, при изображении на сцене театральных представлений. В драмбалете преобладали сюжеты, заимствованные из известных литературных произведений (У. Шекспира, А. С. Пушкина, И. В. Гоголя), при интерпретации которых

подчёркивались социальные мотивы. Использовались также легендарные, сказочные сюжеты, повествования о народных восстаниях (главным образом в национальных республиках). Неоднократно делались попытки, обычно малоудачные, создать драмбалет на современного сюжета. Главными представителями дивертисмента в России были Р. В. Захаров (в своих трудах заложивший теоретич. основу дивертисмента, как единственной формы балета, соответствующей понятию "соцреализм", боровшийся со всеми, кто возражал против монопольного положения дивертисмента), Л. М. Лавровский, В. П. Бурмейстер, отчасти В.И. Вайнонен. Лучшие произведения в жанре дивертисмента были созданы в 1930-х - нач. 40-х гг. ("Бахчисарайский фонтан", "Ромео и Джульетта"). К 1950-м гг. жанр стал изживать себя, его малая танцевальность вызывала сопротивление артистов, и хореографы стали насыщать спектакли дивертисментами и сценическими эффектами (например, сцена наводнения в "Медном всаднике"). До 1980-х гг. термин дивертисмент в литературе о балете использовался редко: его заменяли терминами "хореодрама" (более широким понятием) или "балет-пьеса".

Драмбалет — 1) Студийные течения в России 1920-х гг. (о студии "Драм-балет" см. Гремина Н. С.), приверженцы к-рых ставили спектакли полит. произв. средствами мимики, пластики, бытового движения. 2) Ведущий жанр в сов. балете 1930—40-х гг. То же, что хореодрама.

Хореодрама — жанр балетного спектакля, в котором элементы драматической игры превалируют над чисто хореографическими выразительными средствами, а танец используется не столько для демонстрации техники и физических возможностей исполнителя, сколько пытается выразить развитие событий и отношения между действующими лицами при помощи выразительной пантомимы — мимики и жестов.

Наиболее ярко жанр хореодрамы проявился в творчестве уроженцев Неаполя Гаэтано Джойи и Сальваторе Вигано, воплощавшими на сцене все сильные человеческие страсти, пользуясь отчётливым жестом и выразительной мимикой: «движение там рождалось из выразительной позы и умирало в ней»[1]:32. 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. Семёновой 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 некоторые 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).

Хореодрама (драматический балет, нередко сокращённо — драмбалет) являлась основным жанром балетного театра СССР в сталинский период (30-50-е годы XX века). Первым балетно-драматическим спектаклем этого рода стал балет Ростислава Захарова по сценарию Николая Волкова на музыку Бориса Асафьева по мотивам одноимённой поэмы Александра Пушкина «Бахчисарайский фонтан», премьера которого состоялась 28 сентября 1934 года на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета. Балетмейстер Ростислав Захаров стал настоящим идеологом этого жанра, принципы драматического балета он описал в своей книге «Искусство балетмейстера». Своего наивысшего расцвета жанр советского драматического балета достиг в спектакле Леонида Лавровского «Ромео и Джульетта». Артистами, в творчестве которых особенно ярко проявились принципы сценического существования танцовщика-актёра были Галина Уланова, Ольга Иордан, Алексей Ермолаев, Майя Плисецкая. На Западе жанр драматического балета получил наибольшее воплощение в творчестве британских хореографов Кеннета МакМиллана и Джона Кранко. Принципы психологической

достоверности, чёткого драматического развития спектакля использует в работе балетмейстер Джон Ноймайер. Хореодрама создаётся на основе литературного источника, в постановке значительную роль играет режиссёр: чётко просматривается действие, которое развивается понятным для зрителя образом, понятен мотив поступков героев, детально разрабатываются все массовые сцены. Новой премьерой Пермского оперного театра стал «Бахчисарайский фонтан» – точная реконструкция спектакля эпохи сталинского драмбалета.

О том, что такое драмбалет и зачем в Пермском оперном театре реконструировать спектакль 1934 года, обозревателю «bc» рассказал главный балетмейстер театра Алексей Мирошниченко. Алексей, расскажите, что такое драмбалет, и откуда он появился?

– Давайте начнем с самого начала. Балет у нас в России появился при Анне Иоанновне и сначала был придворным. Затем стали появляться гастролеры – иностранные балерины, преподаватели. И наконец, в Россию приехал Мариус Петипа, который 50 лет служил в должности балетмейстера Его Императорского Величества. Благодаря его деятельности во второй половине XIX века у нас выкристаллизовалось наше классическое балетное искусство. И многие спектакли, которые знакомы зрителям, – «Спящая красавица», «Раймонда», «Жизель», «Баядерка» – по сей день идут и у нас, и на Западе в редакции Петипа. Когда в 1917 году произошла революция, все это оказалось на грани уничтожения, ведь театр был Императорским, а новая власть провозгласила построение государства рабочих и крестьян. Балет был буржуазно-монархическим явлением, а значит – враждебным.

Но балет – это еще и элитарное искусство, вряд ли оно было понятно рабочим и крестьянам?

– Да, балет элитарен уже в силу того, что это абстрактное образное искусство. Но не забывайте, что в балете очень ярко выражен эротический подтекст, а сидеть в зале и заглядывать под юбки балеринам нравилось как Великим Князьям, так и рабочим петроградских заводов Симменса.

После того, как закончилась Гражданская война, возникло новое государство, не менее сильное, чем Российская империя, и тоталитарное. А новому государству потребовался новый балет. С одной стороны, понятный, но, с другой – соответствующий уже сформировавшимся эстетическим ожиданиям зрителей. Нужен был спектакль большого стиля – и появился драмбалет, как ответ классическим спектаклям Петипа.

Главное, что требовалось от нового балета – это понятный сюжет: литературная основа должна была быть очень убедительной. Стоит заметить, что балетмейстер Ростислав Захаров (хореограф-постановщик «Бахчисарайского фонтана») имел дореволюционное академическое образование, и в его балетах крепкая драматургия не пережимала танец, поэтому его постановки сохранились до наших дней.

Захаров создал несколько драмбалетов – «Бахчисарайский фонтан», «Пламя Парижа», «Утраченные иллюзии», «Кавказский пленник», «Медный всадник» и другие. Для большинства из них музыку написал композитор Борис Асафьев. Можно говорить, что в противовес тандему Чайковский-Петипа в советские годы появилась связка Асафьев-Захаров. Кстати, на Западе в это же время успешно работал очень продуктивный, с точки зрения развития балетного искусства, тандем Стравинский-Баланчин. Вот так, начиная со спектаклей Захарова, драмбалет надолго воцарился на сценах Советского Союза.

А потом драмбалет вышел из моды?

– Он изжил себя. Со временем дошло до того, что из балета стало уходить самое главное – хореография. В драмбалете от артиста требуется мастерство пантомимы, но ведь это балет, а не драматический театр. Среди артистов даже появилось выражение: «грызть кулису» – то есть создавать драматургический образ лицом, а не движениями. После того, как Леонид Лавровский поставил в 1954 году балет «Каменный цветок», вышла знаменитая статья – просто крик души, которую написала Любовь Блок – «Когда же балерина затанцует?», и это стало своеобразным переломным моментом. Танец в советский балет вернул уже только Юрий Григорович.

Но ведь балет «Бахчисарайский фонтан» уже шел в Пермском театре, разве не так?

– Да. Первый раз это было во время войны, когда в Перми в эвакуации были артисты Кировского (Мариинского) театра, в роли Марии танцевала Галина Уланова. Позже, в начале 90-х, спектакль поставили в Перми, но от «Бахчисарайского фонтана» Захарова осталось одно название. Достаточно сказать, что вместо четырех актов, было всего два, да и сценография оставляла желать лучшего. Осуждать кого-то я не могу, это были безденежные годы, вероятно, было трудно найти постановщиков. Когда два года назад я приехал в Пермь и стал главным балетмейстером, спектакль еще шел. Но оставлять его в таком виде было невозможно, тем более в Пермском театре оперы и балета, который сегодня является одним из самых известных музыкальных театров страны и носит звание «академический». В таком театре должен идти подлинный «Бахчисарайский фонтан», а не фальшивый.

