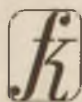


Лариса АБЫЗОВА

ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Отечественный балет
XX — начала XXI века

Учебное пособие



Композитор • Санкт-Петербург

Лариса АБЫЗОВА

ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

*Отечественный балет
XX — начала XXI века*

Учебное пособие

2-е издание, исправленное и дополненное

*Рекомендовано в качестве учебного пособия
учебно-методическим советом
Академии русского балета имени А. Я. Вагановой*



Композитор • Санкт-Петербург
2017

УДК 792.8
ББК 85.335.42
А 13

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Д. Н. КАТЫШЕВА,
доктор искусствоведения, профессор

И. В. СТУПНИКОВ,
доктор искусствоведения, профессор

Абызова, Л. И.

А 13 История хореографического искусства: Отечественный балет XX — начала XXI века: учебное пособие. 2-е изд., испр. и доп. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2017. — 320 с., [48] с. ил.

ISBN 978-5-7379-0501-9

Книга по истории русского балета с начала XX века до наших дней является вторым изданием учебного пособия. Балетный театр занимает в культурной жизни России особое место. Он может гордиться выдающимися танцовщиками и яркими спектаклями. Учащиеся балетных училищ должны знать историю своего искусства, беречь его традиции и развивать их. Цель данного издания — дать современные сведения для курса «История хореографического искусства» студентам, а также всем интересующимся проблемами балетного театра.

УДК 792.8
ББК 85.335.42

*В оформлении переплета использованы фотографии
Александра Яковлева (www.ayakovlev.com; ayakovlev.com@gmail.com)
и Владимира Зензинова*

© Абызова Л. И., 2012
© Абызова Л. И., 2017, с изменениями
© Композитор • Санкт-Петербург, 2012
© Композитор • Санкт-Петербург, 2017
с изменениями.

ISBN 978-5-7379-0501-9

**От ректора
Академии русского балета**

Уважаемые читатели, дорогие коллеги и ученики!

Меня радует, что тираж первого издания учебника, посвященного истории отечественного балета XX–XXI веков, закончился. Это значит, что число читателей, приобщившихся к изучению балета, увеличилось на количество экземпляров разошедшегося тиража. Замечательно, что издательство «Композитор • Санкт-Петербург» без промедления выпускает в свет второе издание книги.

Доцент кафедры балетоведения Академии русского балета имени А. Я. Вагановой Лариса Ивановна Абызова взяла на себя нелегкую задачу создания учебника, написанного согласно учебной программе. Однако литературные достоинства текста, широта охвата материала и его актуальность выводят книгу за круг учебной литературы, делают ее интересной и полезной для всех любителей балетного искусства. Обширные сведения приводятся по состоянию на сегодняшний день, делая учебник одним из самых современных справочных изданий.

Рассказать о сложном историческом пути, который прошел отечественный балет в XX веке и первых десятилетиях XXI века, на творческих биографиях выдающихся артистов и хореографов — хорошая идея для создания понятного и увлекательного учебника. Мне выпала честь танцевать на одной сцене со многими героями книги. Есть здесь и творческие портреты моих любимых педагогов: Марины Тимофеевны Семеновой и Галины Сергеевны Улановой. Следует отметить пиетет, с которым автор рассказывает об этих великих балеринах.

В балете огромное значение имеет преемственность, но она важна не только в классе, где ученик перенимает от своего педагога профессиональные навыки выполнения движений. Также важна преемственность духовная, а она невозможна без знания истории. Я хочу, чтобы люди, связавшие свою судьбу с искусством балета, как можно больше знали о нем. Потому-то история балета — одна из основных дисциплин в теоретической подготовке наших воспитанников, ее серьезно изучают на исполнительском и педагогическом факультетах. На уроках и репетициях я постоянно спрашиваю учеников, что они знают о спектаклях, в которых выходят или будут выходить на сцену, о композиторах, сценаристах, хореографах, исполнителях. Мне важно, чтобы наши воспитанники были людьми образованными, ведь наша профессия сложна: кроме серьезной физической подготовки она требует актерского мастерства, для чего нужна большая интеллектуальная работа, подразумевающая знание нашего наследия.

Надеюсь, что воспитанники Академии русского балета станут самыми внимательными читателями обновленного учебника и это положительно скажется на их успеваемости.

*Николай Цискаридзе,
ректор Академии русского балета
имени А. Я. Вагановой,
народный артист России,
лауреат Государственных премий*

От автора

Первое издание книги оказалось востребовано широким кругом читателей в качестве учебной и справочной литературы; тираж успешно разошелся. Это явилось причиной, побудившей подготовить вторую — дополненную и исправленную — редакцию.

В XX веке русский балет получил необыкновенное развитие, пройдя путь от академизма императорской сцены до модерна и постмодернизма, разнообразных авангардистских течений. Две разрушительные войны и революция не смогли уничтожить хореографическое искусство. Более того, разлетевшись в результате политических катаклизмов по всему свету, представители русского балета способствовали распространению этого вида искусства во многих странах.

На протяжении XX века отечественный балет пережил две внутренние «революции» — фокинские реформы начала века и реформы 1960-х годов.

Внутри страны развитие балетного театра шло не просто. В советское время в результате идеологических установок преимущество получил жанр драмбалета, сказавшийся неоднозначно на развитии искусства, поскольку в его активе — и прорывы, увенчавшиеся созданием шедевров, и тупиковые пути, приведшие к кризису.

В XX веке появился и семь десятилетий существовал советский балет — феномен многонационального хореографического искусства, имевшего своей основой русский классический балет.

Заслуги России в области классического балета общеизвестны и в доказательствах не нуждаются, чего, к сожалению, нельзя сказать о других областях хореографии.

Замалчивается роль Ф. В. Лопухова как основателя нового жанра — танцсимфонии. Идеи симфонизации танца, получившие на Западе в XX веке развитие и популярность, до сих пор ошибочно приписываются Дж. Баланчину, а не Ф. В. Лопухову. Приоритет ряда открытий уникального мастера Л. В. Якобсона порой считают достижениями западных хореографов.

Указанные проблемы частично рассмотрены в работах российских исследователей, однако целостного труда о русском балетном театре XX века не существует.

После распада СССР русский балет и балетные театры бывших советских республик уже два десятилетия идут самостоятельными путями. Чтобы оценить указанный период, требуется временная дистанция, но некоторые особенно яркие признаки проявления этого процесса позволили автору попытаться частично осветить состояние балетного театра первого десятилетия XXI века.

Поскольку данное издание не является справочником или энциклопедией, в нем отражено творчество не всех выдающихся деятелей балетного театра, не все этапы биографии персонажей освещены одинаково подробно, не указаны почетные звания, награды, лауреатство.

Цель данного издания — дать современные сведения для курса «История хореографического искусства» студентам, а также всем интересующимся проблемами балетного театра.

Выражаю признательность уважаемым рецензентам Д. Н. Катышевой и И. В. Ступникову, коллегам по кафедре балетоведения Академии русского балета имени А. Я. Вагановой, чьи пожелания и замечания учтены при подготовке второго издания.

Моя особая благодарность ректору Академии русского балета имени А. Я. Вагановой Н. М. Цискаридзе и директору издательства «Композитор • Санкт-Петербург» С. Э. Таировой, чья профессиональная заинтересованность сделала возможным выход в свет моей работы.

Принятые сокращения

АРБ — Академия русского балета имени А. Я. Вагановой	МАЛЕГОТ — Ленинградский Малый театр оперы и балета
ГАБТ — Государственный академический Большой театр	МАХУ — Московское академическое хореографическое училище
ГАТОБ — Ленинградский государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова	МГАХ — Московская государственная академия хореографии
ГИТИС — Государственный институт театрального искусства	МТУ — Московское театральное училище
ЛАХУ — Ленинградское академическое хореографическое училище имени А. Я. Вагановой (1961–1992)	МХУ — Московское хореографическое училище
ЛХУ — Ленинградское хореографическое училище (с 1957 г. — имени А. Я. Вагановой)	ПТУ — Петербургское (Петроградское) театральное училище
	РФ — Российская Федерация
	ХУ — хореографическое училище

Балеты, упоминаемые без фамилий композиторов

- «АЛЫЕ ПАРУСА». В. Юровский
 «АНЮТА». В. Гаврилин
 «АРЛЕКИНАДА». Р. Дриго
- БАРЫШНЯ И ХУЛИГАН». Д. Шостакович
 «БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН». Б. Асафьев
 «БАЯДЕРКА». Л. Минкус
 «БЕРЕГ НАДЕЖДЫ». А. Петров
 «БЛУДНЫЙ СЫН». С. Прокофьев
- «ВАЦЛАВ». На музыку И. С. Баха
 «ВЕСЕННЯЯ СКАЗКА». Б. Асафьев (по музыкальным материалам П. Чайковского)
 «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ». И. Стравинский
 «ВИДЕНИЕ РОЗЫ» («ПРИЗРАК РОЗЫ»). К. М. Вебер
- «ГАМЛЕТ». Н. Червинский
 «ГАЯНЭ». А. Хачатурян
 «ГОЙЯ». На музыку М. Глинки
 «ГОЛУБОЙ АНГЕЛ». М. Констан
- «ДОН КИХОТ». Л. Минкус
 «ДОЧЬ ГУДУЛЫ». А. Симон
 «ДОЧЬ ФАРАОНА». Ц. Пуни
- «ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ». А. Аренский
- «ЖАР-ПТИЦА». И. Стравинский
 «ЖИЗЕЛЬ». А. Адан
- «ЗОЛОТОЙ ВЕК». Д. Шостакович
 «ЗОЛУШКА». С. Прокофьев
- «ИВАН ГРОЗНЫЙ». На музыку С. Прокофьева
 «ИДИОТ». На музыку П. Чайковского
 «ИКАР». С. Слонимский
- «КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК». Б. Асафьев
 «КАМЕННЫЙ ЦВЕТОК». С. Прокофьев
 «КАРМЕН-СЮИТА». Ж. Бизе — Р. Щедрин
 «КАРНАВАЛ». На музыку Р. Шумана
 «КОППЕЛИЯ». Л. Делиб
 «КОРСАР». А. Адан
 «КРАСНЫЙ МАК». Р. Глиэр
 «КРЕПОСТНАЯ БАЛЕРИНА». К. Корчмарёв
- «ЛАЙМА». А. Лепиньш
 «ЛАУРЕНСИЯ». А. Крейн
 «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО». П. Чайковский
 «ЛЕВША». Б. Александров
 «ЛЕГЕНДА О ЛЮБВИ». А. Меликов
 «ЛЕДЯНАЯ ДЕВА». На музыку Э. Грига в аранжировке Б. Асафьева
 «ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН». С. Баласанян
 «ЛЕНИНГРАДСКАЯ СИМФОНИЯ». На музыку Седьмой симфонии Д. Шостаковича
- «МЕДНЫЙ ВСАДНИК». Р. Глиэр
 «МИРАНДОЛИНА». С. Василенко
- «НЕАПОЛЬ». Н. Гаде, Х. Лумбю, Х. Паулли, Э. Хельстед
 «НИЖИНСКИЙ, КЛОУН БОЖИЙ». На музыку П. Анри, П. Чайковского

- «НОЧНОЙ ГОРОД». На музыку Б. Бартока
 «НУР И АНИТРА». А. Ильинский
- «ОДИННАДЦАТАЯ СИМФОНИЯ». На музыку Д. Шостаковича
 «ОНЕГИН». На музыку П. Чайковского
 «ОРЕСТЕЯ». Ю. Фалик
 «ОТЕЛЛО». А. Мачавариани
- «ПАВАНА МАВРА». На музыку Г. Пёрселла
 «ПАВИЛЬОН АРМИДЫ». Н. Черепнин
 «ПАХИТА». Э. Дельдез, Л. Минкус
 «ПЕТРУШКА». И. Стравинский
 «ПЛАМЯ ПАРИЖА». Б. Асафьев
 «ПОЛОВЕЦКИЕ ПЛЯСКИ» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина
 «ПРЕЛЕСТИ МАНЬЕРИЗМА». На музыку Р. Штрауса
 «ПРИВАЛ КАВАЛЕРИИ». И. Армсгеймер
 «ПЯТАЯ СИМФОНИЯ». На музыку А. Глазунова
- «РАЙМОНДА». А. Глазунов
 «РЕВИЗОР». А. Чайковский
 «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА». С. Прокофьев
 «РОМЕО И ЮЛИЯ». На музыку Г. Берлиоза
 «РУЧЕЙ». Л. Делиб, Л. Минкус
- «САКТА СВОБОДЫ». А. Скулте
 «САЛАМБО». А. Арендс
 «СВАДЕБКА». И. Стравинский
 «СЕМЬ КРАСАВИЦ». К. Караев
 «СЕРДЦЕ ГОР». А. Баланчивадзе
 «СИЛЬФИДА». Г. Левенскьолд
 «СИРЕНЕВЫЙ САД». На музыку Э. Шосона
 «СКАЗ О КАМЕННОМ ЦВЕТКЕ». С. Прокофьев
- «СНЫ О ЯПОНИИ». На музыку Л. Ето, Н. Ямагучи, А. Тоша
 «СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ». М. Жарр
 «СОЛЬВЕЙГ». На музыку Э. Грига в редакции Б. Асафьева
 «СОТВОРЕНИЕ МИРА». А. Петров
 «СПАРТАК». А. Хачатурян
 «СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА». П. Чайковский
 «СТРАНА ЧУДЕС». И. Шварц
- «ТАРАС БУЛЬБА». В. Соловьев-Седой
 «ТРИ МУШКЕТЕРА». В. Баснер
 «ТРОПОЮ ГРОМА». К. Караев
 «ТЩЕТНАЯ ПРЕДОСТОРОЖНОСТЬ». Ф. Герольд; П. Гертель
- «УМИРАЮЩИЙ ЛЕБЕДЬ». На музыку К. Сен-Санса
 «УТРАЧЕННЫЕ ИЛЛЮЗИИ». Б. Асафьев
- «ФЕЯ КУКОЛ». Й. Байер
- «ЦАРЬ КАНДАВЛ». Ц. Пуни
- «ЧИПОЛЛИНО». К. Хачатурян
- «ШЕХЕРАЗАДА». На музыку Н. Римского-Корсакова
 «ШОПЕНИАНА» («СИЛЬФИДЫ»). На музыку Ф. Шопена
 «ШУРАЛЕ». Ф. Яруллин
- «ЩЕЛКУНЧИК». П. Чайковский
- «ЭСМЕРАЛЬДА». Ц. Пуни
- «ЮНОСТЬ». М. Чулаки
- «ЯРОСЛАВНА». Б. Тищенко

Партии, указанные без названия балета

Абдерахман — «Раймонда»	Меркуцио — «Ромео и Джульетта»
Аврора — «Спящая красавица»	Мехменз Бану — «Легенда о любви»
Али-Батыр — «Шурале»	Мирта — «Жизель»
Альберт — «Жизель»	Никия — «Баядерка»
Аспиччия — «Дочь фараона»	Нурали — «Бахчисарайский фонтан»
Базиль — «Дон Кихот»	Одетта — Одиллия — «Лебединое озеро»
Гамзатти — «Баядерка»	Пахита — «Пахита»
Гирей — «Бахчисарайский фонтан»	Раймонда — «Раймонда»
Голубая птица — «Спящая красавица»	Ротбарт — «Лебединое озеро»
Данила — «Каменный цветок»	Сванильда — «Коппелия»
Дезире — «Спящая красавица»	Сильфида — «Сильфида»
Джеймс — «Сильфида»	Солор — «Баядерка»
Евгений — «Медный всадник»	Спартак — «Спартак»
Жан де Бриен — «Раймонда»	Сюимбике — «Шурале»
Жар-птица — «Жар-птица»	Тао Хоа — «Красный мак»
Жизель — «Жизель»	Тибальд — «Ромео и Джульетта»
Зарема — «Бахчисарайский фонтан»	Феб — «Эсмеральда»
Зигфрид — «Лебединое озеро»	Ферхад — «Легенда о любви»
Зобеида — «Шехеразада»	Фея Сирени — «Спящая красавица»
Золушка — «Золушка»	Флорина — «Спящая красавица»
Кармен — «Кармен»	Фригия — «Спартак»
Катерина — «Каменный цветок», «Сказ о каменном цветке»	Фрондосо — «Лауренсия»
Китри — «Дон Кихот»	Хозяйка Медной горы — «Каменный цветок»
Колен — «Тщетная предосторожность»	Ширин — «Легенда о любви»
Конрад — «Корсар»	Шурале — «Шурале»
Лауренсия — «Лауренсия»	Эгина — «Спартак»
Лиза — «Тщетная предосторожность»	Эсмеральда — «Эсмеральда»
Мария — «Бахчисарайский фонтан»	Эспада — «Дон Кихот»
Медора — «Корсар»	



Глава 1

РУССКАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ СЦЕНА НАЧАЛА XX ВЕКА

Состояние императорских театров. — Балерины императорской сцены О. Преображенская, М. Кшесинская, В. Трефилова, Ю. Седова, Л. Егорова, А. Ваганова¹. — Новый взгляд на живопись в балетных спектаклях. — Сторонники реформ балетного театра. — Влияние А. Дункан на поиск новых форм хореографии

В начале XX века русский балетный театр был на подъеме и занимал ведущее место в мире. Он хранил накопленные традиции. Обширный репертуар включал в себя лучшие достижения балетного театра XIX века. На сцене императорских театров шли балеты Мариуса Петипа, Льва Иванова, Артюра Сен-Леона, Жюля Перро. Русская исполнительская школа достигла выдающихся успехов, и отечественные артисты вытеснили зарубежных знаменитостей.

Обе труппы — петербургская и московская — располагали выдающимися мастерами классического и характерного танца. В императорском балете соблюдали табель о рангах, высшей ступенью которого был ранг балерины. В начале XX века в труппе Мариинского театра его имели шесть танцовщиц академического направления: О. Преображенская, М. Кшесинская, В. Трефилова, Ю. Седова, Л. Егорова и А. Ваганова.

* * *

Ольга Иосифовна Преображенская (1871–1962), танцовщица, педагог. В 1889 году Преображенская окончила ПТУ, где училась

¹ Порядок перечисления фамилий танцовщиков — по усмотрению автора.

у Л. И. Иванова, М. Петипа, Х. П. Иогансона, и была принята в труппу Мариинского театра, в котором протанцевала 25 лет. Главные партии в 35 балетах и звание заслуженной артистки императорских театров — таков итог ее артистической деятельности на Мариинской сцене.

Сутулая, маленького роста, с заурядным лицом, с сильно раздутыми мышцами ног, она тем не менее стала любимой балериной Мариуса Петипа, требовавшего красоты даже от танцовщицы в последней линии кордебалета. Петипа в начале творческого пути Преображенской называл ее «горбатый черт», а в конце собственной карьеры не мыслил без нее своего творчества. «Какой ужас отпуск г-жи Преображенской!» — запишет Петипа в дневнике, где есть почти ежедневные упоминания о балерине. После одного из выступлений Преображенской Петипа восхитился: «Вы танцевали, как бог!» — «Нет, как горбатый черт!» — был немедленный ответ острой на язык артистки.

В Мариинском театре главной соперницей Преображенской была М. Кшесинская, с которой она дружила в школьные годы. Шаг за шагом, начав с кордебалета, пройдя школу маленьких ролей, Преображенская стала выдающейся исполнительницей хореографии Петипа в труднейших партиях Раймонды, Пахиты, Авроры, Сванильды, Лизы, Бабочки в «Капризах бабочки». Для нее Михаил Фокин сочинил Прелюд в «Шопениане», но встреча с фокинской хореографией не оставила особого следа в судьбе артистки, и она хранила верность академизму. В 1900 году Преображенская получила звание балерины.

Преображенская мастерски владела и классическим и характерным танцем. Красота ее танца, по словам современников, заключалась в чистоте, точности, живости рисунка, во вдохновенной импровизации. Все отмечали исключительную культуру танца, чувство стиля и необыкновенную музыкальность балерины. Преображенская легко преодолела технические трудности итальянской школы, смягчив итальянскую манеру. Она была выразительной актрисой, умевшей внести новые краски в спектакли старого репертуара.

О секрете своего успеха Преображенская писала так: «Я работала над собой буквально день и ночь. Я закалила себя, постепенно превращаясь из хилой и слабенькой в железную... Могу сказать

с гордостью: всем, что я сделала, я обязана исключительно самой себе»². С уважением и удивлением рассказывает Тамара Карсавина, как Преображенская после дневной репетиции и вечернего спектакля ежедневно отправлялась в класс Энрико Чеккетти, где трудилась до поздней ночи. «Все артисты, — пишет Карсавина, — очень уважали ее за настойчивость и любили за приятный характер. Поэтому ее успехи были приняты всеми с искренним восторгом»³.

Чеккетти, у которого занимались Павлова, Кшесинская, Нижинский, Ваганова, Карсавина, учил Преображенскую приемам итальянской школы. Во время отпуска она брала уроки у лучших педагогов: Катарини Беретты в Милане, Йозефа Гансена в Париже, Катти Ланнер в Лондоне. Постижение различных школ позволило развиваться другому таланту Преображенской — педагогическому. Первые опыты преподавания относятся к 1901–1902 годам, когда она начала работать в училище. В ее классе училась дочь Петипа Вера.

В начале 1920-х годов Преображенская преподавала у Акима Волынского, в его Школе русского балета. С горечью говорил Ф. Лопухов, что с отъездом Преображенской за границу Россия потеряла «первосоздательницу современной русской педагогики классического танца»⁴, у которой многое переняла Ваганова. И сама Ваганова подчеркивала исключительное значение уроков Преображенской для своей педагогической деятельности и нового понимания техники исполнения движений.

То, что в советской литературе скромно именовалось «отъездом Преображенской из России», на самом деле было бегством: родину артистка покидала в 1922 году по льду Финского залива с обожаемым скотчтерьером Клёвой на руках. В 1922–1923 годах она имела балетную студию в Берлине, а с 1923-го по 1960-й — в Париже, где соперничала со студией Кшесинской.

«Живи, дыши, танцуй!» — таков, по воспоминаниям учениц, был девиз Преображенской, которому она была верна всю свою нелегкую жизнь и призывала следовать других. Воспитанники Преображенской

² Преображенская О. Моя автобиография // Петербургская газета. 1909. 29 ноября.

³ Карсавина Т. Театральная улица. Л., 1971. С. 144.

⁴ Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М., 1966. С. 109.

были практически во всех крупных балетных труппах мира. Обрели славу ее питомцы: И. Баронова, Н. Вырубова, Т. Туманова, Н. Тихонова, Н. Нерина, С. Головин, Ж. Скибин, М. Мишкович, И. Юшкевич. Школа Преображенской имела очень высокий статус, а Ольга Иосифовна — репутацию выдающегося педагога, хранительницы традиций русского классического балета.

Последние годы жизни Преображенская провела в тяжелой нужде, в больнице для престарелых, существуя за счет благотворительности своих учениц. Она умерла 2 февраля 1962 года и похоронена под Парижем на кладбище Сен-Женевьев-де-Буа. Надгробие скромное, но до сих пор на нем стоят букеты цветов. В музее АРБ экспонируются сценические костюмы Преображенской, подаренные ее ученицами.

Матильда Феликсовна Кшесинская (1872–1971), танцовщица, педагог.

Стать балериной Матильде Кшесинской было написано на роду. Ее мать Юлия Доминская была балетной артисткой. Отец Адам Феликс — известный танцовщик, король мазурки, которая во многом благодаря ему вошла в моду не только на сцене, но и в светских салонах. Это давало возможность хорошего заработка: золотая петербургская молодежь брала у него частные уроки, и семья жила в достатке. В Мариинской труппе под именем Кшесинской 1-й танцевала сестра Юлия; там же танцевал и брат Иосиф, в будущем заслуженный артист РСФСР, умерший во время блокады Ленинграда.

Матильда с детства видела уроки отца, перенимала навыки. В восемь лет ее определили в ПТУ, где она училась у лучших педагогов: Л. И. Иванова, Е. О. Вазем и Х. П. Иогансона. В четырнадцать лет Матильду потрясла приехавшая на гастроли знаменитая итальянская балерина Вирджиния Цукки. «С того дня, как Цукки появилась на нашей сцене, — вспоминала Кшесинская, — я начала работать с пылом, энергией и старанием. Моей единственной мечтой было подражать ей. В результате к окончанию школы я уже вполне владела техникой»⁵.

⁵ Цит. по: Красовская В. Русский балетный театр начала XX века: в 2 т. Т. 2: Танцовщики. Л., 1972. С. 37.

Для выпускного спектакля лучшие ученицы имели право выбирать себе танец сами. Кшесинская выбрала не только сложный, но и самый модный номер — *pas de deux* из «Тщетной предосторожности», которое незадолго перед тем с большим успехом Цукки исполняла с Павлом Гердтом. Этот кокетливый, прелестный танец очень подходил хорошенькой выпускнице в голубом костюме, украшенном букетиками ландышей. После спектакля все воспитанники были представлены членам царской семьи. «Будьте украшением и славою нашего балета», — якобы сказал после экзаменационного спектакля Александр III выпускнице Кшесинской. Действительно ли прозвучали такие слова, или Кшесинская их придумала, когда на склоне лет писала мемуары, неизвестно, да теперь и неважно: главное — она их оправдала.

Император отличил молодую Кшесинскую среди других — это факт: за торжественным ужином посадил ее рядом с собой и наследником, будущим императором Николаем II. Так решилась судьба Матильды. В наследника, вспоминала Кшесинская, она влюбилась сразу.

Несмотря на царское благоволение, юная танцовщица Кшесинская 2-я была зачислена в кордебалет — исключений тогда не делалось ни для кого. В свой первый сезон на сцене Мариинского театра она участвовала в 22 балетах и 21 опере, исполняла маленькие сольные партии. Продолжая заниматься у Х. П. Иогансона, она стала брать уроки у знаменитого Э. Чеккетти. Мягкость, естественность композиций Иогансона дополнялись у Чеккетти выработкой пальцевой техники, туров и прыжков. Свою первую большую роль Кшесинская исполнила на второй год работы — в балете «Калькбрино» (музыка Л. Минкуса, либретто М. Чайковского), поставленном Мариусом Петипа для итальянской виртуозки Карлотты Брианцы. Кшесинская блестяще выдержала испытание.

Роли следовали одна за другой. Роман с наследником счастливо продолжался. Чтобы свободно с ним встречаться, Кшесинская сняла маленький двухэтажный особняк с садиком на Английском проспекте, дом 18 (он сохранился до сих пор). Уход от родителей был тяжелым. Отец, верующий католик, спросил, понимает ли она, что никогда не сможет выйти замуж за наследника. Однако, убедившись

в серьезности чувств любимой дочери, препятствий не чинил. Для соблюдения приличий вместе с Матильдой поселилась ее сестра Юлия.

Но счастье длилось недолго. В 1894 году, после помолвки с Гессен-Дармштадтской принцессой, Николай расстался со своей подругой, написав на прощание: «Что бы со мною в жизни ни случилось, встреча с тобою останется навсегда самым светлым воспоминанием моей молодости». Ники, как называла его Кшесинская, просил и в дальнейшем называть его на «ты» и обещал выполнить любую просьбу. Случай не заставил себя долго ждать. В Москве готовился в честь коронации балет «Жемчужина». Решив, что участие бывшей фаворитки неуместно, театральная дирекция не дала роли Кшесинской. Жалоба балерины была моментально удовлетворена. «Моя честь была восстановлена, — ликовала Матильда, — и я была счастлива, так как я знала, что это Ники лично для меня сделал»⁶. Композитор Р. Дриго молниеносно написал добавочную музыку, и в уже готовый балет Петипа срочно вставил специальное *pas de deux* для Кшесинской.

Это событие укрепило положение Кшесинской в труппе. Большие препятствия ей не чинили. Царское покровительство незримо, но ощутимо сопровождало артистку всегда. Впрочем, свою славу она достойно заслуживала и сама. Главные партии в «Тщетной предосторожности», «Дочери фараона», «Эсмеральде», «Пахите», «Лебедином озере», «Дон Кихоте» вызывали неизменный восторг публики и строгой балетной критики. Она первой из русских балерин научилась делать фуэте, переняв его секрет у итальянок.

«Артистка показывает настоящие чудеса хореографической техники, — писал А. Волынский. — Она играет себя, свой гений, капризный и могучий, с оттенком греховной личной гордыни... От вычурно кричащих линий ее демонского искусства веет иногда морозным холодком. Но временами богатая техника артистки кажется чудом настоящего и притом высокого искусства — в такие минуты публика разражается неистовыми аплодисментами, воплями сумасшедшего восторга. А черноглазая дьяволица балета без конца повторяет, под

⁶ Кшесинская М. Воспоминания. М., 1992. С. 55.

браво всего зала, свои невиданные фигуры, свой ослепительно прекрасный диагональный танец через всю сцену»⁷.

Кшесинская никогда не теряла великолепной физической формы. Надолго расстаться со сценой ей не смогла помешать даже беременность. Балерина вспоминала, как танцевала на шестом месяце. Главной заботой было тщательно продумать костюмы и не вставать боком к залу, чтобы сидевшая в первом ряду императорская чета не заметила изменившегося контура фигуры. По танцу же заподозрить ее положение было невозможно: множество пируэтов, быстрый темп — все было выполнено, как всегда, безукоризненно. Роды были тяжелыми и едва не унесли жизнь матери и сына, но через два месяца Кшесинская как ни в чем не бывало вышла на сцену. В 1936 году в возрасте 64 лет она с триумфом танцевала русскую на лондонском благотворительном концерте.

Матильда любила светскую жизнь и иногда путала салон со сценой. Модно и броско причесавшись у престижного парикмахера Дель Круа на Большой Морской улице, она могла выйти в роли бедной цыганочки. На ее фотографиях в партии Аспиччии из «Дочери фараона» навсегда запечатлелось роскошное бриллиантовое колье работы Фаберже. «Напрасно г-жа Кшесинская, играя нищенку, не сняла своих бриллиантовых серег и роскошного жемчужного колье. Просящая милостыню и вдруг в бриллиантах! Несуразно», — писала о Пахите «Петербургская газета»⁸. Попытка директора императорских театров князя Сергея Волконского оштрафовать балерину за искажение сценического костюма привела... к отставке князя.

Кшесинская понимала толк в хороших вещах. Давала банкеты в лучших ресторанах. Ее дача в Стрельне превосходила комфортом тамошний дворец, а гостей на день рождения хозяйки туда привозил специальный поезд. Знаменитый особняк на Кронверкском проспекте поражал не только роскошью, но и самым современным для того времени бытовым оборудованием. В ухоженном саду гуляли корова (чтобы у малыша в городе было свежее молоко), козочка (чтобы

⁷ Волынский А. Черноглазая дьяволица // Биржевые ведомости. 1912. 2 янв.

⁸ Петербургская газета. 1895. 6 ноября.

вместе выступать в балете «Эсмеральда»), свинья, любимица сына, и обожаемый балериной фоксик Джиби.

В 1917 году Кшесинская потеряла все. Оказавшись во Франции с сыном Владимиром и мужем великим князем Андреем Владимировичем (с которым обвенчалась в 1921 году), она содержала семью, давая уроки в студии. Средства были весьма скудными, а жизнь такой непохожей на прежнюю, но в книге воспоминаний нет ни единой жалобы на судьбу. Стойкость и мужество этой женщины поразительны.

Совсем немного не дожила Матильда Феликсовна до столетия и нашла упокоение во французской земле на кладбище Сен-Женевьев-де-Буа. Скрамная могила, белый мраморный крест над плитой, надпись: «Святейшая княгиня Марія Феликсовна Романовская-Красинская, заслуженная артистка Императорских театров Кшесинская. 1 сентября 1872 — 6 декабря 1971». И неожиданно: рядом с могилой березка и скамеечка — совсем как на русском деревенском погосте.

Вера Александровна Трефилова (1875–1943), танцовщица, педагог.

Трефилова, дочь унтер-офицерской вдовы драматической актрисы Н. П. Трефиловой, крестница М. Г. Савиной, окончила ПТУ в 1894 году (класс П. А. Гердта). В 1894–1910 годах танцевала на сцене Мариинского театра, в 1906 году получила звание балерины. Среди ее ролей Сванильда («Коппелия»), Наила («Ручей»), Эмма («Гарлемский тюльпан»), Наяда («Наяда и рыбак»), Китри, Аврора, Одетта — Одиллия.

Трефилова совершенствовала свое мастерство у Э. Чеккетти, Н. Г. Легата, К. Беретты, но новой хореографии не признавала; она никогда не поддерживала М. Фокина и не участвовала в его начинаниях. Танец балерины не отличался виртуозным напором, он привлекал гармоничностью, мягкостью кантилены, тщательной отделкой каждого движения, выразительной законченностью поз. Лучшими партиями были Аврора и Одетта. «Трефилова танцует как никто. Темпы ее балетных па поражают своей четкой графичностью. Ни малейшего

уклонения от строгого канона классической хореографии, ни одной скомканной или оборванной линии», — писал А. Волынский⁹.

На творческую судьбу балерины драматически повлияла ее личная жизнь. Первый муж, А. Бутлер, сын известного сенатора, оказался картежником и пьяницей. Второй муж, Н. Соловьев, сын миллионера, потребовал ее ухода со сцены. У Трефиловой был конфликт с режиссером Н. Сергеевым, придирки которого переходили в травлю, что тоже повлияло на решение артистки покинуть театр. Хотя Трефилова была в расцвете сил и таланта и ей оставалось всего полтора года до выслуги лет и пенсии, балерина подала прошение об уходе. В бенефисе Трефиловой отказали, но разрешили прощальный спектакль и чествование при открытом занавесе. Последнее выступление балерины на сцене Мариинского театра состоялось 24 января 1910 года в «Лебедином озере». В России на балетной сцене она больше не выступала, а на драматической появилась в 1915 году после смерти мужа. В 1916 году Трефилова вышла замуж за В. Светлова, редактора журнала «Нива», автора книг и статей, посвященных балету. Супруги уехали в 1917 году в Париж, где открыли балетную студию.

Трефилова вернулась на сцену в труппе «Русский балет» С. Дягилева, где танцевала в 1921–1926 годах. В Лондоне она исполнила партию Авроры в версии дягилевской «Спящей красавицы». Эту партию также танцевали более молодые О. Спесивцева, Л. Егорова, Л. Лопухова, однако лучшей называли Аврору Трефиловой. В 1924 году балерина снова восхитила своим мастерством, выступив в «Лебедином озере» с дягилевской труппой в Монте-Карло. М. Кшесинская свидетельствовала: «Когда мы ее увидели в Монте-Карло в „Лебедином озере“, то все были поражены ее стильным выходом, классическим поклоном и поразительным умением держать себя на сцене, во всем была видна наша школа: благородство в движениях, изящество поз — одним словом, тот класс, которого здесь давно не видали и отвыкли видеть. Она была исключительно хороша в этом балете, и он по справедливости считался ее лучшим. После нее все, которые выступали в „Лебедином озере“, не могли даже с ней сравниться»¹⁰.

⁹ Волынский А. Статьи о балете. СПб., 2002. С. 59.

¹⁰ Кшесинская М. Цит. кн. С. 238.

Вера Трефилова, одна из последних академических балерин дофонкинского балета, окончательно рассталась со сценой в 1926 году.

Юлия Николаевна Седова (1880–1969), танцовщица, педагог. В 1898 году Седова окончила ПТУ (класс Э. Чеккетти) и была принята в Мариинский театр; в 1903–1916 годах — солистка балетной труппы этого театра, в 1916 году удостоена звания балерины. У Седовой был обширный репертуар, среди партий Пахита, Одетта — Одиллия, Китри, Низия («Царь Кандавл»), Царь-девица («Конек-Горбун» Ц. Пуни), Аврора, Мирта, Гамзатти, Медора. Выступала в спектаклях Большого театра. В 1911–1914 годах Седова возглавляла небольшую, гастролирующую по городам Европы и США группу артистов, куда входили Е. Гельцер и М. Мордкин.

Седова была достойной ученицей своего педагога Э. Чеккетти. Она виртуозно владела всеми видами вращений, имела сильные пальцы, великолепно справлялась с быстрыми темпами, обладала большой элевацией и баллоном. По силе и высоте прыжка она могла соперничать с танцовщиками-мужчинами, и артистку называли «царицей хореографического воздухоплавания». «Прежде всего это артистка с большой элевацией, — отмечал А. Волынский. — Длинный прыжок ее отличается яркостью. Стремительно и шумно она носится по сцене, не останавливая потока движений для гибких и мягких танцев на полу. Все полет. Порывистый разбег и затем длительный баллон.<...> Она вертится смело и безостановочно с таким бурным порывом темперамента, какого нельзя видеть ни у каких других артисток Мариинского театра»¹¹.

Отдавая должное техническому совершенству танца Седовой, ее, однако, упрекали в отсутствии артистизма, в нежелании детально разрабатывать образ. Седова опередила время: дар чисто инструментального танца будет востребован в середине XX века.

В 1918 году Седова поселилась во Франции, открыла в Ницце балетную студию. Среди ее учеников — Ж. Скибин, С. Головин.

¹¹ Волынский А. Статьи о балете. С. 188.

Любовь Николаевна Егорова (1880–1972), танцовщица, педагог.

Егорова окончила в 1898 году ПТУ (класс Э. Чеккетти). Для выпускного спектакля Э. Чеккетти поставил для Егоровой и ее одноклассников Ю. Седовой, М. Обухова, М. Фокина балет «Урок танцев в гостинице». В *pas de quatre* воспитанницы, выступавшие в ролях сестер, хозяек гостиницы, продемонстрировали свое мастерство и владение виртуозным танцем. Егорова и Седова заслужили одобрение и публики, и прессы; им было предсказано большое будущее. В 1898–1917 годах Егорова танцевала на сцене Мариинского театра, в 1914 году получила звание балерины. Среди ее партий Голубая георгина в одноименном балете М. Петипа, Мирта, принцесса Флорина, Раймонда, Медора, Царь-девица, Китри, Пахита, Аспиччия. Лучшими партиями были полная радостного ожидания первой любви Аврора, трогательная, тревожная Одетта, естественная, бесхитростная Жизель. Сравнивая ее Жизель с Жизелью А. Павловой, находили, что героиня Егоровой натуральнее, не так ярка, без пафоса, но отмечали, что артистка ведет партию с подлинным драматизмом.

В Егоровой все было гармонично: красивое лицо, женственная фигура, красивой формы ноги с огромным подъемом. Она обладала лирическим талантом. Танец балерины не был напористым, нарочито виртуозным, он пленял мягкостью. Движения струились, непрерывно переходили одно в другое без видимого усилия. Такая кантиленность считалась высшим достижением русской балетной школы XIX века, но во времена Егоровой уже ценилась виртуозность, часто граничившая с цирковыми трюками; законодателями этого стиля были итальянские гастролеры. Некоторые русские балерины (О. Преображенская, М. Кшесинская, А. Ваганова) успешно соперничали с иностранками, а затем и превзошли их, вытеснив с петербургской сцены. Егорова в этом соревновании не участвовала. Она осталась верна себе и даже совершенствовать технику предпочитала не у зарубежных знаменитых педагогов, как это делали ее коллеги по сцене, а у русских учителей: Е. О. Вазем, М. Н. Горшенковой, А. Х. Иогансон.

«Она была артисткой для немногих. Для той *élite*, которая способна была понимать, смаковать и чувствовать тонкости искусства, деликатесы мастерства, изысканность и нежную мягкую красоту ее пластического искусства. В то время как другие многие старались

„перекричать“ друг друга, в то время как многие другие старались позанятнее „перекувырнуться“ на сцене, она только танцевала. Каждая ее вариация звучала тончайшим лиризмом, и каждое ее адажио было безмолвной поэмой благородного вкуса, изящного строгого вкуса»¹².

Прощальный бенефис Егоровой состоялся 22 января 1917 года в балете «Лебединое озеро». В 1918 году балерина вместе с мужем князем Н. Трубецким обосновалась в Париже, танцевала в труппе «Русский балет» С. Дягилева (1921–1923). На лондонской премьере «Спящей красавицы» (1921) исполнила партию феи Канареек, затем роль Авроры в очередь с В. Трефиловой и О. Спесивцевой. В 1923 году Егорова открыла в Париже балетную студию. У нее учились Ж. Скибин, М. Бежар, С. Шварц, Ж. Шарра, Ю. Алгаров, Э. Пагава.

На родине Любовь Егорову вспомнили через два десятилетия, когда на сцене ее родного театра началась слава Г. Улановой. Сравнивая природу таланта этих балерин, заговорили, что Егорова в своем творчестве предвосхитила поэтический лиризм танца Улановой.

Агриппина Яковлевна Ваганова (1879–1951) родилась в Петербурге в семье капельдинера Мариинского театра. Жили бедно, но отец, как служащий в императорском театре, имел право пристроить дочь в ПТУ. Маленькая Ваганова (ее в детстве звали Грушей) не отвечала балетным канонам: невысокая, с крепкими, слишком мускулистыми ногами, крупными и грубоватыми чертами лица. Вероятно, дело решило великолепное здоровье, и ее приняли в училище.

Ваганова знала, что бедна и может добиться успехов только собственным трудом. Девочка была умна и рано научилась разбираться в достоинствах и недостатках учителей. Первый учитель, А. А. Облаков, учил правильно, но бесцветно, задавая одни и те же комбинации. В конце первого класса Ваганова сочинила вариацию из заученных движений. Во втором классе учителем был Л. И. Иванов, он аккомпанировал уроку на скрипке, развивал музыкальность учениц. В средних классах Ваганова училась у Е. О. Вазем, одной из любимых балерин М. Пети́па, которая была очень требовательна, но многое объясняла воспитанницам. Следующим педагогом стал Х. П. Иогансон, старенький и слишком добрый человек. В 1896 году

¹² Светлов В. Письма о балете // Театр и искусство. 1917. № 6.

Ваганова окончила школу с великолепным результатом — 11 баллов из 12 возможных. Однако ей было всего семнадцать лет, а выпускали только с семнадцати с половиной, и Ваганову оставили в училище еще на год в классе П. А. Гердта. Выдающийся танцовщик придерживался французской школы, предполагающей грацию, мягкость рук с плавно провисшими локтями и изящными, но вялыми кистями. У Вагановой появилось свободное время, которое она отдавала занятиям с младшими воспитанницами. В 1897 году состоялся выпускной спектакль, и Ваганову приняли в труппу Мариинского театра.

Только воля и редкая стойкость характера позволили артистке, не имевшей протекций на театральной сцене, на свою беду не блиставшей красотой, одолеть путь от танцовщицы в последней линии кордебалета до балерины. Ваганова, несмотря на великолепную выучку, долго не могла вырваться из кордебалета. Вне сцены Ваганову не считали дурнушкой, она имела поклонников, любила светскую жизнь. В архивах сохранились рапорты ведущих спектакли режиссеров, на основании которых ее часто штрафовали. То она, стоя в кордебалете, подавала поклоннику знак, что поедет после спектакля в ресторан, то укоротила подол, подколов булавками тюник, то пришла на репетицию не в репетиционном костюме.

Только через четыре года (1901) Ваганова получила именную партию — Гебы в балете «Пробуждение Флоры». Геба появлялась вместе с Меркурием и возвещала, что Юпитер благословил союз Флоры и Зефира. В партии Флоры дебютировала Анна Павлова, но и Ваганову заметили: «Отличилась г-жа Ваганова, танцевавшая с воздушностью и смело. Этой танцовщицей наши балетмейстеры недостаточно пользуются»¹³.

Вагановой начали поручать корифейские партии. Танцующую Ваганову называли «царицей вариаций», «лучшей солисткой времен Пети́па», чей танец был «настоящим шедевром классической пластики, с высокими полетами, с размахами могучей элевации».

Интересно: когда виртуозная солистка императорского театра Ваганова думала только о новых ролях, не помышляя о педагогическом поприще, зоркий глаз Акима Волынского углядел в танце балерины

¹³ Красовская В. Агриппина Яковлевна Ваганова. Л., 1989. С. 36.

ее будущую карьеру. «Танцы ее дают образцы пластической эстетики высшего порядка, — писал знаменитый критик, — и, будучи подвергнуты анализу, раскрывают основу, канон балетного искусства в глубочайших его выражениях. <...> Механизм и техника классического исполнения находятся у этой артистки на высоте почти небывалой в летописи театра»¹⁴.

Ваганова, стремясь к совершенству, изучала работу мышц, думала о координации, видела недостатки и училась их исправлять. В будущем эти качества помогут ей на педагогическом поприще.