А зачем Пермскому оперному театру нужна именно точная реконструкция спектакля 1934 года?

– Если бы я был директором Эрмитажа Борисом Пиотровским, то я бы начал так: «У меня в коллекции не хватает именно этого раритета...» Но я – главный балетмейстер Пермского балета, и говорю: «У нас в афише нет спектакля, представляющего эпоху советского драмбалета». У нас репертуарный академический театр, в афише которого представлены разные эпохи: романтизм – балетами «Сильфида» и «Жизель», классика – «Спящей красавицей», «Актом теней» из балета «Баядерка». Есть балет «Щелкунчик» в хореографии Василия Вайнонена, тоже поставленный в 1930 годы, но это не драмбалет. Представлены 1970 годы – балетами Баланчина, который, по сути, спас русскую балетную лексику и классический танец. И я думаю, если бы большевики не устроили революцию, то возможно гремел бы не «Нью-Йорк Сити Бале», а Петербургский театр балета, и Жорж Баланчин ставил бы на родине свои гениальные спектакли под собственным именем – Георгий Баланчивадзе. Но Баланчин уехал в Америку и никогда не знал такого явления, как драмбалет.

Сегодня театры ставят драмбалеты?

– Да, недавно в Большом театре поставили «Пламя Парижа». С той лишь разницей, что Алексей Ратманский придумал новую хореографию, потому что балет с 1930 годов не сохранился.

А что значит «балет не сохранился»?

– Для того чтобы балет сохранился, он должен все время идти на сцене. Наше искусство передается, как говорится, «из ног в ноги, из рук у руки» – универсальной записи, как например, в музыке, в балете не существует. Вы можете записать *grand jete* (это такой эффектный прыжок), но его можно сделать тысячью способами. Какой именно *grand jete* – покажет постановщик. Сейчас появилось видео, и задача сохранения балета стала легче. Раньше на пленку можно было снять работу в студии, но записать живой спектакль было невозможно. От спектакля «Пламя Парижа» сохранился только «Танец басков» и *Pas De Deux*, поэтому хореограф Алексей Ратманский по этим отрывкам балет домисливал, и хореография была уже его авторская и, разумеется, современная. Но все равно это была попытка сделать спектакль в стилистике драмбалета.

Как шла работа над «Бахчисарайским фонтаном» в нашем театре?

– Единственный театр страны, где «Бахчисарайский фонтан» сейчас идет (причем, с 1934 года, ни разу не сходя со сцены) – это Мариинский театр. Я пригласил к нам петербургскую команду. Балетмейстер-постановщик – Галина Рахманова, суперпрофессионал, она полностью восстановила балет Ростислава Захарова. Мы, кстати, получили письмо от Ольги Захаровой, внучки хореографа, которая владеет правами на его балеты. Она была обеспокоена тем, как мы будем осуществлять наши планы, и я ее успокоил, что мы досконально восстанавливаем авторский хореографический текст. Мы также восстановили оригинальные костюмы и декорации Валентины Ходасевич, что сделали замечательные мастера из Мариинского театра: художник-постановщик Андрей Войтенко и художник по костюмам, превосходный технолог Татьяна Ногинова. Единственная поправка в постановке сделана на масштабы пермской сцены, поскольку она у нас меньше, чем в Мариинском театре.

В «Бахчисарайском фонтане» заняты сразу четыре состава, почему так много?

– Для того чтобы спектакль жил, надо еще при рождении дать ему хорошую молодую кровь. Звучит несколько кровожадно, но я именно так себе это представляю. Если взять, скажем, два состава, то потом получится, что одна Мария уйдет в декрет, вторую пригласят в «Гранд Опера» – и нам придется вводить новых артистов. Но это будут знания уже не «из первых рук», и все обмельчает. Если есть возможность сразу сделать несколько составов, надо делать. «Бахчисарайский фонтан» мы покажем блоком – сразу 4 спектакля, а потом будем работать над другими балетами. Вновь увидеть балет зрители смогут в мае 2012 года.

Вы, как главный балетмейстер театра, довольны новой постановкой?

– Конечно. Мы пополнили нашу афишу настоящим спектаклем эпохи сталинского драмбалета, причем, именно в том виде, в каком он был поставлен. Но главное – это действительно очень хороший спектакль. Это настоящее искусство – да, сделанное в то время и по тем канонам, но сделанное очень талантливо и интересно.

Русский балет 1930-1950 гг. Общая панорама. Начало XX века стало звездным часом русского балета благодаря «Русским сезонам» Сергея Дягилева. Европейский зритель увидел творение Михаила Фокина для Анны Павловой – миниатюру «Умиравший лебедь», спектакли «Петрушка» и «Весна священная» Вацлава Нижинского и многое-многое другое. Триумф длился 20 лет и закончился вместе с жизнью Дягилева, который не только показал русский балет Европе, но также открыл множество легендарных танцовщиков, дав им возможность творить и развиваться.

Развитие балетного жанра 1930-е годы в Западной Европе – в балете находят своё отражение все основные направления искусства того времени (экспрессионизм, неоклассицизм, неопримитивизм, урбанизм). Балет в Восточной Европы, по политическим причинам, двигался по 2-м путям. С одной стороны очень много деятелей искусства эмигрировали и активно работали в русле западных течений. С другой - в республиках СССР балет «осваивает метод социалистического реализма». Идеологическое давление привело к искусственно культивируемому сюжетному и жанровому однообразию балетов. Обеднились танцевальные формы и танцевальный язык, поскольку в спектаклях использовался исключительно классический танец и лишь в отдельных случаях - народно-характерный. Из театрального обихода ушли многие виды спектаклей, в частности, одноактные постановки, в том числе бессюжетные и симфонические балеты¹.

Политика государства эталоном назначила драмбалет на революционную и советскую тематику эталоном. В результате того, что все искания за его пределами объявлялись формалистическими, Лопухов, после разгромной критики балета Д. Д. Шостаковича "Светлый ручей", Голейзовский, Л. В. Якобсон и некоторые 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. В целом сложилась неблагоприятная обстановка для каких-либо, но в этот период всё же были созданы действительно новаторские и выдающиеся произведения.

Перелом наступил только 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. Василёв, 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. Соловьёв, Н. И. Сорокина, Н. В. Тимофеева. После интенсивного подъёма 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.

Национальный балет. Следует упомянуть положительный момент периода 1930-1950-х гг. – открытие театров. До конца 1920-х балетное искусство было сосредоточено в отдельных крупных культурных центрах таких как Москва, Петербург. Постепенно появляются театры во всех республиках СССР. Появляются национальные балеты. Сначала через балетные сцены в операх. Позднее как самостоятельные произведения. Уровень музыкального оформления не мог конкурировать с уже сложившимися русскими балетами. Использовалось то что было свойственно классическому балету с приданием национального колорита (цитирование тем народных песен, сюжетов, в хореографии заимствовались движения из народных танцев). Тут была подобная ситуация как с написанием «национальных» опер Глиэром.

Балеты созданные в этот период. 1930 – Шостакович «Золотой век». 1931 – Шостакович «Болт». 1932 – Асафьев «Пламя Парижа или триумф республики». 1934 – Асафьев «Бахчисарайский фонтан». 1934-1936 – Прокофьев «Ромео и Джульетта». 1935 – Асафьев «Утраченные иллюзии». 1935 – Шостакович «Светлый ручей». 1935 – Шимановский «Харнаси». 1936-1937 – Стравинский «Игра в карты», балет «в трёх сдачах». Либретто автора. Первое исполнение — 27 апреля 1937, Нью-Йорк, Метрополитен-опера, хореография Джорджа Баланчина, под управлением автора. 1937 – Черепнин «Золотая рыбка». 1938 – Асафьев «Кавказский пленник». 1939 – Хачатурян «Счастье». 1940-1942 – Хачатурян «Гаяне». 1941 – Асафьев «Суламифь». 1945 – Асафьев «Барышня-крестьянка».