«Ваганову знает весь Петербург. Молва о красоте ее танца с орлиным взмахом и полетами через всю сцену расплылась легендой по всем слоям общества. <...> Отделяясь от пола, она висит в воздухе без движения. Поднимется высоко — и замрет. Потом опустится и опять сделает паузу необычайной устойчивости. Точно и не было совсем разбега. Точно ноги вонзились в пол. Точно изваяние из камня опустилось вдруг перед глазами. При этом ритмичность у нее изумительная — вместе со смычком и мелодией оркестра»¹⁵.

В 1913 году Ваганова выступила в партии Одетты — Одиллии. Ее хвалили за технику, но упрекали в отсутствии лиризма. 5 мая 1915 года Ваганову перевели в разряд балерин, а 24 мая уволили на пенсию. В бенефис ей дали станцевать Жизель, которая была противопоказана дару артистки.

Случайная встреча с подполковником путейской службы Андреем Александровичем Померанцевым определила ее личную судьбу. Померанцев был интеллигентным, заботливым, добрым человеком с единственным недостатком — он был женат. Несмотря на это, в 1904 году Ваганова родила сына Александра. Дом казался незыблемой крепостью, но в новогоднюю ночь на 1917 год Померанцев застрелился.

Революция словно провела черту в жизни Вагановой: на исполнительской карьере была поставлена точка; пенсию платить перестали, в театре ощущалась нехватка танцовщиц, но Ваганову туда не приглашали. Обстоятельства подтолкнули артистку искать выход на поприще педагогики (см. главу 8).

¹⁴ Волинский А. Статьи о балете. С. 178.

¹⁵ Волинский А. Не боги горшки обжигают // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1914. 14 апр.

* * *

Несмотря на расцвет русского классического балетного искусства, время требовало перемен. В начале XX века стали искать новые направления. Сторонники реформ выступали за стилистическую цельность балетного спектакля, историческую достоверность, естественность пластики. Они отвергали классический танец и хореографический симфонизм. Утверждая хореодраму, они брали в соавторы не композитора, а живописца.

Живопись стала играть важную роль в спектакле, особенно после того, как с балетным театром сблизились художники из группы «Мир искусства» Александр Николаевич Бенуа (1870–1960), Лев Самойлович Бакст (1866–1924), Николай Константинович Рерих (1874–1947). Союз хореографов с живописцами обогатил балет: вместо эклектического оформления появились декорации и костюмы настоящей художественной ценности.

В этот период балетный театр обратился к небалетной музыке. Одной из причин стал пример американской танцовщицы Айседоры Дункан (1877–1927), проповедовавшей свободный танец. Одетая в античную тунику босая Дункан поражала публику естественностью пластики. Она была очень не похожа на классическую балерину. Ее импровизации шли под музыку великих композиторов: Бетховена, Вагнера, Чайковского, Листа, Шопена. В танцах Дункан не было глубокой передачи содержания музыки, в ней артистка черпала настроение. Однако молодые хореографы, ищущие новых путей, подхватили идею Дункан и, постепенно учась воплощать в танце содержание музыки, расширили репертуар и жанровые возможности.

В балете реформа связана с именами А. Горского и М. Фокина, которые утвердили новые идейно-художественные принципы театра. В их спектаклях соединились в одно целое искусство балетмейстера, режиссера, композитора, художника, артиста. И Горский, и Фокин искали сближения искусства с действительностью, но методы реализации этой идеи у них отличались.



Глава 2

ТВОРЧЕСТВО А. ГОРСКОГО

А. Горский, артист, балетмейстер, педагог. — Историческое место первого балета Горского «Клоринда». — Перенос Горским балетов Петипа на московскую сцену. — Роль Горского в обновлении репертуара Большого театра. — Балет «Дон Кихот» в редакции Горского. — Новаторство хореографии, особенности творческого метода. — Оригинальное творчество Горского: «Дочь Гудулы», «Саламбо», «Любовь быстра!», «Шубертиана», «Карнавал», «Пятая симфония». — Значение творчества Горского

Александр Алексеевич Горский (1871–1924) после окончания ПТУ, где он учился у П. К. Карсавина и М. Петипа, в 1889–1900 годах танцевал в Мариинском театре, прошел путь от артиста кордебалета до корифея, преподавал в училище.

Балетмейстерская карьера Горского началась с выпускного спектакля «Клоринда» (1889). Сюжет, взятый из сказки Андерсена «Ледяница», банален. Тирольский крестьянин Франц по прихоти невесты Иды лез на вершину горы за орлиными перьями. Царица горных фей Клоринда сбрасывала его в пропасть. А в это время Ида плясала на деревенском празднике с горным духом, принявшим человеческий облик. В конце балета девушка плакала на могиле Франца, а горные феи, подняв метель, губили ее.

Балет «Клоринда» был примечателен тем, что Горский поставил его по записи. Увлеченный системой записи танца В. И. Степанова, Горский решился на интересный эксперимент. Сочиненный хореографический текст он записал, раздал листки с этими записями педагогам, которые разучили движения с воспитанниками подобно музыкальным или оперным партиям. О чистоте эксперимента судить

сложно, так как репетиции проходили под руководством самого Горского. По сохранившимся документам можно представить, что ансамбли смахивали на массовые танцы в «Жизели», от Петипа были взяты симметричные построения кордебалета, строгая очередность классических и характерных танцев, композиции, где дети стояли на табуретах с гирляндами цветов. Но в первом же балете проявились и черты самобытного почерка Горского: сюжет развивался последовательно и логично, драматическая ситуация становилась напряженной, действенной силой обладало только зло, что было в духе модной тогда разочарованности.

Записи танцев сыграли свою роль в судьбе Горского. Он записал «Спящую красавицу» Петипа и, когда ему предложили поставить этот балет в Большом театре, объявил, что воспользуется своими заметками. На работу ушло три недели, однако пикантность ситуации была в том, что разрекламированные записи украли на первой же репетиции (судьба их так и осталась неясна), и Горский поставил балет по памяти. Успех «Спящей красавицы» побудил дирекцию Большого театра перенести на его сцену балет «Раймонда», и вновь поручили эту работу Горскому. Оба спектакля были творениями М. Петипа, имя которого на афише не значилось.

В 1900 году Горский переехал в Москву, в 1902–1924 годах работал главным балетмейстером Большого театра. Возглавив труппу, он принялся за реформу балета. Творческие взгляды балетмейстера находились под влиянием поисков на драматической сцене, в частности в Московском Художественном театре. Он стремился преодолеть условности академического балета: каноническую структуру, раздельное существование танца и пантомимы. Горский заботился о логике развития сюжета, исторической достоверности и точности национального колорита.

Первым спектаклем такого направления стал «Дон Кихот» Л. Минкуса (1900). Это был не перенос постановки М. Петипа, а новая редакция балета. Горский пригласил молодых художников-станковистов К. Коровина и А. Головина. Костюмы для персонажей были разными, а яркие декорации выдерживались в едином стиле.

Живопись в спектакле играла огромную роль, именно она направляла фантазию Горского, в отличие от М. Петипа и Л. Иванова,

которые следовали в хореографии за музыкой. Горский предпочитал изобразительное начало выразительному.

Новаторство хореографии Горского в балете «Дон Кихот» выразилось в особом композиционном решении: зрительское внимание мгновенно переключалось с солистов на кордебалет и обратно. Новым был прием балетной режиссуры — танец возникал из эмоционального возбуждения толпы. Горский ставил индивидуальные задачи перед каждым кордебалетным артистом: намечал траекторию движения, рисовал характер, мотивы поведения. На сцене кипела жизнь: здесь ссорились, продавали цветы, обнимались, разнимали мальчишек, с любопытством окружали Дон Кихота, дурачили Санчо Пансу. Поведение толпы определяло поведение главных героев, они действовали вместе с окружающими и при их участии. Хореограф уравнивал мужскую партию Базиля с партией Китри.

В картине «Сон Дон Кихота» чувствуется влияние Петипа и Иванова: Горский, взяв для кордебалета простые движения, достиг эффекта их вариационной разработкой. Но, в отличие от Петипа, отверг симметрию в группах танцовщиц.

Были в балете и сомнительные новшества. В «Сон Дон Кихота» был вставлен модный на эстраде танец «серпантин». Нарушал логику драматургии дивертисмент последнего акта, где принимали участие и реальные персонажи, и фантастические, включая амура. Китри и Базиль в финале танцевали традиционное *pas de deux*.

После успешной премьеры в Москве «Дон Кихот» был перенесен на сцену Мариинского театра (1902).

К балетам оригинального творчества Горского относится «Дочь Гудулы» (1901) А. Симона по роману В. Гюго «Собор Парижской богородицы». Балет на такой сюжет уже существовал: в 1848 году Ж. Перро поставил «Эсмеральду», в 1886 году М. Петипа сделал свою редакцию, которая с успехом шла на петербургской сцене. Горский подошел к работе, ориентируясь на Художественный театр, систему К. Станиславского. Балет «Дочь Гудулы» (Гудула — мать Эсмеральды) он назвал мимодрамой. Если в основе спектакля Перро и Петипа была музыка, у Горского стал сценарий, где сохранилась последовательность событий романа. В. Красовская остроумно отмечала: «Расписаны действующие лица, которых вряд ли замечал

на сцене зритель, даже читавший роман»¹. Балетмейстер в погоне за исторической достоверностью чрезмерно увлекался внешними моментами, что приводило к натурализму и было недостатком постановки.

Толпа на парижских улицах участвовала у Горского в шести картинах из девяти. Вновь ее внешний облик создавал художник К. Коровин. На сцене мелькали вельможи в бархатных роскошных костюмах, бродяги в лохмотьях, цыгане в разноцветных нарядах, студенты четырех (!) факультетов, художники в красных и черных шапочках. Если в «Дон Кихоте» роль толпы была действенной, то в «Дочери Гудулы» — живописной.

В 1910 году состоялась премьера балета «Саламбо» композитора А. Арендса. Сценарий Горский написал по одноименному роману Г. Флобера, который, в свою очередь, основывался на материалах греческого историка Полибия. Действие происходило в Карфагене III века до н. э. Вождь ливийцев Мато похитил покрывало богини Танит. Девушка-аристократка Саламбо, поклонница культа Танит, чтобы вернуть божественную реликвию, пошла в лагерь к Мато и ценой любви получила покрывало. Мато проигрывал сражение, попадал в плен и был казнен на глазах Саламбо, которая тоже погибала за то, что коснулась покрывала богини.

Вновь в спектакле было множество действующих лиц, центральное место занимала народная толпа. Горский отступил от романа Флобера, введя фантастику — активно действующих богов. Декорации К. Коровина передавали историческую эпоху, но на их величественном фоне фигуры танцовщиков терялись. Смена картин в спектакле-мимодраме строилась аналогично раскадровке в кинофильме.

Сотрудничество с К. Коровиным продолжилось и в следующих балетах Горского: «Любовь быстра!» на музыку Симфонических танцев Э. Грига (1913), где девушки находили выброшенного на берег рыбака и одна из них становилась его счастливой избранницей;

¹ Красовская В. Русский балетный театр начала XX века: в 2 т. Т. 1: Хореографы. Л., 1971. С. 137.

«Шубертиане» (1913), явившейся вольным парафразом «Ундины»; «Карнавале» (1913) — дивертисменте на венецианской площади.

В 1916 году Горский поставил балет «Пятая симфония» на музыку А. Глазунова. Впервые в название балета было вынесено жанровое определение музыкального произведения. Хотя балет Горского был сюжетный (два пастуха боролись за внимание хорошенькой пастушки), традиция называть балет по музыкальному сочинению появилась на свет с легкой руки этого балетмейстера и будет активно продолжаться в XX веке.

Значение творчества Александра Горского — в его реформах. Свои спектакли он ставил в соответствии с принципами реалистической действительности, находясь под влиянием практики Московского Художественного театра. Этим объясняется центральная роль пантомимы в балете, с житейским правдоподобием передающей действие. Союз балетмейстера с художником К. Коровиным позволил добиться исторической и национальной достоверности, однако в ряде случаев излишняя «подлинность» оформления отвлекала внимание зрителей от хореографии. В результате многолетней деятельности Горского в Большом театре сложился содержательный, обновленный репертуар. Единомышленниками балетмейстера на разных этапах его работы были артисты балета Е. Гельцер, М. Мордкин, В. Тихомиров, Л. Рославлева, С. Федорова 2-я, В. Каралли.



Глава 3

ТАНЦОВЩИКИ ТРУППЫ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

*Е. Гельцер. — В. Тихомиров. — С. Федорова 2-я. —
М. Мордкин. — В. Каралли*

Екатерина Васильевна Гельцер (1876–1962) родилась в семье танцовщика Большого театра Василия Федоровича Гельцера. В 1894 году Гельцер окончила МХУ, где училась у Хосе Мендеса, испанского педагога, последователя итальянской школы преподавания. Она была принята в Большой театр и сразу имела успех у публики, однако отец считал, что у дочери плохие руки и негибкий корпус. И Гельцер отправилась на стажировку в Петербург, где совершенствовала технику у одного из лучших педагогов — Х. П. Иогансона. Два сезона она танцевала на сцене Мариинского театра и была благожелательно принята петербургской публикой. Критики отмечали ее изящество, темперамент, актерскую выразительность, женское обаяние. Несмотря на успех в Петербурге, Гельцер вернулась в Большой театр. Москвичи встретили ее с энтузиазмом, отмечая возросшее мастерство балерины. Ей поручили главные партии в балетах «Привал кавалерии» и «Наяда и рыбак». Затем состоялось ее выступление в «Спящей красавице», балете М. Петипа, перенесенном в Большой театр А. Горским. Роль Белой кошки репетировал с артисткой в Петербурге сам Петипа, и это сказалось на результате: Гельцер заслужила похвалу и вскоре ей доверили партию Авроры.

Постоянным партнером Гельцер стал В. Тихомиров, за которого она вышла замуж. Когда Горский работал над постановкой классических балетов, приверженцы академизма Гельцер и Тихомиров были его преданными единомышленниками, но оригинальные работы

балетмейстера, поиски новых путей развития хореографии не встретили у них поддержки. Конфликт не прервал совместную работу: расходясь во взглядах на выразительные средства в балете, Гельцер и Горский сходились в том, что спектакль должен базироваться на реалистических принципах.

Там, где царила танцевальная стихия, балерина добилась выдающихся побед, например в балете Горского «Дон Кихот», в котором она исполнила партию Китри. А главная партия в балете Горского «Саламбо» радости Гельцер не принесла. Незаурядная актриса, она создала убедительный образ, но балерине не хватало классического, технически развитого танца, которому она была предана всю жизнь.

В 1910 году Гельцер участвовала в «Русских сезонах» С. Дягилева, гастролеровала по Европе и США с В. Тихомировым и М. Мордкиным.

В. Тихомиров поставил для Гельцер «Эсмеральду», где балерина вновь явила себя великолепной актрисой. Еще одной удачей стала партия Тао Хоа в балете «Красный мак» Р. Глиэра, вызвавшем разноречивые отклики. Но даже те, кто принципиально не принял спектакля, отмечали работу балерины, создавшей достоверный образ китаянки, представительницы иной культуры.

Постепенно сокращая количество выступлений, Гельцер появлялась в концертных программах почти до семидесяти лет и, обладая безупречным вкусом, всегда находила для себя номера, где смотрелась естественно.

Екатерина Гельцер была неповторимой классической балериной московской школы, во многом благодаря этой артистке развилось новаторское творчество А. Горского. Однако ее собственные творческие принципы не позволили полностью разделить взгляды Горского и тем самым не дали сузить репертуар Большого театра.

Василий Дмитриевич Тихомиров (1876–1956), артист балета, балетмейстер, педагог, родился в Москве, начал учиться в МХУ; его успехи были так велики, что его перевели в ПТУ, где уровень преподавания был выше. Он учился у П. А. Гердта, П. К. Карсавина, А. В. Ширяева и после окончания учебы (1893) был принят в Мариинский театр, но предпочел вернуться в Москву.



О. Преображенская — Раймонда
«Раймонда»



В. Трефилова — Одиллия
«Лебединое озеро»



М. Кшесинская, В. Трефилова
«Пробуждение Флоры»



С. Федорова — Эсмеральда
«Дочь Гудулы»



М. Кшесинская — Эсмеральда
«Эсмеральда»



А. Ваганова — Одетта
«Лебединое озеро»



Л. Егорова — Одетта
«Лебединое озеро»



Ю. Седова, М. Фокин
«Привал кавалерии»



А. Горский



Е. Гельцер — Анжелика
В. Тихомиров — Принц
«Аленький цветочек»



М. Мордкин — Таор
«Дочь фараона»



В. Каралли
Концертный номер «Хризантемы»



В. Фокина, М. Фокин
«Шехеразада»

М. Фокин — Ринальдо
«Павильон Армиды»



М. Фокин — Иван-царевич
Т. Карсавина — Жар-птица
«Жар-птица»

А. Павлова
«Умиравший лебедь»



А. Павлова
После спектакля

В Большом театре обстоятельства благоприятствовали карьере артиста. Высокий, статный, технически сильный молодой танцовщик сразу обратил на себя внимание зрителей и руководства труппы. Тихомиров быстро занял место премьера. В 1893–1935 годах он был артистом балета, в 1913–1935 — балетмейстером Большого театра.

Мужественный рыцарь Василий Тихомиров и женственная, изящная Екатерина Гельцер образовали великолепный дуэт — сначала сценический, впоследствии семейный. После того как их семья распалась, они продолжали оставаться замечательными партнерами на сцене.

Тихомиров был приверженцем традиций классического балета и выступал против новшеств, способных изменить облик классического танца. Поэтому он противостоял творческим поискам Горского. Танцовщик-виртуоз, Тихомиров предпочитал классический репертуар, выступая в старых постановках.

Когда с возрастом Тихомиров начал сдавать позиции виртуоза, он не пожелал переключиться на пантомимные роли в балетах Горского и стал передавать свои партии молодым исполнителям. Как педагог он остался верен традициям академического танца и здесь тоже был противником Горского, который соединял методику преподавания классического танца с пластикой свободного движения.

В 1896–1935 годах Тихомиров преподавал в МХУ. Он принципиально не допускал новых тенденций в танце. Его ученики высокопрофессионально владели классической техникой, что было важно в переломный для балета момент, когда велись непримиримые споры между сторонниками «старого» и «нового» искусства. Тихомиров был в числе тех, кто сохранил лучшие традиции академического балета. Среди учеников этого артиста К. Голейзовский (его новаторских реформ Тихомиров тоже не принял), М. Мордкин, А. Волинин, Л. Новиков, А. Мессерер, А. Абрамова, М. Кандаурова, Е. Ильющенко, Л. Жуков, В. Кригер, М. Фроман.

В 1924 году после смерти Горского Тихомиров возглавил московскую балетную труппу и тогда оценил многое из наследия балетмейстера, которое не принимал в свое время как танцовщик.

Углубленный психологизм образов проявился в поставленном Тихомировым балете «Эсмеральда» (1926). В 1927 году совместно с Л. Лашилиным он поставил «Красный мак» Р. Глиэра, названный «первым советским балетом». Однако и как хореограф он тяготел к классике; на сцене ГАБТа возобновил балеты «Сильфида», «Баядерка», «Спящая красавица».

Софья Васильевна Федорова, Федорова 2-я (1879–1963). В 1899 году Федорова окончила МТУ (класс Н. П. Домашева) и была принята в труппу Большого театра. В начале карьеры исполняла преимущественно характерные танцы. На второй год работы она спасла премьеру балета «Дон Кихот», заменив в партии Мерседес заболевшую Е. Гельцер. На нее обратил внимание А. Горский, в балетах которого Федорова имела наибольший успех. В жизни скромная, тихая женщина, на сцене она преображалась и своим неистовым танцем заражала и зрителей, и коллег. Горскому требовалась именно такая темпераментная танцовщица, владеющая мастерством перевоплощения. Танцы, поставленные Горским для Федоровой, приводили зрительный зал в бурный восторг. Федорова участвовала в «Русских сезонах» С. Дягилева (1909–1913): танцевала в «Половецких плясках» и в «Вакханалии» балета «Клеопатра». Техника Федоровой была слабовата, но этот недостаток она компенсировала своим незаурядным актерским мастерством.

В 1913 году на сцене Большого театра Федорова исполнила роль Жизели, приведя зрителей в недоумение натуралистическим изображением сцены сумасшествия и смерти героини. Позднее выступления в «Жизели» привели артистку к серьезному нервному расстройству.

В 1918 году Федорова окончила сценическую деятельность и переехала в Петроград с мужем, известным певцом и режиссером П. Олениным, перешедшим из Большого театра в Мариинский. В 1922 году после смерти мужа Федорова отправилась на лечение во Францию, где потом преподавала и выступала в концертах. В 1925–1926 годах она работала в труппе А. Павловой. В 1928 году Федорова окончательно оставила сцену, часто болела и много времени проводила в психиатрических лечебницах. Умерла в Нейи под Парижем.

Михаил Михайлович Мордкин (1880–1944), артист балета, балетмейстер, педагог. После окончания МТУ (педагог В. Д. Тихомиров) был ведущим танцовщиком Большого театра в 1900–1918 годах (с перерывами).

«В начале XX века этот эффектный красавец пленял публику Большого театра в главных партиях балетных спектаклей. Михаил Мордкин славился напористой энергией танца не меньше, чем яркой колоритностью образов и сценическим темпераментом. Ему не было равных в умении органично носить исторические театральные костюмы и не менее органично в них танцевать. „Танцующий актер“ — так называли Мордкина после его выступлений. А это были, среди многих других ролей, испанский цирюльник Базиль в „Дон Кихоте“, капитан Феб в „Дочери Гудулы“ (по „Собору Парижской Богоматери“ В. Гюго) и воин-наемник Мато из древнего Карфагена (балет „Саламбо“ по Г. Флоберу). Танцовщик героического амплуа, Мордкин всегда неистово импровизировал на сцене, пересматривал старые балетные партии с принятым в них „торжественным достоинством манер“. Михаил Мордкин первым среди московских танцовщиков начал регулярно гастролировать за границей»¹.

Мордкин плодотворно работал с А. Горским, танцевал в его оригинальных балетах и в его редакциях спектаклей М. Петипа, исполнил партии Базиля, Эспады, Конрада, Жана де Бриена, Феба, Солора, царя Хитариса («Дочь фараона»), Колена, Нура («Нур и Анитра»), Мато, Зонневальда («Шубертиана»), Рыбака («Любовь быстра!»).

В 1909 году Мордкин участвовал в первом балетном «Русском сезоне» в Париже, танцевал партию Рене де Божанси («Павильон Армиды»). В 1910–1911 годах гастролировал с Анной Павловой и собственной труппой в США, Великобритании.

Мордкин много выступал на концертной эстраде, где сам ставил номера. Исследователь творчества артиста Е. Суриц дает описание некоторых балетмейстерских работ Мордкина: «„Вакханалия“ началась с того, что Павлова и Мордкин вылетали на сцену в обнимку, прижавшись друг к другу и держа высоко над головой большое,

¹ Суриц Е. Греческий бог и римский гладиатор // Независимая газета. 2000. 8 дек.

раздувавшееся на ветру полупрозрачное полотнище пламенно-багряного цвета. Он был одет в короткую тунику, густые, чуть выющиеся волосы украшены венком, на ногах открытые сандалии. Она тоже в тунике, но более длинной и с узором, на голове — убор из винограда, листьев и лент, обувь — тоже сандалии. Танец шел в стремительном темпе с отдельными остановками и поддержками дамы кавалером. Она заглядывала ему в лицо, прижималась к нему, млея от восторга, падала ему на руки, как бы в экстазе закидывая назад голову. Артисты казались опьяненными вином и страстью. Он пытался удержать ее в объятиях — она ускользала, дразнила, соглашалась было на поцелуй и снова бежала. В отдельных рецензиях упоминается, что они бросали друг другу охапки цветов. С цветами в руках Павлова снята и на некоторых фотографиях (возможно, детали танца менялись). В финале кавалер отшвыривал даму прочь от себя, и она падала. Нередко в зале при этом звучал крик ужаса: „Она ушиблась!“ Но Павлова тут же вскакивала. У Мордкина был тоже свой коронный номер — „Танец с луком и стрелой“. Одетый в восточный, допускающий максимальное обнажение костюм (очень короткая туника, полностью открывающая ноги с браслетами на щиколотках), он держал в руках огромный лук, из которого посылал за кулисы стрелу. Вариация состояла из прыжков и „героических“ поз, позволяющих любоваться игрой мускулов на мощном, покрытом бронзовым загаром теле. Кстати, позднее, выступая с этим номером в Америке, Мордкин изменил его название на „Танец индейца“ и надел на голову огромный убор из перьев, который, по сообщению газет, был им куплен у вождя племени сиу»².

С 1914 года артист начал переходить на пантомимные роли. После Октябрьской революции Мордкин уехал в Литву, с 1924 года жил в США, в Нью-Йорке организовал школу, где преподавал до 1944 года. В 1926 году создал труппу “Mordkin Ballet”, там выступали известные артисты: Ф. Дубровская, П. Владимиров, Н. Зверев. Коллектив Мордкина распался, а на его основе возникла труппа “Ballet Theatre” (с 1956 года — “American Ballet Theatre”). Это случилось уже без участия Мордкина, однако именно его деятельность подготовила успешное развитие балетного театра в США.

Вера Алексеевна Каралли (Коралли) (1889–1972), артистка балета и кино. Каралли окончила МТУ (1906) по классу А. А. Горского. В 1906–1917 годах — танцовщица, с 1915 года балерина Большого театра. Среди ее партий Саламбо, Таит («Саламбо»), Пастушка («Пятая симфония»), Анитра («Нур и Анитра»), Эвника («Эвника и Петроний»), Лиза, Одетта — Одиллия, Жизель, Раймонда, Китри. Техника Каралли была несовершенна, и Горский упрощал хореографию, чтобы она могла справиться с партией. Отстранить ее балетмейстер не мог — причиной тому был успех у публики, вызванный славой Каралли на экране. Она была одной из первых актрис русского кинематографа. В 1913 году балерина начала сниматься в фильмах и скоро стала знаменитой кинозвездой, соперничала с самой Верой Холодной. Каралли снялась почти в 30 немых лентах. Ее лучшие роли — в фильмах «Любовь статского советника», «После смерти», «Сорванец», «Ты помнишь ли?», «Война и мир», «Хризантемы». Но самым известным фильмом Каралли стал «Умиравший лебедь», снятый Е. Бауэром под впечатлением от исполненной танцовщицей миниатюры М. Фокина. Артистка слыла красавицей, ее огромные темные очи, томность движений весьма подходили для образов роковых женщин.

В 1909 году Каралли участвовала в «Русских сезонах» С. Дягилева, в 1919–1920 годах в его «Русском балете», где исполняла партии Армиды в «Павильоне Армиды», Половчанки в «Половецких плясках», миниатюру «Умиравший лебедь». В 1918 году Каралли покинула Россию, выступала в труппе А. Павловой, работала балетмейстером и педагогом в Литве, Румынии, Франции и Австрии. Умерла в Бадене, похоронена в Вене.

² Суриц Е. Греческий бог и римский гладиатор.



Глава 4

ТВОРЧЕСТВО М. ФОКИНА

М. Фокин, танцовщик, педагог, балетмейстер. — Педагогическая деятельность. — Постановки на петербургской сцене: балеты «Эвника», «Шопениана», «Павильон Армиды», «Лебедь», «Египетские ночи». — Танцы в операх. — Обновление пластики и новые приемы выразительности. — Сотрудничество с мирискусниками. — Сущность реформы Фокина. — Общее и различное во взглядах Фокина и Горского на реформу балетного театра. — Книга Фокина «Против течения». — Творческое кредо Фокина. — Проблема сохранения наследия Фокина на современной сцене

Михаил Михайлович Фокин (1880–1942) родился в Петербурге, окончил в 1898 году ПТУ (класс Н. Г. Легата) одним из лучших учеников и 20 лет (1898–1918) танцевал на сцене Мариинского театра. Партии академического репертуара (Зигфрид, Дезире, Голубая птица, Солор, Феб, Жан де Бриен) он исполнял, строго следуя классической традиции. Стройный, красивый артист отличался изяществом, элегантностью, аристократичностью манер, обладал большим прыжком и виртуозной техникой мелких движений.

Артист прекрасно рисовал. Написанный им в годы ученичества образ Христа был освящен и служил иконой в домовый церкви ПТУ. Автопортрет в костюме для арагонской хоты украшает экспозицию музея АРБ. Фокин был профессиональным музыкантом, выступал с Императорским Великорусским оркестром В. Андреева.

Фокин стал одним из самых молодых педагогов ПТУ: в возрасте 21 года пришел в родную школу преподавать классический танец (1901–1911). Среди его учеников Е. Гердт, Е. Люком, А. и Л. Лопуховы, Н. Ивановский.

Слава хореографа пришла к Фокину в Петербурге, а после «Русских сезонов» в Париже разнеслась по всему свету. Балетмейстерским дебютом стал балет «Ацис и Галатея» на музыку А. Кадлеца (1905) для воспитанников ПТУ¹.

В 1906 году для благотворительного вечера Фокин поставил на основе классического танца сцену из балета А. Рубинштейна «Виноградная лоза» и заслужил похвалу М. Петипа.

Дебют на сцене Мариинского театра в качестве хореографа состоялся в 1907 году, когда Фокин поставил балеты «Эвника», «Шопениана», «Павильон Армиды». В них сразу проявились черты творческой манеры зрелого Фокина — приверженность к пластической драме и стилизация под старинные эпохи.

Действие двухактного балета «Эвника» на музыку А. Щербачева по роману Г. Сенкевича “Quo vadis?” происходит в античные времена. Петроний заказывал скульптору Клавдию свою статую и в знак благодарности дарил ему рабыню Эвнику. Эвника была влюблена в Петрония, а Клавдия любила другая рабыня — Актея. В финале пары соединились и устраивали пир.

Балет шел в античных декорациях и костюмах. Якобы античной была и хореография, созданная на основе вазовой живописи. Хореограф не пользовался жестами старой пантомимы. Движения отвечали характерам персонажей. Пантомима свободно перетекала в танец, а танец — в пантомиму. Танец нес конкретную задачу: танцевали рабы с факелами, освещая зал, танцевали девушки, рассыпая розы перед героями, в танце юноши соревновались в ловкости.

Первая редакция «Шопенианы» была показана один раз. Балет состоял из ряда картин времен 1830–40-х годов. Вначале шел полонез, изображающий польский бал, в ноктюрне появлялся сам Шопен, которому грезилась то светлые девы, то темные монахи. Свадьба в польской деревне решалась в мазурке. В финале на фоне Везувия исполнялась массовая тарантелла. Как видим, первая редакция была далека от всем известного шедевра — новой редакции балета, сделанной Фокиным через год. Он воскресил романтический стиль. Сильфиды-мечты играли вокруг задумчивого юноши, возможно поэта. Три девушки и юноша танцевали на фоне живого, дышащего

¹ Партию Ациса исполнил Ф. Лопухов, Галатею — М. Горшкова.

в унисон кордебалета сильфид. Центром стал вальс. Чреду танцев связывали экспозиция и финал: при открытии занавеса неподвижная группа оживала, а в конце возвращалась в исходное положение.

«Павильон Армиды» Н. Черепнина поставлен Фокиным по сценарию и в оформлении А. Бенуа. По замыслу знатока французского искусства XVIII века Александра Бенуа балет должен был перекликаться со «Спящей красавицей» М. Петипа, воссоздавая дух Версаля эпохи «короля-солнца» Людовика XIV. Сюжет повествует о молодом виконте Рене, в ненастье заночевавшем в старом парковом павильоне. Ночью с gobelena спускается красавица в костюме волшебницы Армиды. Рене принимает участие в танцах ее свиты. Утром он думает, что все случившееся — сон, но вдруг находит шарф Армиды. Стилизация в духе эпохи просматривалась и в оформлении, и в хореографии, но в отличие от «Спящей красавицы», где стилизация была только фоном для развития симфонического танца, в «Павильоне Армиды» она явилась самоцелью. Кроме того, в балете Петипа торжествовало добро, у Фокина проводилась идея о бессилии человека перед потусторонним миром. Героиня олицетворяла модную тему роковой красоты.

Следующим балетом на сцене Мариинского театра стали «Египетские ночи» А. Аренского (1908), где пластику Фокин стилизовал «под Египет». Его сценарий основывался на новелле Т. Готье «Ночь Клеопатры». Юноша Амун (его партию исполнял сам Фокин) бросал невесту Беренику (А. Павлова, позже О. Преображенская, Т. Карсавина, В. Фокина) ради царицы Клеопатры (в ее партии выступала драматическая актриса Е. Тиме). За ночь любви Амун должен был заплатить жизнью — утром выпить вино с ядом; но жрец подменял бокал, и Амун просыпался в объятиях невесты.

В 1907 году для своей партнерши и однокашницы Анны Павловой Фокин поставил миниатюру «Лебедь» на музыку К. Сен-Санса, позднее получившую эпитет «Умиравший». Балерина нуждалась в номере для участия в благотворительном вечере, Фокин в момент ее просьбы играл на мандолине сочинение Сен-Санса. «Лебедь», рожденный за несколько минут как импровизация хореографа и балерины, стал шедевром и символом заката искусства Серебряного века.

Фокин обновил эстетику балетных сцен в опере, где воссоздавал эпоху, стиль, дух каждого спектакля. В 1909 году в Париже в програм-

ме «Русских сезонов» увидели «Половецкие пляски» А. Бородина, оформленные Н. Рерихом. В том же году работа Фокина в оформлении К. Коровина вошла в оперу «Князь Игорь» на сцене Мариинского театра. В книге «Против течения» хореограф писал: «О постановке „Половецких плясок“, которую я считаю одной из самых важных своих работ, я хочу сказать особо. ...В „Половецких танцах“ я старался дать пример выразительного массового танца. До этого задачи кордебалета в спектакле сводились главным образом к фону для танцев балерины или солистов, к аккомпанементу. Были танцы кордебалета совершенно без участия солистов. Все же задачи его сводились к орнаменту в движении, к объединению танцующих в одном ритме. <...> Но о выражении чувств, об экстазе, о душевном подъеме с кордебалетом не говорили. Создать танец волнующий, возбуждающий было моей интересной задачей. <...> «Мне казалось: что я знаю о танцах половцев? Как вообще история мало знает об этом диком народе! <...> Отсутствие материалов и восторг перед музыкой, которую так страшно испортить, смущали меня, и я готов был уклониться от постановки. <...> Откуда брались мои рас? Я бы сказал — из музыки. Иногда я приступал к постановке во всеоружии, напившись историческими, этнографическими, музейными и книжными материалами. <...> ...Я верил, что если половцы танцевали и не так, то под оркестр Бородина они должны были танцевать именно так. <...> Впоследствии, и даже очень скоро, эти танцы стали гордостью дягилевской антрепризы и одной из самых больших побед русского балета»².

В 1909 году Михаил Фокин, став балетмейстером «Русских сезонов», обрел мировую славу. (О его постановках там и сотрудничестве с С. Дягилевым см. главу 6.)

В 1917 году на сцене Мариинского театра Фокин поставил танцы в опере «Руслан и Людмила» М. Глинки в оформлении А. Головина и К. Коровина. В замке Наины волшебство показывалось классическим танцем с восточной окраской, в садах Черномора — характерным. Это была последняя работа хореографа на родине.

В 1918 году Фокин уехал на гастроли в Швецию и не вернулся в Россию. С 1921 года жил в США, до 1933 года выступал, ставил балеты на многих престижных сценах, писал статьи.

² Фокин М. Против течения. Л., 1981. С. 128–130.

Фокин обладал редкой музыкальной чуткостью и умением превратить в танцевальные формы впечатления, почерпнутые из изобразительного искусства.

Каждое сочинение Фокина было оригинально. Для каждого балета он искал особую пластику: позы, движения, жесты соответствовали эпохе (а в стилях эпох Фокин разбирался великолепно), сюжету, характерам персонажей, их национальности, социальному статусу. Любое движение танца точно отвечало поставленной драматургической задаче. В спектаклях этого балетмейстера гармонично взаимодействовали хореография, музыка, живопись, литературная основа.

«Танец для Фокина, — писала историк балета В. Красовская, — не мог выражать добро или зло вообще и заключать в себе к тому же авторское отношение к этим понятиям. Его танец обычно выражал одно чувство, нес одну тему и был наделен точными признаками места и времени... Из центра балетной симфонии танец превращался в подробность балетной драмы. Кульминации многих спектаклей Фокина были не танцевальными, а пантомимными, не музыкально-выразительными, а зрелищно-изобразительными»³.

А. Горский и М. Фокин сходились во взглядах на старый балет как на зрелище, отжившее свой срок и требующее обновления. Оба выступали за логическую драматургию, стремились к исторической и национальной определенности балетного действия, ориентировались больше на живопись, чем на музыку, пытались изменить пантомиму и танец. Их пантомима тоже была условной, но эта условность была другой: она принадлежала конкретному персонажу, понятно доносила до зрителей свой смысл. Пантомима теряла резкую границу с танцем. Танец же обогатился новыми движениями, в него вошли невыворотные, естественные положения ног и свободная пластика рук. Такой танец мог органично рождаться из пантомимы. Отличием творческих подходов Горского и Фокина можно считать тот факт, что Горский чаще переделывал чужие спектакли, Фокин же создавал только оригинальные постановки.

Фокина часто представляют бунтарем, реформатором балета, ведь даже свою знаменитую книгу он назвал «Против течения». Но если

³ Красовская В. Русский балетный театр начала XX века: в 2 т. Т. 2: Танцовщики. С. 261.

прочитать его труд, если осознать сделанное мастером, становится ясно, что он протестовал против штампов (которые не украшают ни один вид искусства), против использования примитивной музыки, злоупотребления противными здравому смыслу техническими трюками. Нынче стараются обходить молчанием тот факт, что Фокин никогда не поднимал руку на творения предшественников. Чужое произведение было для него свято, и защита авторских прав волновала хореографа наравне с творческими вопросами. Об этом следует помнить сейчас, когда шедевры классического наследия используются труппами с недостаточно высокими профессиональными возможностями, подвергаются переделкам, модернизации или разного рода реконструкциям.

Фокин отрицал универсальность классического танца и пользовался им как одним из выразительных средств наравне с другими. Он призывал не составлять комбинации из готовых движений, а создавать в каждом случае новые формы. «Каждому спектаклю — свой неповторимый образ» — вот творческий завет М. Фокина. Приверженцем такой позиции будет Л. Якобсон.

Балеты Фокина привлекают внимание публики, а потому становятся объектами возобновлений, реконструкций, редакций «по мотивам». Однако практика показывает, что точное воспроизведение фокинского стиля практически невозможно. Неповторимая пластика каждого спектакля, каждого персонажа представляет большие трудности для современных исполнителей с их унифицированной техникой и стилистикой. Негативно влияет на сохранность наследия Фокина и бытующая ныне свобода изменения хореографии в силу разных причин. Печальный пример тому — «Умиравший лебедь». Миниатюра, точно зафиксированная автором в книге «Умиравший лебедь», имеет на современной сцене бесчисленное количество вариантов, созданных исполнительницами по своему вкусу.

На сцене Мариинского театра идут творения Михаила Фокина: «Шопениана», «Половецкие пляски», «Жар-птица», «Петрушка», «Шехеразада», «Умиравший лебедь», «Видение розы». Это ничтожно малая часть наследия хореографа, создавшего более 80 одноактных балетов и более 50 концертных миниатюр.



Глава 5

ПОСЛЕДНИЕ ВЫДАЮЩИЕСЯ АРТИСТЫ ИМПЕРАТОРСКОГО БАЛЕТА

А. Павлова. — Т. Карсавина. — В. Нижинский. —
О. Спесивцева

Анна Павловна (Матвеевна) Павлова (1881–1931). Имя балерины стало легендой еще при жизни. На эту легенду работало все: красота облика, фанатическое стремление к совершенству, самоотречение во имя искусства. Даже решение связать свою жизнь с танцем окружено романтическим туманом. Маленькая Аня, дочь прачки и солдата (вот и поверь после этого, что в императорский театр не было доступа простым людям), увидев на утреннике в Мариинском театре «Спящую красавицу», якобы заявила, что будет танцевать, как героиня балета принцесса Аврора. И сдержала слово. Через десять лет она вышла в этом спектакле в роли феи Кандид, а чуть позже и в партии Авроры.

В 1899 году, окончив ПТУ (класс П. А. Гердта), она поступила в балетную труппу Мариинского театра под именем Павловой 2-й и танцевала там до 1910 года.

В начале карьеры балерину благословил великий Мариус Петипа, относящийся к Павловой с отеческой заботой. Никия, Жизель, Медора в «Корсаре», Аспиччия в «Дочери фараона» принесли артистке славу. Диапазон ее возможностей поражал современников. В те времена строго придерживались амплуа, и только единицы имели право выходить за его рамки. Павлова же на сцене Мариинского театра могла показать трагедию Никии в «Баядерке», раскрыть психологизм образа Жизели, предстать озорницей Китри в «Дон Кихоте» или искрометной Пахитой.

Павлова сблизилась с Михаилом Фокиным и сыграла важную роль в его хореографических реформах. Музыкальность, выразительная пластика, одухотворенный психологизм балерины нашли применение в балетах Фокина «Шопениана», «Павильон Армиды», «Эвника», «Египетские ночи». А совместно рожденный Фокиным и Павловой «Умирающий лебедь» (1907) на музыку К. Сен-Санса стал символом русского балета. Трудно поверить, что номер появился на свет по воле случая: балерине нужно было выступить на благотворительном концерте. «Для постановки танца потребовалось всего несколько минут. Это была почти импровизация», — вспоминал Фокин¹. Павлова на лету подхватывала движения. «Хореограф и танцовщица создали в этом танце памятник друг другу, ставший и памятником эпохи», — констатировала историк балета В. Красовская².

С 1908 года Павлова начала гастролировать за рубежом, в 1909-м участвовала в «Русских сезонах» С. Дягилева в Париже, положивших начало ее мировой славе. Афиша работы художника Валентина Серова, запечатлевшая Сильфиду Павловой, стала эмблемой «Русских сезонов». В 1910 году Павлова создала собственную труппу, специально для которой М. Фокин поставил несколько балетов, среди них «Семь дочерей горного короля». В 1913 году Павлова навсегда простилась с русской сценой.

Искусство этой балерины не знало границ в прямом смысле слова: покинув Россию, она гастролировала по всему миру. «Ее танец был чем-то священным», — писали в восхищении все индийские газеты после первого выступления Анны Павловой. А в Европе и Америке газеты вторили: «Павлова — это волшебница, овладевшая сердцами зрителей Лондона, Нью-Йорка и Парижа, появлявшаяся во всех уголках земного шара. Павлова — это облака, парящее над землей... Какие боги благословили эту жрицу танца?»

Искусство балерины пробудило такой интерес к хореографии, что дало толчок к возрождению (а в некоторых странах и к рождению) балетного театра. Павлова была настоящим кумиром. По всему свету

¹ Фокин М. Цит. кн. С. 397.

² Красовская В. Русский балетный театр начала XX века: в 2 т. Т. 2: Танцовщицы. С. 261.

продавали картинки, открытки, статуэтки, запечатлевшие ее образ. Она была в центре внимания мировой прессы. На каждое выступление бурно откликались газеты и журналы. После смерти артистки одна за другой стали выходить книги воспоминаний. На страницах этих мемуаров Павлова представляла такой разной: то властной и жестокой, то капризной и загадочной, то простодушной и доброй. Но лучший портрет балерины остался в «Книге ликований» А. Волинского, где автор, рассматривая одно за другим движения классического танца, постоянно говорит о том, как их исполняла Павлова. Анализ танца балерины сделан с таким поэтическим вдохновением, что выходит далеко за рамки оценки ее технического мастерства.

Покинув в 1910 году труппу Мариинского театра, Павлова с 1911 года поселилась в Лондоне. Однако она навсегда осталась русской балериной, хотя тоски по родине не испытывала. И «Айви хаус» («Дом в плюще») с живописным парком и знаменитой стаей ручных лебедей был любимым местом артистки, где она жила вместе с мужем Виктором Дандре, который был ее импресарио. Здесь же она нашла и последний приют: ее похоронили недалеко от дома, в «Саду отдохновения» крематория «Голдерс Грин». Последними словами скончавшейся на гастролях в Нидерландах балерины — опять же по легенде — была просьба: «Приготовьте мне костюм лебедя!»

Искусство Павловой было порождением и воплощением петербургского балета и своего пика достигло на родине артистки. Она осталась русской балериной, потому что таковой навсегда остались ее школа и творческий потенциал. Талант Павловой был полностью реализован в России. За рубежом ничего нового она не создала и жила только тем, что накопила на сцене Мариинского театра и в совместной работе с Михаилом Фокиным. Но и этого было много. Это позволило Павловой стать одной из самых знаменитых личностей XX века.

«Крылатым гением балетного искусства» назвал Анну Павлову Аким Волинский. Всего несколько слов, а какой образный портрет!

Тамара Платоновна Карсавина (1885–1978) родилась в Петербурге в семье танцовщика Мариинского театра Платона Карсавина,

она являлась внучатой племянницей А. С. Хомякова, видного философа и литератора, сестрой философа Льва Карсавина.

В 1902 году после окончания ПТУ (класс П. А. Гердта) Карсавина была зачислена в кордебалет Мариинского театра, но скоро ей стали поручать сольные партии. Н. Легат, сменивший М. Петипа на посту балетмейстера труппы, поощрял молодую артистку, доверив ей главные партии в балетах «Жизель», «Лебединое озеро», «Раймонда», «Дон Кихот». Карсавиной покровительствовала М. Кшесинская. Но успех пришел не сразу. Балерину критиковали за расплывчивость линий, отсутствие напористости, виртуозного блеска, которым славилась прима М. Кшесинская. Артистка пыталась совершенствовать технику, ездила в Италию к знаменитой К. Беретте, однако природу своего дарования изменить не могла. Естественная незаконченность движений Карсавиной, ее живописно-ленивая грация, мечтательность пригодились для балетов М. Фокина, где она прославилась как мастер стилизации. Она была великолепной актрисой, умела органично переходить от танца к пантомиме, сплетая их в единое целое и делая выразительной любую хореографию. Мнение критики постепенно поменялось, зазвучали восторженные отзывы в ее адрес.

Сотрудничество с Фокиным принесло Карсавиной успех и европейскую славу. Новаторство Фокина не встречало большой поддержки в труппе Мариинского театра. Карсавина была одной из немногих, кто поверил хореографу. Балерина стала его активной союзницей, участницей «Русских сезонов», организованных в Париже С. Дягилевым. Во всех программах огромный успех имел гармоничный дуэт Карсавиной и В. Нижинского.

Хореография Фокина дала уникальную возможность раскрыться таланту балерины. Для своей единомышленницы он создал разные роли: обольстительницу Армиду («Павильон Армиды»), шалунью Коломбину («Карнавал»), целомудренную романтическую Девушку («Призрак розы»), похотливую и бессердечную Балерину-куклу («Петрушка»), влекущую восточной магией Жар-птицу, античную нимфу Эхо («Нарцисс»), манящую в ирреальный мир Сильфиду в «Шопениане», где специально для Карсавиной был сочинен «Одиннадцатый вальс». Образы решались пластически по-разному, но их объединяла общая тема — роковой, таинственной, порой губительной красоты.

Такая тема была близка Карсавиной, поскольку не только талант, но и внешность балерины очень подходили для ее решения.

Карсавина славилась как первая красавица Петербурга. Ее обожали в творческих кругах. Ни одна другая балерина не вдохновляла так, как она, художников и поэтов. Ее портреты писали В. Серов, Л. Бакст, С. Судейкин, М. Добужинский, З. Серебрякова. Поэты Н. Гумилев, А. Ахматова, М. Кузмин, М. Лозинский, Г. Иванов посвящали ей стихи.

Карсавина была желанной гостьей в петербургском артистическом клубе «Бродячая собака», где собирались артисты, поэты, художники, музыканты. Там в свой день рождения в 1914 году балерина исполнила импровизированный танец, после чего друзья преподнесли ей сборник «Букет для Карсавиной», куда вошли стихи известных поэтов и рисунки художников, созданные в ее честь. А. Ахматова писала:

*Как песню, слагаешь ты легкий танец —
О славе он нам сказал, —
На бледных щеках розовеет румянец,
Темней и темней глаза.*

*И с каждой минутой все больше пленных,
Забывших свое бытие,
И клонится снова в звуках блаженных
Гибкое тело твое.*

После триумфов «Русских сезонов» Карсавину звали на гастроли многие театры. Она выбрала Лондон и покорила Англию. Несмотря на успех в фокинских балетах, Карсавина тянулась к классике; в Мариинском театре, где получила в 1912 году звание балерины, она танцевала партии Жизели, Одетты — Одиллии, Раймонды, Авроры, Китри. Последнее выступление на сцене Мариинского театра состоялось в 1918 году в роли Никии. В 1917 году Карсавина вышла замуж за британского дипломата Генри Брюса и в 1918 году уехала вместе с ним в Лондон.

С. Дягилев уговорил балерину вернуться в его труппу, где она танцевала в новых постановках Л. Мясина, Дж. Баланчина, Б. Нижинской. Особенно удалась артистке роль очаровательной Мельничихи

в «Треуголке» Мясина на музыку М. де Фальи. Балерина имела успех, но сама не была удовлетворена: ей хотелось танцевать классику. После смерти С. Дягилева в 1929 году Карсавина вернулась в Лондон. Два года (1929–1931) она танцевала в труппе “Ballet Rambert”, а затем решила покинуть сцену.

Карсавина всегда приходила на помощь всем, кто в том нуждался. Многие балетмейстеры пользовались ее консультациями и советами при постановках классических балетов. Она возобновила «Призрак розы» для “Sedler’s Wells Ballet” (1943), «Карнавал» для “Western Theatre Ballet” (1961), помогала Ф. Аштону в работе над «Тщетной предосторожностью» — показала партию Лизы и пантомимные сцены (1960); репетировала с М. Фонтейн партию Жар-птицы. Карсавина была избрана вице-президентом Британской королевской академии танца (1930–1955).

Карсавина написала несколько книг о балете, в том числе пособие по классическому танцу и мемуары «Театральная улица». Умерла и похоронена в Лондоне.

Вацлав Фомич Нижинский (1889–1950), выдающийся русский танцовщик и хореограф. Нижинский родился в Киеве в семье танцовщиков Фомы (Томаша) Нижинского и Элеоноры Береды. Трое детей Нижинских с детства занимались танцами с матерью. После ухода из семьи отца мать поселилась в Петербурге и отдала Вацлава и его сестру Брониславу в ПТУ. Нижинский учился у Н. Г. Легата и М. К. Обухова. Феноменальные способности мальчика проявились в школьные годы. Заторможенный, неуклюжий в обычной жизни, он преображался в танце, поражая своими элевацией и баллоном.

В 1907 году он окончил ПТУ и был принят в Мариинский театр, где быстро занял видное положение, став партнером М. Кшесинской, А. Павловой, О. Преображенской. Нижинский с успехом танцевал классические партии Альберта, Колена, Голубой птицы и сразу заявил о себе в хореографии М. Фокина, исполнив в его балетах на Мариинской сцене Раба Армиды в «Павильоне Армиды» (1907), Эбенового раба в «Египетских ночах» (1907), Юношу в «Шопениане» (1908). Танцовщик привлекал внимание балетоманов из высшего света.

Князь Павел Львов вскружил голову юноше дорогими подарками, ресторанами, блестящим обществом. От богемной жизни Нижинского спас Сергей Дягилев, однако это спасение оказалось тоже неволей, открывшей, однако, миру уникального танцовщика.

С. Дягилев пригласил Нижинского для участия в первом балетном «Русском сезоне» 1909 года в Париже. Дягилев не ошибся: выступления Нижинского в партии Юноши в «Сильфидах» М. Фокина и в *pas de deux* принцессы Флорины и Голубой птицы из «Спящей красавицы» сразу принесли танцовщику славу. Через год — новый «Русский сезон» и новый триумф Нижинского в партиях Серого раба («Шехеразада»), Арлекина («Карнавал») и Альберта («Жизель»).

Альберт Нижинского положил начало новой трактовке этой партии артистами XX века. Раньше пресыщенный аристократ соблазнял молоденькую крестьянку ради собственной прихоти. Герой Нижинского искал не удовольствия, а гармонии и красоты. Он стремился к девушке, в которой видел родственную душу, а потому от горя сам готов был сойти с ума, и виллисы казались порождением его безумия.

После успеха третьего балетного сезона в Париже Дягилев решил создать постоянную труппу. Ее премьером стал уволенный из Мариинского театра Вацлав Нижинский. Причина увольнения до сих пор окутана тайной. Вернувшийся из Парижа в Петербург артист станцевал партию Альберта и был уволен за выход на сцену в «неприличном» костюме по эскизу А. Бенуа: колет и трико без пышных штанишек. По правилам Дирекции императорских театров артисты могли выступать в своих костюмах, только получив на то разрешение театрального начальства. И такое разрешение Нижинский имел, то есть за появление в неподобающем костюме должны были уволить сотрудника, допустившего артиста на сцену. В случае с Нижинским видели интригу Дягилева, но прямых доказательств его вины нет. Можно только предположить, что, желая заполучить танцовщика всецело в свое распоряжение, великий антрепренер был способен на такой ход. Так это или нет, но Нижинского в премьеры своей труппы Дягилев получил.

И в «Русском сезоне» 1911 года Нижинский вновь потряс парижан в фокинских балетах «Призрак розы», «Нарцисс» и «Петрушка». Партии разные, но все герои — персонажи нереального мира.

В «Призраке розы» Нижинский танцевал грезу Девушки, задремавшей после бала. То был не юноша, не цветок, то был аромат розы. Призрак влетал в окно, кружил Девушку в танце, окутывал ароматом и улетал в окно, каждый раз поражая публику своим феноменальным прыжком. В «Нарциссе» Нижинский изображал юношу, который влюбился в собственное отражение и превратился в цветок. И лучшая роль Нижинского — трагический образ Петрушки, куклы с тонкой, незащитной, любящей и страдающей душой.

Хотя танцовщик Нижинский стал кумиром Европы, Дягилев, стремившийся каждый сезон поражать новинками, побудил артиста попробовать силы на балетмейстерском поприще. Свой первый балет «Послеполуденный отдых фавна» (1912) на музыку симфонической прелюдии К. Дебюсси Нижинский репетировал втайне от М. Фокина. Хореография строилась на профильных позах, почерпнутых из древнегреческой вазописи. И вновь героем был не человек, не животное, а некий человекозверь, которого окружали нимфы. Л. Бакст сделал Нижинскому великолепный костюм: плотно облегающая тело ткань, расписанная пятнами, смотрелась как кожа животного, дополняли облик золотые рожки и хвостик. Необычная пластика удивляла. Такого в балетном театре еще не видели: персонажи, забыв о выворотности, ступали с пятки на носок, передвигались в двумерном пространстве, фиксируя профильные позы. Казалось, что над сценой струился послеполуденный зной, время шло вспять, и зрители переносились в мифологическую Древнюю Грецию.

Дягилев не просчитался с выбором хореографа. Балет продолжительностью двенадцать минут стал настоящей бомбой. На премьере случился грандиозный скандал. Парижская публика была шокирована и новой пластикой, и эстетикой, и финальной эротической сценой, когда фавн удовлетворял свое смутное желание на потерянном нимфой покрывале.

Следующая премьера Нижинского как балетмейстера — «Весна священная» (1913) на музыку И. Стравинского в декорациях Н. Рериха. И вновь скандал. Публика не выдержала атональной музыки, хореографии, основанной на сложных комбинациях ритма, а главное — вида самого языческого ритуала. Парижане возмутились дикими плясками в честь пробуждения природы, мощная энергетика этих плясок

оказалась для них тяжела. Зрители бесновались, самых буйных выводили из зала, балет несколько раз прерывали.

Балет «Игры» (1913) на музыку К. Дебюсси (художник Л. Бакст) Нижинский поставил в стилистике П. Гогена; он был о молодых людях, играющих в теннис. И здесь хореограф был первопроходцем, обратившись к спорту на балетной сцене.

Своими успехами Нижинский был обязан Дягилеву, однако из-за женитьбы артиста на Ромоле Пульской их пути разошлись. Уход Нижинского из труппы «Русского балета» означал конец его короткой славы. Попытки создать свою труппу, заключить контракты с разными театрами не имели успеха. В 1917 году Нижинский покинул сцену, в 1918 году написал книгу «Дневник Нижинского», много рисовал. Нервное истощение переросло в болезнь, он был помещен в клинику для душевнобольных, где провел остаток своих дней.

Творческая жизнь Нижинского была короткой — всего десять лет. В его танце сочетались сила и легкость, он восхищал зрителей своими прыжками и умением зависать в воздухе. Нижинский-хореограф совершил прорыв в будущее. Он оказался смелым, оригинально мыслящим хореографом, открыл утвердившийся позднее стиль экспрессионизма и принципиально новые возможности пластики, он отверг стереотипы и привычную красоту классического танца. Работы Нижинского были оценены позже. Три его небольших балета положили начало новому балету XX века.

Личность Нижинского до сих пор будоражит людей искусства. Ему посвящены балет М. Бежара «Нижинский, клоун божий», балеты Дж. Ноймайера «Павильон Армиды», «Вацлав», драматические спектакли.

В музее АРБ хранятся уникальные реликвии: костюм Призрака розы работы Л. Бакста и картины Нижинского, подаренные родной школе артиста его дочерью.

Ольга Александровна Спесивцева (1895–1991) знала славу, равную славе Анны Павловой, и знала полное забвение при жизни в течение многих десятилетий. В истории русского балета немало трагических судеб, но одна из самых трагических и причудливых досталась на долю Спесивцевой. Ее долгая жизнь вместила необъ-

ятное: она была балериной императорского театра и театра послереволюционных лет, звездой «Русского балета» С. Дягилева, этюалью Парижской оперы, танцовщицей многих гастрوليрующих трупп.

Спесивцева обратила на себя внимание, будучи воспитанницей ПТУ, ее приход в 1913 году на сцену Мариинского театра вызвал необыкновенный энтузиазм публики и целый шквал восторженных откликов маститых балетных критиков.

В те годы о балете писали много: без пристального внимания прессы не оставался ни один спектакль, подробно разбирались выступления всех танцовщиц, вплоть до кордебалетных. Но даже на этом фоне поражает обилие прессы, посвященной Спесивцевой. Из статей видных балетных критиков А. Левинсона, А. Волинского, В. Светлова предстает романтический образ ожившей Тальони, возродившейся среди академического блеска императорской сцены, на которой царила Кшесинская. Спесивцева чудесным образом соединила свой «тальонизм» с безупречной техникой балерин-виртуозок. Это поражало: если у Павловой несовершенство стоп искупалось великим артистизмом, то здесь несовершенств не наблюдалось вовсе — техника и форма были идеальны.

Поражал и облик артистки: изысканная красота, великолепная фигура, огромные пылающие глаза. Дивная, небесная, неземная, ангельская сильфида, волшебница — редкие эпитеты для строгих театральных рецензий. Но именно такие слова находили для балерины не восторженные зрители, а критики-профессионалы. И все непременно писали о душе, духовности артистки, о ее трогательной хрупкости, даже болезненности, в которой находили большое очарование.

Стать звездой императорского балета Спесивцева не сумела только потому, что этот балет перестал существовать. Звание балерины она получила в 1918 году. В послереволюционные годы, когда театр покинули все знаменитые артистки, на плечи Спесивцевой лег балеринский репертуар в балетах «Эсмеральда», «Пахита», «Шопениана», «Щелкунчик», «Корсар», «Баядерка», «Спящая красавица», «Дочь фараона», «Дон Кихот», «Лебединое озеро».

В 1919 году Спесивцева дебютировала в партии Жизели, которая вошла в историю балетного театра, стала не только символом творчества артистки, но и олицетворением ее личной судьбы.

«Плачущим духом» назвал Жизель Спесивцевой А. Волинский. А его коллега А. Левинсон оценивал эту роль как одно из самых ярких явлений искусства, считал ее апогеем творчества артистки. Этот критик отмечал тальониевскую красоту, трепетные контуры, нежную болезненность, которая, однако, не мешала ни крепкому пуанту, ни высочайшему прыжку. «Тело Спесивцевой было достойным обиталищем духа, — писал А. Левинсон. — Трепет души сквозь совершенство формы — вот чем покоряет нас Спесивцева»³.

В 1924 году Спесивцева покинула Россию. В 1924–1932 годах она танцевала в Парижской опере. Главным достижением балерины на этой сцене была партия Жизели, вошедшая в историю французского хореографического искусства. Шедевр эпохи романтического балета был забыт на своей родине, а после того как труппа Дягилева показала в Париже «Жизель», интерес французов к спектаклю стал велик, появилось стремление возродить его в Парижской опере, но отсутствие балерины, способной воплотить роль героини, препятствовало этому. Приезд Спесивцевой сделал возможным возрождение спектакля, который после того уже не покидает парижской сцены. В Парижской опере Спесивцева также исполняла главные партии в балетах хореографов Л. Стаатса («Праздничный вечер», «Пери») и С. Лифаря («Творения Прометея», и «Вакх и Ариадна»).

Спесивцева танцевала и в труппе С. Дягилева. Их содружество началось в 1916 году, когда она стала партнершей прославленного Нижинского. Дягилев ценил талант Спесивцевой и даже имел планы перестроить для нее репертуар своей труппы. Осуществлению этого проекта помешала его смерть. В 1932–1937 годах артистка гастролировала по разным странам с труппами М. Фокина и В. Дандре.

Спесивцева сознавала, как велик ее дар, и была озабочена передачей своих навыков. Однако она потерпела неудачу, о причинах которой можно судить по воспоминаниям Нины Тихоновой, выбранной ею в преемницы. Тихоновой не хватало физических сил, чтобы освоить урок своей наставницы: юная девушка падала в обморок в то время, когда немолодая, всю жизнь считающаяся болезненной и чахоточной Спесивцева только кончала разминку. Вспоминает

³ Levinson A. La dance d'aujourd'hui. P., 1929. P. 221.

Тихонова и об артистической стороне работы над ролями: «Когда не получался образ, Спесивцева, вскинув тонкие руки, показала: „Ничночка, бросьте людям душу! Посмотрите — вот так!..“»⁴

Недуг души, которую артистка так часто бросала людям, впервые обнаружился в 1934 году. А в 1943-м в США она попала в психиатрическую клинику, где провела 22 года в изоляции и безмолвии: она не знала английского, а в клинике никто не говорил по-русски. В 1963 году одинокая, забытая артистка вышла из лечебницы и тихо доживала дни в пансионе Толстовского фонда.

⁴ Тихонова Н. Девушка в синем. М., 1992. С. 108.



Глава 6

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ»

С. Дягилев. — Организация первого «Русского сезона» в Париже. — Балеты М. Фокина. — Возвращение французским зрителям «Жизели». — Рождение труппы «Русский балет». Содружество композиторов, хореографов, художников и артистов. — Балеты Л. Мясина, В. и Б. Нижинских, С. Лифаря. — Начало балетмейстерской славы Дж. Баланчина. — Историческое значение «Русских сезонов» для судьбы мирового балетного театра

Сергей Павлович Дягилев (1872–1929) родился в Новгородской губернии. Отец, потомственный дворянин, военный, служил в Перми, где рос Сергей Дягилев. В Перми сохранился дом Дягилевых (Сибирская ул., дом 33), построенный архитектором Р. Карвовским в стиле позднего русского классицизма. Там сейчас находятся гимназия имени С. Дягилева и музей.

В 1890 году Сергей Дягилев приехал в Петербург и поступил на юридический факультет университета, который окончил в 1896 году. Карьера юриста не притягивала Дягилева, он вращался в кругу молодежи, увлеченной искусством, сблизился с художниками А. Бенуа, К. Сомовым, Е. Лансере, Л. Бакстом, музыкантом В. Нувелем. Дягилев совместно с художником Александром Бенуа создал объединение «Мир искусства», редактировал одноименный журнал (1898–1904), писал искусствоведческие статьи, организовывал художественные выставки. В 1899–1901 годах Дягилев работал чиновником по особым поручениям в Дирекции императорских театров, редактором «Ежегодника императорских театров».

В 1905 году Дягилев организовал историко-художественную выставку русских портретов в Петербурге, для устройства которой он

объехал отдаленные уголки России, собирая по имениям портреты, созданные художниками с 1700-го по 1905 год. Выставка, открывшая современникам XVIII век, имела грандиозный успех. В 1906 году Дягилев устроил в Осеннем салоне в Париже выставку русского искусства, где участвовали художники А. Бенуа, И. Грабарь, И. Репин, Ф. Малявин, В. Серов и др.

С 1907 года Дягилев организует за рубежом ежегодные выступления русских артистов, получившие название «Русские сезоны». В 1907 году в Париже он представляет публике пять концертов с участием Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова, А. Глазунова, Ф. Шаляпина. В 1908 году на сцене Парижской оперы проходит оперный сезон — опера «Борис Годунов» М. Мусоргского.

В 1909 году оперно-балетный сезон открылся после завершения сезона в Мариинском театре и проходил на сцене Театра Шатле. Были даны оперы «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова и «Юдифь» А. Серова. Но гвоздем сезона стал балет.

Перед гастролями по всему Парижу были расклеены огромные афиши, на которых Валентин Серов изобразил летящую сильфиду — Анну Павлову. К утру афиши с улиц исчезли — парижане растащили их как великолепное художественное произведение. Одну из таких афиш можно видеть в экспозиции музея АРБ, а подлинная работа В. Серова хранится в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства.

Триумф первого балетного сезона обеспечил М. Фокин, показавший свои балеты «Павильон Армиды», «Клеопатра» (так стали называться «Египетские ночи», получившие в Париже трагический финал — герой умирал), «Сильфиды» («Шопениана») и «Половецкие пляски» с декорациями Н. Рериха.

На парижан произвел большое впечатление выраженный в танцевальной стихии разгул дикой орды в «Половецких плясках», где партию Главного половчанина исполнял сам Фокин. Анна Павлова завоевала сердца зрителей в партиях Сильфиды, Армиды и Таор («Клеопатра»). Ида Рубинштейн влекла обольстительной пластикой в роли Клеопатры. Но настоящей сенсацией стал Вацлав Нижинский, поразивший воображение в партиях Юноши в «Сильфидах», Рене в «Павильоне Армиды» и в pas de deux принцессы Флорины и Голубой птицы, где партию Флорины исполнила Тамара Карсавина.

Успех русских артистов вызвал огромный интерес к балету, и на следующий год (1910) Дягилев уже не включает в программу оперные спектакли. Для этого сезона М. Фокин ставит «Шехеразаду» на музыку Н. Римского-Корсакова, «Карнавал» на музыку Ф. Шуберта и «Жар-птицу» И. Стравинского. Событием стала «Жар-птица», открывшая Западу русский фольклор, показанный Фокиным в духе новейшей стилизации.

Но еще более значимым событием для Парижа обернулся показ «Жизели». Шедевр романтической эпохи, рожденный на сцене Парижской оперы в 1841 году, был прочно забыт французами. Сохранившийся в России стараниями Мариуса Петипа, этот балет (в редакции М. Петипа и в оформлении А. Бенуа) был возвращен Дягилевым парижанам и потряс их.

Продолжает расти мировая слава русских танцовщиков. Т. Карсавина с блеском танцует партии Жизели, Жар-птицы, Коломбины («Карнавал»). Любимец публики В. Нижинский с триумфом исполняет партии Альберта, Серого негра («Шехеразада»), Арлекина («Карнавал»). И. Рубинштейн в партии Зобеиды («Шехеразада») снова чарует своей экзотической внешностью и необычной пластикой: высокая, сухоощавая, эротичная, она владеет редким на балетной сцене свойством — приковывать внимание в статике.

В 1911 году Дягилев решил организовать постоянную труппу. М. Фокин и Т. Карсавина не пожелали покинуть Мариинский театр и должны были делить свое время между театром и дягилевской антрепризой. Постоянным премьером стал уволенный из Мариинского театра В. Нижинский, и этот факт вызвал толки о том, что к изгнанию танцовщика с императорской сцены приложил руку Дягилев. Кордебалет состоял из зарубежных танцовщиков, к которым в летнее время, в период отпусков, присоединялись петербургские и московские артисты.

Третий балетный сезон (1911) оказался очень удачным и плодотворным. Была показана сокращенная редакция «Лебединого озера», где танцевали М. Кшесинская и В. Нижинский. М. Фокин продемонстрировал свои новинки: балеты «Призрак розы», «Нарцисс» и «Петрушка».

На постановку балета «Призрак розы» Фокина вдохновило стихотворение Т. Готье. Удачно выбранная музыка К. Вебера, изящное оформление Л. Бакста, тонкая стилизация хореографии под роман-

тизм, проникновенное исполнение (поэтичная Девушка Т. Карсавиной и загадочный Призрак В. Нижинского) — все вместе превратило развернутое *pas de deux* в полноценный спектакль.

В балете «Нарцисс» Н. Черепнина вновь проявили себя два творческих дуэта: Фокин — Бакст и Карсавина — Нижинский. История юноши Нарцисса (Нижинский), отвергшего любовь нимфы Эхо (Карсавина) и за это обреченного богиней Афродитой влюбиться в собственное отражение, зачахнуть и превратиться в цветок, была представлена в античном духе.

Гвоздем сезона стал балет «Петрушка» И. Стравинского в хореографии М. Фокина и оформлении А. Бенуа. Тема карнавала и куклы с человеческими чувствами была модной в начале XX века. Привлекал деятелей искусства и образ Петрушки, носителя народной смекалки.

Фокин превратил Петрушку в трагический персонаж. Петрушка (В. Нижинский) — кукла с тонко чувствующей, страдающей душой, Балерина (Т. Карсавина) — бездушная красавица, примитивный Арап (А. Орлов) — любимец женщин; их хозяин — жестокий, обуреваемый жаждой власти Фокусник (Э. Чеккетти). Они создают модель мира, где сложно переплетаются темы свободы и рабства, любви и ненависти, поэзии и пошлости. И столь непростую систему ценностей Фокин смог создать с помощью ограниченных, строго отобранных «кукольных» движений. Атмосферу русской ярмарки он передает с помощью массовых танцев: здесь пляски кучеров и кормилиц, цыганский танец, хоровод ряженых. Заметим кстати, что Фокин-хореограф использует дивертисмент, против которого выступал Фокин-теоретик. В финале балета страдающий от боли и отчаяния Петрушка, слабый неудачник, превращался в символ бессмертия души.

Балет «Петрушка» стал выдающимся событием «Русских сезонов», что, возможно, и побудило Дягилева дать своей труппе название «Русский балет». Сезон 1911 года оказался последним чисто «русским», поскольку Дягилев, ориентируясь на Запад, начал сотрудничать с иностранными сценаристами, композиторами, художниками и танцовщиками.

В сезоне 1912 года М. Фокин показал новинки, оформленные Л. Бакстом: «Синий бог» французского композитора Р. Ана (1874–1947), «Тамара» М. Балакирева, «Дафнис и Хлоя» М. Равеля. В 1912 году

состоялся балетмейстерский дебют Вацлава Нижинского — «Послеполуденный отдых фавна».

В 1913 году М. Фокин покинул труппу. В этот сезон В. Нижинский поставил балеты «Игры» и «Весна священная». После ухода из труппы В. Нижинского его место занял Леонид Мясин (1895–1979), который с 1915-го по 1921 год работал как балетмейстер. Мясин учился в Театральном училище в Москве, танцевал в кордебалете Большого театра. Слава хореографа пришла к нему в «Русском балете» в 1917 году, когда он поставил балеты «Женщины в хорошем настроении» и «Парад». Комедия положений «Женщины в хорошем настроении» по пьесе К. Гольдони, на музыку клавесинных произведений Д. Скарлатти, в оформлении Л. Бакста сочетала изобретательный виртуозный танец и пантомиму. Стиль комедии дель арте воспроизводился гротесковой пластикой и подчеркнуто театральным оформлением — утрированно акцентированными деталями костюмов и грима. Иным был «Парад» на музыку Э. Сати по сценарию Ж. Кокто и в оформлении П. Пикассо. Написанные в кубической манере декорации изображали парижское предместье, в центре площади стоял балаганчик, на представления которого зывали три мейстера в трехметровых костюмах из папье-маше. Здесь выступали акробаты, фокусники, забавная лошадка. «Хореография Мясина — сочетание танцевальных па с бытовыми движениями и мимикой. <...> „Парад“ — спектакль, занимающий особое место в истории труппы Дягилева. Гийом Аполлинер в программе к „Параду“ писал о „сюрреалистическом характере“ балета... и утверждал, что найденное в нем „новое единство“ (декораций и хореографии) станет „отправной точкой искусства нового духа“. <...> „Парад“ стал манифестом идей, которые выдвинул французский авангард в лице Кокто, Аполлинера, Пикассо и Сати. Это был спектакль, где демонстративно отрицалось все старое, что многие годы зрители связывали с Русским балетом, где Дягилев заявлял о своем разрыве с прошлым, со своим мир-искусническим окружением, о резком повороте к новому»¹.

В 1921 году Мясин ушел из труппы Дягилева, и на его место заступила сестра В. Нижинского Бронислава (1890–1972). Она в 1921 году покинула Россию и присоединилась к труппе «Рус-

ский балет», где исполняла обязанности танцовщицы и хореографа. В двенадцатом сезоне 1922 года она поставила «по Петипа» «Свадьбу Авроры», превратив в балет третий акт «Спящей красавицы»; «Лису» («Байку про Лису, Петуха, Кота да Барана») с музыкой и по либретто И. Стравинского, в оформлении Н. Гончаровой. «Лиса» продолжительностью всего шестнадцать минут называлась «бурлескный балет с пением». В оркестровой яме размещались певцы, а танцовщики на сцене (Б. Нижинская, С. Идзиковский, М. Федоров, Г. Язвинский) возрождали традиции скоморошьего представления. Хореография иллюстрировала вокальный текст.

В 1923 году Б. Нижинская подтвердила репутацию оригинального хореографа, показав балет «Свадебка» И. Стравинского (художник Н. Гончарова). Русский свадебный обряд решался подчеркнуто приземленной пластикой (тяжеловатая поступь, повернутые внутрь стопы, угловатые жесты рук). Нижинская шла от музыки, где композитор свободно сочетал хоровое пение, ударные инструменты, звучание четырех фортепиано. «Свадебка» продолжала поиски и развивала находки М. Фокина и В. Нижинского.

Пик творчества Б. Нижинской пришелся на следующий год — 1924-й. Балет «Искушение пастушки, или Любовь-победительница» на музыку М. Монтеклера, в оформлении испанского художника Х. Гри был стилизацией XVIII века с великолепными танцами (партию Пастушки исполняла В. Немчинова, Пастуха — Л. Войцеховский, Маркиза — А. Вильтзак). Событием стал также балет Нижинской «Лани» («Милочки») авангардного французского композитора Ф. Пуленка и в оформлении модной художницы М. Лорансен. Этот бессюжетный балет представлял собой сюиту танцев, которые исполняли звезды труппы: В. Немчинова, Б. Нижинская, Л. Чернышева, Л. Соколова, А. Вильтзак, Л. Войцеховский, Н. Зверев. Балет «Докучные» Ж. Орика Нижинская поставила по сценарию Б. Кохно, написанному на основе комедии Ж. Б. Мольера. Оформил спектакль художник Ж. Брак. Значительной работой Нижинской этого сезона был балет «Голубой экспресс» Д. Мийо по сценарию Ж. Кокто. Художник П. Пикассо написал занавес с двумя бегущими женскими фигурами, А. Лоран выполнил декорации пляжа, модельер Коко Шанель одела танцовщиков в пляжные и спортивные костю-

¹ См.: Мясин Л. Моя жизнь в балете. М., 1997. С. 296–298.

мы, которые тут же стали ультрамодными вне сцены. В хореографии использовались спортивные движения. Солист А. Долин ходил на руках, крутил сальто, стоял на голове, кувырчался. Зрителей удивляли кинематографические — «рапидные» — приемы хореографа, когда танцовщики словно плыли в пространстве, медленно меняя движения.

Несмотря на плодотворную и успешную деятельность, Нижинская оказалась не у дел: Дягилев протезировал новому хореографу — 19-летнему Сергею Лифарю, который учился у Нижинской в Киеве и попал в труппу Дягилева по ее просьбе. После сезона 1924 года Нижинская покинула Дягилева и вернулась только однажды — в 1926 году поставила балет «Ромео и Джульетта», названный «репетицией без декораций в двух частях». Музыку написал по просьбе Дягилева английский композитор К. Ламберт. Хореография основывалась на экзерсисе у палки и включала пантомимные сцены. В перерыве между частями занавес опускался не до конца. Были видны ноги танцовщиков, хореографию для этих ног сочинил Дж. Баланчин. Балет заканчивался появлением Ромео в форме летчика. Он увозил Джульетту на самолете. Главные партии исполнили Т. Карсавина и С. Лифарь.

Сергей (Серж) Лифарь (1905–1986) был солистом труппы Дягилева (1923–1929), исполнял главные партии в балетах «Жар-птица», «Послеполуденный отдых фавна», «Аполлон Мусагет», «Петрушка», «Блудный сын». Несмотря на заботу Дягилева о балетмейстерском будущем артиста, Лифарь дебютировал только в 1929 году «Байкой про Лису, Петуха, Кота да Барана» И. Стравинского. Поэтому после ухода Нижинской ведущим балетмейстером труппы стал Георгий Баланчивадзе (1925–1929), принявший предложенное Дягилевым имя — Джордж Баланчин. В «Русском балете» Баланчин поставил «Песнь соловья» И. Стравинского (1925), «Барабау» В. Риети (1925), «Кошку» А. Соре (1927), «Аполлона Мусагета» И. Стравинского (1928), «Бал» В. Риети (1929), «Блудного сына» С. Прокофьева (1929). Для этого периода творчества Баланчина, ставшего в будущем выдающимся хореографом-симфонистом, характерно обращение к жанру сюжетного балета, где наравне с танцем используется пантомима, большое значение имеют декорации и костюмы.

«Дягилев был гениальный антрепренер, и он делал ставку на художественную гениальность. Судя по всему, он хотел создать труппу только из гениев, только из необыкновенных личностей, небывалых артистов. Поэтому, кстати сказать, в балетных спектаклях дягилевской антрепризы почти не играл никакой роли кордебалет»².

Труппа гастролировала в Европе и США и просуществовала до смерти Дягилева. Он скончался 19 августа 1929 года в Венеции и похоронен на острове Сан-Микеле. Рядом с его могилой находятся места упокоения великого русского композитора Игоря Стравинского и поэта Иосифа Бродского.

Историческое значение «Русских сезонов» и деятельности труппы «Русский балет» огромно. Западный мир познакомился с лучшими образцами русского искусства, открыл для себя русскую музыку, оперу, балет, живопись.

Триумф русского балета способствовал возрождению и развитию балетных театров, а в странах, ранее не знавших этого искусства, побудил к открытию школ и созданию театральных коллективов.

Мастерство русских артистов поразило западную публику. Быть русским танцовщиком было престижно, и европейские артисты брали русские псевдонимы, например: Лидия Соколова (Хильда Маннингс), Антон Долин (Сидни Фрэнсис Патрик Чиппендалл Хили-Кей), Алисия Маркова (Лилиан Алисия Маркс), Вера Савина (Кларк).

Новаторское оформление спектаклей художниками А. Бенуа, Л. Бакстом, А. Головиным, Н. Рерихом, Н. Гончаровой, П. Пикассо, Ж. Браком и другими относится к выдающимся художественным достижениям, оно повлияло на развитие сценографии XX века. Костюмы персонажей шагнули со сцены в зал — парижские модельеры черпали идеи в балетах дягилевской труппы. Парижанки нарядились в шаровары, чалмы, русские платья-рубашки, сапожки.

Известно, что балет — искусство синтетическое. Дягилев хорошо понимал эту истину, и тесный творческий союз хореографов, композиторов, танцовщиков и художников стал залогом триумфа его труппы.

² Гаевский В. Дом Петипа. М., 2000. С. 396.



Глава 7

БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР ВО ВРЕМЯ И ПОСЛЕ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Труппы Мариинского и Большого театров во время Октябрьской революции и в первые годы после нее. — Проблемы сохранения балетного искусства. — Вклад Е. Гердт, Е. Люком, О. Специвцевой в становление советской исполнительской школы. — Группа «Молодой балет» и Г. Баланчивадзе; место этой группы в развитии хореографии

Первая мировая война серьезно отразилась на состоянии театров: средства на их содержание урезали. Численность трупп сократилась, от многих премьер пришлось отказаться. Внутри коллективов не было единства. Оперная часть трупп считала, что балет должен играть вспомогательную роль, балетные артисты желали равноправия. Несогласованность действий не давала добиться результатов: если оперные артисты объявляли забастовку, балетные продолжали выступления.

В первые дни Февральской революции в театрах давали представления. 26 февраля 1917 года в Мариинском театре состоялся последний спектакль — балет «Ручей», в Большом театре «императорский» репертуар закончился 28 февраля оперой «Евгений Онегин».

5 марта в Мариинском театре для сохранения внутреннего порядка был выбран комитет. «Одно время председателем комитета была Т. Карсавина, деятельное участие в работе принимал Б. Романов, репертуарную комиссию возглавлял М. Фокин. Но при этом административная власть оставалась по-прежнему в руках режиссера балета бесталанного Н. Сергеева, давно снискавшего нелюбовь труппы своими диктаторскими замашками. В Москве 10 марта заведующим

балетной труппой был избран В. Тихомиров, в комитете работали также А. Горский, В. Рябцев, В. Кузнецов»¹.

В марте Мариинский и Большой театры возобновили работу, и стало ясно, что их деятельность мало изменилась. Артисты балета были заняты собственными карьерами и борьбой между сторонниками реформ Фокина и Горского и их противниками.

25 октября 1917 года началась Октябрьская революция. Мариинский и Большой театры дали свои последние спектакли 27 октября. Артисты были далеки от политики, но они выражали свое возмущение действиями революционных масс, подписывая воззвания против обстрела Кремля, захвата Малого театра. Особое негодование вызывало назначение в театры комиссаров. Центрами неповиновения указам новой власти были директорские конторы, и тогда председатель Наркомпроса А. В. Луначарский стал искать контактов напрямую с артистами, уговаривая их идти на службу «трудовому народу». Старания Луначарского увенчались успехом, и Большой театр с 21 ноября 1917 года возобновил работу, а в Мариинском театре продолжались волнения и забастовки. Первый спектакль (опера «Руслан и Людмила») в Мариинском театре состоялся 25 января 1918 года.

Многие пророчили, что балетное искусство, искусство для избранной аристократической публики, простому народу не доступно, а потому не уцелеет и отомрет. Однако в первые месяцы после Октябрьской революции балетные спектакли пользовались наибольшим успехом и шли с аншлагами.

Гражданская война и разруха не повлияли на работу бывших императорских театров: спектакли шли регулярно. «Их стало даже больше, чем прежде: вместо 40–50 балетных представлений в 1919–1920 годах их бывало 60 и даже 70. Это требовало огромного напряжения сил всего коллектива»². Очевидец тех лет артист Мариинского театра М. Михайлов свидетельствует: «В самые морозные месяцы из-за отсутствия топлива театр не обогревался. В артистических уборных от холода замерзала вода. Зрители сидели в шубах, шапках, теплых платках. Актеры до последнего момента перед выходом стояли

¹ Суриц Е. Хореографическое искусство двадцатых годов. М., 1979. С. 28.

² Там же. С. 34.

за кулисами в пальто и валенках. Артистки кордебалета натягивали под костюм тельняшки, чего из опасения утратить престиж не могли позволить балерины и солистки. Скучный рацион, выдаваемый по карточкам, заметно отражался на облике актеров, на запасах их физических сил³. Не было балетной обуви, балерины латали туфли, танцую в одной паре 10–15 спектаклей. Голодные артисты часто болели. Такое положение длилось несколько лет, но ни один спектакль не был отменен.

Воспитанники ПТУ в полной мере разделили со взрослыми тяготы послереволюционных лет. Несмотря на героические усилия педагогов, продуктов и топлива не хватало. По ночам мальчики старших классов ходили вместе с учителями на поиски дров, ломали заборы, собирали сучья в парках. Дети продолжали участвовать в спектаклях Мариинского театра.

Окончание Гражданской войны, начало нэпа вселяли надежды на улучшение обстановки, однако ситуация в театрах ухудшилась: урезали государственную дотацию, а затем и вовсе прекратили выплаты. В Большом театре началась забастовка, и театр решили закрыть. Вопрос рассматривался при участии А. В. Луначарского и В. И. Ленина, и в декабре 1922 года государственные выплаты были выданы в сокращенном размере, после чего работа в Большом театре возобновилась.

Угроза закрытия театров остро стояла не только по финансовым причинам. Большой и Мариинский театры подвергались резкой критике. Хотя балетные спектакли пользовались успехом у публики, балет продолжали считать «буржуазным искусством». Защитники же балетного наследия выражали крайнее недовольство падением уровня спектаклей. Упреки были во многом справедливы, поскольку, кроме финансовых и бытовых трудностей, на качество исполнения отразилась нехватка кадров. После революции Россию покинули почти все звезды и молодые талантливые танцовщики императорского балета: М. Кшесинская, О. Преображенская, В. Трефилова, Л. Егорова, Ю. Седова, Н. Легат, Т. Карсавина, М. Фокин, Л. Шоллар, А. Вильтзак, А. Данилова, Г. Баланчивадзе.

Ведущими артистами Мариинского балета в первые годы после Октябрьской революции стали Елизавета Гердт, Елена Люком, Ольга Спесивцева, Виктор Семенов, Владимир Пономарев, Александр Орлов.

Одной из тех, на чьи плечи лег практически весь классический репертуар, была **Елизавета Павловна Гердт** (1891–1975). Дочь премьеры императорского балета П. Гердта и танцовщицы А. Шапошниковой, она с детства впитала строгую манеру петербургской школы. Гердт, ученица М. М. Фокина, окончила ПТУ в 1908 году и была принята в Мариинский театр, где блестяще исполняла партии Никии, Раймонды, Царь-девицы («Конек-Горбунок» Ц. Пуни), Авроры, Одетты — Одиллии. Балерина обладала особой статью, широтой движений, мягкой певучестью пластики. «Расцвет ее таланта, — отмечал М. Михайлов, — ее необыкновенного по кристальной чистоте танцевального мастерства можно отнести к десятилетию после 1915 года. Ее танец мог служить для самых искушенных знатоков балета образцом классической формы, благородной манеры и музыкальности. Гердт не обладала пылкой одухотворенностью своей сверстницы Люком и не принадлежала к числу виртуозов. Всегда величественно спокойная, Елизавета Павловна не любила броских сценических эффектов. Она словно не хотела уронить из-за них свою царственную осанку. Но ее танец покорял женственностью, пластичностью и абсолютной законченностью. <...> В ее танце не чувствовались напряжение или работа. Это было подлинно высокое искусство. Ее позы в аттитюдах и арабесках по строгости пропорций и по красоте, пожалуй, можно сравнить только с античными статуями»⁴.

В 1920-е годы совершенный танец балерины стал эталоном классического исполнительства. В 1927 году, покинув сцену, Гердт преподавала в ЛХУ (1927–1934), где ее любимой ученицей была Алла Шелест. В 1935–1960 годах Гердт преподавала в МХУ, воспитав М. Плисецкую, Р. Стручкову, Е. Максимову.

³ Михайлов М. Жизнь в балете. Л.; М., 1966. С. 37.

⁴ Михайлов М. Жизнь в балете. С. 66, 67.

Елена Михайловна Люком (1891–1968), окончившая ПТУ по классу М. М. Фокина (1909) и прослужившая в Мариинском театре с 1909-го по 1941 год, была прирожденной инженером. Миниатюрная, изящная, с хорошим легким прыжком, Люком славилась в лирико-романтическом и комедийном репертуаре (Жизель, Эсмеральда, Лиза, Китри, Тао Хоа). М. Михайлов свидетельствовал: «Постановка корпуса, ног, плеч, усвоенная за школьные годы, каноническая правильность формы во всех видах арабесков, аттитюдов, экарте и в других позах позволяли Люком свободно владеть техникой движений, на которых строились в ее время классические вариации. Но показатели технического свойства никогда не были для Люком самоцелью в любых композициях, будь то вариация дивертисментного плана или танец,двигающий действие, выражающий чувства и характер героини, — никогда не бросалась в глаза бравада, не составлялась напоказ чеканность отработки. Танец Люком, напротив, выглядел свободной импровизацией»⁵.

Артистка много танцевала на эстраде, где восхищала виртуозной техникой и смелостью в поддержках. В 1941–1968 годах она работала репетитором в ГАТОБе.

Елизавета Гердт и Елена Люком исполняли главные партии, имели успех у публики и высокие оценки специалистов, но в лирико-романтическом репертуаре уступали Спесивцевой (см. главу 5).