1945 – Прокофьев «Золушка». 1947 – Стравинский «Орфей», балет в трёх сценах. Первое исполнение — 28 апреля 1948, Нью-Йорк, Городской центр музыки и драмы, под управлением автора. 1947-1951 – Стравинский «Похождения повесы», опера в трёх действиях с эпилогом. Либретто Честера Коллмена и Уистена Одена по картинам Уильяма Хогарта. Первое исполнение — 11 сентября 1951, Венеция, театр Ла Фениче, под управлением автора. 1948 – Глиэр «Медный всадник». 1951 – Прокофьев «Сказ о каменном цветке» (по Бажову). 1951-1952 – Глиэр «Тарас Бульба», либретто Р. Захарова по Н. Гоголю (1951—1952). 1953-1957 – Стравинский «Агон». Первое исполнение — 17 июня 1957, Лос-Анджелес, под управлением Р. Крафта. Первая постановка — 1 декабря 1957, Нью-Йорк, Городской центр музыки и драмы, под управлением Р. Ирвинга. Хачатурян «Спартак» (1956, вторая редакция — 1958, третья — 1962, четвёртая — 1968).

Тематика балетов 1930-е гг. Революция – «Болт», «Светлый ручей»; «Пламя Парижа». Спортивная, производственная, колхозная тематика – «Золотой век», «Болт». Сюжеты из классической литературы – «Ромео и Джульетта», «Медный всадник»

1940-е – поворот к сказочности. «Золушка», «Сказ о каменном цветке». Греческая мифология – Стравинский «Орфей», «Агон». Жанровые новации. На рубеже 20-х и 30-х годов возникли сатирическая, лирико-жанровая, комедийная линии балета.

Хореодрама (драмбалет). 1930-е примечательны зарождением и развитием нового направления – хореодрамы или драмбалета. Обращение к серьёзным литературным произведениям. Поиск новых средств выразительности, обращение к драматическому театру. Влияние литературы больше не ограничивалось только образной сферой. Оно отражалось также на драматургии, приёмах характеристики действующих лиц. Литературно-драматургическое начало выходит на первый план, подчиняет себе музыку, танец. Балет приближается к пьесе.

Требования нового жанра повлияли на номерную структуру балета. Вместо классических танцевальных номеров (вариация², адажио³, характерный танец⁴, Па-де-де⁵, Па-де-труа⁶) главенствующую роль приобретает танец-действие⁷. Пантомима становится «речитативом» в балете. Танцор становится актёром.

Роль музыки не сводится только к иллюстрации. Она становится «ещё одним самостоятельным действующим лицом спектакля». Симфонизация балета – использование развитой лейтмотивной системы, сквозное развитие.

Разновидности хореодраммы – героико-эпическое повествование, лирическая драма, роман, трагедия, поэма. Стравинский И.Ф. Создает неоклассические балеты. Вершина – «Игра в карты». Шостакович Д.Д. Комические, сатирические балеты. Все три балета были успешны в музыкальной реализации и неудачны в сценическом воплощении. Несовместимость либретто с симфоническим мышлением Шостаковича. «Золотой век» и «Болт» - сатирические балеты. «Серебряный ручей» - комедия в наиболее чистом виде.

Асафьев Б.В. Всего создал 29 балетов. Широкий спектр тем и сюжетов. Стремился доказать, что возможности балета безграничны. Опирается на классический балет и оперу, используя приемы драматургии и симфонического развития, средства воплощения образного конфликта. Особое внимание уделял точному историческому, национальному, бытовому колориту – «музыкальный историзм» (в результате часто излишняя иллюстративность). «Пламя Парижа или триумф республики» (1932) - «музыкально-исторический роман». 1-е значительное произведение в этом жанре. Монументальный 4-х актный балет. Использовал такой же прием как и Стравинский в «Пульчинелле» и «Поцелуе феи» - цитировал произведения французских композиторов конца XVIII века. Музыкальную форму (хотя и несколько внешне) сознательно соотносил с классическим сонатно-симфоническим циклом (4 акта = 4 части симфонии). Черты ораториальности – хоровые эпизоды в моменты наибольшего драматического напряжения. Этот балет можно назвать одной из первых хореодрамм. Здесь заложены основные принципы этого жанра. «Пламя Парижа» относится к героико-эпической линии драмбалета. Имеет все черты социалистического реализма, но в нём впервые активно использовался кордебалет.

Музыка. Балет «Пламя Парижа» решен как народно-героическая драма. Его драматургия основана на противопоставлении аристократии и народа, обеим группам даны соответствующие музыкальные и пластические характеристики. Музыка Тюильри выдержана в стиле придворного искусства XVIII века, народные образы переданы через интонации революционных песен и цитаты из Мегюля, Бетховена и др.

Асафьев писал: «В целом «Пламя Парижа» строится как своеобразная монументальная симфония, в которой содержание раскрывается средствами музыкального театра. I акт балета является своего рода драматической экспозицией революционных настроений южной Франции. II акт в основе своей — симфоническое анданте. Основной колорит II акта — сурово-мрачный, даже «реквиемный», похоронный, это своего рода «отпевание старого режима»: отсюда значительная роль органа, сопровождающего и танцы, и вершину заговора — гимн в честь короля (встреча Людовика XVI). III, центральный акт, основанный на мелосе народных танцев и массовых песен, задуман как широко развитое

драматическое скерцо. На песни гнева откликаются песни радости в последней картине балета; рондо-конрданс как финальное массовое танцевальное действие. Эта форма не придумана, а естественно родилась от соприкосновения с эпохой Французской революции, обеспечившей в истории развития музыкальной формы расцвет симфонизма со стороны богатства мысли, его диалектической глубины и динамики».

Л. Михеева К героико-эпической линии также относится его балет «Партизанские дни». Лирико-драматическая линия – «Бахчисарайский фонтан» (1934), «Кавказский пленник» (1938), «Утраченные иллюзии» (1935).

Прокофьев С.С. Его балеты написанные в этот период сыграли решающую роль как в развитии собственно русского балета, так и для балетного искусства и музыкальной культуры в целом. В первую очередь это, конечно же, относится к «Ромео и Джульетте» (1934-1936) – вершина балетного искусства XX века и творчества самого Прокофьева.

«Ромео и Джульетта» История создания. Замысел балета по трагедии Шекспира (1564—1616) «Ромео и Джульетта» о трагической гибели влюбленных, принадлежащих к враждующим знатным родам, написанной в 1595 году и вдохновившей многих музыкантов от Берлиоза и Гуно до Чайковского, возник у Прокофьева вскоре после возвращения композитора из-за границы в 1933 году. Тему подсказал известный шекспировед, в то время — художественный руководитель Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова (Мариинского) С. Э. Радлов (1892—1958). Композитор вдохновился предложенным сюжетом и стал работать над музыкой, одновременно создавая либретто совместно с Радловым и видным ленинградским критиком, театроведом и драматургом А. Пиотровским (1898—1938?). В 1936 году балет был представлен в Большой театр, с которым у авторов был договор. В первоначальном варианте сценария предусматривался счастливый конец. Музыка балета, показанная руководству театра, в целом, понравилась, но коренное изменение смысла трагедии Шекспира привело к ожесточенным спорам. Полемика вызвала у авторов балета желание пересмотреть свою концепцию. В конечном счете они согласились с упреками в вольном обращении с первоисточником и сочинили трагический финал. Однако представленный в этом виде балет дирекцию не устроил. Музыку сочли «нетанцевальной», договор расторгли. Возможно, в этом решении сыграла роль сложившаяся политическая обстановка: совсем недавно в центральном партийном органе, газете «Правда», были опубликованы статьи, шельмующие оперу «Леди Макбет Мценского уезда» и балет «Светлый ручей» Шостаковича. Разворачивалась борьба с крупнейшими музыкантами страны. Дирекция, по-видимому, решила не рисковать.