Ольга Спесивцева, чей волшебный талант равно приводил в восторг блистательный Петербург и голодный Петроград, заслужила особую признательность потомков. Она была в числе тех немногих, кто на опустошенной эмиграцией сцене Мариинского театра не позволил оборваться великой традиции русского балета. На нее, одну из последних танцовщиц императорского театра, смотрела из зала девочка Марина Семенова — первая балерина советской эпохи. Эстафета была принята, русский балет продолжал жить.

В то время как государственные академические театры были озабочены проблемами собственного выживания и сохранением классического наследия, поиски новых форм в балете происходили вне их сцен.

⁵ Михайлов М. Жизнь в балете. С. 34.

В 1922 году в Петрограде появилось объединение «Молодой балет». Его организовали танцовщики, художники, критики. Состав менялся, среди участников были многие, ставшие впоследствии выдающимися деятелями русского и мирового искусства. Это хореографы Георгий Баланчивадзе (Дж. Баланчин), Василий Вайнонен, Петр Гусев, Леонид Лавровский; танцовщики Александра Данилова, Лидия Иванова, Нина Стуколкина, Ольга Мунгалова, Мариэтта Франгопуло, Алексей Ермолаев, Андрей Лопухов, Михаил Михайлов; художники Владимир Дмитриев, Борис Эрбштейн, Татьяна Бруни; танцовщицы, ставшие в будущем педагогами, — Надежда Базарова и Вера Костровицкая; историк балета Юрий Слонимский. Главным энтузиастом был Георгий Баланчивадзе (1904–1983).

Баланчивадзе со школьных лет не ограничивал свои интересы исполнительской деятельностью. Одновременно с учебой в ПТУ он учился в консерватории, ставил номера для своих однокашников. Первой пробой был дуэт на музыку А. Рубинштейна «Ночь» (1920), который получил неодобрение за «нескромные» акробатические поддержки. Сочинял Баланчивадзе и музыку для своих хореографических опусов (Адажио, Вальс в исполнении О. Мунгаловой и П. Гусева).

Появление «Молодого балета» стимулировало регулярную балетмейстерскую деятельность Баланчивадзе. В его постановках чувствовалось влияние К. Голейзовского, даже музыку молодой хореограф порой выбирал ту же, что и Голейзовский.

О хореографии Баланчивадзе дают представления фотографии и воспоминания участников «Молодого балета». В «Траурном марше» на музыку Ф. Шопена были позы на коленях с воздетыми к небу руками, позы в профиль на невыворотных ногах, далекие от академизма руки с «плоскими» ладонями. В «Грустном вальсе» на музыку Я. Сибелиуса, поставленном для Лидии Ивановой, в кульминационный момент танцовщица поворачивалась спиной к зрителям, а эмоциональный всплеск выражался беззвучным криком широко открытого рта. В 1923 году был показан интересный опыт: пантомимное действие шло на фоне хора, читающего поэму А. Блока «Двенадцать».

Баланчин щедро вводил элементы акробатики, за что удостоился эпиграммы:

*Тридцать лет живу, о боги,
И не знал до этих дней,
Что ломать хребет и ноги —
Это поиски путей.*

Однако в «Молодом балете» не только искали новые пути. Организаторы заботились о кассовом сборе и, чтобы привлечь публику, в программу включали постановки М. Фокина, фрагменты из балетов М. Петипа. Опыты молодых экспериментаторов не находили одобрения руководства Мариинского театра, артистам запрещали участвовать в концертах «Молодого балета». После отъезда Баланчивадзе в 1924 году из России «Молодой балет» перестал существовать, однако опыт, полученный его участниками, сказался на их дальнейшем творчестве.



Глава 8

ТВОРЦЫ НОВОГО БАЛЕТА

*Творчество К. Голейзовского. — Творчество Ф. Лопухова. —
Педагогическая деятельность А. Вагановой*

Касьян Ярославич Голейзовский (1892–1970) родился в Москве в семье артистов Большого театра. Он начал учиться в МТУ, потом был переведен в ПТУ, где его педагогами были М. К. Обухов, С. К. Андрианов, А. В. Ширяев, А. Ф. Бекефи. В 1909 году Голейзовский окончил ПТУ. На выпуске танцевал в балете М. Фокина «Времена года» с фокинской ученицей Е. Люком. Голейзовского приняли в труппу Большого театра, где он участвовал в балетах А. Горского. Таким образом, в юности танцовщик на практике познакомился с творчеством обоих реформаторов — М. Фокина и А. Горского. От них он унаследовал, с одной стороны, уважение к традиции, с другой — стремление переосмыслить идеи предшественников и желание искать новые пути в хореографии.

С 1909-го по 1918 год Голейзовский танцевал в Большом театре. В 1916 году он сделал первые постановки номеров на эстраде и тогда же организовал собственную студию «Московский камерный балет» (студия сменила несколько названий). Это была профессиональная балетная студия, в работе которой участвовали танцовщики ГАБТа. Здесь занимались поиском новых выразительных средств хореографии, и Голейзовский, осмысляя опыт смежных искусств и творчества А. Дункан, А. Горского, М. Фокина, создавал свою эстетическую программу.

Первыми балетами Голейзовского были детские спектакли «Песочные старички» и «Макс и Мориц» на сборную музыку. Веселые,

остроумные балеты были признаны вредными для детского воспитания из-за показанных на сцене шалостей.

Голейзовского влекла тема маскарада, призрачного мира, где любовь оборачивается смертью. В 1919 году хореограф готовил в Большом театре балет «Маска красной смерти» Н. Черепнина по одноименному рассказу Э. По. Работа Голейзовского не вышла в свет из-за сопротивления труппы, не пожелавшей воспроизводить перипетии зловещей фантастики о таинственной убийце — Чуме.

Неудачи на театральных подмостках заставили Голейзовского искать приложения сил на эстраде. Поиски соответствия движения эмоциональной выразительности музыки и обращение к конструктивизму привлекли к нему внимание. В Голейзовском видели лидера авангарда 1920-х годов.

В начале 1920-х годов хореограф поставил на эстраде серию фокстротов, тустепов, танго. И вновь подвергся критике — за эротизм.

Эротика действительно занимала значительное место в творчестве Голейзовского. Большинство его работ отражали любовный экстаз, борьбу за женщину или мужчину. Во времена, когда следовало показывать народ и его чаяния, Голейзовский демонстративно подчеркивал свой интерес к отдельной человеческой личности. Хореограф выступал, казалось бы, против бесправия или насилия в античном или буржуазном обществе, но его протест можно было отнести и к современности, где свобода индивидуума не приветствовалась. Голейзовский показал на сцене новые взаимоотношения партнеров. Кавалер больше не демонстрировал галантность, не было у него и цели показать техническое мастерство. Танцовщица не была неземным созданием или целомудренной принцессой. На сцене были мужчина и женщина. Прекрасное женское тело манило земной красотой, оказывалось объектом желания.

В 1922 году Голейзовский поставил в «Камерном балете» балет «Саломея» на музыку пляски Саломеи из одноименной оперы Р. Штрауса. Балет не был связан с историей Саломеи, он представлял собой танец семи покрывал, который исполняла на высоком помосте танцовщица. Она срывала с себя разноцветные покрывала и бросала их юношам, в финале высоко поднимавшим обнаженную танцовщицу

и уносившим ее во тьму. Естественно, справедливые упреки в эротизме вновь имели место.

К теме вечной красоты, неподвластной насилию, хореограф обратился в балете «Иосиф Прекрасный» С. Василенко, поставленном в Большом театре (1925). Библейский герой Иосиф не был мужественным борцом, напротив, он был хрупким, беззащитным юношей. Но, став объектом желания жены фараона Таях, он не уступал ей и принимал смерть, сохраняя свое человеческое достоинство. В условиях тотальной несвободы, террора любовная история получила политическую окраску.

В середине 1930-х годов господствующая идеология требовала применения принципов соцреализма в балете. Новаторские поиски были объявлены формализмом, и Голейзовский лишился своей студии и возможности работать в театрах Москвы. Он ставил номера в хореографических училищах, на эстраде, танцы в кино, физкультурные парады на Красной площади. Только в 1960-е годы он смог вернуться в Большой театр, где поставил балеты «Скрябинина» (1962) и «Лейли и Меджнун» С. Баласаняна (1964), в котором одну из лучших своих ролей исполнил В. Васильев. Используя уникальные качества танцовщика, Голейзовский сочинил для него маленький шедевр — миниатюру «Нарцисс» на музыку Н. Черепнина.

Свои взгляды на искусство балетмейстер изложил в книге «Жизнь и творчество».

Голейзовский был очень талантлив, но его талант не совпал со временем. Он постоянно искал новые формы и лексику танца, стремился к сближению хореографии и эмоционального строя музыки, стремился к развитию современного ему балетного театра, но, объявленный формалистом, он не мог работать так, как хотел. Однако его находки не пропали даром. Его идеи подхватили Л. Якобсон, Г. Алексидзе, Б. Эйфман.

Федор Васильевич Лопухов (1886–1973) родился в Петербурге. Его отец, бывший крепостной, служил капельдинером в Александринском театре, мать, Розалия Дуглас, по национальности шотландка, занималась воспитанием детей — двух девочек и трех мальчиков, четверо из которых окончили ПТУ. Федор станет

танцовщиком, хореографом и теоретиком; Андрей (1898–1947) — выдающимся характерным танцовщиком, педагогом, одним из авторов учебника «Основы характерного танца»; Евгения (1884–1943) — известной характерной танцовщицей и эстрадной артисткой; Лидия (1891–1981) — балериной в труппе С. Дягилева (она прославилась в Западной Европе и США и обосновалась в Англии).

Педагогом Лопухова по классике был Николай Густавович Легат. С первого года обучения воспитанники были заняты в спектаклях Мариинского театра, где Лопухов видел П. Леняни, М. Кшесинскую, А. Павлову, Т. Карсавину, П. Гердта, М. Фокина, В. Нижинского. В 1905 году Федор окончил ПТУ и в 1905–1922 годах танцевал на сцене Мариинского театра. Он имел хорошую технику — высокий прыжок, четкие заноски, стабильные туры, был искусным партнером, но успеху мешал невысокий рост.

В 1920-е годы Лопухов начал ставить концертные номера и задумываться о природе хореографии. Результатом этих раздумий стала книга «Пути балетмейстера», где Федор Васильевич теоретически обосновал существование различных видов танца: «танцы около музыки, на музыку, под музыку и в музыку»¹. Важное значение имеет выдвинутое Лопуховым положение о том, что хореографический симфонизм может быть использован в балетах разных жанров, являясь в танцсимфониях главным формообразующим методом, а в сюжетных балетах применяясь в решении отдельных сцен.

Теоретические работы Лопухова сопровождалась его поисками на сцене. В своем первом балете на сцене Ленинградского ГАТОБа — «Жар-птице» И. Стравинского (1921) — он добивался совпадения движений и музыки, пластические характеристики персонажей имели тематические разработки. Хореограф ввел акробатические поддержки, использовал позы на полу. Это было ново.

Лопухов попытался решить на практике вопросы, связанные с жанром танцсимфонии, — поставил «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Бетховена. «Балет „Величие мироздания“, — отмечает Е. Суриц, — занимает особое место в истории хореографического театра. Он выразил одну из существенных тенденций

развития балетного театра XX века: сближение танца с симфонической музыкой вплоть до создания балетов, являющихся пластическим аналогом симфонического произведения. Танцсимфония — новый жанр, родившийся на стыке двух традиций. Одна имеет истоком „новый балет“ начала XX века, обратившийся к инсценировкам симфонической музыки; вторая связана с развитием „чистого“ танца в „старом балете“ XIX века, преимущественно у М. И. Петипа»².

Показанная всего один раз — 7 марта 1923 года — танцсимфония «Величие мироздания» не имела успеха. Причины неудачи были не только случайными (премьера состоялась в бенефис артистов кордебалета после торжественной части и четырехактного «Лебединого озера», когда уставшей публике было не до новинок; не смогла помочь и заумно написанная программа). Ситуация была серьезнее: противники Лопухова шли в атаку под идеологическим знаменем, объявив, что трудовому народу чужд бессюжетный балет. По этой причине провал балета стал не просто личным поражением хореографа. Неудача пресекла дальнейшие эксперименты Лопухова. Сама идея балета, решенного только средствами танца, на долгие годы оказалась в России под запретом. На Западе по пути Лопухова пошел хореограф-симфонист Джордж Баланчин, танцевавший в «Величии мироздания» и покинувший родину в 1924 году. Новое направление, получившее законченное развитие в творчестве Баланчина, стало одним из крупнейших художественных достижений в балете XX века.

По прошествии лет заслуги Лопухова становятся очевидны, но и среди современников его историческую миссию смогла оценить прозорливый балетовед Л. Д. Блок, рассказавшая о десятилетии (1920–1930) балета на сцене Кировского театра: «Работа Лопухова была направлена на создание балетного спектакля, стоящего на уровне искусства своего времени. <...> Но основная цель Лопухова — симфонизация танца, то есть основная цель, к которой и направлен весь ход развития классического танца, начиная с XIX века»³.

Лишенный возможности эксперимента, Лопухов был вынужден вернуться к жанру сюжетного балета. В 1924 году он поставил «Ночь

¹ Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Берлин, 1925. С. 61.

² Суриц Е. Хореографическое искусство двадцатых годов. С. 278.

³ Блок Л. Классический танец: История и современность. М., 1987. С. 342.

на Лысой горе» на музыку М. Мусоргского. Русская тема преломлялась сквозь насмешку над церковью: языческие боги играли свадьбу по христианскому обряду. Балет «Красный вихрь» В. Дешевова (1924) должен был показать победу революции, дух которой олицетворяли некие персонажи с крыльями, как у ящуров. В натуралистических эпизодах мелькали бандиты, спекулянты, мешочники, а рабочие и крестьяне на их фоне были почти незаметны. Конечно, такое отражение революции не могло найти официального одобрения.

В 1927 году Лопухов поставил в ГАТОБе один из самых своих успешных балетов — «Ледяную деву» на музыку Э. Грига в обработке Б. Асафьева. Сюжет: юноша Асак увидел в зимнем лесу Ледяную деву и влюбился в нее. На пути домой он встретил девушку Сольвейг, похожую на Ледяную деву, приводил ее в деревню и предлагал ей руку и сердце. Во время красочного праздника с массой характерных норвежских танцев молодежь прыгала через огонь. Сольвейг срывалась в костер, и — белое облако поднималось вверх. Асак бежал в горы, куда его манили 12 ледяных дев. Налетали вихри, он замерзал, и над ним склонялась Ледяная дева.

Классический танец Лопухов сочетал с элементами акробатики или элементами, придуманными на их основе. Из «Ледяной девы» пошли знаменитые кольца, головоломные верхние поддержки, шпагаты в воздухе и на полу. Партию Ледяной девы и Сольвейг исполняла О. Мунгалова, Асака — П. Гусев. Балет шел до 1937 года, затем оказалось, что заменить Мунгалову не по силам другим балеринам. Единственная, кто мог бы справиться с подобной задачей, была Н. Дудинская, но она отказалась, так как ее наставница А. Я. Ваганова была в натянутых отношениях с Лопуховым. Так и осталась «Ледяная дева» в числе балетов, которые больше не повторялись, хотя ряд движений и комбинаций из него будут использованы Л. Якобсоном, Ю. Григоровичем, И. Бельским, Б. Эйфманом.

В 1929 году Лопухов поставил свою версию «Щелкунчика», стараясь приблизить его к сказке Гофмана. Балетмейстер сместил границы реальности и фантастики. Сгущая мрачные краски, порой он вступал в противоречие с музыкой.

Лопухов — создатель балетной труппы Ленинградского Малого оперного театра. С 1923 года там существовала танцевальная группа

для участия в операх и опереттах. Став в 1931 году главным балетмейстером театра, Лопухов укрепил труппу, сформировал репертуар, не повторяющий репертуар ГАТОБа. На афише были комедии и экспериментальные работы. Лопухов поставил балеты «Арлекинада» (1933), «Коппелия» (1934), «Тщетная предосторожность» (1944).

В 1935 году в Ленинградском Малом оперном и в столичном Большом театре состоялась премьера балета Лопухова «Светлый ручей» с музыкой Д. Шостаковича. Хореограф создал спектакль-праздник. Незатейливый сюжет — в колхоз «Светлый ручей» на праздник урожая приезжают столичные артисты — сопровождался буффонадой, розыгрышами, переодеваниями и множеством разнообразных танцев. Зрители восторженно приняли спектакль. Однако вскоре в газете «Правда» появилась разгромная статья; она была направлена против Шостаковича, но досталось и Лопухову как хореографу спектакля. В 1935 году Лопухов оставил пост главного балетмейстера Малого оперного театра.

Благодаря Лопухову до нас дошел репертуар классического наследия. После Октябрьской революции балетмейстер был в числе тех, кто боролся за сохранение классики и восстанавливал балеты своих предшественников («Спящая красавица», «Раймонда», «Лебединое озеро», «Конек-Горбунук» Ц. Пуни, «Дон Кихот»). Он был понимающим, корректным реставратором. Когда требовалось поставить фрагменты забытые или со временем искаженные, Лопухов, обладая исключительным мастерством стилизации, умел это делать так, что его хореографию было невозможно отличить от авторской. Как примеры можно назвать вариацию феи Сирени в прологе «Спящей красавицы», «пиццикато» Раймонды в вальсе первого акта.

Лопухов трижды руководил балетной труппой ГАТОБа. Если посмотреть на даты (1922–1930; 1944–1945; 1951–1956), становится понятным, что его звали в самые трудные времена, но, как только он налаживал дело, от его услуг отказывались. Первый период — послереволюционный, труднейший, когда требовалось восстанавливать репертуар и поредевшую от эмиграции труппу. Второй период — послевоенный, когда необходимо было наладить работу вернувшейся их эвакуации труппы. Третий приходится на кризис балетного театра, из которого отечественный балет выйдет во многом благодаря

Лопухову, давшему творческий посыл новаторам Ю. Григоровичу и И. Бельскому.

Лопухова заботило воспитание грядущей смены хореографов. В 1937–1941 годах он организовал балетмейстерские курсы при ЛХУ и руководил ими, в 1962-м организовал и возглавил балетмейстерское отделение в Ленинградской консерватории. Здесь у него учились Б. Фенстер, К. Боярский, Г. Алексидзе, Н. Боярчиков, Г. Замуэль. Последователями и учениками Лопухова называли себя Дж. Баланчин, Ю. Григорович, И. Бельский.

Теоретик хореографического симфонизма, исследователь классического наследия, бескомпромиссный критик, Лопухов изложил свои идеи в книгах «Пути балетмейстера», «Шестьдесят лет в балете», «Хореографические откровения», «В глубь хореографии» и во многих статьях.

В искажении оценки места Лопухова в истории русского балета Г. Алексидзе видит политические мотивы: «Ныне заслуги Федора Васильевича забыты. Сейчас его модно ругать. Я не могу понять, кому это нужно. Русским это не нужно, потому что творчество Лопухова — часть фундамента, на котором стоит балет России. И Америке не нужно: от Лопухова произошел Джордж Баланчин, на котором основан весь американский балет. Европе тоже не нужно, поскольку ее модерн и авангард так или иначе имеют отношение к мощной фигуре Лопухова. Порой в прессе появляются недостойные статьи, умаляющие заслуги Федора Васильевича. Например, в Москве напечатали, что он, оказывается, вообще не был хореографом. Принося роль творчества Лопухова, тем самым хотят унизить роль России в создании современной хореографии. Иначе этого расценивать нельзя...»⁴

Педагогическая деятельность А. Я. Вагановой. После Октябрьской революции в Петрограде открылось несколько балетных школ. Одну из них под названием Школа русского балета организовал в 1920 году балетный критик А. Волынский при финансовой поддержке Балтфлота. Преподавать классический танец Волынский предложил А. Я. Вагановой. Она откликнулась с энтузиазмом, но вскоре

разочаровалась: принимали в школу всех желающих, а потому профессиональной подготовки здесь дать не могли. Ваганова мечтала вернуться в свою alma mater, и в 1921 году ее мечта сбылась.

Конечно, совсем необязательно талантливые танцовщицы превращаются в хороших наставников. Вагановой это удалось. Свое истинное призвание и славу гениального педагога она обрела в стенах своей родной школы, в Ленинградском хореографическом училище, где сделала 29 выпусков и воспитала несколько поколений балерин, ставших гордостью русского балета. Достаточно назвать имена Марины Семеновы, Галины Улановой, Наталии Дудинской, Феи Балабиной, Татьяны Вечесловой, Аллы Шелест, Нонны Ястребовой, Ирины Генслер, Нинель Кургапкиной, Ольги Моисеевой, Ирины Колпаковой, Аллы Осипенко. Ваганова имела замечательных учениц не только среди танцовщиц, она вырастила и выдающихся педагогов-теоретиков: Н. Базарову, В. Мей, В. Костровицкую, Л. Тютину, М. Шамшеву и других, которые, базируясь на ее методике, разработали программы обучения по классам. В 1935–1941 годах Ваганова возглавляла педагогическое отделение ЛХУ, а в 1946–1951 годах заведовала педагогическим отделением при Ленинградской консерватории.

Методика Вагановой стала самой знаменитой в мировой балетной педагогике. В чем же ее значение? «Система Вагановой — закономерное продолжение и развитие русской балетной школы. Творчество многих русских хореографов, педагогов, танцовщиков было направлено на совершенствование техники и выразительности классического танца. На русской сцене работало также немало известных зарубежных педагогов. Прививаемые ими навыки творчески усваивались исполнителями... <...> Система Вагановой утверждалась в тесной связи с театральной практикой. <...> Новым в этом замечательном методе являлись строгая продуманность учебного процесса, значительная усложненность экзерсиса, направленная на выработку виртуозной техники, а главное — стремление научить танцовщиц сознательному подходу к каждому движению. Ученицы Вагановой не только прочно усваивали *pas*, но и умели объяснить, как его нужно правильно исполнять и в чем его назначение. Заставляя их записывать отдельные комбинации, предлагая найти причины неудачного исполнения *pas*, Ваганова развивала понимание правильной координации движений.

⁴ Алексидзе Г. Балет в меняющемся мире. СПб., 2008. С. 10.

<...> В конечном итоге система Вагановой направлена к тому, чтобы научить „танцевать всем телом“, добиться гармоничности движений, расширить диапазон выразительности»⁵.

Художественный руководитель АРБ И. Д. Бельский определял: «Ваганова не придумала ничего нового в движениях. Она обобщила все, что было до нее, во многом используя уроки Ольги Преображенской. Хорошие педагоги были и до Вагановой, но они учили интуитивно, а она систематизировала их приемы и составила методику постепенного обучения классическому танцу. Во французской школе был провисший локоть, а в итальянской — слишком напряженный. Ваганова соединила французскую мягкость и итальянскую аккуратность рук, нашла середину, и получилась русская школа. Еще одна заслуга Вагановой в том, что она вместе с Федором Васильевичем Лопуховым сохранила в послереволюционную разруху русский балет — его репертуар, школу, профессиональное мастерство»⁶.

На сцене ГАТОБа Ваганова сделала свою редакцию «Лебединого озера», от которой остались жить в нынешних спектаклях оттанцованная мизансцена встречи Одетты и Зигфрида и постановка «лебединых» рук. Дуэт Дианы и Актеона из восставленной Вагановой «Эсмеральды» — вершина виртуозного классического мастерства, он украшает концерты звезд и международные балетные конкурсы.

Ваганова, первый отечественный профессор хореографии, основоположница научного подхода к обучению танцу, не считала свою методику догмой. Она не стеснялась учиться у других, никогда не вдавалась в область мужского исполнительства, а когда писала свою знаменитую книгу «Основы классического танца», для литературной обработки текста пользовалась помощью историка балета Л. Д. Блок.

Ваганова, синтезировав достижения разных школ и педагогов, не придумала чего-либо принципиально нового. Новым был ее подход к обучению. В основе методики Вагановой — координация всех частей тела, активное участие рук, осмысленность и выразительность

⁵ Чистякова В. А. Я. Ваганова и ее книга «Основы классического танца» // Ваганова А. Основы классического танца. Л.; М., 1963. С. 3–9.

⁶ Бельский И. Балетмейстер, хореограф, профессор // Кулиса. 1999. № 12.

движений. Находясь во главе ЛХУ, она посещала уроки всех педагогов, следила за тем, чтобы методика преподавания была единой.

Одна из лучших учениц Вагановой Н. Дудинская отмечала: «Не надо быть особым знатоком в области балета, чтобы заметить на спектаклях нашего театра у всех — от артисток кордебалета до ведущих балерин — нечто общее в манере исполнения. Единый стиль, единый почерк танца, проявляющийся ярче всего в гармоничной пластике и выразительности рук, в послушной гибкости и в то же время стальном апломбе корпуса, в благородной и естественной посадке головы, — это и есть отличительные черты „школы Вагановой“»⁷.

Выдающаяся балерина второй половины XX века Н. Макарова считает, что талантливые педагоги были всегда, «но Ваганова учила быть пластически талантливыми, одухотворенными всех, а не только артистов, обладающих особыми достоинствами. Техника XXI века идет вперед. Как облагородить ее, не свести до уровня спорта? Именно этому учит методика Вагановой. Она показывает, как механическое движение превратить в чудо танца»⁸.

Имя Вагановой стало символом высочайшего качества отечественного балета, с 1957 года его носит старейшая профессиональная школа — Академия русского балета. Здесь родился ставший международным конкурс «Ваганова Prix», участвовать в котором могут старшие воспитанники профессиональных балетных школ мира. Методика Вагановой, воспринятая другими педагогами, распространилась по всей стране, а затем и по всему миру.

Агриппина Яковлевна похоронена на Литераторских мостках Волковского кладбища в Петербурге.

⁷ Дудинская Н. Незабываемые уроки // Агриппина Яковлевна Ваганова. Л.; М., 1958. С. 191.

⁸ Макарова Н. Пятый Международный балетный конкурс «Ваганова Prix» // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2003. № 12. С. 17.



Глава 9

ЭПОХА ДРАМБАЛЕТА

Особенности жанра, его проявление на разных исторических этапах развития хореографии. — Причины монополизации жанра драмбалета в советское время. — Творчество В. Вайнонена, Р. Захарова, Л. Лавровского, В. Чабукиани

Балет изначально связан с драмой. Драматический балет вызывал интерес во все времена. Драматический элемент преобладал в творчестве Ш. Дидло, этот жанр был распространен в XIX веке. Драмбалет советского периода вошел в историю такими шедеврами, как «Бахчисарайский фонтан» (1934) и «Ромео и Джульетта» (1940).

«К середине 20-х годов, — отмечает М. Ильичева, — советское государство закрыло границы и воздвигло идеологический „железный занавес“. <...> Свободы лишалась и творческая деятельность, даже такая специфическая и далекая от политики, как балет. Руководство страны четко определило принцип партийности и направление его развития по пути социалистического реализма. Исходили из понятия, что реализм, в том числе и социалистический, возможен во всех видах искусств»¹.

Влияние психологического театра обогатило балетное искусство, но небрежение танцевальными средствами сузило возможности создателей балетных спектаклей. Насильственное внедрение законов драматического театра превращало либретто в законченную драматическую пьесу, условную пантомиму — в правдоподобную игру «в настоящую жизнь», в ее натуралистическое воспроизведение.

¹ Ильичева М. Переломные шестидесятые // Петербургский балет. Рубеж тысячелетий. СПб., 2004. С. 21.

«Наводнение сцены „режиссерскими балетами“, „балетами без балета“ достигло к концу 40-х годов чуть ли не высшей точки, — отмечал Ф. Лопухов. — Повсюду вошли в моду большие пантомимы с танцами, сделанными по типу старых пантомим в цирке и в Народном доме; в лучшем случае они напоминают пантомимные балеты прошлого века»².

Самыми удачными балетами оказывались те, где танец оставался в палитре выразительных средств. К достижениям хореографического искусства той поры причислены танцевальные сцены из балета «Пламя Парижа» (1933, ГАТОБ, балетмейстер В. Вайнонен), «Лауренсия» (1939, ГАТОБ, балетмейстер В. Чабукиани), «Гаянэ» (1942, ГАТОБ, балетмейстер Н. Анисимова), «Золушка» (1946, ГАТОБ, балетмейстер К. Сергеев), «Весенняя сказка» (1947, ГАТОБ, балетмейстер Ф. Лопухов), «Сольвейг» (1952, МАЛЕГОТ, балетмейстер Л. Якобсон), «Семь красавиц» (1953, МАЛЕГОТ, балетмейстер П. Гусев). Событием стал балет Л. Якобсона «Шурале» (1950, ГАТОБ).

Василий Иванович Вайнонен (1901–1964) родился в Петербурге, в 1919 году окончил ПТУ (ученик Л. С. Леонтьева, А. В. Ширяева, В. И. Пономарева). В 1919–1938 годах он танцевал в ГАТОБе, обладал большим прыжком, с успехом исполнял характерно-гротесковый репертуар. Вайнонен участвовал в работе группы «Молодой балет», но авангардистские эксперименты его не увлекли. Свои первые балетмейстерские опыты Вайнонен предпочел делать на эстраде, где ставил миниатюры на бытовые и политические темы, часто окрашенные юмором. Первой его постановкой (совместно с В. Чеснаковым и Л. Якобсоном) на сцене ГАТОБа стал балет «Золотой век» Д. Шостаковича. Вайнонена интересовали современная и героическая тематика, что ориентировало его на жанр драмбалета. В 1932 году Вайнонен поставил балет «Пламя Парижа» Б. Асафьева, положив тем самым начало теме народной борьбы, революции в советском балетном театре. О событиях французской революции балетмейстер поведал с помощью пантомимы, образ же взбунтовавшегося народа

² Лопухов Ф. Шестидесять лет в балете. С. 316.

он создал характерным танцем. Экспрессия, бурный темперамент, царившие в массовых сценах, передавали боевой дух восставших. Вайнонен пользовался и технически сложным классическим танцем: знаменитое *pas de deux* из четвертого акта пережило спектакль, его до сих пор танцуют по миру в концертах и конкурсах. Тема героической борьбы прозвучала и в других балетах Вайнонена: «Партизанские дни» (1937) и «Милица» (1947) Б. Асафьева, «Берег счастья» А. Спадавеккиа (1952). Однако творческие поиски балетмейстера не ограничились указанными интересами.

В 1934 году на сцене ГАТОБа Вайнонен поставил балет «Щелкунчик» П. Чайковского, который вошел в золотой фонд советской хореографии и стал вершиной славы хореографа. Этот спектакль по известной сказке Э. Т. А. Гофмана выдержал проверку временем и нынче знаменит не меньше «Лебединого озера». На премьере главные партии танцевали молодые Галина Уланова и Константин Сергеев, за дирижерским пультом стоял Евгений Мравинский. Балет не сходил со сцены, а в 1957 году театр передал его ЛХУ. В спектакле занято около 200 учеников — от первого до выпускного класса. Малыши впервые выходят на прославленные подмостки в партиях мышшей, куколок, солдатиков, а лучшим из выпускников достаются роли главных героев. Часто в «Щелкунчике» со школьной скамьи определяются актерские судьбы: кто-то показал себя готовой балериной в партии Маши, а кто-то после китайского, восточного танца или трепака получил путевку в характерные танцовщики. В этом балете начинали свой творческий путь несколько поколений артистов балета — от А. Сизовой и Р. Нуреева до Д. Вишнёвой, М. Думченко, С. Захаровой, Е. Образцовой. Лучшие иностранные стажеры демонстрируют в «Щелкунчике», как они освоили премудрости школы русского балета.

Каждый год состав детей-исполнителей меняется, поэтому каждый год АРБ, по существу, готовит новую премьеру балета. Ученики и педагоги прилагают все силы, чтобы порадовать придирчивых петербургских балетоманов. И это им удается. Скидок на возраст здесь не бывает. Гордостью академии являются большие ансамбли — Вальс снежинок и Розовый вальс. Неизменное восхищение зрителей вызывает оформление спектакля, сделанное выдающимся театральным

художником С. Вирсаладзе. Ему удалось все: «настоящий» снегопад, засыпающий очаровательные домики ночного городка, уютная гостиная милого семейного дома, картины фантастической страны. По сложившейся петербургской традиции балет «Щелкунчик» Академия русского балета им. А. Я. Вагановой дает в новогодние и рождественские праздники на сцене Мариинского театра, показывает на зарубежных гастролях.

В 1938 году на сцене ГАТОБа Вайнонен поставил балет «Раймонда». Сценарий Л. Пашковой и М. Петипа, на который А. Глазунов сочинил музыку, не устраивал советских идеологов искусства: рыцарь-крестоносец Жан де Бриен не мог быть положительным героем. Ю. Слонимский написал новый сценарий, где мужские персонажи поменялись местами. Жан де Бриен (получивший имя Коломан) превратился в негодяя, а взятый им в плен сарацинский эмир Абдерахман стал благородным героем, которому отдала сердце и руку Раймонда. Вайнонен тонко чувствовал стиль Петипа и использовал часть его хореографии, однако новый сюжет не сочетался с партитурой Глазунова, и музыкальная драматургия балета оказалась искажена. В результате спектакль продержался в репертуаре недолго. Постановка Вайнонена была данью эпохе, требовавшей неременной модернизации классического наследия.

Последним спектаклем Вайнонена стал балет «Гаянэ» (ГАБТ, 1957). К тому времени балет А. Хачатуряна имел 15-летнюю сценическую судьбу, но история молодой колхозницы Гаянэ, вступившей в борьбу с диверсантом, выкрывшим у геологов секретные образцы горной породы, не отвечала глубине музыкального материала. Вайнонен попытался решить эту проблему, используя новый сценарий Б. Плетнева, где шел рассказ о сложных взаимоотношениях двух девушек и двух юношей. Запутанный любовный четырехугольник, герой, ослепший из-за предательства друга и прозревший в финале, изгнание предателя из родного аула — такие подробности сюжета с трудом поддавались танцевальным средствам.

Кроме театров Ленинграда и Москвы Вайнонен работал в Минске, Новосибирске, Ташкенте, Будапеште, Риге, до конца жизни ставил концертные номера на эстраде.

Ростислав Владимирович Захаров (1907–1984) в 1926 году окончил ЛХУ, в 1932-м — режиссерское отделение Ленинградского театрального техникума. В 1926–1929 годах — артист балета в Киеве, в 1934–1936-м — балетмейстер ГАТОБа, в 1936–1956 годах — балетмейстер и режиссер ГАБТа.

Первая значительная постановка Захарова — балет «Бахчисарайский фонтан» на музыку Б. Асафьева и сюжет одноименной поэмы А. Пушкина. Премьера состоялась в ГАТОБе в 1934 году. Захаров работал в содружестве с режиссером С. Радловым. «Бахчисарайский фонтан» может считаться образцом спектакля в жанре драмбалета, то есть хореографического спектакля, построенного по законам драматической пьесы.

«Бахчисарайский фонтан» остался лучшей работой Захарова, балет обошел сцены театров оперы и балета СССР и многих театров за рубежом. Захаров поставил еще ряд балетов на сюжеты известных литературных произведений: «Утраченные иллюзии» (по роману О. Бальзака, 1936) и «Кавказский пленник» (по поэме А. Пушкина, 1938), «Медный всадник» (на сюжет поэмы А. Пушкина, 1949). Режиссерский подход позволял балетмейстеру добиваться драматургической стройности, логики развития характеров. Однако постановочные штампы не позволили в других балетах приблизиться к успеху «Бахчисарайского фонтана». Чтобы вызвать интерес публики, Захаров придумывал впечатляющие эффекты: роскошные декорации интерьеров Парижской оперы в «Утраченных иллюзиях», «настоящее» наводнение в «Медном всаднике», костер в «Тарасе Бульбе» (1941), сцены сказочных превращений в «Золушке» (1945).

Один из основоположников хореодрамы и самый яркий ее приверженец, Захаров был и теоретиком этого направления. Его концепции — приоритет драматургии и режиссуры в балетном спектакле, выбор идейно-значительных сюжетов, принципы реализма, отрицание собственной выразительности танца — нашли официальное признание как «демократические, социалистические, прогрессивные». Это усугубило трагедию талантливого художника. Его «Красный мак» (1949) становится самым репертуарным балетом страны, им «угощают» все иностранные делегации.

В 1960-е годы, когда в советский балет пришло молодое поколение балетмейстеров во главе с Ю. Григоровичем и И. Бельским, возник острейший конфликт. Захаров активно боролся с реформаторами, объявляя драмбалет единственным балетным жанром, отвечающим принципам советского искусства. Свои взгляды он пропагандировал в книгах и учебниках. Захаров возглавлял МХУ и кафедру хореографии ГИТИСа. Режиссировал парады на Красной площади и выступления советских делегаций на Международных фестивалях молодежи. Много было создано этим неутомимым творцом, но остался только его первенец — «Бахчисарайский фонтан», который до сих пор идет на сцене Мариинского театра.

Леонид Михайлович Лавровский (наст. фамилия Иванов) (1905–1967) родился в Петербурге. По окончании ПТУ (педагог В. И. Пономарев) он танцевал в 1922–1935 годах на сцене ГАТОБа, исполнял партии Амуна («Египетские ночи»), Альберта, Кули («Красный мак»), Актера («Пламя Парижа»), Дезире, Зигфрида, Юноши («Шопениана»).

В начале 1920-х годов еще не были запрещены поиски новых путей в хореографическом искусстве, и Лавровский вместе с Г. Балланчивадзе участвовал в экспериментах группы «Молодой балет», танцевал в танцсимфонии Ф. Лопухова «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Бетховена. В конце 1920-х годов Лавровский начал сам ставить танцы, в том числе для учеников ЛХУ: «Грустный вальс» на музыку Я. Сибелиуса (1927), «Времена года» на музыку П. Чайковского (1928). Первый, поставленный Лавровским большой балет «Фадетта» (по повести Жорж Санд, на музыку балета «Сильвия» Л. Делиба) появился в 1934 году. В своих балетах постановщик отводил музыке роль аккомпанемента к драматическому действию.

В 1935–1938 годах Лавровский — художественный руководитель балетной труппы Ленинградского Малого оперного театра, в 1938–1944 — ГАТОБа.

Лавровский принадлежит к поколению советских балетмейстеров, приверженных жанру драмбалета, который считался выражением

социалистического реализма в балете. Большинство его постановок — повествовательные балеты-пьесы на сюжеты известных литературных произведений. Действие в них основывалось на развитии сюжета в большей степени, чем на музыке, важнейшая роль уделялась пантомиме.

В 1940 году Лавровский осуществил на сцене ГАТОБа балет «Ромео и Джульетта», обессмертивший его имя.

«Основная задача, которую поставили перед собой авторы (С. Прокофьев и Лавровский. — Л. А.), — по возможности приблизить спектакль к шекспировской трагедии. Единство стиля, гармоническое сочетание музыки, хореографии, сценографии, исполнительского искусства обеспечили огромный успех балету. В спектакле действие развивалось непрерывно, поэтому и естественно развивались человеческие чувства, логически завершались танцевальные сцены. Не случайно Ф. Лопухов позднее в своей книге отметит, что „никакой драматический режиссер не смог бы сделать такого спектакля“. <...> Сцены поединков Меркуцио и Тибальда, Ромео и Тибальда, сцена смерти Меркуцио отличаются единством танца и пантомимы. Знаменитая сцена обручения до сих пор является непревзойденным образцом режиссерского решения, а адажио расставания Ромео и Джульетты — образцом хореографического диалога. Лаконичность ивершенная красота пластической формы сливались с музыкой Прокофьева. Балетмейстер сумел красочно поставить и народные массовые сцены на улицах Вероны, оттеня трагическое комическими сценами и эпизодами, а возвышенность чувств — житейскими ситуациями.

<...>

Хореографическая партитура Л. Лавровского до сих пор является образцом пластического воплощения трагедии Шекспира на балетной сцене. „Ромео и Джульетта“ — первый монументальный балет в жанре хореографической трагедии»³.

В 1944–1964 годах Лавровский — главный балетмейстер Большого театра. После реформы балетного театра 1960-х годов открылись новые возможности для творчества, и Лавровский начал

³ Пасютинская В. Волшебный мир танца. М.; 1985. С. 176, 177.

экспериментировать с формой одноактного балета, обратился к музыке С. Рахманинова («Паганини», 1960) и Б. Бартока («Ночной город», на музыку балета «Чудесный мандарин», 1961). Балеты имели успех, но этот успех был не сопоставим со славой балета «Ромео и Джульетта», который обошел многие сцены страны, оказал влияние на зарубежную балетную шекспириану: в частности, спектакли К. Макмиллана и Дж. Кранко несут следы хореографии Лавровского.

В 1964–1967 годах Лавровский работал художественным руководителем МХУ. Сын Л. Лавровского и балерины Е. Чикваидзе Михаил Лавровский (р. 1941) продолжил семейную династию, стал премьером Большого театра (см. главу 15).

Вахтанг Михайлович Чабукиани (1910–1992) родился в Тифлисе (Тбилиси) в бедной семье. Он рано начал работать и однажды случайно попал в танцевальную студию Марии Перини. Итальянская балерина и педагог учила мальчика в своей студии бесплатно. Окончив обучение, в 1924 году Чабукиани начал работать в Тбилисском театре оперы и балета им. З. П. Палиашвили. В 1926 году поступил, а в 1929 году окончил ЛХУ (педагоги В. А. Семенов, В. И. Пономарев, Л. С. Леонтьев, А. М. Монахов). С 1929-го по 1941 год Чабукиани был премьером ГАТОБа. Танцовщик героического амплуа, он, несмотря на это, танцевал главные партии во всех классических балетах. Чабукиани имел безупречное телосложение и самые красивые на балетной сцене ноги — длинные, с умеренно развитой и мягко очерченной мускулатурой.

Про танцовщика Чабукиани говорили, что он родился с большим пируэтом в крови — столь фантастическими были его вращения. Балерина Татьяна Вечеслова, которая часто выступала вместе с Чабукиани, вспоминала: «Иногда создавалось ощущение, что на сцене не один, а два Вахтанга, до того стремительно мелькала его фигура в поворотах»⁴. Танец Чабукиани сравнивали с полетом орла, а его самого называли «царем воздуха». Это удивительно, если учесть, что танцовщик не обладал от природы большим и легким прыжком. Тем, кто был свидетелем триумфов артиста, казалось, что Чабукиани

⁴ Вечеслова Т. Я — балерина. Л.; М., 1966. С. 80.

летает на уровне бельэтажа, совсем не касаясь сцены. В восторженных отзывах современников часто звучит фраза: «Танцовщику помогала летать душа». Но это лишь зрительские эмоции. А как в реальности Чабукиани достигал такого эффекта? Хитрость была в том, что его прыжок можно было видеть не только в полете, но и на земле. На огромной скорости танцовщик сильно, но мягко отталкивался от пола, в воздухе на короткое время четко фиксировал позу, приземлялся и на мгновение — уже в статике — сохранял свою летящую позу. Таким образом, полет длился во времени.

Не психологизм образов был сильной стороной артиста, а его блестящая техника, умение импровизировать, откровенная театральность манеры исполнения. Когда в «Дон Кихоте» Базиль — Чабукиани выбегал на площадь, в него влюблялись с первого взгляда все — и зрители, и кордебалет. В знаменитом *pas de deux* Медоры и Раба из «Корсара» танцовщик так усложнил технику, что с тех пор эта партия стала образцом высшего мастерства в мужском танце.

В эпоху торжества драмбалета Чабукиани утверждал права на виртуозный танец. И здесь ему помогал творческий союз с Наталией Дудинской. «Мы танцевали с ним почти все балеты, — вспоминала Дудинская, — и у нас сложился гармоничный дуэт. Когда мы выбегали на сцену, я чувствовала, что рядом со мной огонь, вулкан. Динамика, стремительность его танца, ошеломляющий вихрь его вращений. Это был настоящий смерч! <...> Все концертные номера, а их было множество, Чабукиани ставил сам. Работал он самозабвенно — не случайно его называли неистовым. Фантазия его казалась безграничной. За пять минут он мог предложить три варианта той или иной танцевальной комбинации»⁵.

Собственные постановки Чабукиани принесли ему славу балетмейстера героического стиля. Его волновала тема борьбы за свободу. Несмотря на драмбалетный жанр, в спектаклях царила стихия разнообразного танца. Чабукиани великолепно владел кордебалетным ансамблем и большое значение придавал мужскому танцу, сочиняя главные партии с учетом собственных уникальных возможностей — он всегда танцевал главные партии в своих балетах.

В балете «Сердце гор» (1937), где Чабукиани сыграл юношу-горца Джарджи, возглавившего народное восстание, впечатляющим моментом стал массовый воинственный грузинский танец хоруми. Последние достижения техники и мужского, и женского танца Чабукиани использовал в одном из лучших балетов советского периода — «Лауренсии» (1939), на сюжет пьесы Лопе де Вега «Овечий источник» о деревне, поднявшейся на тирана под предводительством крестьянина Фрондосо, роль которого исполнял Чабукиани. Сложнейшую партию героини балетмейстер поставил для своей несравненной партнерши Н. Дудинской.