Премьера «Ромео и Джульетты» была осуществлена 30 декабря 1938 года в чешском городе Брно в хореографии И. Псоты (1908—1952), артиста балета, педагога и хореографа, родившегося в Киеве. Серьезной преградой для постановки спектакля на отечественной сцене стало и то обстоятельство, что один из авторов либретто, Адриан Пиотровский, к этому времени был репрессирован. Его имя убрали из всех документов, касающихся балета. Соавтором либреттистов стал балетмейстер Л. Лавровский (настоящая фамилия Иванов, 1905—1967), окончивший в 1922 году Петроградское хореографическое училище и сначала танцевавший на сцене ГАТОБа (Мариинского театра), а с 1928 года увлекшийся постановкой балетов. В его творческом портфеле были уже «Времена года» на музыку Чайковского (1928), «Фадетта» (1934), «Катерина» на музыку А. Рубинштейна и А. Адана (1935), «Кавказский пленник» Асафьева (1938). Балет «Ромео и Джульетта» стал вершиной его творчества. Однако премьере, состоявшейся 11 января 1940 года, предшествовали сложности.

Артисты подвергли балет настоящей обструкции. По театру ходил злой парафраз из Шекспира: «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете». Многочисленные трения возникли и между композитором и хореографом, имевшим свою точку зрения на спектакль и исходившим, в основном, не из музыки Прокофьева, а из трагедии Шекспира. Лавровский требовал от Прокофьева изменений и дополнений, композитор же, не привыкший к чужому диктату, стоял на том, что балет написан в 1936 году, и возвращаться к нему он не намерен. Однако вскоре ему пришлось уступить, так как Лавровский сумел доказать свою правоту. Был написан ряд новых танцев и драматически эпизодов, в результате родился спектакль, существенно отличавшийся от брненского не только хореографией, но и музыкой.

Фактически Лавровский поставил «Ромео и Джульетту» в полном соответствии с музыкой. Танец ярко раскрыл душевный мир Джульетты, прошедшей путь от беззаботной и наивной девочки до смелой, страстной женщины, готовой на все ради любимого. В танце даются и характеристики второстепенных персонажей, таких как светлый, словно искрящийся Меркуцио и мрачный, жестокий Тибальд. «Это <...> «речитативный» балет <...> Такой речитатив имеет собирательный эффект, — писала иностранная критика. — Танец стал слитным, непрерывно льющим, а не акцентированным <...> Мелкие блестящие нежные движения уступили место колоссальной элевации <---> Хореограф <...> сумел избежать «подводных камней» пьесы без слов. Это <...> истинный перевод на язык движений».

Этот вариант балета и стал всемирно известным.. Музыка, к которой артисты балета постепенно привыкли, раскрылась перед ними во всей красоте. Балет по праву вошел в классику этого жанра. По клавиру балет состоит из 4-х актов, 9-и картин, однако при постановках 2-ю картину, как правило, делят на четыре, а последний акт, состоящий всего из одной краткой картины, присоединяют к 3-му в качестве эпилога, в результате чего в балете оказывается 3 акта, 13 картин с эпилогом.

Музыка. Жанр – хореодрамма. Несмотря на то что хронологически это не первый драмбалет, благодаря гениальной музыке именно он стал эталоном и поэтому вполне уместно именно Прокофьева считать основоположником жанра. + Это первый балет-трагедия. Сочетание лирического и эпического, трагического и комического. Симфоническое развитие. Развитая лейтмотивная система. При этом некоторые темы в процессе развития претерпевают образную трансформацию (лирические >> трагические). В основе всех тем лежат 3 интонационные сферы (улица, вражда, любовь).

Широко Прокофьев использует принцип контраста на всех уровнях (в сопоставление сцен, в воплощении образов героев («Джюльетта-девочка» например), интонационных сферах). Нетрадиционные для балета музыкальные формы, тематизм. Танцевальное начало в музыке балета выступает на уровне симфонического обобщения. «Золушка». История создания. После того как балет «Ромео и Джульетта» был наконец поставлен в Ленинградском Кировском (Мариинском) театре, Прокофьев, на которого исполнительница роли Джульетты Галина Уланова произвела огромное впечатление, решил написать балет специально для нее. Сюжетом послужила всем известная сказка о девушке, которую злая мачеха превратила в служанку и которая с помощью доброй феи обрела заслуженную счастливую судьбу. «Золушка», волшебная сказка Ш. Перро (1628—1703) из его сборника «Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями» (1697), много раз привлекала композиторов разных времен. На ее основе написаны несколько опер, из которых самая известная — опера Россини; неоднократно ставились и балеты. В частности, именно «Золушкой» — «Сандрильоной» композитора Ф. Сора открылся московский Большой театр 6 июня 1825 года.

Либретто для Прокофьева написал театральный критик, искусствовед и драматург, юрист по образованию Н. Д. Волков (1894—1965). Постановщиком спектакля должен был стать талантливый артист балета и хореограф В. Чабукиани, работавший тогда в Ленинграде. Сочинение шло успешно: до лета 1941 года были написаны два акта. Однако начало Великой Отечественной войны перечеркнуло все планы. Прокофьев скитался по стране; отложив балет, он работал над захватившим его замыслом патриотической оперы «Война

и мир», сочинял инструментальные произведения. Лишь в 1943 году, приехав в Пермь, где находился эвакуированный Театр имени Кирова, он обсудил все детали балета с либреттистом и, вернувшись в Москву, закончил музыку в клавире. «Я писал «Золушку» в традициях старого классического балета, — сообщал композитор, — в ней есть *pas de deux*, *adagio*, гавот, несколько вальсов, павана, паспье, бурре, мазурка, галоп. Каждое действующее лицо имеет свою вариацию». Ленинградский театр его больше не привлекал: Чабукиани еще в 1941 году переехал в Тбилиси, Уланова танцевала на сцене Большого театра. Именно там балетмейстером Р. Захаровым (1907—1984) и была осуществлена постановка балета. На премьере, состоявшейся в Москве 21 ноября 1945 года, партию Золушки танцевала О. Лепешинская. Лишь на следующих спектаклях Уланова вошла в роль. Менее чем через пять месяцев в Ленинграде, в Кировском театре К. Сергеев (1910—1992) также поставил «Золушку». В дальнейшем балет шел на многих сценах мира в различных постановках.

Музыка. Опора на классические танцевальные формы. Структура балета определяется логикой сопоставления балетных форм. Сюиты (фей, придворных, ориенталия), классические номера – па-де-де, адажио, вариации. Жанровые типы танцевальных форм – гавот, павана, мазурка, вальс, бурре, галоп. Конфликт добра и зла решён способом противопоставления лирики и гротеска. В целом – преобладание лирики в балете. Многообразие её оттенков – образ Золушки, любовь, фантастика, природа. Вальсовость (традиция Чайковского, Глазунова). Вальсы выполняют функцию рефрена. Лейтмотивная система.

Хачатурян А.И. «Счастье». Создавался балет в течении менее чем за 6 месяцев. В конце февраля 1939 года он приступил к работе; в сентябре того же года балет уже показан был на сцене Ереванского оперного театра имени А. Спендиарова. Несомненно сильна музыкальная часть произведения. Благодаря ей спектакль имел успех. Хачатурян использовал восемь армянских народно-танцевальных мелодий: «Дуй-дуй» (танец стариков в первом акте), «Пшатй цар» (сбор винограда) и «Крнги пар» («Журавлиный танец» — во втором акте), «Аштарак», «Калосй прген»; «Гашек гер», «Ша лахб» и «Узундара» (в третьем акте). Либретто было сильно упрощённым. Либретист хотел воплотить «великую идею» простыми средствами – не вышло. Оно мало подходило для балета. Настоящего драматургического развития в либретто нет. Сценические образы и характеры едва намечены в беглых штрихах и большею частью — средствами пантомимы, а не выразительным искусством танца, простор которому дается лишь в дивертисментных сценах или же вставных эпизодах. Это был первый опыт Хачатуряна в работе над жанром.

Из-за сжатых сроков он не смог до конца проникнуть в специфику хореографической драматургии. Он писал по сути не балет, а музыку к балету. «Гаянэ». Еще в 1940 году, когда Хачатурян, пересматривая либретто и партитуру, обдумывал план новой композиции, его сочинением («Счастье») заинтересовался Ленинградский оперный театр имени С. М. Кирова, предложивший общими усилиями подготовить постановку балета в усовершенствованной редакции. Хачатурян, конечно, согласился. Тогда же, при содействии театра, он сблизился с драматургом К. Державиным. Вдвоем они углубились в разработку сценария. Задача была не из легких. Отпало либретто (малоудачное), которое в свое время явилось «поводом» для сочинения музыки; теперь г о т о в а я уже музыка (во всяком случае большая и лучшая часть партитуры) должна была послужить основой для нового либретто. Война неожиданно прервала начатую работу. К сочинению «Гаянэ» Хачатурян вернулся в конце 1941 года — уже в городе Перми, куда был эвакуирован из осажденного Ленинграда оперный театр имени С. М. Кирова. 3 декабря 1942 года, в Перми, состоялась премьера балета «Гаянэ».

Музыка. «Гаянэ» прежде всего — музыкально-хореографическая драма сильных человеческих характеров и страстей. Философский мотив «неделимости счастья» — личного и народного — составляет идейную сущность тех жизненных конфликтов, которые движут развитие драмы, симфонически слитно воплощенной в музыке, танце, сценическом действии и пантомиме. И в «Гаянэ» Хачатурян верен принципам народности и реализма. Действие разворачивается в Армении, в канун Великой Отечественной войны. Герои — крестьяне-колхозники и бойцы Советской Армии. Музыкально-сценическая композиция «Гаянэ» продумана и разработана гораздо тщательнее, чем в первом балете, и в общем она построена органично (за исключением некоторых эпизодов). В ней четыре акта (пять картин). Первый акт содержит пролог, экспозицию, завязку драмы. Интенсивное развитие действия заполняет второй акт и достигает кульминации в третьем, распадающемся на две картины. Развязка и эпилог составляют четвертый, последний акт хореографической драмы. Музыка Хачатуряна отличается ярким национальным колоритом, темпераментом, красочностью, ей свойственно широкое симфоническое развитие с использованием лейтмотивов. Партитура балета насыщена интонациями подлинных армянских напевов. Один из лучших номеров — проникнутая искренним чувством Колыбельная Гаянэ. Настоящим шлягером на многие десятилетия стал знаменитый Танец с саблями. Полный мужественной силы, он напоминает Половецкие пляски Бородина. Постоянный втаптывающий ритм, острые гармонии и вихревой темп помогают созданию яркого, необычного образа. Л. Михеева. Сцены из римской жизни.

Балет на музыку Арама Хачатуряна в четырех актах, девяти картинах. Либретто Н. Волкова. Влияние русского балета за рубежом.

Лекция 28.

Исполнительское искусство 1950-х – 1970-х годов.

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. Василёв, 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. Лиэпа, Н. Р. Макарова, Е. С. Максимова, Р. Х. Нуреев, А. Е. Осипенко, А. И. Сизова, Ю.В. Соловьёв, Н. И. Сорокина, Н. В. Тимофеева. После интенсивного подъёма 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 всё 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 работали русские танцовщики младшего поколения.

Лекция 29.

Исполнительское искусство 1980-2000-х годов.

С 1970-х гг. в русском хореографическом искусстве наметился новый для нашей страны процесс - возникновение балетных трупп, независимых от оперно-балетных театров (коллективы, возглавляемые Якобсоном, Касаткиной и Василёвым, Б. Я. Эйфманом). В конце 1980-х - начале 1990-х гг. их число увеличивается, среди них появляются студии свободного танца, танца модерн или использующие новую лексику, сочинённую руководителями коллективов. При этом академический балет, как и школа классического танца, по-прежнему остаётся ведущим. Приобщение к другим формам хореографии, получившим широкое развитие во всём мире, только начинается.

В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова.

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 всё 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.

Лекция 31.

Джордж Баланчин - хореограф, определивший магистральный путь развили балета в XX веке

. В 1930 году Николай Рерих написал: «Ушел Дягилев... Его широкое понимание, непобедимая личная бодрость и вера в красоту создали прекрасный, незабываемый пример для молодых поколений. Пусть они учатся, как хранить ценности прошлого и как служить для самой созидательной и прекрасной победы будущего». После смерти Дягилева, René Blum и другие основали Ballet Russe в Монте-Карло и продолжали дальше

нести традиции балета. Позднее Blum был убит в Освенциме нацистами. Этот период (1930-1950) затрагивает последнее десятилетие творческой деятельности характеризуется возрождением классической хореографии для Фокина одновременно с увяданием его творческой деятельности. Больше балетов, подобных "Петрушке" или "Шопениане", он не создавал. Из этого периода можно выделить лишь балеты "Паганини" (1939) на музыку С.Рахманинова и «Русского солдата» С.Прокофьева (1942).

Наиболее яркая фигура среди балетмейстеров в эмиграции в этот период – Джорж Баланчин (наст. имя и фам. Георгий Мелитонович Баланчивадзе) [р. 9 (22) I 1904, Петербург]. По национальности грузин. Сын комп. М. А. Баланчивадзе. В 1921 окончил Петроградское театр. уч-ще. Учился также в Петрогр. консерватории по классам рояля и композиции. В 1921-24 артист балета Академич. театра оперы и балета в Петрограде. Один из организаторов и участников группы «Молодой балет» (1923, Петроград). В 1924 уехал за границу. Поставил в антрепризе С. П. Дягилева балеты «Барабо» Рieti (1925), «Пастораль» Орика (1926), «Кошка» Соге (1927), «Аполлон Мусaget» Стравинского (1929), «Блудный сын» Прокофьева (1929) и др. В 1934 организовал Школу амер. балета и Амер. балетную труппу, где пост.: «Серенада» (на музыку Струнной серенады Чайковского, 1934), «Поцелуй феи» и «Игра в карты» Стравинского (1937) и др. В 1946 один из основателей и художественный директор Балетного общества в Нью-Йорке, с 1948 - труппы «Нью-Йорк сити балле». Б. поставил в Лондоне, Париже, Милане, Копенгагене и др. городах более 100 балетов, которые вошли в репертуар многих театров мира. Основой хореографии Б. считает музыку и раскрывающий её содержание танец. Ему принадлежат балеты «Concerto Вагоссо» на музыку Баха (1941), «Странствующие боги» на музыку Генделя, аранж. Т. Бичема (1928), «Моцартиана» на музыку Моцарта, аранж. Чайковского (1933), «Сон в летнюю ночь» на музыку Мендельсона (1967), «Хрустальный дворец» на музыку Первой симфонии Визе (1947), «Эпизоды» на музыку Веберна (1959, совм. с М. Грэхем). Работал со многими композиторами, среди них композиторы «Шестёрки», С. С. Прокофьев, П. Хиндемит, Н. Набоков, Т. Маюдзуми. Плодотворно сотрудничал с И. Ф. Стравинским; поставил на его музыку (помимо названных) балеты: «Песнь соловья» на музыку оперы «Соловей» (1925), «Балюстрада» на музыку концерта для скрипки с оркестром (1941), «Концертные танцы» (1944), «Байка про Лису...» (1947), «Орфей» (1948), «Агон» (1957), «Джаз-концерт» на музыку «Регтайма для 11 инструментов» (1960), «Ритмы для рояля с оркестром» (1963). В. - автор книги «Подробное описание знаменитых балетов» (1954).

В хореографии Баланчина часто художественной целью становится «чистый танец». Отсюда его тяготение к бессюжетному, симфоническому балету. Культ высокого технического танца. Он ставил балеты на музыку от Вивальди, Баха до Шёнберга, Стравинского, Веберна.

Лекция 32.