Война оборвала замечательный дуэт Дудинской и Чабукиани. В 1941 году танцовщик вернулся в родной Тбилиси и не имел больше такой редкой партнерши. К Дудинской судьба была благосклонна: она создала новый дуэт — с Константином Сергеевым. Чабукиани танцевал до 1968 года, выступать с ним почитали за честь самые именитые балерины.

До 1973 года артист руководил балетной труппой Тбилисского театра оперы и балета им. З. Палиашвили. Поставил балеты «Горда» Д. Торадзе (1949), «Отелло» А. Мачавариани, (1957 — в Тбилисском театре, 1960 — в ГАТОБе), «Демон» С. Цинцадзе (1961), «Гамлет» Р. Габичвадзе (1971). Чабукиани преподавал в Тбилисском хореографическом училище, а в 1950–1973 годах был его директором. Умер и похоронен в Тбилиси.

⁵ Дудинская Н. Жизнь в искусстве. СПб., 1999. С. 38.



Глава 10

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
1930–50-х ГОДОВ

Общие тенденции и индивидуальные черты исполнительской манеры. — М. Семенова, Г. Уланова, Ф. Балабина, Т. Вечеслова, Н. Дудинская, А. Шелест, О. Лепешинская, К. Сергеев, А. Ермолаев, А. Мессерер, М. Габович

Поиски новых путей в хореографическом искусстве были очень активны в 1920-е годы, но к началу 1930-х годов были полностью прекращены. Артисты балета, независимо от их способностей, индивидуальности, личных пристрастий, могли реализовывать свой талант только в двух направлениях. Первая возможность — танцевать в балетах классического наследия, оттачивая, совершенствуя технику, приумножая виртуозность танца. Огромную роль здесь сыграла педагогическая деятельность А. Я. Вагановой, выпустившей в указанный период много высококлассных танцовщиц. Вторая возможность — участвовать в современных постановках, то есть в спектаклях драмбалетного жанра. Требования времени, жесткие рамки соцреализма затормозили расширение выразительных средств хореографии, но способствовали усовершенствованию актерского мастерства в границах дозволенного репертуара. В результате на советской сцене появилась плеяда выдающихся балетных артистов.

Марина Тимофеевна Семенова (1908–2010), танцовщица, педагог. В 1925 году Семенова окончила ЛХУ. Одна из первых и лучших учениц А. Я. Вагановой, она прославила своего педагога. Слава пришла сразу — на выпускном спектакле «Ручей», возобновленном А. Вагановой специально для своей питомицы. Юная артистка, по свидетельству критиков, имела успех, которого не было со времен

Анны Павловой. Семенова «танцевала труднейшие вариации, исполняла тройные туры без поддержки, вихрем кружилась на пальцах, показывала прыжок поразительной легкости, усложненный опрокидыванием на спину, стояла как вкопанная на пуанте, а главное — танцевала в стремительно быстрых темпах, свободно, непринужденно преодолевая решительно все технические трудности»¹.

Семенова вышла на сцену в трудный для русского балета период: послереволюционная массовая эмиграция опустошила Мариинскую труппу, а новый зритель неоднозначно принимал «классово чуждое» искусство. Семенова, ставшая любимицей публики, помогла переломить ситуацию. В 1925–1930 годах она танцевала в труппе ГАТОБа. Среди ее партий на ленинградской сцене Наила («Ручей»), Одетта — Одиллия, Аврора и Флорина, Никия, Царь-девица («Конек-Горбунук» Ц. Пуни), Раймонда, Аспиччия. Ее постоянный партнер, бывший педагог и однофамилец Виктор Александрович Семенов, вскоре стал мужем балерины.

«Танец Семеновой возвращал балету академизм и был открыт и смело виртуозен. Безупречная выучка заявляла о себе стройностью пластических фраз, законченностью развернутых периодов, осмысленной четкостью акцентов в каждом отдельном движении и в тщательной отделке переходов из одного движения в другое. Притом техника виделась не главной целью вагановской ученицы, а средством, позволяющим по-современному обновить романтическую природу роли и классичность ее форм»².

В 1930–1952 годах Семенова была ведущей балериной Большого театра. Исполняла партии в старых классических балетах, главным образом Мариуса Петипа. В ее репертуаре Одетта — Одиллия, Жизель, Раймонда, Никия, Китри, Диана в «Пламени Парижа», Душенька в «Крепостной балерине», Тао Хоа, Золушка.

Семенова была первой советской балериной, выступившей в сезоне 1935/36 года на сцене Парижской оперы, где исполнила главную партию в балете «Жизель». Успех Семеновой был так грандиозен,

¹ Гвоздев А. Ученица-балерина Семенова // Жизнь искусства. 1925. № 17. 28 апр.

² Красовская В. Ваганова. Л., 1989. С. 106, 107.

что вызвал ревность и зависть ее партнера Сержа Лифаря. Премьер парижского театра вспоминал, что смог примириться с обидой только через полвека.

«Семеновой было доступно все — народные танцы, характерные, эксцентрические, классические, притом величайшей виртуозности. Она с равным успехом исполняла партерные и воздушные па, вращательные и полетные. Русская широта и удаль жили в ее походке и повадке, в ее жестах и па. Такого склада балерины я больше не видел», — восхищался Ф. Лопухов³. Несмотря на уникальные возможности, Семенова «не совпала» со временем. На советской сцене царил драмбалет, чуждый природе таланта балерины. На нее не ставили балетов, и ее мастерство находило реализацию только в балетах классического наследия, что в те времена не приносило большой шумной славы. В Москве Семенова не нашла педагога-репетитора и на занятия приезжала в Ленинград к Вагановой.

Переехав в Москву, Семенова вышла замуж за видного советского государственного деятеля Л. М. Карахана, которого расстреляли в 1937 году. Этот факт сказался на судьбе балерины. Она стала невыездной, ее успехи замалчивались.

Семенова преподавала в МХУ и ГИТИСе, с 1953 года до конца жизни работала педагогом-репетитором Большого театра. Среди ее учеников Р. Карельская, Н. Тимофеева, М. Кондратьева, Н. Ананияшвили, Н. Бессмертнова, Н. Сорокина, С. Адырхаева, Л. Семеняка, Н. Касаткина, Г. Степаненко, Н. Павлова, Н. Цискаридзе.

Галина Сергеевна Уланова (1910–1998) родилась в Петербурге в семье артиста балета Мариинского театра Сергея Николаевича Уланова и артистки и педагога ЛХУ Марии Федоровны Романовой. По настоянию родителей поступила в ЛХУ, где училась у своей матери и А. Я. Вагановой. В 1928 году Уланова окончила ЛХУ.

С 1928-го по 1944 год Уланова танцевала на сцене ГАТОБа. Вот ее репертуар (приведены даты первых исполнений):

1929. Одетта — Одиллия. «Лебединое озеро», хореография М. Петипа и Л. Иванова.

³ Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. С. 204.

Золотой вальс. «Щелкунчик», хореограф Ф. Лопухов.

Принцесса Аврора. «Спящая красавица», хореография М. Петипа.

1930. Комсомолка. «Золотой век», хореографы В. Вайнонен, Л. Якобсон.

1931. Сольвейг. «Ледяная дева», хореограф Ф. Лопухов.

1932. Жизель. «Жизель», в редакции М. Петипа.

Актриса. «Пламя Парижа», хореограф В. Вайнонен.

Царь-девица. «Конек-Горбунок», Ц. Пуни, хореограф А. Горский.

1933. Лебедь. «Лебединое озеро», хореограф А. Ваганова.

1934. Маша. «Щелкунчик», хореограф В. Вайнонен.

Мария. «Бахчисарайский фонтан», хореограф Р. Захаров.

1935. Диана. «Эсмеральда», хореограф А. Ваганова.

1936. Корали. «Утраченные иллюзии», хореограф Р. Захаров.

1938. Раймонда. «Раймонда», хореограф В. Вайнонен.

1940. Джульетта. «Ромео и Джульетта», хореограф Л. Лавровский.

1941. Никия. «Баядерка», хореография М. Петипа.

«Галина Уланова была первой среди равных в своем поколении. Разноплановые роли требовали разных танцовщиц-актрис. Лирический же талант Улановой оказался наиболее востребованным. Артистка великолепно смотрелась в классике; техника танца не была навязчивой; в прежние времена балерину называли бы грациозной, так изысканны были позы, гармоничны линии, музыкальны движения. Вместе с тем все героини Улановой — будь то классические принцесса Аврора, главные персонажи „Лебединого озера“ и „Жизели“ или Мария из „Бахчисарайского фонтана“ и Джульетта — обладали недюжинной внутренней силой, цельностью, непоколебимым, хотя и непоказным, достоинством. Это была красота, которую не могли сломить ни злые чары, ни трагические обстоятельства. В отличие от „звезд“ начала века, искусство Улановой не несло черт безысходности, она всегда танцевала „песнь торжествующей любви“»⁴.

⁴ Илларионов Б. Три века петербургского балета. СПб., 2008. С. 103.

Петербургский, а особенно ленинградский, балет всегда поставлял кадры для Большого театра. В 1944 году — не по своей воле, а по распоряжению властей — Уланова стала балериной Большого театра. Оказавшись в столице, петербургские артисты не теряли навыков, полученных в вагановской школе, но их стиль становился стилем московским. Уланова — редкое исключение. Она сумела навсегда остаться на столичной сцене балериной петербургской.

С 1944-го по 1960 год на сцене Большого театра Уланова исполнила следующие партии:

- 1944. Мария. «Бахчисарайский фонтан», хореограф Р. Захаров. Жизель. «Жизель», хореография М. Петипа, редакция Л. Лавровского.
- 1945. Золушка. «Золушка», хореограф Р. Захаров.
- 1946. Солистка. Вальс и прелюд в «Шопениане», хореография М. Фокина.
- Джюльетта. «Ромео и Джульетта», хореограф Л. Лавровский.
- 1948. Одетта — Одиллия. «Лебединое озеро», хореография М. Петипа, Л. Иванова.
- 1949. Параша. «Медный всадник», хореограф Р. Захаров. Тао Хоа. «Красный цветок», хореограф Л. Лавровский.
- 1954. Катерина. «Сказ о каменном цветке», хореограф Л. Лавровский.

Казалось бы, в Большом театре судьба Улановой сложилась благополучно: 16 лет она была примой труппы, а затем до последних дней жизни работала репетитором. В столице балерина имела роскошную квартиру в престижном доме на Кутузовской набережной, почести и награды — звание народной артистки СССР, дважды Героя Социалистического Труда. Слава была огромной и позволяла не замечать, что на московской сцене Уланова не создала новых значительных образов. Ее Мария, Джульетта, Аврора, Жизель, Одетта — Одиллия, солистка в «Шопениане», Раймонда, Диана («Эсмеральда») — все они родились в Кировском театре. В московский период к этому списку не прибавилось партий равного масштаба.

Выдающимся успехом Улановой была партия Марии в «Бахчисарайском фонтане». Ее Мария поражала не виртуозным танцем, не внешней эффектностью, а лиричностью и драматизмом; гениальная

интерпретация балерины вошла в историю балетного театра. «Мария — одна из знаменитых ролей Улановой. Я видела ее в кино и просто диву давалась, как ей удалось такой хореографический примитив возвести в ранг чистой поэзии. Эта смерть Марии — Улановой, когда она, пораженная в спину кинжалом Заремы, медленно сползала вдоль гладкой колонны, почти умиротворенно сламываясь как растение, как цветок...» — говорит балерина Н. Макарова⁵.

Еще одна выдающаяся роль балерины — Джульетта в балете «Ромео и Джульетта» в постановке Л. Лавровского. Б. Львов-Анохин писал об индивидуальных особенностях мастерства артистки, ярко проявившихся в работе над образом шекспировской героини: «Сочетание драматических мизансцен, мимических деталей с условными формами дуэтного танца, с большими танцевальными фразами Уланова делает единым и естественным. Она, как никто, умеет „растворять“ в танце всевозможные детали игры, самые конкретные психологические подробности. И в то же время находить внутреннюю целеустремленность самых условных, технически трудных движений»⁶. Уланова могла поэтизировать самые простые движения. Бег ее Джульетты вошел в историю театра как символ всепобеждающей, не знающей границ любви.

Через всю творческую жизнь Улановой прошла партия Жизели. «Уланова приносит в старинный балет размышления о силе любви, прощения, о мудрости добра, об искуплении зла, — отмечает Б. Львов-Анохин. — <...> Уланова первая наполнила образ Жизели ощущением огромной духовной силы. Это, а также удивительная цельность всего образа — то новое, что внесла она в интерпретацию балета»⁷.

Во время первых зарубежных гастролей Большого театра в Лондоне в 1956 году Уланова танцевала Жизель и Джульетту. Триумфальный успех балерины не имел аналогов: англичане в буквальном смысле носили ее на руках. Гастроли в составе труппы Большого театра в Париже и Нью-Йорке укрепили мировую славу артистки.

Имя Галины Сергеевны Улановой — символ балета. Она была легендой, великой балериной XX века. В ряду ее поклонников

⁵ Цит. по: www.bolshoiballet.ru/ulanova/ulanova.htm

⁶ Львов-Анохин Б. Галина Уланова. М., 1970. С. 129.

⁷ Там же. С. 59, 60.

числись Дмитрий Шостакович, Борис Пастернак, Сергей Прокофьев, Юрий Завадский, Сергей Эйзенштейн, Альберт Кан. Алексей Толстой назвал ее обыкновенной богиней.

Танец Улановой был совершенным по форме. Она умела сохранять четкость рисунка в любом темпе, но не чеканила позы. Ее движения не заканчивались резко, они затухали постепенно, словно растворялись в пространстве, поэтому танец Улановой, независимо от сложности, всегда казался легким, воздушным и естественным.

С 1960 года Уланова работала педагогом-репетитором ГАБТа, где среди ее учеников были Е. Максимова, В. Васильев, Л. Семеняка, Н. Семизорова, Н. Тимофеева, Н. Цискаридзе.

Уланова увековечена в монументальной скульптуре и мелкой пластике. Скульптуры работы Е. Янсон-Манизер находятся в Стокгольме и во дворе АРБ, бюст работы М. Аникушина стоит в парке Победы в Санкт-Петербурге, есть памятник на могиле балерины на Новодевичьем кладбище в Москве.

Фея Ивановна Балабина (1910–1982) окончила ЛХУ в 1931 году, ученица А. Я. Вагановой. В 1931–1956 годах танцевала в ГАТОБе, где в ее репертуаре были партии Китри, Жанны («Пламя Парижа»), Маши («Щелкунчик»), Эсмеральды, Паскуалы («Лауренсия»), Царь-девицы («Конек-Горбунок» Ц. Пуни), Никии и Гамзатти, Гюльнары («Корсар»), Нунэ («Гаянэ»), Параши («Медный всадник»), Белой кошечки, фей Бриллиантов, Канареек и Виолант («Спящая красавица»), Балерины («Петрушка»), Коломбины («Карнавал»), Девушки-красы («Весенняя сказка»), Одетты — Одиллии, Золушки.

«Кто хоть раз видел Балабину в одной из ее многочисленных ролей, тот, несомненно, сохранил в своей памяти каскад сверкающих, филигранно отточенных, виртуозных танцев. Но это не холодный блеск сверкающего бриллианта — это брызжущие через край жизнеутверждающие человеческие чувства», — свидетельствует М. Михайлов⁸.

С 1947 года Балабина преподавала в ЛХУ, в 1962–1973 — художественный руководитель ЛХУ. Выпустила мужской класс (среди ее учеников Г. Селюцкий, А. Нисневич, С. Викулов, И. Чернышев).

⁸ Михайлов М. Жизнерадостное искусство // Вечерний Ленинград. 1956. 29 дек.

Татьяна Михайловна Вечеслова (1910–1991) окончила ЛХУ в 1928 году, ученица М. Ф. Романовой и А. Я. Вагановой. Она родилась в Петербурге в аристократической семье. Ее отец, Михаил Михайлович Вечеслов, — потомственный дворянин, выпускник Пажеского корпуса, подполковник. Мать, Евгения Петровна Снеткова-Вечеслова, — ученица Э. Чеккетти, танцевала в кордебалете Мариинского театра, преподавала в начальных классах ЛХУ.

В 1928–1953 годах Вечеслова танцевала в ГАТОБе. Она была первой советской балериной, гастролировавшей в США вместе с партнером В. Чабукиани (1934). Танец Вечесловой отличался виртуозностью и изяществом. Ее редкий актерский дар позволил балерине с успехом исполнять лирические, комические и трагические партии. Лучшими достижениями стали роли Китри, Эсмеральды, Заремы, Лизы, Маниже в «Сердце гор», Тао Хоа, Параши в «Медном всаднике», Нунэ в «Гаянэ», Паскуалы в «Лауренсии». Через всю жизнь Вечеслова пронесла дружбу со своей одноклассницей Г. Улановой. Их дуэт в балете «Бахчисарайский фонтан» стал примером редкого сотрудничества танцовщиц разных индивидуальностей.

Вечеслова была любимцей ленинградских балетоманов. Грациозная прелесть Вечесловой, ее женское обаяние, чуть окрашенное шаловливым лукавством, подчас ценились зрителями больше, чем виртуозные пассажи соперниц балерины по сцене. Оставив в полном расцвете сил сцену, Вечеслова работала педагогом в ЛХУ и репетитором в ГАТОБе. Артистка оказалась талантливой писательницей, ее книги «Я — балерина» и «О том, что дорого» до сих пор бестселлеры на полке балетной литературы. Вечеслова писала стихи и вдохновляла поэтов. А. Ахматова оставила нам ее непревзойденный по художественному образу портрет:

*Дымное исчадье полнолуния,
Белый мрамор в сумраке аллея,
Роковая девочка, плясунья,
Лучшая из всех камей.
От таких и погибали люди,
За такой Чингиз послал посла,
И такая на кровавом блюде
Голову Крестителя несла.*

Наталья Михайловна Дудинская (1912–2003) была одной из лучших и самых любимых учениц А. Я. Вагановой, она окончила ЛХУ в 1931 году. Дудинская была крупной звездой ленинградского балета. Ее творческая деятельность в ГАТОБе (1931–1962) составила целую эпоху в истории балета XX века. На сцене Кировского театра рядом с ней выступали многие блестящие танцовщицы, но были области, где сравнений с Дудинской никто не выдерживал. В искусстве вращений и в больших прыжках балерина не знала себе равных. Мир знал ее как блистательную прима-балерину русского балета.

Дудинская стала легендой еще при жизни. Публика обожала балерину. В свою очередь, артистка платила такой же любовью своим зрителям. Не было случая, чтобы она закапризничала, отменила спектакль. Любое выступление артистки было праздником для всех — зрителей, партнеров, ее самой. Она была настоящей балериной праздников и, как никто другой, умела танцевать счастье.

Дудинская восхищала зрителей совершенной техникой. Сохранились кадры ее выступления с Вахтангом Чабукиани в «Баядерке», где Дудинская делает пять туров, и фрагмент из «Лебединого озера», где дьявольские вращения ее Одиллии — идеальной формы туры в бешеном темпе по огромному кругу сцены — поражают воображение и сегодняшних зрителей. Константин Сергеев вспоминал, как трудно было партнеру удержаться на ногах, принимая в руки такой смерч.

При технической сложности танец балерины был удивительно легким, радостным. «Дудинская достигала вершин виртуозного исполнения классического танца»⁹.

Артистка прошла путь от героики к лирике. В ее репертуаре были роли в балетах классического наследия и в работах современных хореографов. Она превосходно исполняла партии Китри, Никии, Раймонды, Одиллии.

Творчество Дудинской пришлось на годы торжества хореодрамы, чуждой индивидуальности балерины. «Баядерку», «Лебединое озеро», «Корсара», «Раймонду» упрекали в старомодности. От исполнителей требовали «реализма» — умения маршировать с винтовкой, вязать снопы, стирать белье. Это было не для Дудинской. Ее доведенная

до фантастического совершенства техника сама по себе становилась произведением искусства. Балерина была в числе тех, кто своим виртуозным танцем не дал исчезнуть шедеврам старой классики, сохранил для нас наследие мастеров прошлого.

Дудинская — уникальный случай — создала два незабываемых и совершенно разных дуэта — с Вахтангом Чабукиани и с Константином Сергеевым. Дуэт с Чабукиани восхищал соперничеством равных по темпераменту танцовщиков, а дуэт с Сергеевым — единством противоположностей.

«Природа и школа выточили ее (Дудинскую. — Л. А.) для классики, классику она и танцевала, охватив весь диапазон — от юной принцессы Авроры на сцене до вихреподобной и злобной феи Карбос в кино (ей было 54, когда снимался этот фильм-балет; пуанты мелькают, как бешеные). Но любимой ученице Агриппины Вагановой, виртуозу, получающему удовольствие от точно сделанного трюка, досталась эпоха драмбалета, полагавшая классический танец искусством несовершенным, ненадежным, нуждающимся в оправдании сюжетом. Для другой бы это стало катастрофой — а в Дудинской было столько энергии, что самая вялая вампука обретала необходимый драйв. А уж в „Лауренсии“, в которую, по всей видимости, Чабукиани влил весь свой легендарный темперамент, она заводила зал до стадионных оваций»¹⁰.

Для своей партнерши Чабукиани поставил «Лауренсию», Сергеев — «Золушку». Обе, такие не похожие друг на друга роли несли портретное сходство с Дудинской. Образ Лауренсии, зовущей на подвиг во имя свободы, естественно рождался из масштабного, не знающего преград танца балерины. В партии Золушки виртуозная техника артистки нашла отражение в сложной хореографии, а трудолюбие (его отмечали все очевидцы творчества Дудинской), доброе отношение к людям, скромное достоинство — качества, равно принадлежащие Наталье Михайловне и ее героине. Сказка имела продолжение: Сергеев, Принц по сцене, стал любимым мужем, преданным другом, счастливый союз с которым длился до смерти Константина Михайловича в 1991 году.

⁹ Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. С. 313.

¹⁰ Гордеева А. Рожденная для классики // Время новостей. 2003. 30 янв.

В 1951 году Дудинская начала педагогическую деятельность в классе усовершенствования («балеринском классе») балетной труппы ГАТОБа, приняв этот класс из рук своего великого педагога А. Я. Вагановой, а в 1964 году вернулась в стены родной школы — ЛХУ, где стала профессором и до последних дней жизни возглавляла кафедру классического танца. Дудинская, строгая последовательница вагановских принципов обучения, подготовила здесь 15 выпусков. Тот академический виртуозный танец, которым славилась она на сцене, ныне продолжает жить в ее ученицах. Великолепное владение классикой показали на сцене Мариинского театра М. Куллик, В. Иванова, И. Желонкина, А. Волочкова, а Г. Рахманова и П. Рассадина — известные солистки характерного танца. Фантастическая карьера и слава У. Лопаткиной стала главной победой Дудинской-педагога. Впрочем, совершенства Дудинской никто не достиг, неслучайно известный историк балета В. Красовская назвала ее последней балериной-*assoluta*, то есть «безусловной». Это точная оценка роли Дудинской в русском балете.

Алла Яковлевна Шелест (1919–1998) родилась в Смоленске, окончила ЛХУ в 1937 году (учителя Е. П. Гердт, А. Я. Ваганова). С 1937-го по 1963 год артистка танцевала на сцене ГАТОБа, где среди ее партий были Оксана («Тарас Бульба»), Сюимбике, Катерина, Хозяйка Медной горы, Мехменэ Бану, Одетта — Одиллия, Никия, Жизель, Мирта, Раймонда, Аврора, фея Сирени, Зарема; в ее репертуаре — хореографические миниатюры Л. Якобсона: «Слепая» (на музыку М. Понсе), «Поцелуй» (на музыку К. Дебюсси), «Вечный идол» (из триптиха на темы О. Родена, на музыку К. Дебюсси, партнер — И. Чернышев).

За 26 сезонов в Кировском театре балерина создала 35 главных партий. Ей были подвластны образы романтические и лирические, но уделом Шелест стала трагедия. Артистке особо удавались героини сильные, гордые, всецело отдающиеся идее или чувству. Причина, возможно, в том, что сила характера, одержимость, достоинство были присущи ей и в жизни. Она сама — и очень рано — выбрала судьбу. Желание внучки действительного статского советника посвятить себя танцу не встретило одобрения в семье. Но тихий, «домашний»

ребенок проявил такую волю и упорство, что родителям пришлось уступить.

Шелест была любимой ученицей Елизаветы Павловны Гердт, а сердце Вагановой, у которой проучилась последние годы, завоевала не сразу. На первых порах Агриппина Яковлевна настороженно отнеслась к чужой ученице, но 15-летняя девочка не сломалась и самостоятельным серьезным трудом вызвала уважение педагога, а потом и любовь.

Совершенная техника позволила балерине блистать в сложнейших классических партиях, а самобытный артистизм — в драмбалетах. Порой танцовщицы сетуют, что не реализовали себя из-за отсутствия сочиненных специально для них партий. Шелест подобное обстоятельство не помешало создать свои лучшие образы в ролях, до нее принесших славу другим балеринам.

На девятом году существования «Бахчисарайского фонтана» вошла артистка в спектакль, и ее Зарема стала признанным шедевром актерского мастерства. Не «красой гарема», а царицей, сподвижницей Гирея была ее героиня. Такую Зарему Гирей не бросал, но предавал. Убив Марию, Зарема — Шелест не испытывала ужаса, жалости, раскаяния. Артистка не пыталась вызвать сочувствия к своей героине, изображая ее несчастной, трогательной, женственной. «Этот спектакль был у нее как откровение, как торжество вновь обретенной жизни»¹¹ — такая оценка, данная Татьяной Вечесловой, первой исполнительницей роли Заремы, дорогого стоит.

Героини артистки никогда не были жертвами, они сами отвечали за собственную судьбу. История Никии в «Баядерке» была у Шелест не повестью о несчастной любви, о брошенной женщине. Да, ее предал возлюбленный, но еще раньше она, жрица, нарушив священный обет, предала своих богов. Эта Никия сама выбрала свою участь, и ее гибель являлась очищением, заслуженной карой.

Одной из лучших ролей Шелест стала Эгина в «Спартаке», первая, поставленная на нее партия, которую балерина станцевала на девятнадцатом году работы. Л. Якобсон задумал образ чувственной соблазнительницы, а артистка показала личность шекспировского масштаба.

¹¹ Вечеслова Т. О том, что дорого. Л., 1984. С. 90.

Даже маленький номер — миниатюра Якобсона «Слепая» — оборачивался у Шелест не сентиментальным рассказом, а драмой. Ее незрячая героиня не ждала сострадания, она требовала любви, любви на равных, без скидок на инвалидность. Артистка не имела соперниц и в миниатюрах Якобсона «Вечный идол» и «Поцелуй» по скульптурам Родена.

«В недрах движения — не витальная сила, но священный огонь, в текстах танца — невероятная интенсивность. Современный, весьма изощренный пластический слог, современная — одинокая — фея. Совсем не сильфида, центральный персонаж поэтического балета прошлых эпох, скорее избранница, с одной, но пламенной страстью в душе, до конца преданная своему выбору, своему божеству, своему искусству. И полная внутренних видений — в чем ее главный, счастливый и мучительный дар, тот дар, которым она одаривала посвященных... Врожденный ассоциативный талант Шелест позволял ей наполнять отвлеченный хореографический текст красочным образным подтекстом. Эффект был нагляден и очень велик...»¹²

У Шелест были виртуозные пируэты, сильный и легкий прыжок, филигранные *pas de bourrée*. Но еще больше поражало ее умение подать крупным планом пантомимный эпизод, найти единственно верный жест. Здесь не было мелочей. Эгина в носилках плыла над толпой, и зрители не могли оторвать взгляда от томно свисающей кисти руки. Царственно ступала, возвышаясь над свитой, Зарема (обман зрения — Шелест была среднего роста).

Она была похожа на античную статую: благородные черты лица, гордая головка на длинной шее, красивые ноги, мягкие, но сильные руки. На сцене Шелест была божественно красива. А в жизни ее часто не узнавали.

Шелест была одной из самых ярких представительниц ленинградской балетной школы. Она была интеллигентна, несуетна, умна. Писала стихи, хорошо играла на рояле, успешно занималась лепкой.

Рядом с Шелест было трудно: не все выдерживали ее требовательности и бескомпромиссности. Кодекс чести был жесток, но сама она от него не отступала. «Я — ученица Гердт», — говорила

¹² Гаевский В. Явление Шелест // Наше наследие. 2008. № 86.

во времена, когда быть ученицей Гердт стало невыгодно, «немодно». А когда в немилость впала Ваганова, не предала ее, как некоторые другие ученицы.

Считается, что счастливой судьбе балерины помешали многие обстоятельства. Долгие годы она дублировала первую исполнительницу новых партий, которая была не только блестящей балериной, но и женой главного балетмейстера. Шелест не пыталась бороться, не интриговала, не требовала ролей. Когда в 1963 году ее уволили из театра, не унижалась, не просила. Ушла.

Шелест немного не дожила до 80-летия, скончалась 7 декабря 1998 года и была похоронена на Литераторских мостках Волковского кладбища. Ныне на могиле открыт удивительный памятник из белого мрамора: обнаженная дева преклонила колени пред виноградной лозой — символом красоты и вечной жизни. Работа петербургских мастеров (скульптор Анатолий Дёма, архитекторы Сергей Михайлов и Николай Соколов) поражает античным совершенством. Портретного сходства нет, но образ созвучен с незабываемыми творениями балерины, созданными ею в миниатюрах Якобсона по скульптурам Родена.

Ольга Васильевна Лепешинская (1916–2008) окончила МХУ в 1933 году, дебютировала в ГАБТе в балете «Тщетная предосторожность» и танцевала на этой сцене до 1963 года. Лепешинская обладала ярким темпераментом, искрометной техникой. Ее партнер по сцене А. Мессерер отмечал: «В сверхсложные вариации, прыжки и вращения она вливала свое упоение жизнью, радость, молодость и красоту. <...> Фуэте были ее естественной речью, выражавшей наивысшее чувство, почти экстаз! Мы танцевали вместе в „Дон Кихоте“, в „Тщетной предосторожности“, в „Коппелии“, в „Щелкунчике“, в „Пламени Парижа“, наконец, в концертах. Она была именно моей партнершей — поразительно техничной, виртуозной, легкой, смелой, самостоятельной. Сама крутилась, сама прыгала, сама почти без поддержки стояла в любых позах. Единственно, где нужно было ее поддержать, это в стремительных „рыбках“, чтобы она „не ускользнула“»¹³.

¹³ Мессерер А. Танец. Мысль. Время. М., 1990. С. 218.

Кроме перечисленных партий, Лепешинская танцевала как классические (Аврору, Одетту и Одиллию), так и современные партии (Тао Хоа, Ассоль в «Алых парусах»). Успех сопутствовал балерине в партии Суок в балете «Три толстяка» В. Оранского в постановке И. Моисеева по сказке Ю. Олеши, где исполнительнице удалось сочетать живую непоседливость девочки Суок и механическую пластику Суок-куклы. Задача создания двойственного образа встала перед Лепешинской и в балете по повести А. Пушкина «Барышня-крестьянка» (1945), где следовало показать дворянскую девушку Лизу, перевоплощающуюся то в чопорную барышню, то в простую крестьяночку. Комедийное дарование и виртуозная техника балерины проявились в балете «Мирандолина» С. Василенко в постановке В. Вайнонена (1949); драматическое мастерство артистки позволило ей создать роль борющейся за свое счастье Фадетты в одноименном балете Л. Лавровского на музыку Л. Делиба и трагическую роль белой девушки Сари в балете «Тропюю грома», перешагнувшей расовые предрассудки и погибшей из-за любви к темнокожему юноше.

В течение 25 лет она вела педагогическую деятельность за рубежом — в Италии, Венгрии, Германии, Японии, других странах.

Константин Михайлович Сергеев (1910–1992) родился в Петербурге, окончил ЛХУ в 1930 году, с 1930-го по 1961-й он танцевал на сцене ГАТОБа, в 1951–1954 и в 1960–70-х годах был главным балетмейстером этого театра, преподавал и был художественным руководителем ЛХУ, а после его преобразования в 1991 году в Академию русского балета им. А. Я. Вагановой стал ее первым президентом.

Сергеев — выдающийся танцовщик лирико-романтического плана. Ф. Лопухов, сентиментальностью не отличавшийся, сочинил настоящий гимн во славу артиста, посвятив ему вдохновенные страницы в статье «Российские апостолы танца»¹⁴. Лопухов не просто воспел талант Сергеева, он доказывал, что тот был еще и первым русским лирико-романтическим танцовщиком. Недаром его называли — это в советские-то времена! — принцем русского балета.

¹⁴ Лопухов Ф. Российские апостолы танца: Константин Сергеев // Советский балет. 1986. № 6. С. 46–48.

Сергееву не было нужды специально искать изысканные позы для своих героев. Благородство и аристократизм были не внешними атрибутами его персонажей, а сутью натуры танцовщика. Он не изображал принцев, а жил их страстями, радостями, муками. Жест артиста был лаконичен, точен и понятен зрителям. Собственно танец и сценическое поведение были идеально гармоничны. Сергеев не любил внешних эффектов, не акцентировал ударные моменты танца, не выходил из образа между вариациями или на поклонах. Этот артист остался непревзойденным Ромео, Альбертом, Дезире, Жаном де Бриеном, Зигфридом.

Форма танца Сергеева была безупречной и самобытной. В историю балета вошли знаменитые прыжки Вацлава Нижинского, Алексея Ермолаева, Николая Зубковского. Эти танцовщики, стремительно взлетая, словно повисали в воздухе. Прыжок Сергеева поражал другим. Он не прыгал, как мячик, не летел, как пуля, — Сергеев парил. Мягко отталкиваясь, он плавно набирал высоту, и эта мягкость и плавность зрительно удлинляли полет. Казалось, что воздушный поток несет танцовщика без всяких усилий с его стороны. Федор Васильевич Лопухов сравнивал артиста с пушинкой одуванчика. На эффект «воздушности» работали и бесшумные приземления.

Внешние данные Сергеева отвечали представлениям о мужской красоте, а мягкость его пластики совсем не противоречила мужественности. В танцовщике не было ничего слащавого, манерного, женственного. Утонченная лирика сочеталась у Сергеева с мужской манерой танца. Его герои были поэтичны и благородны, танец — виртуозен и одухотворен. Артист оказал влияние на манеру мужского исполнительства следующего поколения танцовщиков.

Сергеев был великолепным партнером. Балерина взлетала в его нежных, надежных руках и плыла по воздуху, как греза, видение, как загадочная и невесомая тень. Наталия Макарова, повидавшая за годы своей карьеры самых лучших танцовщиков по всему свету, свидетельствует: «Я помню, каким партнером был Константин Михайлович Сергеев. Он мог держать тебя за один палец, но ты никогда не теряла апломба»¹⁵.

¹⁵ Пресс-конференция, посвященная итогам конкурса и издательской деятельности Академии русского балета им. А. Я. Вагановой // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2003. № 12. С. 21.

Дуэт Галины Улановой и Константина Сергеева вошел в историю театра. Незабываемы их Одетта и Зигфрид, Жизель и Альберт, Джульетта и Ромео, Мария и Вацлав.

«Неповторимый Ромео нашей сцены», Сергеев оказался Ромео и в жизни: танцовщик отказался от своей лучшей партии после отъезда Улановой в Москву. Галина Сергеевна вспоминала, как Сергеев пенял ей: «Вы, Галя, не настоящая Джульетта. У вас было много Ромео, а для меня вы навсегда остались одной-единственной, моей Джульеттой»¹⁶. Шутит? Конечно. Но сквозила боль и печаль. Ведь, как писал известный танцовщик Михаил Михайлов: «Уланова и Сергеев были созданы в искусстве друг для друга... но, увы! В самом расцвете их талантов обстоятельства безжалостно разрушили этот ансамбль, небывалый по пластической и духовной красоте. <...> Трудно даже представить себе реально, какой огромный ущерб понесло наше искусство из-за этого разрыва»¹⁷. Но чиновничьи власти, пожелавшие в очередной раз укрепить Большой театр ленинградскими кадрами, не думали об искусстве. Впрочем, распоряжение перейти в Большой театр получил и Сергеев. Ехать туда он не хотел. От переезда в Москву его спас брак с Феей Ивановной Балабиной, которую в столичную труппу взять не захотели.

Судьба не была к Сергееву особо жестокой: второй замечательный дуэт он создал с Натальей Михайловной Дудинской, ставшей не просто его партнершей, но и женой, соратницей, музой. Если дуэт Сергеева и Улановой поражал гармонией родственных индивидуальностей, то дуэт с Дудинской был союзом контрастных дарований, которые взаимно обогащали творческие палитры друг друга.

Сергеев танцевал на сцене ГАТОБа 31 год, руководил балетной труппой, ставил спектакли. Хореограф Г. Алексидзе свидетельствует: «Когда Константин Михайлович занимал пост главного балетмейстера Кировского театра, там был замечательный ансамбль ведущих солистов и такой кордебалет, которого не было после Сергеева уже никогда. Кордебалет был уникальный. Во-первых, очень дисциплинированный. Во-вторых, очень стильный. Сергеев умел этого достичь. <...> Кордебалетные артисты чувствовали разницу стилистики

¹⁶ Актеры — легенды Петербурга: сб. ст. СПб., 2004. С. 440.

¹⁷ Михайлов М. Жизнь в балете. С. 230, 231.

в „Жизели“, „Лебедином озере“, „Шопениане“. Работа над стилистикой велась скрупулезно. Сейчас этого нет. Сейчас снівелированы нюансы, и все танцуют в одной манере стилистически разные спектакли»¹⁸.

Сергеев взял на себя трудную роль защитника и хранителя классического наследия. Он был высокопрофессиональным, тактичным реставратором хореографии Мариуса Петипа, не нарушал авторского стиля и замысла великого француза. Сергеев предложил собственные редакции, отвечающие требованиям середины XX века. Он сокращал пантомимные сцены, усложнял танец новыми техническими элементами. Великолепный стилист, он умел сочинять хореографию, неотличимую от оригинала. Сделанные Сергеевым редакции «Раймонды» (1948), «Лебединого озера» (1950), «Спящей красавицы» (1952), «Корсара» (1992) признаны хрестоматийными и обошли сцены ведущих балетных театров мира. Многие балеты Петипа теперь знают именно по ним. Сергееву мы обязаны возрождением балетов Михаила Фокина «Карнавал» и «Египетские ночи». Соратницей и помощницей стала Н. М. Дудинская, делившая с мужем трудности репетиционной работы.

На сцене ГАТОБа Сергеев сделал целый ряд собственных постановок: «Золушку» (1946), «Тропю грома» (1958), «Гамлета» (1970), «Левшу» (1976). Самой известной из них оказалась «Золушка», работа над которой велась во время войны, в тяжелых условиях эвакуации театра в город Молотов. Образная, динамичная музыка С. Прокофьева необыкновенно сложна для сценического воплощения. Однако именно в музыке нашел Сергеев необходимые краски: воздушную легкость и заостренность пластики, тонкую иронию и проникновенный лиризм. Лирика у Сергеева приобретает новое качество — она возникает на пике виртуозности, символизируя подъем чувств и высокий строй души героев. Прокофьев считал сергеевский спектакль наиболее точным воплощением своего композиторского замысла. Поэтическая палитра балета доносила романтику волшебной сказки Шарля Перро — самой доброй сказки на свете, где даже нехороших персонажей никто жизни не лишает, а добрые, бескорыстные, великодушные

¹⁸ Алексидзе Г. Балет в меняющемся мире. С. 25.

получают в награду счастливую любовь. Все это нашло отражение в хореографии Сергеева.

«Гамлет» на музыку Н. Червинского, где главные партии были поставлены на Михаила Барышникова и Валерия Панова, до сих пор поражает современным звучанием хореографии, о чем позволяет судить сохранившаяся запись фрагментов.

Несмотря на репутацию приверженца классики, Сергеев, будучи на посту главного балетмейстера Кировского театра, давал возможность ставить балеты хореографам разных направлений. Это при нем увидели свет «Легенда о любви» Ю. Григоровича, «Ленинградская симфония» И. Бельского, «Страна чудес» Л. Якобсона, «Орестея», «Скифская сюита», «Вариации на тему Шумана» Г. Алексидзе. «Иногда говорят, что Константин Михайлович задерживал прогресс, боролся с нововведениями, — вспоминал Г. Алексидзе. — Могу возразить. Мои постановки были бессюжетными, симфоническими и больше представляли собой не советское, а западное, как тогда называли, „буржуазное“ искусство. Они не соответствовали социалистическому реализму, эстетике, которую пропагандировали в те времена, однако Сергеев предоставил мне, начинающему хореографу, сцену прославленного театра и лучших артистов труппы»¹⁹. Во многом благодаря Сергееву в Ленинграде начал балетмейстерскую карьеру Б. Эйфман.

Два десятилетия Константин Михайлович Сергеев был художественным руководителем ЛХУ. При нем (и во многом его усилиями) старейшая балетная школа получила статус Академии русского балета. Сергеев был избран первым президентом этой академии, таковым он и остался до сего дня, поскольку этот пост больше никто не занимает. В стенах старейшей балетной школы России Сергеев передавал традиции новым поколениям артистов, вел курс актерского мастерства, ставил спектакли для воспитанников. В балетах «Времена года», «Аппассионата», «Класс-концерт», «Фея кукол» проявился редкий талант Сергеева — умение соединить сложную технику с возможностями учеников разного возраста. Кроме того, эти спектакли были крупными художественными явлениями балетной сцены и неизменно собирали полные залы Мариинского театра.

¹⁹ Алексидзе Г. Балет в меняющемся мире. С. 23.

В марте 1992 года Сергеев принимал в Москве восторженные овации в честь поставленного им на сцене Большого театра балета «Корсар». Это был последний триумф мастера. Через три недели, 1 апреля, Константин Михайлович ушел из жизни. Последний покой артист нашел на Литераторских мостках Волковского кладбища, и посетители, пришедшие на его могилу, словно попадают на спектакль. Выдающийся петербургский скульптор Михаил Аникушин на надгробном памятнике изобразил сцену из второго акта «Жизели», где Сергеев исполнил одну из своих лучших ролей — графа Альберта. Фигура танцовщика склоняется к кресту, под которым ныне покоится его преданная подруга Наталия Михайловна Дудинская.

У Сергеева была счастливая судьба. Он знал славу и любовь зрителей, был кумиром. Он был отмечен многими наградами и официальными почестями. Но Герой Социалистического Труда, народный артист СССР, лауреат четырех Государственных премий СССР, обладатель четырех орденов Ленина Константин Михайлович Сергеев в первую очередь останется в истории отечественного искусства как непревзойденный принц русского балета.

Алексей Михайлович Ермолаев (1910–1975) родился в Петербурге, окончил ПТУ, танцевал на сцене ленинградского ГАТОБа (1926–1930) и Большого театра (1930–1958). Он исполнял ведущие партии в балетах как классических, так и созданных современными хореографами. Ермолаев считается реформатором мужского танца. Он вывел его на новый уровень виртуозности, наполнил динамикой, усовершенствовал технику прыжков и вращений. Ермолаев — не галантный кавалер балетной сцены, а самодостаточный герой, равноправный с балериной.

«Ермолаев — танцовщик первоклассного достоинства. Танцы Ермолаева поражают смелостью и скульптурностью рисунка. Крепкие, мускулистые ноги проделывают все традиционные па (пируэты, туры, кабриолы, большой пируэт) с такой неожиданной легкостью, с таким предельным мастерством, что, кажется, нет трудностей, с которыми танцовщик не справился бы. В Ермолаеве нет ничего сусального, специфически балетного»²⁰. Не было в Ермолаеве и налета

²⁰ Ю. Б. [Бродерсен]. Актерская смена. А. Ермолаев // Рабочий и театр. 1930. № 19. С. 10.

спортивности, танцовщик всегда умел создать необходимый сценический образ.

«Ермолаев — из тех редких танцовщиков, кто непосредственно делал историю танца. Сознание исторической роли наполняло его энергией, которая кажется необъяснимой, и позволяло экспериментировать на грани высшего риска и чуда»²¹.