Современные течения в зарубежном хореографическом искусстве. Формирование джазового танца как особого вида сценической хореографии

План лекции.

1. Современный танец в системе пластических искусств.
2. Современные формы, стили и выразительные средства танцевальной эстрады.
3. Истоки, становление и развитие джазового танца.
4. Основные принципы изучения техники движения и исполнения в джаз-танце

Современный танец на эстраде, в цирке, кино, шоу программах. Истоки танцевальной эстрады. Специфические черты эстрадного танца и основные средства его выразительности. Виды и жанры хореографических произведений на эстраде. Эстрадный хореографический номер как миниатюрный самостоятельный спектакль.

Этапы развития современной танцевальной эстрады. Взаимосвязь и взаимовлияние балета и эстрады. Особенности «русского модерна» в области танца нач. XX столетия. Отражение данного направления в творчестве М. Фокина, Ф. Лопухова, К. Голейзовского. Творческий поиск танцевальных школ, студий, мастерских 20 - 30-х г. Влияние на развитие русского академического балета. Элементы танцевальной эстрады, спорта, современной пластики в балетах «Красный мак», «Золотой век», «Футболист», «Стальной скок». Эстрадный опыт К. Голейзовского, И. Моисеева, Л. Якобсона, Г. Майорова, Б. Эйфмана и др. хореографов балета. Мастера танцевальной эстрады: М. Эсамбаев, Л. Сабитова, В. Шубарин, Л. и А. Гайдаровы, В. Манохин, Т. Лейбель и В. Никольский.

Развитие современных направлений танца в хореографическом искусстве России первой половины XX века

Роль зарубежных мастеров танца в развитии новых направлений хореографии в России. Система и методика Э. Жак-Далькроза и ее распространение в России. С. М. Волконский и курсы ритмической гимнастики (Петербург, 1910 г.). Открытие в 1919 году Института ритма в Москве (рук. Н. Г. Александрова) и школы ритма в Петрограде (рук. Н. В. Романова). Идеи Айседоры Дункан о «танце будущего». Школа А. Дункан и деятельность ее последователей. Поиски новых выразительных возможностей, технических приемов и методик преподавания современного танца в экспериментальных студиях Л. Алексеевой, И. Чернецкой, В. Май, Л. Лукина и др.

Взаимосвязь и взаимовлияние творческого поиска студийного движения, академического

балета и танцевальной эстрады. Балетмейстеры-новаторы: Н. М. Фореггер, К. Я. Голейзовский, М. М. Фокин, А. А. Горский, Г. Баланчивадзе. Синтезирование классического танца с элементами пластики, пантомимы, спорта, ритмической гимнастики, народного и джазового танцев. Современный танец в театре, мюзик-холле, цирке, на эстраде.

Истоки джаза в музыке и танцевальном фольклоре. Европейские колонии на территории Северной Америки (1607 - 1775 гг.). Традиционное народное искусство Африки и его влияние на музыкально-танцевальную культуру США в XVII - XVIII вв. Искусство американских негров – характерный и органичный элемент культуры США. Гибридная природа джаза, влияние на формирование его стилистики народной (ирландской, шотландской, английской) танцевальной культуры и бальной европейской XVIII - XIX вв. (менуэт, кадрили, гавот). Типичные особенности африканского танца.

Рождение сценической формы джаз-танца. Жозефина Беккер, Катарина Данхэм, Перль Праймес, Дональд Мак-Кейла, Метт Меттокс, Луиджи (Евгений Луи). Новые формы сценических представлений: ревю, обозрения, мюзиклы, шоу. Влияние джаз-танца на танцевальную культуру начала XX столетия. Популярность и широкое распространение танцев «Чарльстон», «Блэк Боттон», «Тустэп», «Биг Аппл», «Шимми», «Конго» и других.

Мировое распространение джаз-танца. Уолтер Нике, Алан Бернхард, Франк Вагнер. Гус Джордано – автор первого учебника по джаз-танцу. Джером Роббинс, Алвин Эйли, Альберто Алонсо – хореографы, синтезировавшие в балетах технику джаз-танца с этническим, народным и классическим танцем. Влияние джаза на современный академический балет, танец модерн и клубный танец. Тенденции развития джаз-танца. Ведущие центры, школы и труппы джазового танца.

Лекция 33.

Возникновение и развитие танца модерн

План лекции.

1. Танец модерн: история возникновения и этапы развития.
2. Современные направления в хореографическом искусстве России второй половины XX века
3. Основные принципы техники и методика изучения базовых движений современного танца
4. Основные принципы изучения техники движения танца модерн.

Зарождение в конце XIX - начале XX века в США и Германии современного направления хореографии – танца модерн. Истоки направления в идеях теоретика и педагога Ф. Дель-сарта, в системе Э. Жака-Далькроза и искусстве А. Дункан. Танец модерн как стремление создать новую хореографию, отвечающую потребностям человека XX столетия. основополагающие принципы данного направления: отказ от канонов, воплощение новых тем и сюжетов оригинальными танцевально-пластическими средствами. Общее с джаз танцем и различие между системами. Айседора Дункан – основоположница нового направления.

Основные направления в танце модерн. Стилистические особенности американской школы и ее мастера: Руфи Сен-Денис, Тен Шоун, Марта Грэхэм, Дорис Хамфри, Чарльз Вейдман, Х

Тамирис. Особенности развития танца модерн в Европе: Мари Вигман, Рудольф фон Лабан, Курт Йосс и др.

Взаимовлияние танца модерн, джаз-танца, фольклорного и классического танца. Новое явление в танцевальной практике и педагогике – модерн джаз-танец. Современные тенденции развития модерн джаз-танца и его разнообразных направлений. Авангардистский танец, «contemporary», «new dance» – Мерс Каннингем, Триша Браун, Марк Моррис, Майкл Кларк, Розмари Бучер, Пина Бауш.

Поиски и эксперименты обновления академического танца под влиянием открытий джаз-танца, танца модерн и свободной пластики. Особенности хореографического языка в произведениях Л. Якобсона, Ю. Григоровича, О. Виноградова, В. Васильева, Г. Таранды, Б. Эйфмана, Е. Панфилова, В. Лебедева, А. Ротманского и др.

Русский модерн конца XX века. Творческая деятельность центров современной хореографии и творческих коллективов по развитию modern jazz-dance. Театр современного танца Н. Фиксель, «Кинетический театр» А. Пепеляева, «Класс экспрессивной пластики» Г. Абрамова, «Провинциальные танцы» Т. Вагановой, «Театр камерного танца» О. Бавдилович, «Театр современного танца» О. Пона, «Эксцентрик-балет» С. Смирнова и др.

Деятельность ADF в России. Роль в развитии и популяризации современных танцевальных направлений, подготовке хореографов и исполнителей фестивалей, конкурсов, семинаров, совместных международных программ. Тенденции развития современной отечественной хореографии.

Характерные признаки джаз-танца: ритмичность, динамика, колоритность, совершенная свобода и координация всех частей тела, импульсная техника, возможность импровизации.

Понятие «изоляция» (технический прием, с помощью которого реализуется принцип полицентрики и полиритмии в джаз танце). Изолированными центрами являются: голова, шея, плечевой пояс, бедра (pelvis), руки и ноги. Изоляция частей центров – «ареалы» (голень, стопа, предплечье, кисти, пальцы). Изоляция как способность двигаться независимо друг от друга отдельных звеньев тела.

Понятие «полицентрика» (движение различных частей тела независимо друг от друга, с различной скоростью, с разной амплитудой и направлением).

Понятие «релаксация» (регуляция напряжения и расслабления отдельных центров тела).

Понятие «полиритмия» (движения центров в различных ритмических рисунках, метрически независимо друг от друга). Роль ритма в джазе. Beat и offbeat. Свинг как моторно-ритмическая основа движений в танце (раскачивание тела и его частей в различных положениях).

Понятие «мультипликация» (разложение одного простого движения внутри ритмической единицы). Различные виды джазовой ходьбы, при которой вес тела переносится постепенно, с акцентом, на неударную долю такта. Брейк-данс как пример мультипликации в современном танце.

Понятие «координация». Способы координации движений нескольких центров тела и ареалов. Принципы координации: одномоментный импульс, импульс и управление, оппозиция и параллелизм.

Развитие системы различных школ танца модерн, ее связь с именами крупных педагогов, хореографов и исполнителей. Философские концепции движения танца модерн. Позвоночник – основа движения. Понятия «contraction» – сжатие и «release» – расширение как основы движения техники М. Грэхем. Движение за счет падения и подъема тяжести корпуса, его построение по синусоиде: движение-задержка в кульминационной точке (suspend) и обратный возврат (recovery) – техника Д. Хамфри и Х. Лимона.

Базисные понятия «contraction и release» заложенные в технике танца модерн, определяющие положение тела в пространстве. Визуальное «уменьшение» объема тела относительно его нормального состояния и «расширение» тела, его частей. Взаимосвязь движения и дыхания.

Особенность более полного использования пространства в танце модерн за счет передвижения исполнителя по горизонтали и вертикали. Понятие «уровни» (Levels). Виды levels.

Лекция 34.

Западноевропейский балетный театр второй половины XX века

Лекция 35.

Современный этап развития Американского балетного театра.

Лекция 36.

Тенденции развития современного мирового балетного театра

1. Перформативный аспект хореографии начала XXI века.

Хореография периода глобализации открывает новые горизонты, появляется множество техник, основанных как на классической балетной школе, так и на различных восточных духовных, психических и физических практиках. Искусство танца становится перформативным. Хореографы XXI века стали всё больше уделять внимание пластике, организму, телу и геометрии движений. Спектакли насыщаются элементами бытовой и врожденной пластики, которая развивается в танец, а иногда и вовсе не имеет вектора развития. В хореографическом искусстве появляется лабораторность, момент общего исследования движений человека, механика выполнения, концентрация на деталях. В современном искусстве возникает новая позиция хореографа - хореограф-исследователь. Он создаёт свою философию путём изучения анатомии человека, его движущего аппарата, которым он пользуется, для достижения определённых целей. Появляются

«нерепрезантационные аспекты танца, где движения, не скованные музыкой и интерпретацией»[1, с. 174], подчиняются собственным внутренним принципам.

Художественный процесс XXI века находится в состоянии поиска. Пластические работы современных художников представляют собой лаборатории и эксперименты, основанные на синтезе культурных практик и концептуальности. Многие постановки вызывают резонанс общественного мнения, раскалывая зрителей на принимающих и критикующих поиск «новых форм». Современное искусство - это акт переосмысления всего искусствоведения. Для художника XXI века важно ощущение своего времени. В период глобализации, в эпоху преобладания нематериального труда, сферы человеческой жизни смешались, стали подвижными, нестабильными, настроенными на переход, что неизбежно оказало влияние на творчество.

За короткий промежуток времени современный танец претерпел яркие изменения. Произошло слияние таких терминов как «театральность» и «хореография». Техника исполнения отошла на второй план, а иногда и вовсе не имеет значения в танце. Современные постановки, где в роли артистов выступают танцовщики, чаще всего характеризуются режиссёрами как «пластический спектакль». Что есть «пластический спектакль»? - Действие, где средством выразительности является тело артиста, или же хореографическая композиция, основанная на определённых аспектах танца. Тенденция пластических спектаклей не имеет жанрового определения, что свидетельствует о зарождении нового направления хореографии XXI века и является прецедентом для изучения особенности танца в современном искусстве.

Следует отметить появление нового, ставшего популярным, термина, объединяющего изобразительное искусство, поэзию, музыку, танец и театр - перформанс. Все акты творчества, имеющие социальные, политические, экологические, культурные идеи, а иногда и вовсе процессы, не преследующие никаких целей, стали называть перформансами. Особенно это явление получило распространение в хореографии, так как тело артиста и его пластика - важнейшие инструменты в создании актуального искусства.

Прежде всего, стоит обозначить, что перформанс - это живое искусство. Оно включает в себя такое понятие, как перформативность, означающее специфический акт театрального действия, путём смешения различных стилей. В середине 1960-х американский театральный режиссёр Ричард Шехнер пробует создать новую науку в искусстве, через описание повседневных действий, как действий перформанса. Он попытался развить антропологические идеи британского антрополога Виктора Тёрнера и

основать дисциплину, которая сможет объяснить все мотивы перформанса. «Из лингвистики он взял термин лингвистический акт, из французского постструктурализма он взял понятие ошибки, из новой антропологии - понятие формы жизни. А из собственных перформативных исследований использовал понятие модели поведения. Для Шехнера было важным восприятие лингвистического акта как перформативного. Через перформативный акт он показывает, что ошибка или провал - это часть нашей жизни. Он утверждает, что через перформативность формы жизни становятся материальными, мы можем увидеть их в реальной жизни. В этом смысле перформативные учения берут виды поведения, чтобы присвоить перформативное и сконструировать перформанс»[5].

Таким образом, перформативность - это культурное событие. Перформанс - это художественный контекст. Следовательно, можно утверждать, что перформативность относится к хореографии, так как последний вид искусства заключен в рамки исполнения.

Высшей театральной формой танца принято считать балет. Это неотъемлемая часть профессиональной хореографической школы, важная база, которой должен был обладать танцовщик. В начале XX века возникла необходимость в создании новых хореографических течений. Реформатором выступает Айседора Дункан, благодаря которой появляется свободный пластический танец. Она выдвигает новую философскую и художественную, основанную на античном идеале гармонического развития человека, концепцию «танца будущего». Дункан стремится сделать танец выражением личности, отражением неповторимой человеческой индивидуальности, инструментом самопознания. Отсюда берут начало более современные техники - ModernDance и PostmodernDance, а следом, на рубеже XX - XXI веков, рождается направление ContemporaryDance. Танец рассматривается как инструмент для развития тела танцовщика и формирования его индивидуальной хореографической лексики. Средствами этого выступает синтез, актуализация и развитие различных техник и танцевальных стилей. Зарождается исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела. Сегодня актуальная хореография получила новый виток развития, в котором движению и пластике уделяется особое значение.

Важным аспектом современного танца являются медитативная и геометрическая формы, которые были присущи футуристическим балетам XX века. Итальянский поэт, писатель и основатель футуризма Филиппо Томмазо Маринетти в своём манифесте футуризма 1917 года, провозглашающем культ будущего и разрушение прошлого, предлагает инструкцию

о том «как двигаться». Признавая замечательные качества некоторых современных танцовщиков, например, Вацлава Нижинского, с которым «впервые появляется чистая геометрия танца, освобождение от мимики и сексуального возбуждения» [1, с. 29], Маринетти предупреждает, что необходимо «преодолевать мышечные возможности» и стремиться приблизиться в танце «к тому идеалу умноженного мотором тела, о котором мы так долго мечтали»[1,с. 29].

Главной представительницей перформативной хореографии, сочетающей в танце язык 1970-х годов - от классического балета до естественных движений и повторяющихся жестов - является Пина Бауш. «Она стёрла границы между театром и танцем, создала собственный, уникальный стиль. Перемешала танец и разговор. В её спектаклях звучат шлягеры, джазовая импровизация, оперетта, детские песни, комбинированные с музыкой парижского авангардиста Пьера Анри. Её театр навсегда погрузился во внутренний мир человека»[4].Её танцевальные драмы, в которых она до мельчайших подробностей исследовала динамику отношений между мужчиной и женщиной, с их экстазом, столкновениями и вечной зависимостью, остались главной страницей в развитии искусства второй половины XX века. Бауш делала упор на индивидуальные качества своих танцоров, её волновали внутренние послы и мотивы больше, нежели красота исполнения. В спектаклях использовался приём, зародившийся в Европе в конце 1960-х годов -bodyart- простой бытовой жест, рассматриваемый не в комплексе поведения, а как отдельное непосредственное движение.