«Совокупность в его танце небывалых по темпу и типу взлетов, невиданных прыжков, парений, вращений, заносок (он делал двойные и тройные кабриоли), насыщенных пафосом ликования, дерзостью вызова, неумным стремлением к борьбе, обогащала ресурсы мужского танца, видоизменяла его эмоционально-образные мотивы. <...> Ермолаев начал „реабилитацию“ классического танца, стремясь доказать, что он может рассказывать о ином, прежде казавшемся недоступным. Из царства сказок, мифов, легенд, из королевских чертогов Ермолаев вторгся в мир реальной жизни, клокающей бурными страстями. В старых балетах классические танцовщики нередко выглядели бесполоыми существами. <...> Ермолаев в корне разрушил подобное представление о танцовщике: всегда и всюду Ермолаев был настоящим мужчиной»²².

Танцовщик был фанатиком сцены, все силы вкладывал в усовершенствование своей техники. Некоторые достижения артиста — двойные револьтады, тройные туры в воздухе — остались неповторимыми.

В 1939 году из-за травмы ноги Ермолаев простился с карьерой виртуоза и показал себя выдающимся актером в игровых партиях (Тибальд, Абдерахман, Гирей). Артист преподавал в МХУ, вел класс усовершенствования в ГАБТе, где занимался с В. Васильевым, М. Липой, А. Годуновым.

Асаф Михайлович Мессерер (1903–1992) окончил МХУ (1921), где учился у А. А. Горского. В 1921–1954 годах он был ведущим солистом ГАБТа. Артист был маленького роста, но пропорционального сложения. Сценическую манеру Мессерера отличали мужественность,

²¹ Гаевский В. Дивертисмент. М., 1981. С. 174.

²² Слонимский Ю. Опережая время // Алексей Ермолаев: сб. ст. М., 1974. С. 10.

виртуозность, эмоциональность. «Особенностью исполнительской техники Мессерера было то, что все виртуозно-технические движения и целые комбинации он всегда мог исполнить в равно безупречном качестве как в правую, так и в левую сторону, то есть с правой и левой ноги. Все это, способствуя постоянному развитию координации движений, придавало всегда еще большую свободу и блеск его танцам»²³.

Лучшими партиями танцовщика были Базиль, Зигфрид, Колен, Филипп («Пламя Парижа»). В балете Р. Глиэра «Красный мак», поставленном в ГАБТе В. Тихомировым и Л. Лащилиным (1927), Мессерер исполнил три партии: китайского Божка, японского Матроса и Жонглера; и актерское мастерство позволило ему создать три абсолютно непохожих образа. Его Жонглер исполнял головокружительные вращения и при этом манипулировал длинной желтой лентой на палке. Через образованный лентой вращающийся обруч танцовщик эффектно прыгал. В танце Божка Мессерер поражал прыжками-«щучками» с вытянутыми вперед руками и ногами, бросками, когда пятки почти достигали затылка.

Вклад Мессерера в обогащение техники мужского танца можно проследить на примере поставленного им концертного номера «Футболист» на музыку А. Цфасмана (1929). Технические трудности, насыщающие хореографию, исполнялись с юмором, и получался образ спортсмена, фанатично преданного футболу.

Мессерер поставил свои редакции балетов «Фея кукол» (1925), «Тщетная предосторожность» (1930), «Спящая красавица» (1936), «Коппелия» (1974), «Лебединое озеро» (1937, новая постановка 4-го акта — 1951), «Класс-концерт» (1960, на музыку Д. Шостаковича). Артист преподавал в МХУ (1923–1960), в ГАБТе давал уроки солистам, где у него занимались Г. Уланова, М. Плисецкая, В. Васильев, Ю. Владимиров. Танцовщица ГАБТа, ныне педагог МГАХА Е. Фарманянц свидетельствует: «Его класс нельзя назвать ни мужским, ни женским — это был класс для ведущих солистов. Класс Асафа Михайловича был рассчитан именно на мастеров. <...> Тут опытные артисты грамотно разогревались, подготавливая свое тело

²³ Бочарникова Э. Асаф Мессерер // Мессерер А. Уроки классического танца. М., 1967. С. 492, 493.

к предстоящим сложным репетициям»²⁴. Ведущий танцовщик ГАБТа В. Никонов, долгие годы занимавшийся у Мессерера, а после его кончины взявший в свои руки его «звездный класс», считает: «Мессерер всегда чувствовал, какие движения и в каких порциях сегодня надо делать. Он понимал актера, попусту не нагружал его ноги. <...> Его класс был нелегким, но предельно разумным — в нем была своя глубокая логика. Педагог потихонечку, шаг за шагом разминал наши тела, постепенно увеличивая нагрузку, притом так, чтобы мы могли исполнить в конце урока самые виртуозные прыжки. <...> Мессерер отбирал те элементы, которые подготавливали тело танцовщика к исполнению именно русской классики и современного репертуара Большого»²⁵.

Михаил Маркович Габович (1905–1965) в 1924 году окончил МХУ (педагоги А. А. Горский, В. Д. Тихомиров) и был принят в труппу Большого театра, где танцевал главные партии в классических балетах (1924–1952). Он был первым исполнителем на сцене ГАБТа ведущих партий в балетах советских композиторов: Вацлава («Бахчисарайский фонтан»), Ромео, Евгения («Медный всадник»), Принца («Золушка»), Ма Личена («Красный мак»).

«Михаил Габович отнюдь не был революционером в танцевальной технике, как, скажем, Алексей Ермолаев или Вахтанг Чабукиани. Это был танцовщик достаточно традиционного склада, из сверстников, скорее всего, сопоставимый с ленинградцем Константином Сергеевым, при большей пластической одаренности Габовича и более строгой школе танца у Сергеева»²⁶.

Танец Габовича отличался мужественной манерой. «У Габовича был хороший прыжок, большой и легкий шаг, красивая форма, широкий размах движений, занимающих всю сцену, чистые воздушные туры, спокойный, уверенный пируэт. В общем, Габович умел все, что требовалось от классического танцовщика, без уклонов как

²⁴ Фарманыц Е. Добрый гений «звездного класса» // Большой. 2003. № 5. С. 6.

²⁵ Никонов В. Добрый гений «звездного класса» // Там же. С. 7.

²⁶ Карп П. Габович пишущий и говорящий // Михаил Габович: сб. ст. М., 1977. С. 16.

в техницизм, трюкачество и ловкость (хотя с его данными все было возможно), так и в полутона, изыск и т. п. — всегда все в меру. Он мог бы стать эталоном премьеры классического балета, если бы время его артистической деятельности не совпало с появлением героических балетов и блистательным, хоть и односторонним, развитием техники мужского танца в рамках потребностей героического образа. Габович восхищался Ермолаевым и Чабукиани, но для себя берег иное представление об обязанностях мужского танца. Он и в героике искал такую меру, которая не отрывала бы столь резко новый мужской танец от канонических форм и приемов недавнего прошлого»²⁷.

С первых дней Великой Отечественной войны Габович участвовал в выступлениях фронтовых концертных бригад. В конце 1941 года он был назначен директором и художественным руководителем филиала ГАБТа. Собрав оставшихся в столице артистов, музыкантов, рабочих обслуживающих цехов, в условиях крайне ограниченных финансовых и кадровых возможностей Габович возобновил в столице ряд спектаклей, которые шли до возвращения основной труппы из эвакуации.

«В конце войны Габович обрел позднее счастье — сделался партнером Улановой. <...> Габовичу довелось танцевать с самыми лучшими балеринами страны, обладавшими немалыми талантами, во главе с Мариной Семеновой. Все они были хорошими партнершами, для всех них он стремился быть самым лучшим кавалером. Но танцевать дуэт, то есть обрести общность в диалоге, когда обнаруживается полное, всеобъемлющее единое дыхание и биение сердец „в разговоре танцем“, ему посчастливилось только с Улановой»²⁸.

В 1950 году на генеральной репетиции балета «Рубиновые звезды» А. Баланчивадзе, который ставил Л. Лавровский, Габович исполнял главную партию и получил серьезную травму ноги. Балет света рампы не увидел, а артист не смог восстановить форму.

С 1954 года Габович преподавал в МХУ (в 1954–1958 — художественный руководитель училища). Среди его учеников — В. Васильев.

²⁷ Гусев П. Воспоминания о М. М. Габовиче // Там же. С. 191.

²⁸ Слоимский Ю. Воспоминания о М. М. Габовиче // Михаил Габович: сб. ст. С. 169.

Александр Иванович Пушкин (1907–1968) начал учиться танцу в частной школе Н. Легата, затем окончил в 1925 году ЛХУ (ученик В. Пономарева). В 1925–1953 годах — солист балета ГАТОБа, где исполнял главные партии (Зигфрид, Базиль, Колен, Юноша в «Шопениане», Фрондосо, Асак в «Ледяной дева») и партии, требующие виртуозного классического танца (Гений вод в балете «Конек-Горбунук» Ц. Пуни, Голубая птица, Актеон в «Эсмеральде»). Пушкин блестяще владел полным арсеналом техники мужского классического танца; эластичность мышц, высокий подъем стопы способствовали идеальной чистоте позиций и легким прыжкам. Танцовщик был великолепным партнером. Однако подлинную славу Пушкин обретет как педагог. С 1932 года до последних дней жизни он преподавал классический и дуэтный танец в ЛХУ. Пушкин-педагог — продолжатель традиций В. Пономарева.

Среди его учеников Ю. Соловьев, С. Викулов, Ю. Григорович, Н. Долгушин, из класса Пушкина вышли А. Макаров, А. Хамзин, А. Грибов, В. Бударин, Р. Абдыев, С. Бережной. Мировую славу Пушкин обретет в своих любимых учениках — Р. Нурееве и М. Барышникове.

М. Барышников, как никто другой, вправе оценить педагогику своего учителя, который «стихийно подобрал и кристаллизировал лучшие идеи важнейших европейских школ предшествующей эпохи. Не слепо воспроизводя экзерсисы и навыки своих великих предшественников, а интуитивно их преобразуя в связи с эволюцией самого искусства балета. <...> Его педагогика не вылилась в жесткую, регламентированную систему, как у некоторых выдающихся его современников. Зато он, может быть, больше, чем кто-либо, сохранил чистоту связей с предшественниками, с прошлым русского и мирового балета. И именно это дало ему не очень свойственную его поколению широту и свободу творческих взглядов»²⁹.

²⁹ Барышников М. К читателю // Альберт Г. Александр Пушкин. Школа классического танца. М., 1996. С. 3, 4.



Глава 11

БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Работа Большого театра в военный период в Москве и Куйбышеве. — Московское хореографическое училище в годы войны. — ГАТОБ им. С. М. Кирова в эвакуации. — Ленинградский балет в блокаду. — Ленинградское хореографическое училище в блокаду. — Ленинградское хореографическое училище в эвакуации. — Резэвакуация ГАБТа и ГАТОБа

С первых дней Великой Отечественной войны артисты Большого театра включились в работу в концертных бригадах, выступавших перед воинами, дежурили в здании театра; более двухсот человек добровольно ушли в ополчение для защиты города¹.

«Театр отдавал много сил для обслуживания фронтов, госпиталей, призывных пунктов и т. д. Но все это составляло хотя и очень важную, но все же только часть общественно-творческой деятельности его труппы в 1941–1945 годах. Большое значение для советских людей имело сознание, что такой грандиозный художественный коллектив активно продолжает свою работу, несмотря на все трудности бытовой обстановки. На протяжении всего первого военного лета в Москве шли спектакли Большого театра»².

Историческое здание ГАБТа было закрыто на ремонт накануне войны (в апреле 1941-го), а 28 сентября 1941 года на него была сброшена бомба, разрушившая вестибюль и верхнее фойе. Сезон 1941/42 года открылся 6 сентября в филиале театра, однако фронт приближался к столице, и было принято решение об эвакуации театра в Куйбышев

¹ См.: Грошева Е. Большой театр Союза ССР. М., 1978. С. 223.

² Там же. С. 225.

(ныне Самара). 14, 15 и 17 октября 1941 года с Казанского вокзала ушли составы с сотрудниками и театральным хозяйством.

В Куйбышеве ГАБТ провел год и десять месяцев. Начал театр с концертных программ, но с декабря 1941 года в репертуаре появилось «Лебединое озеро». «В 1943 году на куйбышевской афише Большого театра значилось девять оперных и пять балетных спектаклей, включая и совершенно новые постановки. <...> В декабре 1942 года, когда уже окруженный нашими войсками враг все еще стоял у стен Сталинграда, Большой театр показал в Куйбышеве премьеру нового балета советского композитора В. Юровского „Алые паруса“ по известному произведению А. Грина. В грозные дни напряженных битв в сердце России светлая мечта девочки Ассоль о корабле с алыми парусами, ее твердая уверенность в том, что он придет, — также отвечала безмерной жажде советских людей Победы, веры в нее. <...> Пребывая в Куйбышеве, театр дал более десятка шефских спектаклей и около пятисот концертов в госпиталях. Семь бригад его солистов выезжали на фронт, где они провели 1140 выступлений; около пятидесяти концертов прошли на колхозных полях»³.

В Москве театральная жизнь продолжалась. Оставшиеся в городе артисты выступали во фронтовых бригадах, а 19 ноября 1941 года открылся филиал ГАБТа, директором и художественным руководителем которого был назначен М. М. Габович. Из балетов шла «Тщетная предосторожность»; в 1942 году были поставлены балеты «Дон Кихот» (редакция М. Габовича и К. Голейзовского), «Лебединое озеро», «Коппелия», «Шопениана», «Баядерка». Спектакли начинались в два часа дня и часто прерывались воздушными тревогами, во время которых публику уводили в служившую бомбоубежищем станцию метро «Площадь Свердлова» (ныне «Театральная площадь»). После отбоя тревоги спектакли продолжались. В балетах танцевали не покинувшие города М. Габович, Т. Бессмертнова, Л. Банк, В. Кудрявцева, А. Руденко, В. Голубин, В. Смольцов, В. Рябцев, А. Булгаков, С. Чудинов, приезжали в Москву и эвакуированные солисты, особенно часто М. Семенова.

Тяжелым временем стали военные годы для МХУ. «Ровно через месяц после выпускного концерта училища началась Великая Отечественная война. Училище было эвакуировано в город Плес на Волге, где 15 педагогов и 155 учеников находились до осени 1942 года. Два года, проведенные в эвакуации, были серьезным испытанием для всего коллектива школы. Несмотря на трудности — недостаток помещений для работы, непригодность их для занятий специальными предметами, отсутствие в первое время музыкального инструмента, нот, затруднения с отоплением и прочее, — учебный год начался в обычно установленный срок. В течение этих двух лет шли занятия по общеобразовательным и специальным дисциплинам, была подготовлена концертная программа для выступлений в госпиталях, в колхозах, в местных школах. Балетмейстер К. Голейзовский, который эвакуировался вместе со школой, поставил балет «Елка Деда Мороза». Среди участников спектакля — ученики Р. Стручкова, А. Лапаури, И. Дашкова, Л. Крупенина и много других известных в будущем танцовщиков.

За годы войны школа постаралась сохранить все ценное, что было накоплено, и продолжить свой путь дальше. В 1944 году на сцене Большого театра состоялся первый выпускной концерт училища после войны. Среди выпускников была блистательная Майя Плисецкая.

Составляя программу выпускного концерта, директор и художественный руководитель училища Н. И. Тарасов писал: „Вся программа должна явиться показом методов работы училища, воспитывающего свои кадры в лучших традициях русского классического балета и стремящегося создать на этой основе новые художественные ценности“»⁴.

* * *

Кольцо блокады Ленинграда замкнулось 8 сентября 1941 года, когда немецкие войска взяли Шлиссельбург и вышли к Ладожскому озеру. 19 августа 1941 года ушел из Ленинграда в город Молотов (ныне Пермь) эшелон с коллективом ГАТОБа, педагогами

³ Грошева Е. Большой театр Союза ССР. С. 226, 227, 229.

⁴ www.balletacademy.ru/www/hisp.shtml

и воспитанниками ЛХУ. Труппа Малого оперного театра была эвакуирована в город Чкалов (ныне Оренбург).

Эшелон прибыл в Молотов 29 августа 1941 года. Тяжелый путь под обстрелом, трудности устройства на новом месте, маленькая сцена пермского театра, требующая адаптации, подгонки декораций, изменения мизансцен, не помешали открытию сезона. Трудно поверить, но через две недели после приезда, 13 сентября, оперой «Иван Сусанин» театр открыл свой «эвакуационный» сезон. Через день был дан первый балет — «Лебединое озеро» с Н. Дудинской и К. Сергеевым в главных ролях.

За три сезона, которые театр провел в Молотове, были показаны оперы и балеты 27 наименований. В первый сезон не было премьер. Главной задачей труппы было возобновление на новой сцене спектаклей старого репертуара на высоком академическом уровне. Однако в этот же сезон было подготовлено несколько больших театрализованных концертных программ. 1 мая 1942 года балетная труппа показала триптих «Три Мая» в хореографии Н. Анисимовой на сборную музыку, аранжированную дирижером П. Фельдтом. Первый эпизод — маевка 1905 года; второй — Первомайский праздник в ЦПКиО в 1936 году; финал — война, появление женщины-матери в разгромленной врагами деревне.

С первых дней пребывания в Молотове концертные бригады театра выступали на предприятиях, в воинских частях, госпиталях, ездили на гастроли. В январе 1942 года на фронт выехала первая концертная бригада, к концу войны их стало тридцать. Они выступали на Ленинградском, Волховском, Калининском, Ржевском фронтах, в Кронштадте, в самом Ленинграде.

В декабре 1942 года состоялась премьера балета «Гаянэ» (балетмейстер Н. Анисимова, дирижер П. Фельдт, художник Н. Альтман). Этот балет был первой большой работой Н. Анисимовой, в нем она, кроме того, исполнила характерную партию Айши. Гаянэ танцевали Н. Дудинская и А. Шелест, Нунэ — Т. Вечеслова и Ф. Балабина, Армена — К. Сергеев, Карена — Н. Зубковский и В. Фидлер.

В Перми началась работа над балетом «Золушка», который стал первой балетмейстерской постановкой К. Сергеева. Для работы приехал композитор С. Прокофьев. «Репетиции проходили в маленьком

темном зале, — вспоминает Н. Дудинская, исполнительница партии Золушки. — В этом же зале хранилась картошка, было сыро и холодно. Крыша протекала, мы прыгали через лужи, а больше всего берегли рояль — возили его по всему залу, чтобы на него не лилась вода с потолка»⁵. В таких условиях рождался светлый, добрый спектакль, а премьера «Золушки» состоялась уже в Ленинграде в 1946 году.

После эвакуации театров из Ленинграда культурная жизнь города не замерла. Продолжали работать Театр музыкальной комедии, симфонический оркестр филармонии, ансамбли Ленэстрады, шли драматические спектакли, оперы, многочисленные концерты.

19 сентября 1941 года в здание Кировского театра попала первая фугасная бомба. Разрушения были велики и требовали капитального ремонта зрительного зала и прилегающих к нему помещений. Восстановление началось на другой же день. Всю суровую зиму 1941/42 года после каждой бомбежки сотрудники театра латали пробоины, в сорокаградусный мороз часами чинили железом и фанерой крышу. За 1941–1944 годы в здание попало 17 снарядов. Давать спектакли в таких условиях не представлялось возможным, и с ноября 1941 года выступления шли в филиале ГАТОБа на Петроградской стороне — в Народном доме. Однако вскоре Народный дом сгорел в результате бомбежки.

Хореографическое искусство было широко представлено силами отдельных оставшихся в городе артистов из эвакуированных театров. Они включились в работу по обслуживанию армии, флота, жителей города. Возникли новые формы концертов — выездные выступления на призывных пунктах, в войсковых частях, госпиталях, бомбоубежищах. В блокаду концертные бригады часто выезжали на передовую. «Все коллективы посылали своих представителей к воинам. <...> Артисты добирались до места выступления, рискуя жизнью. Весь этот нелегкий труд выполнялся сверх производственных норм по месту основной работы. Он не оплачивался. Лишь в 1943 году участники шефских бригад стали получать дополнительную продовольственную карточку»⁶.

⁵ Дудинская Н. С самыми добрыми чувствами // Пресс-бюллетень «Арабеск-94». 1994. № 4. С. 24.

⁶ Музыка продолжала звучать. 1941–1944: сб. ст. / вступ. ст. и составление А. Н. Крюкова. Л., 1969. С. 29.

Выступали артисты в землянках, в дотах, на полянах. Сложнее всего было танцовщикам. Им нужно было переодеться, требовался музыкальный аккомпаниатор. Участница таких выступлений Н. Сахновская вспоминала: «Танцевать классику в „домашней обстановке“ всегда трудно: мешает полураздетый вид — трико, легкая туника, слишком близкие взгляды, тоже несколько смущенные. Все это не позволяет легко настраиваться на танец. Другие артисты — певцы, чтецы, музыканты — счастливее в этом отношении»⁷. Кроме того, тесные помещения не давали возможности исполнять большинство танцевальных элементов, покрытие пола часто грозило травмами. Однако танцовщики с энтузиазмом выступали в таких программах. Среди постоянных участников концертных бригад были О. Иордан, Р. Гербек, Н. Сахновская, Н. Красношеева, Т. Шмырова, Н. Шехматов; аккомпаниаторы М. Бихтер и М. Дулов⁸.

Весной 1942 года был создан Объединенный коллектив артистов оперы и балета при Управлении по делам искусств исполкома Ленгорсовета. Художественным руководителем балетной труппы стала О. Иордан⁹, оперной — И. Нечаев¹⁰. Не было декораций, костюмов, обуви и материалов для них. Балетный коллектив насчитывал 37 человек, крайне истощенных. 1 июля 1942 года в Большом зале филармонии была показана премьера оперы «Кармен» (танцы в постановке О. Иордан) и балетная программа, состоящая из «Пахиты» и дивертисмента. Оформление было скромным и учитывало необходимость выступлений на сцене без театрального занавеса. Художник Г. Цорн сделал колонны и раздвижные шелковые ширмы. Измож-

⁷ Сахновская Н. Этого не забыть... // Без антракта: Актеры города Ленина в годы блокады: сб. ст. Л., 1970. С. 252.

⁸ См.: Вельтер Н. И театр был нужен // Музыка продолжала звучать. 1941–1944: сб. ст. С. 95.

⁹ Ольга Генриховна Иордан (1907–1971), артистка балета, балетмейстер, педагог. Окончила ЛХУ, ученица А. Я. Вагановой. В 1926–1950 годах — артистка балета ГАТОБа. В 1941–1945-м художественный руководитель и солистка Объединенного коллектива артистов оперы и балета при Управлении по делам искусств исполкома Ленгорсовета.

¹⁰ Иван Алексеевич Нечаев (1900–1963), певец (тенор), один из организаторов Объединенного коллектива артистов оперы и балета при Управлении по делам искусств исполкома Ленгорсовета, муж О. Г. Иордан.

денные артисты едва держались. Хористы не могли стоять на распухших ногах, грим был бессилен украсить их измученные голодом лица. Нашли выход: хор скрыли от глаз публики за декорациями. Н. Вельтер свидетельствовала: «В танцах были заняты артисты балета О. Иордан, Т. Шмырова, Н. Владимирова, М. Дубровицкая, Т. Иванова, Л. Стрельникова, Н. Федорова, Г. Фельтен, А. Чернова, А. Тихомиров, Н. Шехматов. По существу, в работе над постановкой испанских танцев и началась активизироваться деятельность балетного коллектива»¹¹.

Осенью 1942 года Объединенный коллектив стал работать в составе Городского театра, который разместился в помещении Театра комедии (Невский пр., 56). Маленькая сцена не подходила для балетных выступлений, отсутствовали репетиционные помещения и гримерки, не было обуви и костюмов. Здание не отапливалось. Все жили и работали в тяжелых условиях, но артисты балета испытывали дополнительные трудности. Для них был особенно опасен мороз. Оперные певцы могли надеть под сценический костюм теплые вещи, танцовщицы должны выходить на сцену в легком одеянии. Пол замерзал, скользили ноги. Ежедневный тренаж и выступления требовали огромных физических сил.

Большую проблему создала нехватка танцовщиков: в труппе были трое-четверо артистов на корифейские партии и один солист — Роберт Иосифович Гербек¹². Он исполнял все главные партии. В первую блокадную зиму Гербек был очень истощен, умирал в больнице. Его жена и партнерша Наталья Павловна Сахновская вела дневник, где записывала свои ежедневные посещения супруга и фиксировала рацион больного: ложка жидкой каши. Но Гербек выжил, вместе с женой вернулся на сцену и с лета 1942 года участвовал почти в каждом спектакле. Замены ему не было, и, если бы Гербек не смог выступать, существование всего коллектива оказалось бы под угрозой. Гербек был не только премьером труппы, он выступал в концертах,

¹¹ Вельтер Н. И театр был нужен // Музыка продолжала звучать. 1941–1944: сб. ст. С. 98.

¹² Роберт Иосифович Гербек (1907–1994), артист балета, балетмейстер, педагог. Окончил ЛХУ (ученик В. А. Семенова, В. И. Пономарева). В 1930–1962 годах артист балета ГАТОБа.

ставил номера и танцы в Театре музыкальной комедии, руководил танцевальным ансамблем при 42-й армии.

18 декабря 1942 года состоялась премьера балета «Эсмеральда» в редакции О. Иордан. В июле 1943 года в Кронштадте, затем в Ленинграде состоялась премьера балета «Шопениана». Следующей большой работой коллектива был балет «Конек-Горбунок» Ц. Пуни в трех актах, пяти картинах (премьера 10 августа 1943 года на сцене Театра комедии). Возобновили балет О. Иордан и В. Томсон.

«За три месяца, с августа по октябрь, „Конек-Горбунок“ был показан девять раз — в Городском, а затем в Малом оперном театрах, в Кронштадте, „Эсмеральда“ до осени прошла 27 раз»¹³.

А. Фадеев свидетельствует: «Билеты на спектакли и концерты было так трудно достать, что их выменивали на хлеб»¹⁴. Несмотря на обстрелы и комендантский час, зал был полон. «Театр работает без дотации и окупает себя», — сообщает И. Нечаев¹⁵. Несмотря на столь успешную работу, в конце ноября 1943 года «оперно-балетный коллектив решено расформировать. Солисты оперы и балета направили свое внимание на концертную деятельность. Концерты были постоянной формой выступлений перед зрителями. Только в 1942 году Объединенный коллектив дал 1500 военно-шефских концертов»¹⁶.

В годы войны педагоги не перестали думать о будущем балетного театра. В блокаду было сделано два набора в Ленинградское хореографическое училище (в январе и сентябре 1943 года). Для блокадного города прием детей в хореографическое училище и возобновление регулярных занятий были восприняты как праздник. Радио сообщало об этом на Большую землю. «Студия кинохроники (оператор В. Страдин) сняла специальный фильм об училище в блокаду. Этот фильм демонстрировался тогда и за пределами Ленинграда»¹⁷.

¹³ Крюков А. Музыка в городе-фронте. Л., 1978. С. 162.

¹⁴ Музыка продолжала звучать. 1941–1944: сб. ст. С. 49.

¹⁵ О деятельности ленинградского оперно-балетного коллектива в 1942/43 году. Сообщение И. А. Нечаева. 22 июня 1943 года // Музыка продолжала звучать. 1941–1944: сб. ст. С. 285.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Новиченок В. Воспоминания // Вспоминая вновь...: сб. ст. СПб., 2004. С. 12.

Занятия первого блокадного набора начались в январе 1943 года. Уроки классического танца у девочек вела Л. И. Ярмолович, у мальчиков — А. П. Бажаева. Историко-бытовому танцу учила В. С. Костровицкая. Большая часть детей жила в детдоме, на занятия их приводили воспитатели, остальные (их было немного) приходили сами. Условия блокадной жизни были невероятно трудны, но уроки шли строго по расписанию, порядок которого могли нарушить только воздушные тревоги. Летом 1943 года воспитанники выступили с первым отчетным концертом в Городском театре (на сцене Театра комедии). Малыши показали фрагмент урока классического танца и концертные номера. В переполненном зале «среди зрителей было много приглашенных военных, они не могли сдержать слез при виде танцующих блокадных детей»¹⁸.

Во второй блокадный набор 1943 года было принято семнадцать девочек и шесть мальчиков, а окончили четыре человека: Татьяна Легат¹⁹, Татьяна Удаленкова²⁰, Людмила Коротеева²¹, Александр Грибов²², ставшие в будущем артистами ГАТОБа. Дети были измучены голодом и холодом, и учителя подходили к обучению с большим пониманием и осторожностью. Особая миссия легла на педагогов классического танца. Заботясь о детях, они постоянно чередовали занятия с короткими промежутками отдыха, порой сокращали время урока или количество упражнений. Но удивительно: ученики занимались с редкой самоотдачей, не жаловались на усталость и соблюдали образцовый порядок и дисциплину.

Эвакуированных в город Молотов учеников ЛХУ сначала разместили в деревне Платошино (60 километров от Молотова), их

¹⁸ Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой. 1738–1988. Л., 1988. С. 104.

¹⁹ Татьяна Николаевна Легат (р. 1934), солистка балета ГАТОБа, заслуженная артистка РФ.

²⁰ Татьяна Александровна Удаленкова (р. 1935), солистка балета ГАТОБа, заслуженный деятель искусств РФ. Преподает классический танец в АРБ, профессор.

²¹ Людмила Леонидовна Мельникова (Коротеева) (1935–2001), артистка балета ГАТОБа, педагог классического танца АРБ.

²² Александр Иванович Грибов (1934–1998), солист балета ГАТОБа, заслуженный артист РФ.

поселили в местном двухэтажном клубе без стекол, где были только кровати, а матрасы и одеяла доставала администрация училища. Воспитанники, чтобы получить продовольственные карточки, работали в колхозе: жали серпом, вязали рожь в снопы, молотили, дергали лен и копали картошку, которая была основным питанием. Дирекция училища делала все, чтобы ученики не голодали. В день выдавали три пайки черного хлеба по двести граммов, утром — кусочек масла и ложку сахарного песка. К зиме переехали в деревню Полазну, где им предоставили два дома — деревянный и каменный.

В апреле 1942 года вырвалась из блокадного Ленинграда А. Я. Ваганова. Она была слаба, но сразу же принялась за работу — отправилась в Полазну наладить занятия. Кроме педагогов училища, неотлучно находившихся с детьми, давать уроки по очереди приезжали из Молотова артисты театра. Занятия проходили в бывшей церкви. Внутри все было разграблено, но сохранился пол, пригодный для танцев. Церковь не отапливалась. Пол не поливали: вода, замерзая, превращала его в настоящий каток. Дети занимались классикой в валенках, теплых штанах, рукавицах, а пианистка играла, не снимая перчаток. И. Генслер вспоминала: «Я прекрасно помню уроки классики, которые нам давала Екатерина Николаевна Гейденрейх. Занимались в церкви. По углам лежал снег и лед. Одеты — кто в чем. Я — в лыжных штанах, сапогах, шерстяном платье и кофте. Екатерина Николаевна — в синем зимнем пальто с каракулевым воротником, в меховой ушанке, кожаных рукавицах. Палки в „зале“ не было, держались, кто за что смог ухватиться»²³.

Дети, включая самых маленьких, постоянно давали концерты в воинских частях, госпиталях, на заводах. Если не было возможности танцевать, пели, читали стихи, разыгрывали сценки на злобу дня. Часто выступали в деревенских клубах.

Летом 1942 года училище переехало в поселок Нижняя Курья, расположенный в двадцати километрах от Молотова. Классов, годных для уроков классики, и там не было, однако занятия не прекращались. Добираться в город до театра было сложно, но дети продолжали участвовать в спектаклях — «Спящей красавице», «Гаянэ»,

²³ Генслер И. Экзерсис в лыжных штанах. Рукопись. Архив автора.

в репетициях «Золушки». Кроме того, школа давала своими силами шефские концерты²⁴.

В 1942 году мальчиков 1924 года рождения призвали в армию. Назад с фронта почти никто из них не пришел, а на большую балетную сцену вернулся только Константин Васильевич Шатилов. Он прошел войну солдатом — пулеметчиком и разведчиком, встретил Победу в Вене. Вернуться после окопов и ранений к учебе в хореографическом училище было огромным профессиональным и человеческим подвигом. Шатилов смог это сделать. Он не только завершил профессиональное образование, но и стал одним из известных мастеров ленинградской сцены, в течение двух десятилетий был ведущим солистом ГАТОБа, затем педагогом АРБ.

Осенью 1942 года старшие — восьмой, девятый и десятый класс — переехали в Молотов и поселились на улице Луначарского, 37, в здании, где потом начало свою историю Пермское хореографическое училище. Старшие воспитанники ездили с театральными концертными бригадами. Мальчиков из последнего класса взяли на работу в труппу: не хватало мужчин. Молодые артисты были ежедневно заняты в балетных и оперных спектаклях, участвуя в танцах и мимансе. Несколько раз в неделю давали сборные программы для солдат, приезжавших на переформирование, и для заводских рабочих — прямо в цехах. Большая нагрузка в театре не освобождала от школьных обязанностей.

Выпускные спектакли состоялись 30 июня и 1 июля 1943 года. Лучшие воспитанники были «откомандированы» в Москву для участия в Вечере показа молодых дарований, он состоялся 8 ноября 1943 года на сцене Концертного зала им. П. И. Чайковского.

В 1943 году ЛХУ сделало первый в условиях эвакуации набор местных детей. Этот класс стал основой нового училища — Пермского хореографического. Его возглавила единомышленница Вагановой Екатерина Николаевна Гейденрейх, воспитанница петербургской балетной школы и хранительница ее традиций²⁵.

²⁴ См.: Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой. Л., 1988. С. 105.

²⁵ Там же. С. 107.

Резэвакуация началась в марте 1944 года. В июне этого же года обе части училища воссоединились под крышей родного дома на улице Зодчего Росси. Через несколько недель ученики дали концерт на сцене Малого оперного театра. Выпускные спектакли состоялись 4 и 9 декабря 1944 года на сцене ГАТОБа. Эта традиция не прерывается до сих пор, и выпускные спектакли ежегодно проходят на прославленной сцене.

Можно с гордостью констатировать, что поразившее мир мужество ленинградцев проявилось и в балетной среде города. Педагоги и воспитанники ЛХУ, включая самых маленьких, в тяжелейших условиях показали редкую стойкость и силу духа. Ленинградская балетная школа сумела в нечеловеческих условиях блокады и эвакуации сохранить себя и не растерять навыков, накопленных предыдущими поколениями.

За три года пребывания в эвакуации в Молотове (Перми) ГАТОБ и ЛХУ оказали огромное влияние на культурную жизнь Урала. В Перми сформировалась публика, готовая к восприятию искусства музыкального театра. Важнейшим результатом явилось рождение Пермского хореографического училища, детища петербургской — ленинградской балетной школы. Оно быстро заявило о себе и прочно заняло третье место среди профессиональных балетных училищ России. Там готовятся кадры для балетной труппы Пермского театра оперы и балета им. П. И. Чайковского, его воспитанники есть среди артистов петербургских и московских театров.

Труппа Пермского театра завоевала известность, имеет сложный и обширный репертуар балетной классики и произведений современных авторов. Пермь стала столицей балета Урала, причем столицей с мировым именем, здесь проходит престижный Международный конкурс артистов балета «Арабеск».

Весной 1943 года труппа ГАБТа вернулась из Куйбышева в Москву и сразу включилась в работу по восстановлению репертуара. Первой балетной постановкой стала «Жизель» в редакции Л. Лавровского. Премьера состоялась 30 августа 1944 года. В главной партии выступила Г. Уланова.



В. Нижинский — Негр
«Шехеразада»



Т. Карсавина —
Девушка
В. Нижинский —
Призрак розы
«Видение розы»

Т. Карсавина —
Сильфида
В. Нижинский —
Юноша
«Шопениана»



Е. Гердт
После спектакля



Е. Люком
Концертный номер «Полька»



О. Спесивцева — Эсмеральда
«Эсмеральда»

В. Чабукиани
Концертный номер
«Танец огня»



Т. Вечеслова — Медора
В. Чабукиани — Раб
«Корсар»



М. Семенова — Никия
«Баядерка»



Л. Якобсон, Т. Вечеслова
Концертный номер «Фантазия»



Г. Уланова — Жизель
«Жизель»

Ф. Балабина — Маша
«Щелкунчик»



Т. Вечеслова — Зарема
«Бахчисарайский фонтан»



Н. Дудинская — Золушка
«Золушка»





А. Шелест — Сюимбике
«Шурале»

В октябре 1943 года военный совет Ленинградского фронта и Ленинградский горисполком приняли решение восстановить здание Кировского театра. За дело взялась военная строительная организация. На помощь пришли заводы и фабрики города. Совнарком ассигновал на восстановление четыре с половиной миллиона рублей. Это позволило провести капитальный ремонт и модернизировать театральное хозяйство. Резэвакуация ГАТОБа из Молотова началась в марте 1944 года. Артисты с энтузиазмом подключились к восстановлению театра и продолжали давать концерты в воинских частях, госпиталях, на заводах. Особенно часто фронтовые концертные бригады ездили по базам Балтийского флота, давали представления на кораблях.

В августе 1944-го художественным руководителем балетной труппы был назначен Ф. В. Лопухов. Началась работа по реставрации спектаклей. Сезон открылся 1 сентября 1944 года, в репертуаре были балеты «Тщетная предосторожность», «Дон Кихот», «Жизель», «Шопениана» и «Спящая красавица», на следующий год прибавились балеты «Гаянэ» и «Конек-Горбунок» (музыка Ц. Пуни), а 22 июня 1945 года была показана сделанная Лопуховым новая редакция «Лебединого озера». После тяжелых военных лет людям хотелось светлого, радостного искусства, и первой премьерой театра стала в 1946 году «Золушка» в постановке К. Сергеева, подготовленная в условиях эвакуации.

Ленинградский балет, с честью выстоявший в годы войны, начал новый этап своей славной истории.



Глава 12

РЕФОРМА БАЛЕТНОГО ТЕАТРА
1960-х ГОДОВ

*Кризис балетного искусства, его причины, пути выхода. —
«Оттепель» и обменные гастроли. — Творчество Л. Якобсона. —
Лидеры реформы Ю. Григорович и И. Бельский*

В сталинское время соблюдение принципов социалистического реализма было обязательным для всех видов искусства, в том числе и для балетного театра. Единственным жанром, отвечающим этим требованиям, был драмбалет. Наличие ярко выраженной режиссерской концепции, понятный сюжет, логическое развитие действия, обязательный для танцовщиков «танец в образе» имели свои положительные стороны, что позволило создать ряд достойных спектаклей. Драмбалет советской эпохи вошел в историю шедеврами — «Бахчисарайским фонтаном» (1934) и «Ромео и Джульеттой» (1940). Однако хореографические и музыкальные выразительные средства в таких спектаклях становились не главными, а вспомогательными. Сюжет излагался с помощью пантомимы, исчезли традиционные большие структурные формы, доведенные до совершенства в творчестве М. Петипа.

Время требовало перемен, но запрет на поиски новых направлений хореографии привел к критической ситуации. Сторонники драмбалетного направления во главе с Р. Захаровым не желали признавать, что им не удастся достичь художественного результата, равного по значению «Бахчисарайскому фонтану» и «Ромео и Джульетте», и упорно требовали официального признания спектаклей, где танец окончательно потерял свои права («Родные поля» Н. Червинского в постановке А. Андреева; «В порт вошла „Россия“» В. Соловьева-Седого в постановке Р. Захарова).

С инакомыслящими боролись директивными постановлениями. Кампании против «космополитов», «формалистов», «проводников буржуазной идеологии» были обычным явлением тех лет.

Взрыв произошел после смерти И. В. Сталина в 1953 году, когда рухнул железный занавес. Обменные зарубежные гастроли открыли иной мир балета. Оказалось, что многие идеи, запрещенные, забытые в СССР, за границей успешно развивались. Советские артисты, попадая в другие страны, с энтузиазмом впитывали иную культуру, знакомились с достижениями коллег, с неизвестным ранее изобразительным искусством, новинками литературы и кино. На отечественной сцене были показаны спектакли крупнейших зарубежных театров. Событием стали приезд балета Парижской оперы (1958), Джорджа Баланчина и его труппы New York City Ballet (1962, 1972).

Период в жизни страны, романтично названный «оттепелью», глубоко отразился на театральном искусстве. За короткое время «оттепели» выросла целая плеяда по-другому мыслящих людей, отличающихся от поколения, сформировавшегося в сталинские годы или после — в годы застоя. Они любили родину и хотели скорых перемен, были не только талантливыми профессионалами, но и романтиками в душе. Период «оттепели» благотворно сказался на судьбе балетного искусства. «Вспомнили тогда о музыкальной природе танца, — отмечает А. Соколов-Каминский. — <...>. Обратились к опыту Ф. Лопухова в сфере симфонического танца. Молодые ленинградские хореографы Ю. Григорович и И. Бельский перевернули устоявшиеся российские мерки, пересмотрели, каким быть балетному спектаклю. Создали... новые стандарты»¹.

Эти новые стандарты были созданы не на пустом месте. Ф. Лопухов был теоретиком, чьи идеи увлекли молодых хореографов. На практике же реформу во многом подготовил своим творчеством Л. Якобсон. Хотя слава пришла к нему в годы господства драмбалета, а он сам отдавал предпочтение сюжетным постановкам (это касалось и больших балетов, и огромного количества миниатюр), его нельзя причислить к балетмейстерам-«драмбалетчикам». Он не выстраивал

¹ Соколов-Каминский А. Время собирать камни... // Петербургский балет: Рубеж тысячелетий: сб. ст. СПб., 2004. С. 12.

свои спектакли как режиссер драматического театра, не «отанцовывал» пантомиму, не украшал действие яркими дивертисментами. Уникальный мастер, Якобсон постоянно искал новый хореографический язык, который сам называл «хореопластикой».

Новый этап отечественной хореографии ознаменовали балеты «Каменный цветок» (1957) и «Легенда о любви» (1961) Ю. Григоровича, «Берег надежды» (1959) и «Ленинградская симфония» (1961) И. Бельского. Наряду с восторженным приемом прогрессивной критикой, эти спектакли вызвали яростные нападки сторонников драмбалета. Однако кампания против Бельского и Григоровича, объявленных «лидерами формализма», уже не смогла затормозить процесс реформы. Эпоха драмбалета постепенно отходила в прошлое. Бельский и Григорович стали одними из первых хореографов, вернувших в балетную палитру главную краску — танец.

Леонид Вениаминович Якобсон (1904–1975) родился в Петербурге, в 1926 году окончил ЛХУ (класс В. И. Пономарева). В 1926–1933 годах был артистом ГАТОБа, в 1933–1942-м — солистом балета и балетмейстером ГАБТа. Начал ставить в ученические годы. Первая крупная работа Якобсона — второй акт балета Д. Шостаковича «Золотой век» (1930, ГАТОБ).

В эпоху драмбалета Якобсон был одним из немногих, кто основное внимание уделял не режиссуре спектакля, а собственно танцу, пластике тела. Он продолжал традиции М. Фокина, разделяя его убеждения, что каждый спектакль должен иметь индивидуальное лицо, и считая классический танец только одним (а не главным) выразительным средством в балете. Официальные круги нередко предъявляли ему обвинения в формализме.

На сцене ГАТОБа огромный успех имели балеты Якобсона «Шурале» (1950), «Спартак» (1956), «Клоп» (композиторы Ф. Отказов, Г. Фиртич, 1962), «Страна чудес» (1967), спектакли уникальной программы «Хореографические миниатюры» (1959). Особой славы удостоился «Спартак», названный Якобсоном не балетом, а «сценами из римской жизни». В спектакле царил атмосфера подлинного Рима. Хореограф поставил себя в оппозицию театру Петипа, принципиально отказавшись от привычной классической техники — выворотного

положения ног, пуантов, больших прыжков. Стил «Спартака» родился в залах Эрмитажа, возле античных ваз, горельефов, Пергамского алтаря.

Якобсон мог работать в любом жанре, но любимым была миниатюра. С равным успехом он ставил классически чистый «Pas de quatre» на музыку В. Беллини и фольклорные номера, опереточное «Pas de deux» на музыку Ф. Легара, гротескового «Подхалима» и «Негритянский концерт» И. Стравинского с пластикой первобытных плясок. В знаменитом цикле на темы Родена он создал композиции, которые можно принять за ожившие работы французского скульптора.

Нарушая каноны и традиции, Якобсон привнес в хореографию иную образность, иной язык. Неистовый, одержимый, знающий цену своему дару, он не прислушивался к указаниям властей, досаждал даже тем, что никогда не замалчивал своей национальности. Он постоянно обращался к еврейской теме, а это в те времена не приветствовалось. «Влюбленные», «Портняжка», «Молодожены», «Свадебный кортеж» вызывали овации зрителей и гнев начальства. Однако хореографу был одинаково близок русский, молдавский, татарский фольклор. «Тройка», «Снегурочка», «Деревенский донжуан» — маленькие шедевры на русскую тему. Ансамбль молдавского народного танца «Жок» был творчески создан Якобсоном. А в балете «Шурале» он с большим мастерством соединил классическую основу с национальным татарским танцем.

Хореограф умел раскрыть индивидуальность любого артиста, для него не было некрасивых, неспособных танцовщиков. Однако с ним было нелегко, его требования часто казались невыполнимыми. Игорь Бельский и Аскольд Макаров вспоминали, как, репетируя партии Шурале и Али-Батыра, они теряли силы, расшибались в сложных прыжках. Поблажек от Якобсона не было никому — прима это или артист кордебалета. В результате рождалось чудо: самые невозможные, невероятные комбинации получались. Такой принцип творчества Якобсона — со ставкой на индивидуальность — был очень сложным и, как оказалось, сделал практически невозможным сохранение самой хореографии.

В конце жизни балетмейстера ждал подарок судьбы: в 1969 году он получил свою труппу, которую назвал «Хореографические миниатюры», где подготовил обширные программы с разнообразным репертуаром: «Классицизм — романтизм», «Экзерсис XX века», «Скульптуры Родена», жанровые балеты, сюиты «Город» и миниатюры без счета.

«Якобсон был одновременно петербургским академическим хореографом и абсолютно свободным авангардным художником»² — так определял талант балетмейстера И. Бельский, долгие годы танцевавший в балетах Якобсона. А хореограф Г. Алексидзе, размышляя о месте Якобсона в истории отечественного балета, считал: «Якобсон — одна из самых ярких фигур на хореографическом Олимпе. Хореограф от природы, от Бога. Человек, который мыслил хореографически. Все жизненные ситуации, вымыслы, любые импульсы он переводил в пластический язык, переводил так, как никому не удавалось ни до него, ни ныне и, наверное, не удастся в будущем. Почему я так говорю? Потому что подобного уникального свойства я больше ни у кого не встречал.

Якобсон ставил сюжетно. Сначала у него возникала идея, образ, и он реализовывал их в пластике. Сюжетность, конкретика толкали в один мир, а обобщенность в другой. Часто конкретика и обобщенность не совпадали. Пластическое воплощение было настолько своеобразно, что само по себе уже несло обобщенный характер, который вмещал больше, чем сюжетная канва, явившаяся исходной точкой. <...> Как назвать Якобсона? <...> Я сказал бы: он — авангардист. Индивидуальный авангардист. Он создал свое собственное течение, но существует в нем один. Якобсон неповторим»³.

Юрий Николаевич Григорович родился в 1927 году в Ленинграде. По окончании ЛХУ в 1946 году и до 1961 года — артист балета ГАТОБа, где с успехом исполнял партии Шурале, Божка («Баядерка»), Половчанина («Половецкие пляски»), Нурали.

Балетмейстерским дебютом Ю. Григоровича на сцене ГАТОБа стал в 1957 году «Каменный цветок», последний балет С. Прокофье-

ва. К этому времени балет под названием «Сказ о каменном цветке» был поставлен Л. Лавровским на сцене Большого театра (1954), но успеха не снискал, несмотря на состав исполнителей: Катерина — Г. Уланова, Данила — В. Преображенский, Хозяйка Медной горы — М. Плисецкая, Северьян — А. Ермолаев.

Так случилось, что дебютант превзошел старшего коллегу, уже имевшего удачный опыт работы с С. Прокофьевым — балет «Ромео и Джульетта». Причину неудачи Л. Лавровского В. Красовская находила в том, что «лирическую поэму композитора-симфониста они (создатели московского спектакля. — Л. А.) поставили в приемах прозаичной бытовой драмы»⁴.

Сохраняя сюжетность, Григорович не пересказывал П. Бажова, не иллюстрировал партитуру. Хореография, вдохновленная темами и образами музыки, обрела в спектакле самостоятельность. Хореограф задавался вопросами о борьбе добра и зла, о сложном взаимоотношении человека и природы, о месте художника, его долге перед людьми, любимой женщиной, перед своим талантом. Симфонизм хореографии прочитывался в сюитах, несущих важную конструктивную функцию в каждом акте. В сцене обручения Катерины и Данилы танцы юношей и девушек без этнографических деталей передавали радостную атмосферу русского обряда. Сюита танцев на ярмарке, названная композитором «Уральской рапсодией» и развивающаяся без разграничения номеров, выстроена на одном дыхании. «Как и все массовые сцены спектакля, — отмечал В. Ванслов, — ярмарка изображает не танцы в жизни, а жизнь в танце. Здесь даны не танцы на ярмарке, а ярмарка в танце, то есть создан *танцевальный образ ярмарки*»⁵.

Пластические характеристики героев «Каменного цветка» имели ярко выраженное симфоническое развитие. Если в сцене помолвки Данила наделен теми же движениями, что и его друзья, то в моменты творчества его танец обретает индивидуальность, технически усложняется. Анализируя развитие темы протагониста, сравним две вариации Данилы. Попадая в царство Хозяйки Медной горы, Данила чувствует себя там чужим, и его вариация исполняется на фоне

² Балетный бунтарь // Независимая газета. 1999. 15 янв.

³ Алексидзе Г. Балет в меняющемся мире. С. 33, 34.

⁴ Красовская В. Статьи о балете. Л., 1967. С. 65.

⁵ Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М., 1971. С. 60.

неподвижного кордебалета камней. В третьем акте юноша, познавший тайны подземного мира, демонстрирует камнями свою власть над природой — его танец органично соединяется с массовым танцем камней.

Аналогично можно проследить развитие и сложное взаимодействие хореографических тем других персонажей. «Следуя за таинственной, изменчивой, необычайно значительной музыкой, Григорович нашел танец, где на редкость глубоко и полно раскрывается философский замысел композитора», — констатировала В. Красовская⁶.

Свой следующий балет, «Легенда о любви», Григорович поставил в 1961 году на музыку А. Меликова по сценарию турецкого писателя Н. Хикмета. История о царице Мехменэ Бану, заплатившей своей красотой за исцеление любимой сестры Ширин, о любви сестер к художнику Ферхаду и его отказе от личного счастья, чтобы принести счастье народу, — все это приобретает у Григоровича масштаб философской трагедии-притчи.

Балет в целом Григорович решил с позиций хореографического симфонизма. «Танцевальное действие, — пишет В. Ванслов, — раскрывается в „Легенде о любви“ средствами *симфонического танца*, то есть танца, основанного на развитии крупной хореографической формы, на тематической разработке, на „полифонии“ различных хореографических линий. Симфонический танец, как основной способ выражения действия, диктовался здесь обобщенным характером драматургии, строящейся не на внешнем движении сюжета, а на внутреннем развитии конфликтного действия. При этом Григорович впервые в истории хореографии построил на основе симфонического танца, и только его одного, весь „полнометражный“ трехактный балетный спектакль в целом. Каждая сцена этого спектакля может быть примером высокохудожественного танцевального симфонизма, подчиненного глубокой идейно-содержательной драматургии»⁷.

Все персонажи «Легенды о любви» имеют свои пластические характеристики и темы, которые сложно взаимодействуют. Помогают осветить образ Мехменэ Бану и придворные, и плакальщицы, и горбатые шуты, и красавицы-танцовщицы. Их функция много-

⁶ Красовская В. Статьи о балете. С. 76.

⁷ Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. С. 106.

значна: они не только создают жизненные реалии, но и становятся средством выражения внутреннего мира царицы, ее мыслей и чувств. Характеры Ферхада и Ширин в значительной мере также передаются через их окружение. В момент первого появления художника Ферхада его «заслоняет» танец друзей. На заднем плане он расписывает дворец, а на сцене четверка юношей дает, многократно множа, экспозицию его пластической темы. Образ художника, живущего в светлом, гармоничном мире, довершает вариация самого героя. В пластике Ферхада, развивающего лейттему танца друзей, движения становятся масштабнее и сильнее, тем самым внося героическую краску в его характеристику. По такому же принципу — с «помощью» девушек — создан портрет Ширин.

Григорович мастерски выстраивает массовые сцены. Редкий балет обходится без шествия. Шествие в «Легенде» несет сюжетную нагрузку: Мехменэ Бану и Ширин прибывают осмотреть новый дворец, который расписывает Ферхад. Кроме того, шествие дает образ власти и приводит действие к конфликту — завязке отношений Мехменэ Бану, Ширин и Ферхада.

Образ несокрушимого государства и мощного войска строится в танце: появляющиеся на сцене тройки и четверки воинов подхватывают общее движение, направляющей и организующей силой которого является Визирь. Здесь нет индивидуальных характеристик, и Визирь — только часть военной машины, обезличенной, лишенной человеческих чувств. Тем сильнее действует на зрителей следующая мизансцена: шествие, достигнув разгара, неожиданно замирает, гаснет свет, лучи прожекторов высвечивают в темноте Мехменэ Бану, Ширин и Ферхада. Прием крупного плана (он будет еще не раз применен в спектакле) позволяет балетмейстеру мгновенно переключиться на мир чувств героев и сразу задать пластические темы их будущих взаимоотношений. Лейтмотив Ширин — арабески, *pas de bourrée*, трепещущие руки — находит гармоничный отклик в сдержанной пластике Ферхада. В пластике Мехменэ Бану — излом, предвещающий трагедию одиночества царицы.

Чистота, целомудренность чувства передана в первом адажио Ширин и Ферхада, где влюбленные ни разу не прикасаются друг к другу. Их второе адажио, выстроенное на непрерывных и замысловатых поддержках, символизирует счастливую, соединившую их

любовь. Адажио с Ширин, явившейся Ферхаду в грезах, лишено чувственной страсти, а потому поддержки лишаются остроты, становятся сдержанными. Ведь здесь образ любимой сливается с образом воды, которую мечтает дать людям Ферхад.

В дуэтах с Ширин мягкая пластика Ферхада позволяет притушить порывы страсти, наполнить их нежностью. Другим предстает герой в грезах Мехменэ Бану. В дуэте с царицей подчеркнутый в его движениях силовой импульс, мощные поддержки рисуют Ферхада как личность, равную гордой правительнице.

Исключительно танцевальными средствами решена кульминационная сцена балета — сцена погони. «Вместо того чтобы изображать погоню, — справедливо считает В. Ванслов, — он (Григорович. — Л. А.) дал ее *танцевальный образ*, основанный на приемах, невозможных ни в одном другом виде искусства»⁸.

В танцевальную полифонию вовлечены все: вольно летящие большими прыжками беглецы Ширин и Ферхад, мчащиеся группы военных и всадников, организаторы преследования — Визирь и Мехменэ, чье стремительное фуэте сообщает динамику, зримо рисует и скорость бега, и кипение душевных страстей.

«В „Легенде о любви“ метод сплошного и непрерывного танцевального развития полностью себя оправдал. Ни один эпизод спектакля не вызывает ощущения необходимости применения каких-либо иных средств, кроме тех, что найдены балетмейстером»⁹.

Новаторство Григоровича выражается и в хореографической лексике, которая базируется на классическом танце, народном танце и достижениях современной хореографии. Элементы народного танца используются сдержанно, отдельными штрихами («восточные» руки). Достижениями современной техники можно считать шпагаты и акробатические поддержки, которые, впрочем, вели свое начало из хореографии Ф. Лопухова. Богатство хореографических форм в «Легенде о любви» можно проследить на примере партии Ферхада, где есть четыре вариации, пять дуэтов с Ширин и один с Мехменэ Бану, участие в двух массовых сценах («Погоня» и «Народ») и малых

⁸ Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. С. 128.

⁹ Там же. С. 101.

ансамблях. И хореография везде различна. Аналогично выстроены партии других героев.

«„Легенда о любви“ — синтез открытий балета XX века, как „Спящая красавица“ — синтез открытий XIX столетия», — считала В. Красовская¹⁰.

Балеты Григоровича побудили к творчеству новую генерацию ленинградских танцовщиков. Молодежный состав «Каменного цветка» на другой день после премьеры проснулся знаменитым. Событием стали исполнения партий И. Колпаковой (Катерина, Ширин), А. Осипенко (Хозяйка Медной горы), И. Зубковской и О. Моисеевой (Мехменэ Бану), Ю. Соловьевым (Данила, Ферхад), А. Гридиным (Северьян, Визирь).

Успехи Григоровича на сцене ГАТОБа были оценены: хореограф занял пост главного балетмейстера Большого театра (1964–1995).

В ГАБТе Григорович поставил свою редакцию балета П. Чайковского «Щелкунчик» (1966), где сказочный сюжет — лишь повод для серьезных размышлений о душевном мире девочки-подростка. Огромный успех принес Григоровичу балет «Спартак» А. Хачатуряна (1968) — героическая трагедия о борьбе за свободу. «Спартак» стал демонстрацией достижений мужского танца.

В своих балетах Григорович уделял внимание проявлениям разных чувств. Мрачные страсти в спектакле «Иван Грозный» (1975), возвышенные — в «Ромео и Джульетте» (1979), драматические — в «Ангаре» (композитор А. Эшпай, 1976), в «Золотом веке» (1982).

Балет «Ангара», созданный по популярной пьесе А. Арбузова «Иркутская история», рассказывал о строителях гидроэлектростанции. Непростые любовные отношения, трудовые подвиги, столкновения индивида и коллектива, гибель героя в борьбе со стихией — все это позволило говорить о современной теме в балете, однако самой большой удачей стал проходящий через весь спектакль образ реки Ангары, создаваемый кордебалетом.

Действие «Золотого века» было перенесено в годы нэпа. Запутанный сюжет с массой персонажей: рыбак, танцовщица кабаре, ее партнер-танцовщик, по ночам превращающийся в главаря банды, бандиты, комсомольцы. В. Красовская считала, что «скукой веет и от

¹⁰ Красовская В. Статьи о балете. С. 245.

комсомольской бодрости молодежи, и от томлений фокстротирующих пар. И те и другие существуют в пустом пространстве»¹¹.

Кроме оригинальных постановок Григорович сделал свои редакции классических балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Баядерка», «Корсар».

Важнейшее значение имел творческий союз Григоровича с выдающимся театральным художником С. Вирсаладзе, оформившим все его спектакли. «Декорационные работы Вирсаладзе в спектаклях Григоровича неотделимы от музыкально-хореографической драматургии. Они разрешили существенные проблемы развития театрально-декорационного искусства и наметили его дальнейшие пути. Большинство их может служить классическим образцом принципов изобразительного решения балетного спектакля. Благодаря декорациям и костюмам Вирсаладзе в постановках Григоровича достигнута необычайная художественная целостность, отвечающая сущности единого образа каждого спектакля»¹².

Единомышленниками хореографа были ведущие танцовщики ГАБТа: его жена Н. Бессмертнова, М. Плисецкая, Е. Максимова, В. Васильев, М. Лиепа, М. Лавровский, Н. Цискаридзе. Прекращение поисков новых путей вызвало неудовольствие труппы, и в 1995 году Григорович был вынужден уйти из Большого театра. Возглавив балетную труппу Краснодарского театра оперы и балета, хореограф перенес туда практически весь свой репертуар.

Значение творчества Григоровича для балета второй половины XX века неоспоримо: он был в числе лидеров реформы 1960-х годов, вернувшей танцу его права быть главным выразительным средством в спектакле. Балетмейстер мастерски применял методы хореографического симфонизма в сюжетных балетах.

Творчество Григоровича продолжается. На открытии после капитального ремонта исторической сцены Большого театра в 2011 году состоялась премьера «Спящей красавицы» в новой редакции Григоровича. Еще одна его работа — авторская редакция балета «Каменный цветок» в Мариинском театре (2016), приуроченная к 90-летию балетмейстера.

¹¹ Красовская В. Вторым экраном // Петербургский театральный журнал. 1994. № 6.

¹² Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. С. 291.

Игорь Дмитриевич Бельский (1925–1999) родился в Ленинграде, окончил в 1943 году ЛХУ, танцевал в ГАТОБе (1943–1963). «Он умел ладить с ролями на сцене, сообщая им врожденные свойства своей натуры: победительный темперамент, доверие к партнерше, удаль, а где надо — совершать чудеса перевоплощения»¹³.

В 1946 году Бельский вернулся в стены alma mater, став одним из самых молодых преподавателей за всю историю школы. Среди воспитанников, учившихся у него характерному танцу, О. Моисеева, Н. Кургапкина, О. Соколов, И. Генслер.

Во втором сезоне работы в ГАТОБе Бельский создал одну из своих лучших ролей — Ротбарта в «Лебедином озере», поставленном Ф. Лопуховым. Лопухов придумал сложную вариацию с хитрым прыжком и приземлением с большой высоты на оба колена. Бельский имел оглушительный успех, а его «трюк» вошел в историю балета. Никто не смог повторить знаменитый прыжок, он стал легендой.

Танцовщик был непревзойденным Эспадой в «Дон Кихоте», Нурали в «Бахчисарайском фонтане», незабываемым солистом бесчисленных характерных танцев — венгерских, цыганских, испанских, русских, польских. Ему давали превосходные характеристики поклонники, критики и самые неподкупные судьи — коллеги по сцене. Партия лешего Шурале в балете Л. Якобсона принесла Бельскому Сталинскую премию.

Работая над каждой ролью, артист привносил собственные краски, становясь отчасти соавтором хореографа-постановщика. Понимание замысла и стиля спектакля, уважение к традициям и канону, не жажда самоутверждения, а желание достичь значительного художественного результата — все это позволяло не подгонять роль под себя, а углублять и обогащать созданный образ. Так естественно и постепенно в исполнительство проникали начала творчества балетмейстера.

Через два года после «Каменного цветка» Ю. Григоровича на сцене ГАТОБа Бельский поставил свой первый балет «Берег надежды» композитора А. Петрова по сценарию Ю. Слонимского (1959).

¹³ Золотницкий Д. Предисловие // Абызова Л. Игорь Бельский: Симфония жизни. СПб., 2000. С. 8.

«Берег надежды» — балет сюжетный. История советского рыбака, волею стихии заброшенного на чужой берег, где его пленили и пытались склонить к измене, была рассказана поэтично и символически-образно. Любовь к Родине воплощалась у Бельского в любви к женщине. Когда подруга, обернувшись чайкой, звала за собой, герой преодолевал все преграды: и тюремные стены, и океан.

Хореографический симфонизм в спектакле проявлялся в решении отдельных сцен. Драматургия строилась на хореографической разработке тематического материала: «Наш берег», «Рыбак», «Любимая», «Мужество», «Чайки». Впервые вместо подробного описания происходящего, как это было принято в драмбалетах, в программке обозначены были только сцены:

<i>Первый акт</i>	Летят чайки
	Здравствуй, родной берег!
	Песня дружбы
	Рыбак и его любимая
	Прощание
	В бурю
<i>Второй акт</i>	Рыбаки возвращаются
	Патруль
	Потерявшая любимого
	Человек в море!
	Спор
	Неравная схватка
<i>Третий акт</i>	Чайки зовут
	Пытка
	Голос друзей
	Человек в черном
	Прерванный рассказ
	Снова пытка
	На крыльях любви
	Берег надежды ¹⁴

¹⁴ Программа спектакля «Берег надежды». Театр оперы и балета им. С. М. Кирова. 1959. 16 апр.

Герои были безымянны: Рыбак, его Любимая, Потерявшая любимого, Человек в черном, рыбаки, девушки, чайки, патруль. И совсем таинственные персонажи: Мольба, Отчаяние, Надежда, соблазны. Отбросив иллюстративность, Бельский говорил исключительно на языке танца. «Можно без преувеличения сказать, — писал В. Ванслов, — что „Берег надежды“ — первый спектакль о современности, в котором ни в одном из эпизодов не чувствовалось фальши. Спектакль развивался словно хореографическая поэма, идущая на основе музыкальной драматургии и находящая в ней свою опору, строился на основе широкого применения симфонического танца, ранее не свойственного нашим балетам о современности»¹⁵.

Главная заслуга Бельского — «Ленинградская симфония» на музыку Седьмой симфонии Д. Шостаковича (1961, ГАТОБ), поставленная в жанре программной танцсимфонии. В обобщенно-условной форме хореографии, отказавшись от конкретной образности, иллюстративности, балетмейстер нашел зрительный эквивалент музыки. Балет о битве советского народа с фашистскими захватчиками полон трагизма — герои одерживают победу ценой жизни. Сегодня его содержание можно трактовать шире — как борьбу человека с любым насилием. Балет долго шел на сцене ГАТОБа, был показан в ряде стран на зарубежных гастролях, удостоился высокой оценки Дж. Баланчина. Ныне «Ленинградская симфония» возобновлена в Мариинском театре, молодое поколение танцовщиков с энтузиазмом участвует в спектакле, а реакция зрителей показывает, что их по-прежнему волнует этот балет.

«Одиннадцатая симфония» на музыку Д. Шостаковича (1966, МАЛЕГОТ), посвященная событиям революции 1905 года, также решена Бельским в жанре программной танцсимфонии.

Приверженец принципов хореографического симфонизма, Бельский применял их и в сюжетном балете. В «Коньке-Горбунке» композитора Р. Щедрина (1963, МАЛЕГОТ) пластическое решение исходило из эмоционального и ритмического строя музыки, но успех балетмейстера определен не только тесным союзом хореографии

¹⁵ Ванслов В. Новые черты музыки и хореографии в балетах о современности // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Л., 1979. Вып. 3. С. 21.

и музыки, но и ограниченным применением хореографического тематизма внутри отдельных частей. Однако попытка сделать глубоко сюжетный спектакль как балет-симфонию привела Бельского к неудаче при постановке балета «Овод» композитора А. Чернова (1967, МАЛЕГОТ). При работе над балетом П. Чайковского «Щелкунчик» (1969, там же) Бельский учел опыт работы над «Оводом».

Почти во всех своих балетах он так или иначе обращался к теме любви, но «Щелкунчик» остался среди них единственным, где эта тема сделалась доминантной. Бельский говорил не о первом романтическом чувстве, а о любви фантастической и земной, поруганной и возрожденной, самоотверженной и трагической. В этой любви для хореографа больше мучительного, чем радостного. Но она единственный смысл жизни, ибо без нее человек — кукла.

Бельский был в числе тех, кто возвращал танцу его приоритетное право в балетном спектакле. Место этого балетмейстера в истории отечественной культуры определено тем, что, поставив «Ленинградскую симфонию», он возродил жанр балета-симфонии (танцсимфонии).

Творческий союз двух «формалистов», Бельского и Шостаковича (Шостакович был объявлен «формалистом номер один» в 1948 году, а Бельский «лидером формалистов» в 1961-м), стал важной вехой отечественного искусства. Этот союз возродил насильственно прерванные опыты Ф. Лопухова и вернул на сцену балет-симфонию.

В 1962–1973 годах Бельский работал главным балетмейстером МАЛЕГОТа, где многое сделал для профессионального роста артистов и для привлечения к сотрудничеству молодых хореографов. В 1973–1977 годах он занимал пост главного балетмейстера ГАТОБа. В этот период в репертуаре театра были балеты 42 названий.

Бельский был профессором Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, где преподавал на балетмейстерском отделении. Среди тех, кому он дал путевку на академическую сцену, Н. Боярчиков, Б. Эйфман, В. Елизарьев, Н. Долгушин, Д. Брянцев, Г. Майоров.

Бельский был талантливым теоретиком, в его работах получили творческое продолжение идеи Ф. Лопухова. Бельскому чужды рассуждения на общие темы, для его статей характерно стремление

к выработке конкретной терминологии, касающейся понятий хореографического симфонизма, в исследовании которого он сделал шаг вперед, заменяя описание хореографии ее всесторонним анализом в балетах классического наследия.

С 1992 года до конца жизни Бельский был художественным руководителем АРБ, внес свой вклад в перестройку училища в академию. Широкообразованный профессионал, имеющий за плечами тридцатилетний стаж преподавания на балетмейстерском отделении Ленинградской консерватории и солидный опыт педагога характерного танца в ЛХУ, Бельский оказался дальновидным стратегом, преобразуя училище в высшую школу. Он мыслил масштабно и сразу наметил программу-максимум — готовить специалистов всех балетных профессий: педагогов, репетиторов, концертмейстеров, балетоведов, хореографов, сценографов и художников по костюмам. Выполнять задуманное Бельский начал поэтапно и до конца осуществить не успел.

Умер балетмейстер в Петербурге, похоронен на Литераторских мостках Волковского кладбища.



Глава 13

БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР 1960–70-х ГОДОВ. БАЛЕТМЕЙСТЕРЫ «НОВОЙ ВОЛНЫ»

*Традиция и новаторство на балетной сцене. — Творчество
Н. Боярчикова, О. Виноградова, Г. Алексидзе, Н. Касаткиной
и В. Василёва*

Лидеры реформы балетного театра Ю. Григорович и И. Бельский в своей деятельности базировались на служении искусству и на искренней вере в общественный долг. Обращаясь в своем творчестве к симфонической хореографии, они опирались на результаты предшественников. Унаследованная ими идея «чистого танца», доведенная до совершенства в балетах Мариуса Петипа, получила новое осмысление. Танец, содержательной основой которого стала симфоническая музыка, дал импульс рождению качественно иной балетной драматургии. Заложив в своих постановках черты новой хореографии второй половины XX столетия, хореографы основывались на достижениях русского балетного театра, восприняв от своего учителя Ф. Лопухова идеи о ведущей роли принципов хореографического симфонизма на современной сцене. Бельский и Григорович, подлинные новаторы, обновили и форму спектакля, и технику танца, и его язык. От Лопухова они унаследовали смелость, с которой соединяли классический танец с характерным, включая в него элементы спорта, труда, фольклора. Эти элементы никогда не вносили в хореографию иллюстративности, натурализма, напротив, они работали на создание образов обобщенных, символических, условных. Давая выдающиеся образцы тематического развития танца, Бельский и Григорович строго отбирали лейтдвижения для хореографических характеристик героев, умело пользовались выразительными возможностями

каждого движения, жеста, позы, логично сочетали комбинации движений. Это роднило их с балетмейстерами прошлого — М. Петипа и М. Фокиным.

С театром Петипа их сближала и многозначная образность кордебалетных ансамблей. В спектаклях хореодрамы артисты кордебалета могли не только изображать крестьян, воинов, гостей, они могли исполнять изобретательно поставленные выразительные танцы, но их участники были именно теми персонажами, которыми назывались, — воинственными татарами в «Бахчисарайском фонтане», революционными басками в «Пламени Парижа» или курдами в «Гаянэ». Участвовать в создании нужного фона в эмоциональной сфере протагонистов, интонируя их отношения, доводилось прежде виллисам, nereидам, лебедям, теням. У Бельского и Григоровича условно-символическая образность кордебалета несла широчайшую гамму чувств, например: танец чаек в «Береге надежды» выражал любовь, надежду, мужество, тоску по дому; в «Одиннадцатой симфонии» кордебалет передавал настроение масс — от покорности и отчаяния до революционной решимости идти на бой; в «Легенде о любви» кордебалет передавал характеры, мысли и чувства героев. Таким образом, художественная задача, возложенная на кордебалет, развиваясь в русле традиций балетной сцены, оказалась принципиально новой.

Творчество Григоровича и Бельского стало созвучно требованию времени. «Легенда о любви» Григоровича вошла в историю танцевального искусства наравне с «Жизелью» как образец сюжетного балета с драматургией, решенной на основе хореографического симфонизма. Симфонии Шостаковича дали жизнь лучшим балетам Бельского — «Ленинградской симфонии» и «Одиннадцатой симфонии». В свою очередь, эти спектакли стали лучшим воплощением музыки композитора на балетной сцене.

Идеи Бельского и Григоровича подхватили хореографы следующего поколения — Г. Алексидзе, Н. Боярчиков, О. Виноградов, И. Чернышев, Б. Эйфман и другие. Они доказали, что классический танец способен развиваться в разных направлениях, соответствуя задачам времени и духовным запросам общества.

Идею Ф. Лопухова о том, что прокладывать новые пути хореографической выразительности можно только на основе танца, вырастающего из структуры и образности музыки, восприняли от лидеров

1960–70-х годов и ныне творчески развивают их последователи — молодые мастера поколения XXI века.

Николай Николаевич Боярчиков родился в 1935 году в Ленинграде, в 1954 году окончил ЛХУ (педагог Б. В. Шавров). В 1954–1971 годах Боярчиков танцевал на сцене Ленинградского Малого театра оперы и балета. Его помнят как танцовщика яркого актерского мастерства. В шкале балетных ценностей до сих пор эталонами значатся исполненные Боярчиковым партии Марцелины («Тщетная предосторожность») и Хулигана («Барышня и хулиган»).

В 1967 году Боярчиков окончил балетмейстерское отделение Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Но еще раньше получения диплома состоялся его дебют на балетмейстерском поприще — «Три мушкетера» (1964), остроумный балет-пародия, восхитивший зрителей хореографической выдумкой.

Про таких, как Боярчиков, говорят «истинный петербуржец». Петербуржец по облику и манерам, стилю жизни, а главное — по духу творчества. Возможно, именно совпадение внутреннего мироощущения с аурой города определило индивидуальность хореографа. Приверженность Боярчикова к петербургской культуре не стала помехой в его работе на других сценах. Годы, отданные Боярчиковым Перми (в 1971–1977 годах он был главным балетмейстером Пермского театра оперы и балета им. П. И. Чайковского), стали золотым веком тамошнего балета, но на творениях самого хореографа сказались мало. И на Урале его питали родные корни, казалось, что и вдали от дома он черпал силы в воспоминаниях о белых ночах и таинственных питерских туманах. На пермской сцене родились балеты «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (1972), «Чудесный мандарин» Б. Бартока (1973), «Царь Борис» на музыку С. Прокофьева (1975), «Слуга двух господ» М. Чулаки (1976), «Орфей и Эвридика» на музыку рок-оперы А. Журбина (1977).

В 1977–2008 годах Боярчиков занимал пост главного балетмейстера Ленинградского Малого театра оперы и балета / Михайловского театра. Боярчиков обращался к разным жанрам, но ведущим направлением ее творчества стали балеты, навеянные литературными произведениями высокого образца: «Пиковая дама» и «Царь Борис»

по А. Пушкину, «Разбойники» по Ф. Шиллеру (1982), «Ромео и Джульетта» и «Макбет» по У. Шекспиру (1984), «Тихий Дон» по М. Шолохову (1988), «Женитьба» по Н. Гоголю (1986), «Петербург» по А. Белому (1992), «Корабль дураков» по сюжету С. Бранта (1997, совместно с Г. Ковтуном), «Фауст» по И. Гёте (1999), «Принцесса Луны, или История о старике Такэтори» по японской сказке (2002). Каждая премьера была событием.

«Я считаю, — говорит Боярчиков, — высшим достижением хореографии чистый, или, как говорят, абстрактный, балет, где почти ничего нет от жизненных реалий и в то же время выражается самая жизненная суть. Но, наверное, это не моя область. Как балетмейстеру мне необходима литература — сюжетная, драматургическая основа. <...> Хореограф, опираясь на драматургический костяк, сочиняет новый текст — хореографический, новое произведение, вдохновленное первоисточником, и судить его надо по законам балетного театра»¹.

Одним из профессиональных признаков хореографа является потребность ставить балеты на специально написанную для этого музыку. Ныне большинство коллег Боярчикова подгоняет под свои нужды уже существующую музыку, в оправдание ссылаясь на отсутствие современных балетных композиторов. Боярчиков на такие проблемы не сетует и успешно находит интересные партитуры очень разных авторов. Хореограф открыл балетной сцене композиторов В. Баснера, А. Журбина, С. Баневича, Ш. Калоша, Л. Клиничева, М. Минкова, Н. Мартынова.

В историю балета Боярчиков вошел как создатель собственного направления в балетном искусстве, названного «интеллектуальным театром Николая Боярчикова». Его спектакли никогда не имели развлекательной цели, напротив, они трудны для неподготовленного зрителя. Хореограф — редкий пример на балетной сцене — требует от аудитории эрудиции и умственных усилий, говорит о серьезных проблемах, не заигрывая с публикой. Боярчиков «предложил новую хореографическую модель понимания мира и человека. Одним из первых шестидесятников создал театр, где психологическому переживанию отведено последнее место, а первое — метафизическому.

¹ Ильичева М. Николай Боярчиков // Советский балет. 1988. № 5. С. 40.

Усложнил форму и дистанцировался от массовой культуры. <...> В постмодернистскую эпоху театр Боярчикова сохранил свою индивидуальность, проявившуюся в соединении интеллектуального и символического начал. Хореографа привлекала возможность сильного интеллектуального воздействия на зрителя, символизм проявлялся в отражении действенной картины мира»².

Боярчиков много сил отдает воспитанию нового поколения хореографов. Долгие годы он заведовал кафедрой хореографии Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, по сей день преподает балетмейстерское мастерство там и в АРБ.

Олег Михайлович Виноградов родился в 1937 году в Ленинграде. В 1958 году, окончив ЛХУ (педагог А. И. Пушкин), Виноградов уехал работать в Новосибирский театр оперы и балета (1958–1965). Там он выступал в характерных партиях, но скоро дебютировал как балетмейстер; обратившись к музыке С. Прокофьева, поставил балеты «Золушка» (1964) и «Ромео и Джульетта» (1965). Спектакли на эту музыку уже имели свою удачную судьбу на балетной сцене, но молодой балетмейстер не повторял предшественников, он нашел собственное решение вечных вопросов о любви — счастливой в «Золушке» и трагической в «Ромео и Джульетте». Виноградова интересовали не подробности сюжета, а психология личности.

Его первые балеты в Новосибирске не прошли незамеченными, и Виноградова пригласили в Большой театр для постановки спектакля «Асель» В. Власова (1967), а затем — балетмейстером в ГАТОБ (1968–1972), где он поставил балеты «Горянка» М. Кажлаева (1968) и «Зачарованный принц» Б. Бриттена (1972).

Следующий этап карьеры — пост главного балетмейстера Ленинградского Малого театра оперы и балета (1973–1977). Виноградов начинает деятельность балетом «Ярославна» Б. Тищенко по мотивам «Слова о полку Игореве» (1974). Он выступает здесь как сценарист, балетмейстер и художник. Приглашен знаменитый драматический режиссер Ю. Любимов. Образ Игоря блестяще воплотил Н. Долгу-

² Кузовлева Т. Хореографические странствия Николая Боярчикова. СПб., 2005. С. 6, 7.

шин. Взяв за основу балета подлинное событие русской истории XII века — окончившийся поражением поход князя Игоря Святославича на половцев, Виноградов отсылает зрителей к современности. «Ярославна» станет звездной вершиной творчества хореографа.

В 1977–2001 годах Виноградов занимал пост художественного руководителя балета и главного балетмейстера ГАТОБа / Мариинского театра. Среди его постановок «Фея Рондских гор» на музыку Э. Грига (1980), «Ревизор» А. Чайковского (1980), «Витязь в тигровой шкуре» А. Мачавариани (1980), «Броненосец „Потемкин“» А. Чайковского (1986), «Петрушка» И. Стравинского (1990), «Коппелия» Л. Делиба (1992), «Тщетная предосторожность» Ф. Герольда (1994).

Виноградов развивал идеи хореографов-новаторов 1960-х годов, уделял внимание сквозному хореографическому действию в спектакле. Элементы хореографического симфонизма присутствовали в его балетах «Горянка», «Ромео и Джульетта», «Золушка». Например, в «Горянке» реализовывался прием Григоровича из «Легенды о любви», когда мысли и чувства протагониста передаются с помощью кордебалета. Танец Асият, решившей порвать с традиционным беспорядком женщины Востока, сложно взаимодействовал с танцем кордебалета. Пластическая тема Асият то контрастировала с темой женщин в темных одеждах, то шла в унисон с полной радостных надежд темой «светлых девушек». Тема зла, заявленная «черными рыцарями» (они были одновременно и символами, олицетворявшими отжившие устои, и конкретными персонажами — кунаками жениха), получала свое развитие в финале спектакля. Она звучала в танце отвергнутого и жаждущего мести Османа. Ее ритм подчинял себе Асият, и дуэт героини с Османом превращался в танец смерти.

Несмотря на владение методом хореографического симфонизма, Виноградов симфонистом не был. Он вернул права пантомиме, сочетая ее с развернутым танцем.

Хореография Виноградова отличается графичностью, конструктивизмом, здесь сказывается, вероятно, его талант художника. Например, балет «Витязь в тигровой шкуре» он сначала нарисовал, а потом поставил.

Творческие интересы балетмейстера охватывают многие жанры: сказку («Золушка»), трагедию («Ромео и Джульетта»), исторические

сюжеты («Ярославна», «Броненосец „Потемкин“»), легенду («Витязь в тигровой шкуре»), комедию («Тщетная предосторожность»).

Художественная политика Виноградова как руководителя балетной труппы Кировского / Мариинского театра была направлена на сохранение классического репертуара в новом понимании — то есть в осовремененных, обновленных редакциях.

Виноградов был авторитарным руководителем, не терпел разногласий, требовал дисциплины. В результате часть старых кадров из театра ушла. Отказавшись от принципа закрытости главной петербургской труппы, Виноградов стал приглашать артистов из других городов, имеющих иную школу. Исполнительская манера стала проще. Делая ставку на молодежь, он начал принимать в театр учеников АРБ предвыпускного класса. Так, за год до получения диплома в труппу поступили А. Волочкова, Д. Вишнёва, С. Гумерова.

Виноградов открыл путь на петербургскую сцену западной хореографии. На афише появились балеты в постановках А. Бурнонвиля («Сильфида» и «Неаполь»), Р. Пети («Собор Парижской богоматери»), Э. Тюдора («Сиреневый сад»), Х. Антонио («Гойя»), официальные (то есть разрешенные Фондом Баланчина) редакции балетов Дж. Баланчина. Контакты с французским хореографом М. Бежаром привели к созданию фильма «Гран-па в белую ночь» (1987), где отразилось коллективное творчество артистов Мариинского театра и труппы Бежара. Благодаря Виноградову петербуржцы смогли увидеть выступления своих бывших любимцев-соотечественников Р. Нуреева и Н. Макаровой.

Безусловная заслуга Виноградова в том, что он сохранил в трудный период начала 1990-х годов уникальную балетную труппу Мариинского театра. Решение экономических трудностей происходило, главным образом, за счет резкого увеличения числа гастролей, и театр не потерял своего коллектива.

В 1990 году Виноградов основал в Вашингтоне балетную академию, фундаментом которой стала петербургская школа. Одновременно он возглавил балетную компанию в Сеуле. В 2008 году Виноградов вернулся в Петербург, ставит балеты в Михайловском театре, консерватории.

Георгий Дмитриевич Алексидзе (1941–2008) родился в Тбилиси в семье известного грузинского режиссера Дмитрия Александровича Алексидзе. После окончания Тбилисского хореографического училища Алексидзе учился в МХУ (класс А. М. Мессерера). В 1967 году он окончил балетмейстерское отделение Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, где учился у Ф. В. Лопухова.

В середине 1960-х годов поклонники балета ночами стояли в очереди за билетами в филармонию, где выступала новая труппа — «Камерный балет». Ее творчество было шоком для ленинградцев. Впервые на столь престижной сцене показывали программы, где автором балетных номеров был не маститый балетмейстер, а студент консерватории Георгий Алексидзе. Даже сама структура труппы была необычна для советских времен: в ее состав на добровольных началах входили танцовщики из разных театров и музыканты из филармонического оркестра. Авангардная хореография Алексидзе влекла жаждущих эксперимента балетных звезд первой величины, здесь выступали А. Осипенко, Н. Макарова, И. Колпакова, М. Барышников, Н. Долгушин, Г. Комлева.

Алексидзе, убежденный последователь идей Ф. Лопухова, пошел по своему пути. В «Камерном балете», существовавшем при Ленинградской филармонии в 1966–1968 годах, им были поставлены три программы балетных миниатюр, большинство из которых по методу применения хореографического симфонизма можно отнести к инструментально-симфоническим и импрессионистическим. У Алексидзе танец рождался из музыки, причем музыки самого высокого качества. Но зримой музыкой опусы Алексидзе не становились, несмотря на то что в программах «Камерного балета» танцовщики исполняли номера под аккомпанемент присутствующих рядом с ними на сцене музыкантов. Критики отмечали, что «в таких миниатюрах создавался единый танцевально-музыкальный образ»³.

С первых работ Алексидзе проявилась сохранившаяся до последнего периода творчества особенность — большинство его миниатюр имеют конкретную отправную точку, часто связанную с мифологическими, историческими, литературными героями или ситуациями.

³ Деген А., Ступников И. Талант ясный, своеобразный // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Л., 1974. С. 206.

Порой это заставляло критиков находить здесь элементы сюжетности, что, впрочем, не нарушало инструментальной формы миниатюр. Обратимся для примера к ставшему символом «Камерного балета» номеру «Сиринкс» на музыку для флейты соло К. Дебюсси. Его исполняли флейтист Лев Перепелкин и Алла Осипенко (затем — Наталия Макарова). Сюжет мифа о том, как речная нимфа Сиринкс, спасаясь от преследований Пана, молила бога о помощи, остался «за кадром». Алексидзе интересует момент превращения нимфы в тростник. Порывы ветра над зыбкой водой колышут гибкий стан. Руки то трепещут, молят о помощи, то гордо вскидываются, то смиренно замирают. На финальных звуках флейты, вычерчивая *écarté*, ногастебель вдруг ломается. Но не создание зримого образа тростника ставил себе задачей хореограф. Инструментальным, «чистым» танцем Алексидзе поведал о трагедии хрупкого, беззащитного существа, но существа, не покорившегося насилию.

Алексидзе работал главным балетмейстером Тбилисского театра оперы и балета им. З. Палиашвили и Пермского театра оперы и балета им. П. И. Чайковского, ставил на многих сценах СССР и за рубежом, однако основное творчество связано с Ленинградом — Петербургом. В конце жизни Алексидзе был главным балетмейстером Театра балета им. Л. Якобсона, возглавлял балетмейстерскую кафедру АРБ. Завещанием Мастера стала его книга «Балет в меняющемся мире». Умер и похоронен в Тбилиси.

В 2016 году дочерью хореографа Мариям Алексидзе была создана труппа «Тбилисский современный балет имени Георгия Алексидзе».

Наталия Дмитриевна Касаткина (р. 1934) и **Владимир Юдич Василёв** (р. 1931) — эти имена неразрывно связаны между собой, так же как неразрывен их творческий и супружеский союз.

Наталия Дмитриевна Касаткина родилась в Москве, в семье известного инженера Д. А. Касаткина. В 1953 году она окончила МХУ и в 1954–1976 годах была солисткой ГАБТа, где с блеском исполняла характерные танцы. Выдающимися ролями артистки стали партии Бесноватой («Весна священная»), Мерседес («Дон Кихот»), Рока («Кармен-сюита»). В 1960-е годы Касаткина начала работать как балетмейстер вместе с В. Ю. Василёвым.

Владимир Юдич Василёв родился в Москве, в 1949 году окончил МХУ и актерский факультет ГИТИСа (1953). В 1949–1970 годах Василёв танцевал на сцене ГАБТа.

Касаткина и Василёв совместно поставили множество балетов разных жанров, среди которых «Ванина Ванини» Н. Каретникова (1962, ГАБТ), «Весна священная» (1965, ГАБТ), «Сотворение мира» (1971) и «Пушкин. Размышления о поэте» (1979, ГАТОБ) — оба А. Петрова, «Ромео и Джульетта» (1972, Новосибирский театр оперы и балета), «Прозрение» Ю. Буцко (1974, Московский музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко).

В 1977 году Касаткина и Василёв возглавили труппу, ныне известную как Государственный академический театр классического балета, где активно и успешно продолжают творчество. Они поставили на сцене «своего» театра «Гаянэ» А. Хачатуряна (1977), «Волшебный камзол» Н. Каретникова (1983), «Проделки Терпсихоры» на музыку И. Штрауса (1984), «Поцелуй феи» И. Стравинского (1989), «Золушку» С. Прокофьева (1993), «Даму с камелиями» на музыку Дж. Верди — П. Сальникова (1995), «Чудесного мандарина» Б. Бартока (1996), «Жар-птицу» И. Стравинского (2000), «Травиату» на музыку оперы Дж. Верди (2001), «Маугли» (2008) на музыку Алекса Прайера, 14-летнего композитора из Лондона. Были созданы новые редакции классических балетов: «Лебединое озеро» (1988), «Дон Кихот» (1990), «Жизель» (1991), «Щелкунчик» (1994).

Творческая манера балетмейстерской пары отличается тягой к четко выраженной сюжетной линии, ярким характерам персонажей, синтезу классического и современных видов танца.