Развивается теория«танца, как образа жизни, танца, где используются повседневные жесты, такие как ходьба, приём пищи, мытьё, прикосновения»[1, с. 173]. В спектаклях Бауш женщины и мужчины ходили, танцевали, падали, вышагивали, просто сидели; обнимали и толкали, ласкали и мучали друг друга. «Чтобы эмоции движения были действительно естественными, они не должны быть вторичными, то есть воспроизводиться. Лучше, если они будут принадлежать их исполнителю - тогда возникает прямая передача опыта. Тело ли управляет эмоциями или эмоции телом - они оказываются едины. В этом целительный эффект танца. Именно за этим ПинаБауш обращается к сенситивному опыту своих исполнителей, глубоко уходя в их внутренние процессы и извлекая нужную эмоцию, а затем и то чистое движение, которое её выражает»[3].Ритуалистическая глубина постановок, символизм, связанный с такими субстанциями как вода (спектакль «Vollmond») и земля (балет «Весна священная»), представлял собой полную противоположность искусству, связанному с медиасознанием, которое параллельно развивалось в США. Почти все спектакли Бауш напоминали по

своей мрачности ритуалы, в оформлении которых доминировали коричневые, чёрные, кремовые и серые тона, исключали доступность для понимания и не приносили немедленного удовольствия. «Столь же далека от духа времени и сосредоточена на механике тела была японская школа танца *буто* - термин, который почти невозможно перевести, приблизительно означающий «чёрный танец или шаг». В этой форме танца использовались замедленные движения, утрированные жесты, которые порой накладывались на неуместную эпатирующую музыку, а иногда исполнялись в полной тишине. Исполнители *буто*, аскетичные и загадочные, ставили себе целью, подобно дзен-буддистам, достичь духовного озарения путем тяжелой физической тренировки»[1, с. 254-255].

Поэтические и бытовые аспекты танца, фундаментально заложенные Пиной Бауш, повлияли на творчество современников. Рашид Урамдан, французский хореограф, руководитель танцевальной компании L'A (Франция), в своём спектакле «Сфумато» («*Sfumato*»), который был показан в Москве в рамках X международного фестиваля-школы современного искусства «Территория», демонстрирует феноменальность работы тела в границах танца. Подобно машинам, танцоры Рашида погружают в транс зрительный зал, гипнотизируя его повторением цикла определённых движений и комбинаций. Спектакль разделён на несколько частей, сопровождающийся закадровыми отбивками и звуковыми эффектами. Пролог представляет собой статичные мизансцены дымящихся людей, прообраз природы, находящейся в экологической опасности. Глядя на следующий блок, начинаешь невольно задумываться, что происходит на сцене и как это возможно: подобно стрелке часов, длительное время девушка вращается вокруг своей оси, олицетворяя ветер, помогает себе, увеличивая ритм и амплитуду вращения рукой, реагируя на звуки грома в штормовом небе. Рашид не останавливается на достигнутом, и разрешает бурю ливнем на сцене, под которым работает пара - мужчина и женщина, выполняя импровизационно-шокирующие комбинации с выкручиванием рук и демонстрацией феноменальных возможностей тела. «Обращаясь к "сфумато" - живописной технике, которую определяют как "технику изображения без линий или очертаний", словно в дымке, Рашид Урамдан создал серию размытых хореографических полотен, на которых границы тела будто растворяются. Танцовщики, существующие в пространстве непрекращающихся туманов и дождей, представляют метафорическое видение актуальных экологических проблем: исчезновение целых территорий, вынужденное бегство на новые необжитые края и связанные с этим мысли, чувства и воспоминания очевидцев»[6].

Несмотря на расшифровку термина «сфумато» и туманность оформления спектакля, артисты работают в чётком геометрическом рисунке: то, словно циркуль, создавая движениями перемещающиеся по площадке круги спирали, то очерчивая многогранную фигуру множеством ломаных движений. Можно сказать, что французский хореограф предлагает новый взгляд на поэтику танца через соединение природных явлений и пластического языка человека.

Культовый финский хореограф Торо Сааринен, экспериментирующий с классическим балетом, танцем буто и элементами боевых искусств, на примере пластического спектакля «Превращаемые» («Morphed») акцентировал внимание на пробуждении чувственной природы тела и на концентрации внимания, а его техника направлена на принятие тяжести тела и развитие способности танцовщика осознанно манипулировать равновесием. Постановка имеет свой вектор развития и геометрию движений. Эволюция мужчины и его переживания - центральный аспект спектакля. Геометрическое передвижение в сменяющихся ритмах и векторах, основой которого является бытовой шаг, - с этого начинается его пластическая история. Важную роль играет переход от агрессии к нежности, путь от эволюции к революции. Кульминация, по словам постановщика, - когда в мужском эго сталкиваются чёрное и белое, что находит выражение в хореографии. В одном из интервью, хореограф рассказывает о своём концепте создания спектакля «Превращаемые»: «Я против стереотипных представлений о "балетных" людях и, в частности, о мужском танце. Мужчина-танцор может быть удивительно чувственным и чувствительным, но это только усиливает его мужественность. В этом спектакле я собрал восьмерых разновозрастных танцоров, владеющих разными танцевальными техниками. И то, что они все разные,- это круто. Моей целью было найти новую форму выражения состояний этих восьми очень разных танцоров»[2].

Рассмотренные принципы работ танцевальных компании включают в себя перформативные элементы инновационной хореографии начала 1960-х годов. Танцовщики разделяют позиции художников, стирая грани между повседневной жизнью и художественным творчеством. Предлагаются совершенно оригинальные подходы к работе с пространством и телом, которые прежде не рассматривались художниками, больше настроенными на визуальное восприятие. Взаимосвязь между перформативностью и хореографией, в основном, выражается в смешении стилей, техник и школ, что характерно для искусства перформанса. Происходит разрушение первоначального смысла танца, паразитирование на множестве чужих идей и убеждений. Возникает аспект де-

иерархизации знаков, что ведёт к переходу от высокого искусства к новой, неизученной синтетической системе.

Нельзя однозначно утверждать, что танец движется по кругу, некими циклами. Время и условия диктуют новые правила, а хореографы не делают акцентов на актуальность социальных и политических проблем, а занимаются личными, внутренними, порой философскими и анатомическими исследованиями человека в мире через пластику и танец. Хореография перестаёт представлять собой сценическую постановку пластического рисунка, но остаётся искусством, которое не подчиняется законам музыки, ритма и балетной школы, а преследует внутренние импульсы и задачи индивидуальности танцовщика.

Импровизация, как произведение искусства, утрачивает своё значение, становится способом, инструментом по освобождению тела от физических зажимов. Импровизатор в процессе выполнения задач отпускает своё сознание, перестаёт контролировать свои действия и не стремится к созданию красивых линий и движений. В авангардном искусстве футуризма 1960-х годов импровизация помогала «выяснить, на что способны наши тела, без обучения чужим схемам или технике»[1, с. 174]

Беляков Н.Е. Перформативный аспект хореографии начала XXI века // Международный студенческий научный вестник. – 2015. – № 6.; URL: <http://eduherald.ru/ru/article/view?id=14296> (дата обращения: 06.09.2016).

.Сегодня множество танцовщиков - люди, не имеющие специального образования, но рожденные с выразительной пластикой и особенной восприимчивостью к окружающему миру. Если, начиная с 1970-х годов, хореография развивалась в сторону традиционных законов танца и одновременно приобретала более развлекательную форму, то сегодня перформативная хореография возвращается к экспериментальному подтексту, танцоры не отличаются тренированными телами, в спектаклях используются нейтральные костюмы, не скрывающие линии тела, преобладает обнаженная натура. Продолжается коллаборация хореографов, музыкантов и художников, а внутренний процесс по прежнему остаётся неизменным двигателем творчества любого времени.

Таким образом, правомерно поставить знак равенства между перформативностью и современной хореографией, которая занимает неопределенную позицию в современном искусстве, направляя свою деятельность на непрерывный синтез и поиск удачных комбинаций в неизбежной гонке за «новыми формами».