Труппа Касаткиной и Василёва вырастила звезд мировой известности: Ирека Мухамедова — премьера Королевского балета Великобритании, Галину Степаненко — прима-балерину ГАБТа, Владимира Малахова — художественного руководителя и ведущего танцовщика Берлинской оперы.

Авторский театр Касаткиной и Василёва имеет в репертуаре около 30 балетов, среди которых постоянно появляются новые постановки; он широко известен в мире, но не имеет своей сцены в Москве.



Глава 14

ИСПОЛНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 1950–70-х ГОДОВ. БАЛЕРИНЫ

Сохранение классической традиции и новые возможности балетной техники. — Исполнительские индивидуальности: И. Зубковская, О. Моисеева, Н. Кургапкина, М. Плисецкая, Р. Стручкова, А. Осипенко, И. Колпакова, Г. Комлева, Е. Максимова, Н. Макарова, Н. Бессмертнова

В 1950–70-е годы отечественная исполнительская школа была на высоте. Лицо ленинградского балета определяли ученицы А. Я. Вагановой, а на столичной сцене число лидеров продолжала возглавлять Г. Уланова, на смену которой пришла М. Плисецкая, яркая представительница московской школы. Техническое мастерство постоянно совершенствовалось. Классическое наследие в этот период строго сохранялось, внесение изменений в хореографический текст (особенно на сцене Кировского театра) не допускалось. Новое поколение артистов с энтузиазмом участвовало в балетах молодых хореографов Ю. Григоровича, И. Бельского, Г. Алексидзе, О. Виноградова, Н. Боярчикова. Немного приоткрывшиеся границы сделали возможным осуществить постановки современных зарубежных хореографов. Эти работы были немногочисленны, но все же позволили ряду артистов соприкоснуться с творчеством Дж. Баланчина, М. Бежара, А. Алонсо.

Инна Борисовна Зубковская (Израилева) (1923–2001) родилась в Москве, в 1941 году окончила МХУ (ученица М. А. Кожуховой). Судьба забросила Зубковскую во время эвакуации в город Молотов,

где находился ГАТОБ. Она была принята в его труппу, в которой стала прима-балериной и протанцевала до 1970 года.

Зубковская была одной из самых крупных звезд Кировской сцены послевоенного периода. Это были годы расцвета ленинградского балета, когда в нем царили Наталья Дудинская, Алла Шелест, Татьяна Вечеслова, Ольга Иордан. Москвичка Зубковская была среди них «чужой», однако она очень быстро нашла свое место в труппе. А. Я. Ваганова наравне с собственными ученицами приняла ее в свой балеринский класс, где Зубковская занималась до кончины Вагановой.

Зубковская была блестящей классической балериной. В огромном перечне ее побед Одетта — Одиллия, Никия, Зарема. Незаурядное актерское мастерство сделало ее любимой балериной двух выдающихся хореографов — Л. Якобсона и Ю. Григоровича. У Якобсона она стала незабываемой Фригией, Сюимбике, у Григоровича — Мехменэ Бану и Хозяйкой Медной горы.

Танец Зубковской отличался особой изысканностью, царственностью, элегантностью, благородным и сдержанным академизмом. О красоте балерины неизменно вспоминают зрители, видевшие ее на сцене. Длинные, изумительной формы ноги, пластичные руки, огромные красивые глаза, гордая стать — этого щедрого дара судьбы самого по себе с лихвой хватило бы для успеха. Балерина распорядилась иначе: все ее счастливые данные стали только средством для достижения главной цели — красоты танца. Для Зубковской не было мелочей, важна была красота любой составляющей — каждой позы, каждой линии, костюма, прически, грима. Безупречная техника и актерское мастерство довершали картину. К «образцовым танцовщицам» относилась Зубковскую придиричивая Ваганова¹.

Покинув сцену, профессор классического танца Инна Борисовна Зубковская всю душу вкладывала в своих учениц, которых растила в стенах АРБ, а затем продолжала пестовать в репетиционных залах Мариинского театра. Среди ее учениц А. Асылмуратова, Э. Тарасова, Л. Лежнина, Т. Серова, В. Парт.

Похоронена на кладбище в поселке Комарово; на могиле установлен бюст из белого мрамора, напоминающий о редкостной красоте артистки.

¹ См.: Ваганова А. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.; М., 1958. С. 128.

Ольга Николаевна Моисеева (р. 1928) родилась в Ленинграде. Окончила ЛХУ в 1947 году, ученица А. Я. Вагановой. В 1947–1973 годах Моисеева была одной из ведущих балерин ГАТОБа, имела успех в партиях Одетты — Одиллии, Китри, Раймонды, Гаянэ, Лауренсии, Мехменэ Бану. А роль Никии стала не просто лучшей, но особой в судьбе балерины. На выпускном спектакле Моисеева покорила зрителей и получила одобрение критики, станцевав Никию в картине «Тени». Уже во втором сезоне работы в театре состоялся дебют молодой артистки в спектакле «Баядерка», после которого скупая на похвалу Ваганова написала: «Моисеева была более чем хороша и напомнила мне Павлову»².

Моисеева была классической балериной, носительницей традиций подлинной петербургской школы. Ее танец отличали законченные и устойчивые позы, четкие вращения, большой шаг. Неизменное восхищение вызывали выразительные руки артистки.

Уйдя со сцены, Моисеева не покинула театра. Она всецело посвятила себя новой профессии, став одним из самых авторитетных репетиторов труппы. Галина Мезенцева была первой, кого педагог превратила из кордебалетной танцовщицы в известную балерину. Среди питомцев Моисеевой многие звезды: А. Асылмуратова, Ю. Махалина, У. Лопаткина, И. Ниорадзе, Т. Амосова, С. Захарова.

Нинель Александровна Кургапкина (1929–2009) родилась в Ленинграде, в 1947 году окончила ЛХУ (ученица А. Я. Вагановой).

Кургапкина недаром слыла одной из самых любимых учениц А. Я. Вагановой. Она постигла тайны мастерства петербургской балетной школы, умела сделать событием даже одну вариацию в спектакле. Тридцать четыре года (1947–1981) на сцене ГАТОБа Кургапкина восхищала виртуозным танцем, высоким прыжком, изяществом поз. Она не знала соперниц в стремительных и идеальных по форме вращениях. Ее фуэте были и остаются непревзойденными. Скорость с каждым оборотом возрастала, но толчки ложились ровно — след в след. Финальная поза была ликующим знаком торжества. Публика безумствовала. Аплодисменты не давали возможности продолжать

спектакль. Кургапкина бисировала фуэте, и казалось, что оно никогда не кончится.

Для Кургапкиной не существовало технических трудностей, однако она строго придерживалась границ амплуа. Балерину не влекли глубины психологизма, тайны подсознания. Ее танец был удивительно радостным, легким, мироощущение — светлым. Поэтому лучшими партиями артистки были Китри, Аврора, феи Смелости и Бриллиантов в «Спящей красавице», Жанна в «Пламени Парижа», Гаянэ. Комедийный дар Кургапкиной определил успех партий Чертовки в «Сотворении мира» и Анны Андреевны в «Ревизоре». С именем балерины связан ныне забытый жанр — концертные номера со сложной хореографией, включающей элементы акробатики. Она бесстрашно взлетала в руках партнера в сложнейших поддержках, не боялась самых рискованных трюков.

Кургапкина танцевала со многими выдающимися танцовщиками труппы. С Б. Брегвадзе она исполнила свои лучшие партии: Китри, Жанну в «Пламени Парижа», Парашу в «Медном всаднике». Кургапкина была в числе первых партнерш Р. Нуреева на сцене Кировского театра, ей было суждено стать последней помощницей в жизни артиста — его ассистентом при постановке «Баядерки» в Парижской опере. Кумир мирового балета общался со многими знаменитостями, но именно Кургапкиной выпала печальная честь читать стихи Пушкина у гроба Нуреева.

Важную роль сыграла Кургапкина в судьбе известного танцовщика М. Барышникова. Придя в Кировский театр после окончания ЛХУ, молодой артист испытывал трудности в дуэтом танце — ему не хватало сил. На подмогу пришла миниатюрная, легкая, самостоятельная Кургапкина. Чтобы помочь юноше возмужать, набраться опыта, балерина была вынуждена задержаться в театре на «лишнее» десятилетие.

Кургапкина оказалась талантливым педагогом-репетитором. Через ее руки прошло несколько поколений солисток Мариинского театра. Ж. Аюпова, И. Ниорадзе, Э. Тарасова, У. Лопаткина, Е. Шешина, Т. Ткаченко, Е. Образцова — все питомицы у Кургапкиной разные. Ее безусловный педагогический дар помогал выявлять и развивать индивидуальные способности своих подопечных.

² Ваганова А. Статьи. Воспоминания. Материалы. С. 126.

Майя Михайловна Плисецкая (1925–2015) родилась в Москве, в 1943 году окончила МХУ (педагоги Е. П. Гердт, М. М. Леонтьева). В 1943–1980 годах — ведущая балерина ГАБТа. В числе ее партий Одетта — Одиллия, Китри, Аврора, Раймонда, Хозяйка Медной горы, Сюимбике, Лауренсия. Природа наградила Плисецкую уникальными данными: большим шагом, высоким прыжком, великолепным вращением, мощным артистическим темпераментом и необыкновенной восприимчивостью к музыке.

Исполнительская манера Плисецкой отмечена сильной актерской подачей, динамикой движений, виртуозностью, своеобразной пластической выразительностью рук. В партии классического наследия балерина вносила изменения в соответствии с собственным вкусом: например, в партии Одетты появились поникшие кисти, опущенные локти, резкая фиксация поз, вскинутая голова. В фокинской миниатюре «Умиравший лебедь» Плисецкая стала выходить на сцену спиной к зрителям с извивающимися, как змеи, руками. Многие найденные ею новшества прижились и закрепились на балетной сцене.

В 1958 году Плисецкая вышла замуж за композитора Родиона Константиновича Щедрина. Их семейный союз принес творческие плоды. Свой первый балет «Конек-Горбунок» композитор посвятил супруге, танцевавшей партию Царь-девицы (1960). Следующие балеты тоже были сочинены для нее; на партитуре «Анны Карениной» написано: «Майе Плисецкой, неизменно»; «Чайки» — «Майе Плисецкой, всегда»; «Дамы с собачкой» — «Майе Плисецкой, вечно». Эти балеты Плисецкая поставила на сцене Большого театра («Анна Каренина» — совместно с Н. Рыженко и В. Смирновым-Головановым, 1972; «Чайка», 1980; «Дама с собачкой», 1985) и исполнила в них главные роли.

К числу лучших в репертуаре Плисецкой принадлежит образ Кармен в балете «Кармен-сюита». Музыку написал Р. Щедрин, взяв за основу оперную партитуру Ж. Бизе. Поставил балет в Большом театре кубинский балетмейстер Альберто Алонсо (1967). Музыка балета, интересная хореографическая концепция Алонсо, рожденная под влиянием неповторимой личности Плисецкой, дополнили и украсили мировой балетный репертуар XX века. В роли Кармен наиболее ярко проявился талант выдающейся артистки.



Н. Дудинская — Раймонда
К. Сергеев — Жан де Бриен
«Раймонда»



К. Голейзовский



Р. Захаров



В. Вайнонен



Ф. Лопухов



Л. Лавровский



Л. Якобсон



Ю. Григорович



Н. Боярчиков



О. Виноградов



А. Ермолаев — Ли Шанфу
«Красный мак»



А. Мессерер — Божок
«Красный мак»



М. Габович —
Жан де Бриен
«Раймонда»



И. Чернышев, И. Бельский, Ю. Егунов
«Сильнее смерти»



О. Лепешинская, А. Ермолаев
Концертный номер



О. Лепешинская, П. Гусев
Концертный номер



Н. Кургапкина — Аврора
«Спящая красавица»



О. Моисеева — Китри
«Дон Кихот»



Н. Кургапкина — Китри
«Дон Кихот»



И. Колпакова — Ширин
«Легенда о любви»



И. Зубковская — Никия
С. Каплан — Солор
«Баядерка»

Б. Брегвадзе — Фрондосо
«Лауренсия»



М. Плисецкая — Аврора
«Спящая красавица»



Р. Стручкова — Жизель
«Жизель»



М. Плисецкая. «Умиравший лебедь»

Поэт А. Вознесенский передал свое впечатление от созданного балериной образа цыганки в поэме «Портрет Плисецкой» (сб. «Витражных дел мастер». М., 1976):

*В «Кармен» она впервые ступила
на полную ступню.
Не на цыпочках пуантов, а сильно,
плотски, человечьи.*

Балетовед В. Гаевский восхищался: «В балете важны отношения Кармен не только с главными персонажами, но и со статистами, зрителями корриды. Ожесточение, которым она окружена, ее самое не пугает и не ожесточает. Кармен Плисецкой играет с толпой, как тореадор с быком: она дерется с бесстрашием, негодует с достоинством, насмешничает с блеском. Не этой толпе лишить эту Кармен веры в себя, страстного интереса к жизни, азартной любви к авантюрам. <...> Кармен у Плисецкой не только цыганка, но и испанка из племени Дон Жуана, и стиль роли — не романс, не надрыв, но тот же, что и у Моцарта, — *dramma giuocosa*, веселая драма»³.

Однако не все были единодушны в оценке балета. Выдающийся хореограф Ф. Лопухов, анализируя балетный язык спектакля, в частности, находил, «что подъем ноги, да еще с тыканьем ею в живот Хозе, исполняемый Плисецкой в постановке „Кармен“ А. Алонсо, есть непристойность. <...> И тыканье ногой у Кармен в Хозе трактуется не любовную Кармен, что в музыке Бизе, а, увы, гулящую девку, что лично я принять не могу»⁴.

Свой последний спектакль в Большом театре — «Чайку» — Плисецкая танцевала 4 января 1990 года. В 65 лет она покинула Большой театр, но не балетную сцену.

Балерина работала с выдающимися зарубежными хореографами. Ролан Пети поставил для Плисецкой и Руди Бриана дуэт «Большая роза» на музыку Г. Малера, навеянный стихотворением английского поэта У. Блейка (1973). Номер, получивший на отечественной сцене название «Гибель розы», Плисецкая исполняла с А. Годуновым, В. Ковтуном, Б. Ефимовым, А. Бердышевым. Балерина танцевала

³ Гаевский В. Дивертисмент. С. 238, 239.

⁴ Лопухов Ф. В глубь хореографии. М., 2003. С. 180.

«Болеро» на музыку М. Равеля в хореографии Мориса Бежара (1975). Он же поставил для нее балеты «Айседора» (1978), «Леда» (1979), «Курозука» (1995), последний — на традиционную японскую музыку в аранжировке современного композитора Т. Маюдзуми. В этом балете она танцевала с премьером Парижской оперы Патриком Дюпоном. Сюжетом балета «Курозука» («Оборотни») стала старинная пьеса японского театра о бесконечных таинственных метаморфозах. На 70-летие артистки Бежар сочинил для нее номер «Аве Майя» на музыку Ш. Гуно.

50-летие творческой деятельности Плисецкая отметила премьерой балета «Безумная из Шайо» на музыку Р. Щедрина по одноименной пьесе французского драматурга Ж. Жироду в постановке Джиджи Качуляну. Роль была не только пантомимной, Плисецкая танцевала на пальцах. В 2003 году в Токио балерина участвовала в балете «Послеполуденный отдых фавна» (музыка К. Дебюсси, хореография В. Нижинского), где партию Фавна исполнил французский танцовщик Ш. Жюд.

В 1994, 1996 и 1998 годах в Санкт-Петербурге прошли Международные балетные конкурсы «Майя», Плисецкая была председателем жюри и формировала его состав, определяла условия и программы соревнования.

Плисецкая ушла из жизни незадолго до своего 90-летия. Она была полна творческих планов по проведению юбилейных торжеств, лично разработала их программу. Эта программа была осуществлена, но уже без нее самой.

Раиса Степановна Стручкова (1925–2005) родилась в Москве. Училась в МХУ у Е. П. Гердт, переехавшей из Ленинграда в Москву. Гердт, ученица выдающихся представителей петербургской школы классического танца Е. О. Вазем, П. А. Гердта, М. М. Фокина, до конца своих дней была педагогом и высшим авторитетом для Стручковой. В 1944 году Стручкова окончила МХУ и была принята в труппу Большого театра (1944–1978), где создала около 50 партий, среди которых Одетта — Одиллия, Аврора, Жизель, Китри, Золушка, Лиза, Джульетта, Мария, Жанна («Пламя Парижа»), Параша («Медный всадник»).

Стручкова сразу привлекла внимание элегантностью и выразительностью поз, благородной манерой, хорошо выработанными стопами. Первую большую роль Лизы («Тщетная предосторожность») исполнила в 1945 году. В ее героине отразились черты характера самой балерины: веселый нрав, озорство, простодушное обаяние. Эти качества будут проявляться и в других образах артистки. На сцене Большого театра Стручкова дублировала партии Улановой, но не повторяла предшественницу. Например, в партии Джульетты артистка подчеркивала жизнестойкость и смелость героини. «В 50–70-е годы она (Стручкова. — Л. А.) была одной из самых выдающихся исполнительниц Жизели и Джульетты на советской и мировой балетной сцене. В ее творчестве эти партии выделяются рельефностью мастерства. В них в наибольшей степени произошел процесс слияния своего индивидуального художнического опыта с опытом предшественников, из которого было выбрано самое ценное, самое необходимое для собственного самобытного истолкования. Это, наверное, и есть преемственность традиции, живущей вечным обновлением»⁵.

Жанр драмбалета помог раскрыться актерскому таланту балерины. Поэтому успех приходил к ней в балетах, основанных на произведениях мировой литературы. Партии Фадетты, Мирандолины (в одноименных балетах), Паскуалы, («Лауренсия»), Катерины, порой исполненные после других артисток, Стручкова трактовала по-своему, включая их в список собственных побед.

Стручкова была одной из самых выразительных исполнительниц пушкинских героинь: Марии в «Бахчисарайском фонтане» и Параша в «Медном всаднике». Эти партии, исполненные балериной в начале творчества, прошли через всю ее судьбу. Постановки Р. Захарова требовали убедительного актерского мастерства, верности духу пушкинской поэзии, и Стручкова искала краски в литературе, живописи, истории, музыке пушкинской эпохи.

«В галерее замечательных художников сцены Стручкова, может быть, более других являла собой некий обобщенный образ балерины Большого театра. Верная строгим канонам классики, она отличалась по-московски ярким актерским обаянием. <...> Ее техника

⁵ Беляева-Челомбитко Г. Раиса Стручкова. М., 2002. С. 141.

была действительно ненавязчива, подчинена высшим задачам сцены. И когда танцовщица кружила вихрем фуэте, мы забывали их считать и удивляться, а радовались ловкости пленительной Китри, дурманящему коварству всесильной Одиллии...<...> Что же отличало искусство Стручковой? Наверное, как искусство каждого большого мастера, своя совокупность качеств. Именно совокупность, а не каждое в отдельности. У Стручковой это великолепная школа плюс хорошие природные данные, сценическая одаренность, ясное понимание эстетической, общественной значимости хореографического творчества. Она классическая балерина „большого стиля“, как подчеркивали западные критики. Большой стиль Стручковой сформировала классика. С годами она не только не поступилась техническими параметрами сложных партий, но, наоборот, шлифовала их, совершенствовала свою виртуозность»⁶.

Виртуозный танец балерина демонстрировала на эстраде, где, помимо фрагментов из классических балетов, исполняла специально поставленные номера. В концертах постоянным партнером артистки был Александр Александрович Лапури (1926–1975). Они с блеском танцевали «Вальс» М. Мошковского в постановке В. Вайнонена, который до них танцевали П. Гусев и О. Лепешинская. Для концертных выступлений Лапури часто сам ставил номера.

За своего партнера Лапури Стручкова вышла замуж. Они вместе основали кафедру хореографии в ГИТИСе (РАТИ), где обучали профессиям балетмейстера и педагога-репетитора. Раиса Степановна была профессором этой кафедры.

Покинув сцену, Стручкова осталась в Большом театре педагогом-репетитором, работала с Е. Максимовой, Н. Ананишвили, А. Михальченко, М. Рыжиной.

Стручкова стояла у истоков не имеющего аналогов журнала «Советский балет» (с 1992 — «Балет»), с 1981-го по 1995 год была его главным редактором.

Алла Евгеньевна Осипенко — одна из самых неординарных ленинградских балерин, чей талант соединил в себе безупречность танцевальной техники и выдающееся драматическое дарование.

⁶ Беляева-Челомбитко Г. Раиса Стручкова. С. 19–21.

В 1950–70-е годы она была востребована современными хореографами: Л. Якобсоном, Ю. Григоровичем, И. Бельским, Г. Алексидзе, Б. Эйфманом. Осипенко олицетворяла балетные реформы XX века в России, а не на Западе, как это сделали некоторые ее партнеры и коллеги.

Алла Евгеньевна родилась в Ленинграде в 1932 году. Она поступила в ЛХУ в 1941 году и вместе со всеми воспитанниками была эвакуирована сначала в Кострому, а затем в Молотов (ныне Пермь), где впервые вышла на сцену в роли пажа из свиты феи Сирени. В 1950 году Осипенко, ученица А. Я. Вагановой, окончила ЛХУ и была принята в ГАТОБ, на сцене которого танцевала 21 год (1950–1971). Успех принесла первая сольная партия феи Сирени, восхитившая величавой грацией балерины. На заре карьеры ее называли лучшей феей Сирени.

Осипенко была великолепной классической балериной. Артистку щедро наградила природа, ее ноги считались самыми красивыми на балетной сцене. Совершенство ее арабесков и аттитюдов, отточенных экарте определялось не только изумительными пропорциями тела, но и чувством позы. В Осипенко проглядывала особая порода, аристократическая стать. Возможно, здесь давала о себе знать дворянская кровь славных предков — Боровиковских, Софроницких, Скрябиных. Масштаб человеческой личности Осипенко обогащал сыгранные ею роли.

В репертуаре балерины удачно соседствовали контрастные образы: Никия — Гамзатти, Одетта — Одиллия, Уличная танцовщица — Повелительница дриад («Дон Кихот»). Исполняла артистка и партии в драмбалетах: Марию в «Бахчисарайском фонтане», Панночку в «Тарасе Бульбе», Дездемону в «Отелло», Царицу бала в «Медном всаднике», Сари в «Тропую грома». Огромный успех у публики имели работы балерины в современной хореографии, где танцевальное мастерство не уступало драматическому дару артистки.

По-настоящему знаменитой Осипенко стала после премьеры балета «Каменный цветок» (1957). Балетмейстер Ю. Григорович сочинил партию Хозяйки Медной горы в расчете на ее индивидуальные данные. Танцовщице удался двойственный образ владычицы гор и юркой ящери. Воображение советских зрителей поразил и внеш-

ний вид балерины в малахитовом трико, которое расписал художник С. Вирсаладзе и которое подчеркивало удлиненные линии тела, высвечивало острую графику движений. Событием стала новая встреча Осипенко с Ю. Григоровичем, поставившим в 1961 году «Легенду о любви», где балерина создала трагический образ восточной царицы Мехменэ Бану.

Не оставил балерину без внимания и другой хореограф-новатор 1960-х годов — И. Бельский. В его балете «Берег надежды» Осипенко исполнила партию Любимой, создав символический образ женщины, готовой во имя любимого сломать все преграды, обернуться чайкой и перелететь через моря. Героиня Осипенко была так духовно сильна, что, казалось, «ей не нужна была метафора — не будь чаек, она летела бы сама, как женщина, у которой выросли крылья»⁷.

Бесконечные искания артистки побуждали ее танцевать в труппе «Камерный балет», где для нее ставил номера молодой хореограф Г. Алексидзе. Значительной ролью Осипенко стала Клеопатра в балете «Антоний и Клеопатра» на сцене Ленинградского Малого театра оперы и балета в постановке И. Чернышева (1968).

На сцене ГАТОБа судьба балерины складывалась непросто. Ее любила ленинградская публика, она имела успех на гастролях. Однако бескомпромиссный характер, неспособность идти на уступки были причиной конфликтов с руководителями театра. В результате Осипенко ушла из Кировского театра и стала солисткой в «Хореографических миниатюрах» Л. Якобсона (1971–1973) и в труппе Б. Эйфмана (1977–1982). Работа балерины с этими хореографами привела к рождению новых шедевров.

Якобсон поставил для Осипенко миниатюры «Полет Тальони», «Минотавр и нимфа». Она танцевала у Эйфмана в балетах «Двухголосие» (на музыку ансамбля “Pink Floyd”) и «Прерванная песня»; он создал для нее партию Настасьи Филипповны в балете «Идиот».

Осипенко как драматическая артистка снималась в художественных фильмах «Голос» (1982), «Скорбное бесчувствие» (1986), «Фуэте» (1986), «Русский ковчег» (2003).

Г. Алексидзе оставил портрет танцовщицы: «Осипенко — уникальная балерина, опередившая время. Все восторгалось невероятно

красивыми линиями ее тела, „поющими“ ногами, графичностью поз, значительностью движений, игрой нюансов, переливающихся как радуга. Все отмечали ее новую манеру поведения на сцене. Отмечали, а оценить не могли. Сейчас, когда я смотрю на Сильви Гиллем, мне ясно: Осипенко уже тогда делала то же самое. Она внесла современную природу в интерпретацию классического танца.

Осипенко — одна из первых сложила с себя обязанность походить на балерину императорского театра и начисто отбросила кривляния, веками называемые „театральностью“. Она стала суровой, жесткой и обратилась к внутреннему миру — таким потаенным уголкам души, куда проникнуть трудно или вообще невозможно. Осипенко умела выразить сущность, глубину и силу страстей, отказаться от внешней шелухи, штампованности, стать естественной, как Ева»⁸.

Ирина Александровна Колпакова (р. 1933) родилась в Ленинграде. В 1951 году Колпакова окончила ЛХУ, став последней балериной, воспитанной А. Я. Вагановой. В своем творчестве Колпакова утверждала заветы учителя: верность классическому танцу, чистоту и культуру исполнения, подлинно петербургскую манеру. «Ирина Колпакова по художественным убеждениям — просвещенная традиционалистка. <...> Академическую традицию она не только уберегла, но и сумела воспеть, вернув ей изящество, блеск, осмысленность и гармоничность. Свое дело Колпакова понимала как миссию. <...> Всегда в идеальной форме, если иметь в виду внешний облик и исполнительский класс, всегда демонстрируя идеальную форму, если иметь в виду исполнительский стиль, она являла собой эталон классического, не тронутого новейшими веяниями танца»⁹.

Колпакова была ведущей балериной ГАТОБа (1951–1989) и танцевала практически весь репертуар классического наследия. К числу лучших ее достижений принадлежат партии Раймонды, Авроры, Жизели, солистки в «Шопениане». М. Ильичева отмечает: «Образ Авроры — одно из самых совершенных созданий балерины. Здесь счастливо соединились достоинства природные и воспитанные. Утонченность юного облика и светлый лиризм, инструментальность танца

⁸ Алексидзе Г. Балет в меняющемся мире. С. 59.

⁹ Гаевский В. Дом Петипа. С. 340.

⁷ Зозулина Н. Алла Осипенко. Л., 1987. С. 90.

и тяга к обобщению — все слилось, чтобы вызвать к жизни образ поразительной цельности. Виртуозная танцовщица, Колпакова уверенно поднялась на вершину академизма, утвержденного девятнадцатым веком и усовершенствованного техникой двадцатого»¹⁰.

От природы Колпакова обладала прекрасной балетной фигурой — великолепными пропорциями, красивыми ногами. Легкие прыжки, выработанная мелкая техника, лирический дар артистки помогали ей создавать образы нежные, грациозные, воздушные. Преданная классическому танцу, балерина с энтузиазмом откликалась на новые хореографические поиски, на эксперимент, она была союзницей современных ей хореографов-новаторов, создательницей выдающихся партий в их балетах, внося туда чистоту стиля, законченность формы, женское обаяние.

Л. Якобсон поставил для нее миниатюру «Снегурочка». «Никто из последующих исполнительниц, — свидетельствует Н. Аловерт, — не смог даже приблизительно воссоздать то волшебство, которым отмечено было исполнение Колпаковой, „пропеть“ ту покорную жалобу, которую „пела“ ее тающая Снегурочка, создать иллюзию этого таяния»¹¹. Колпакова танцевала и в других постановках Якобсона: в «Шурале», «Стране чудес», «Птице и охотнике».

Плодотворным было сотрудничество Колпаковой с молодым хореографом Ю. Григоровичем. Казалось, невозможно представить в русском сарафане балерину, которая в партии Авроры была похожа на старинную фарфоровую статуэтку. Однако образ крестьянской девушки Катерины в «Каменном цветке» (1957) принес Колпаковой успех. Григорович подарил балерине еще одну выдающуюся роль — Ширин в «Легенде о любви» (1961).

Не обошел вниманием талант балерины и молодой хореограф И. Бельский: в своем первом балете «Берег надежды» он доверил ей главную партию. Колпакова особо убедительна была в образе чайки, когда она, «не идиллическая и сентиментальная, а действенная, устремлялась на помощь герою, звала его на подвиг, исполнение Колпаковой поднималось до поэтических высот. <...> И образность ее

полета подготавливала восприятие метафорического решения финала спектакля»¹².

В балете «Сотворение мира», поставленном Н. Касаткиной и В. Васильевым (1971), Колпакова создала замечательный дуэт с молодым М. Барышниковым и показала комедийный талант в партии Евы. Еще одной работой с этими же балетмейстерами был балет «Пушкин», в котором Колпакова исполнила партию Натальи Николаевны, требующую глубины и тонкости в передаче чувств.

Звезда Кировского театра не гнушалась работать с начинающими хореографами. Талант балерины осветил постановки Г. Алексидзе («Сарабанда», «Безделушки», «Сюита Ж. Б. Рамо», «Скифская сюита»), Л. Лебедева («Инфанта»).

В 1970-е годы в балете проявился интерес к возобновлению старинной хореографии. О. Виноградов предложил Колпаковой партию Сильфиды в одноименном спектакле балетмейстера А. Бурнонвиля. Воздушная, грациозная танцовщица была создана для образа героини романтического балета. На многие годы ее исполнение этой партии стало эталонным. В 1977 году на сцене Кировского театра была осуществлена постановка одноактного балета А. Долина «Pas de quatre» на музыку Ц. Пуни, посвященного четверем великим танцовщицам XIX века: Марии Тальони, Фанни Черрито, Люсиль Гран и Карлотте Гризи. Колпакова исполняла роль Люсиль Гран, наделив свою героиню грацией, женственностью, естественно рождающимся танцем. Французский хореограф П. Лакотт, знаток старинной хореографии, поставил для Колпаковой и ее партнера С. Бережного pas de deux из балета «Бабочка» Ж. Оффенбаха.

Колпакова отдала дань кинематографу. В фильме «Души моей царицы», снятом на «Лентелефильме» режиссером А. Белинским и посвященном А. Пушкину, Колпакова исполнила все женские партии. Балерина снялась в фильме-балете «Дом у дороги» по поэме А. Твардовского на музыку В. Гаврилина, в котором ее партнером был Владимир Васильев. Мастерству танцовщицы посвящены телефильмы-концерты «Волшебство» (1969) и «Танцует Ирина Колпакова» (1976).

¹² Ильичева М. Ирина Колпакова. С. 72, 73.

¹⁰ Ильичева М. Ирина Колпакова. Л., 1986. С. 103, 104.

¹¹ Аловерт Н. Ирине Колпаковой — 75 // Русский Базар. 2008. № 21. 22–28 мая.

Музыкальность, одухотворенное и высокопрофессиональное владение техникой классического танца позволило Колпаковой показать себя истинной академической прима-балериной и — одновременно! — выдающейся исполнительницей современной хореографии. Ее творчество воплощало позитивное восприятие жизни, призывало к добру и свету.

В 1989 году М. Барышников пригласил Колпакову репетитором в American Ballet Theatre, где она вместе с мужем и партнером по сцене Владиленом Семеновым работает до сих пор, передавая американским артистам стиль петербургской балетной школы, способствуя повышению их профессионального мастерства.

Связи с родным городом Колпакова не теряет: в 2016 году она возглавила жюри возобновленного после 10-летнего перерыва VII Международного балетного конкурса «Vaganova Prix» для учеников хореографических училищ.

Габриэла Трофимовна Комлева (р. 1938) родилась в Ленинграде, окончила ЛХУ (педагоги В. С. Костровицкая, В. П. Мей). В 1957–1988 годах Комлева была одной из ведущих балерин ГАТОБа.

«В искусстве Комлевой четко выражен синтез трех школ — итальянской, французской и русской. Это уникальный пример, позволяющий проследить достоинства каждой из них. От русской школы балерина взяла музыкальность, широту танца, кантилену, замечательные руки, прыжки, устойчивость, необыкновенное углубление музыкального образа, окрасив все это женственностью и человеческой теплотой. От французской школы у нее — грациозность, камерная, ювелирная постановка позировок, эпольманов, позволяющая насытить танец переливами, сопоставимыми со сверканием бриллиантов. Виртуозная техника итальянок отражается в мастерстве Комлевой бравурными пассажами, бурными фуэте. Всё объединилось в одной балерине! Как жаль, что современные танцовщицы не видели ее на сцене, там есть чему поучиться»¹³.

Среди репетиторов Комлевой в Кировском театре особое место занимает Н. Дудинская, под руководством которой балерина подготовила партию Авроры и многие другие партии классического ре-

пертуара. Педагога и ученицу объединяли стремление к совершенству техники, одержимость, требовательность к себе, музыкальность. Комлева участвовала в творческих вечерах Н. Дудинской на сцене филармонии.

Воспитанная на строгой классике, балерина академического стиля, Комлева с энтузиазмом работала с современными хореографами. Она безоговорочно приняла новаторство И. Бельского, исполнив в его балете «Берег надежды» необычную по пластике роль Потерявшей любимого. Единомышленницей И. Бельского стала Комлева и в другом его балете — «Ленинградская симфония». Созданный на одном дыхании, полный трагической силы образ Девушки принадлежит к ряду самых больших удач балерины.

Л. Якобсон поставил для Комлевой и начинающего танцовщика К. Заклинского концертный номер «Ковбои» на музыку Т. Когана (1975), где проявился комедийный дар артистки. Б. Эйфмана балерина вдохновила на оригинальную версию «Жар-птицы» И. Стравинского (1975). Плодотворным был союз с хореографом Г. Алексидзе, сочинившим для Комлевой «Три вирджинальных танца». Очаровательна была танцовщица в «Качуче», поставленной для нее французским хореографом П. Лакоттом (1979).

К выдающимся достижениям артистки принадлежит роль Жены друга в балете «Павана мавра» хореографа Х. Лимона на музыку Г. Пёрселла, по мотивам трагедии У. Шекспира «Отелло». Комлева, с виду сдержанная, холодная, показала огромную внутреннюю страсть, ее героиня была истинно шекспировским персонажем.

Артистка сотрудничала с телевидением, вела на ленинградском канале цикл передач «Премудрости Терпсихоры» (1985–1989). Балерина снималась во многих телефильмах: «Образы танца» (1974), «Танцует Габриэла Комлева» (1981), «Неистовая Айседора» (1987); в телеэкранизации балетов: «Жар-птица» (1977), «Баядерка» (1978), «Ленинградская симфония» (1982), «Золушка» и «Павана мавра» (обе 1985).

В 1984 году Комлева окончила балетмейстерское отделение Ленинградской консерватории, с 1989 года работает балетмейстером-репетитором в Мариинском театре, где так же требовательна к своим подопечным, как требовательна бывала к себе.

¹³ Алексидзе Г. Балет в меняющемся мире. С. 61, 62.

Екатерина Сергеевна Максимова (1939–2009) в 1958 году окончила МХУ (класс Е. П. Гердт), была принята в труппу ГАБТа, где работала с 1958 до 1988 года.

Максимова славилась природной грацией, изящностью стиля, элегантным танцем с легким прыжком, стремительными вращениями и хорошим апломбом.

Балерина обладала неизъяснимой магией — она сразу стала любимицей публики и на родине, и за рубежом. В свой первый сезон, будучи на гастролях в США, она очаровала зрителей, которые ласково прозвали ее «бэби Большого балета». Однако у «бэби» оказался железный характер, позволивший ей преодолеть тяжелые травмы и добиться признания в ролях, казалось бы чуждых ее амплуа.

В 1960 году Максимова стала первой ученицей Г. С. Улановой, с которой подготовила партию Жизели. Несмотря на кропотливую работу с Улановой, выдающейся исполнительницей роли Жизели, Максимова не напоминала великую предшественницу, образ, созданный ею, был самобытным и убедительным.

В 1965 году Максимова с блеском исполнила партию Китри, надолго ставшую ее визитной карточкой. Своя интонация звучит у балерины и в партиях Одетты — Одиллии, Авроры, Маши («Щелкунчик»), Джульетты, Фригии. Ее индивидуальность влекла современных хореографов. Французский балетмейстер Пьер Лакотт поручил Максимовой главную роль в своей реконструкции старинного балета «Натали, или Швейцарская молочница» в Московском классическом балете под руководством Н. Касаткиной и В. Васильева. В этом театре балерина исполнила главные партии в балетах «Повесть о Ромео и Джульетте» и «Сотворение мира».

Владимир Васильев, ее муж и постоянный партнер, с которым балерина танцевала со школьных лет, поставил для Максимовой партии Девушки в балете «Икар», Анюты («Анюта»), Золушки, героинь в спектаклях «Эти чарующие звуки...», «Ностальгия», «Фрагменты одной биографии», ряд миниатюр.

Дмитрий Брянцев сочинил для Максимовой принесшие ей славу партии в телебалетах «Галатее» и «Старое танго», а также роль Шурочки в постановке «Гусарской баллады» Т. Хренникова.

«Актёрский диапазон Максимовой простирается... от сиятельной принцессы классического балета до примадонны оперетты. <...> Максимова искусно владеет грацией каприза, искусством шарма: хитрый прищур смеющихся глаз, острота четких отточенных ног, ажурная вязь пуантов. Партерной праздничностью и веселостью окрашены ее вариации и дуэты, прихотливые, но устойчивые позы. Она всегда мила в меру — ровно настолько, насколько это нужно. Ее героини, очаровательные в своем кокетстве, об этом очаровании знают. Чуть бравируя своим „несносным“ характером, строптивостью и своеволием, она привносит благородство в комедию и гротеск»¹⁴.

Балерина с успехом танцевала партии в зарубежной хореографии: Юлию в «Ромео и Юлии» М. Бежара в труппе «Балет XX века»; Розу в «Голубом ангеле» Р. Пети в Марсельском балете; Продавщицу перчаток в «Парижском веселье» Л. Мясина в театре «Сан-Карло»; Татьяну в «Онегине» Дж. Кранко в Королевском балете Великобритании; Ромолу в «Нижинском» Б. Менегатти в театре «Сан-Карло».

Максимова преподавала на кафедре хореографии ГИТИСа, работала педагогом-репетитором театра «Кремлевский балет», балетмейстером-репетитором ГАБТа, где среди ее учениц последнего времени были Г. Степаненко, М. Рыжкина, С. Лункина.

Максимова оказалась талантливой драматической актрисой и с успехом снялась в художественных фильмах «Жиголо и жиголетта» (Стелла), «Фуэте» (Елена Князева, Маргарита), «Классная дама» (Наталья Давыдовна), в моноспектаклях «Песнь песней», «Художник читает Библию».

Наталья Романовна Макарова, одна из самых знаменитых балерин современной мировой сцены, родилась в 1940 году в Ленинграде. Она окончила ЛХУ (1959) по классу Е. В. Ширпиной и была принята в труппу ГАТОБа. За 11 лет на его сцене она успела освоить обширный репертуар и получить звание заслуженной артистки РСФСР. В числе ее героинь тех лет Жизель, Одетта — Одиллия, Раймонда, Аврора, Золушка, Мария.

¹⁴ Потемкина С. Максими балерины // Большой. 2004. № 1. С. 15.

То нервные, то капризные линии арабесков Макаровой, острота пластического рисунка вносили трагические интонации даже в роли, до этого таких интерпретаций не знавшие. В. Красовская называла танцовщицу «балетной Джульеттой Мазиной»¹⁵. Возможно, именно это качество артистки стало причиной ее плодотворного сотрудничества с Л. Якобсоном. Он сочинил для нее две большие роли, ставшие одними из лучших за всю ее долгую карьеру, — Зою Березкину в балете «Клоп» и Девуцу-красу в «Стране чудес». Кроме того, Макарова исполняла миниатюры Якобсона «Поцелуй», «Размышление», «Слепая», «Новеллы любви», «Проходящая красotka». Поработав на Западе с Э. Тюдором, Дж. Роббинсом, К. Макмилланом и другими хореографами, Макарова высоко оценила талант ленинградского балетмейстера. «В балетах этих талантливых западных хореографов, — пишет она в «Балетной автобиографии», — я узнаю как бы разложенный на спектры буйный гений Якобсона, ходы его хореографического мышления, сложившиеся у каждого в свой стиль»¹⁶. То, чем славилась целая «бригада» зарубежных мастеров, являл в своем лице один Леонид Якобсон.

Несмотря на творческую востребованность, в 1970 году Макарова во время гастролей Кировского театра в Лондоне решила не возвращаться на родину. Судьба ее на чужбине сложилась счастливо: она много танцевала, в 1976 году вышла замуж за Эдварда Каркара, владельца фирмы «Каркар электроникс», родила сына Андрея.

Макарову называли первой леди европейского балета, хотя ее американская слава не уступала европейской. Она танцевала на самых престижных сценах мира с самыми именитыми партнерами: Рудольфом Нуреевым, Михаилом Барышниковым, Эриком Бруном, Александром Годуновым, Константином Заклинским, Энтони Доуэллом. Макарова исполняла хореографию от классики до модерна и джаз-танца. Ей, воспитаннице петербургской школы, ученице Елены Васильевны Ширпиной, все было по силам. Недаром Макарова постоянно подчеркивает, что гордится своей *alma mater* и считает ее лучшей школой мира.

¹⁵ Джульетта Мазина (1921–1994) — выдающаяся итальянская актриса.

¹⁶ Наталья Макарова восемнадцать лет спустя. М., 1993. С. 176.

Петербуржцам посчастливилось увидеть Макарову на сцене в конце ее карьеры. В 1989 году она показала фрагменты из балета «Евгений Онегин», в 1990-м участвовала в программе «Танцуй, Испания!», а в 1992 году как драматическая артистка исполнила главную роль в спектакле Р. Виктюка «Двое на качелях» американского драматурга У. Гибсона. Но эти выступления не смогли вытеснить из памяти зрителей воспоминания о юной Наташе, их любимице 60-х годов.

Сейчас Наталия Макарова продолжает трудиться на балетной сцене. Она ставит классические балеты в известных театрах по всему миру, а в помощь себе приглашает прежних коллег по сцене Мариинского театра. Тесное сотрудничество с соотечественниками привело артистку в председатели жюри конкурса «Ваганова Prix» и фестиваля “Dance open”.

Выбрав в 1970 году новую судьбу, Наталия Макарова перестала быть советской балериной, но русской балериной петербургской школы она осталась навсегда.

Наталия Игоревна Бессмертнова (1941–2008) родилась в Москве, в 1961 году окончила МХУ (педагоги М. А. Кожухова и С. Н. Головкина) и поступила в труппу ГАБТа, где танцевала до 1995 года.

По своим внешним данным и характеру дарования Бессмертнова была танцовщицей романтического склада. Лирическое начало проявилось у артистки сразу — с ее дебюта в «Шопениане». Удлиненные контуры фигуры Бессмертновой, ее выразительные руки, легкость и воздушность танца, огромные, полные неизъяснимой печали глаза вызвали сравнение с Ольгой Спесивцевой. Неслучайно, наверное, лучшей ролью обеих балерин была Жизель.

«Бессмертнова — самая поэтическая душа Большого театра конца 50-х — начала 60-х годов. Она явила собой новый, ни на кого не похожий образ балерины — необычайно чистый, возвышенный. Она — Богом отмеченная балерина», — характеризовал артистку В. Гаевский ¹⁷.

¹⁷ <http://center.rian.ru/culture/20080219/81705992.html>

Однако профессионализм, музыкальность, чувство стиля, актерское дарование позволили балерине выйти за рамки романтического амплуа и исполнить главные партии во многих балетах ГАБТа, в том числе во всех спектаклях, поставленных ее мужем Ю. Григоровичем. Среди наибольших удач — Лейли в балете «Лейли и Меджнун» С. Баласаняна в постановке К. Голейзовского, Маша в «Щелкунчике», Ширин, Одетта — Одиллия, Раймонда, Анастасия в «Иване Грозном», Джульетта, Аврора. Не чужды балерине и образы современниц — Валентины в «Ангаре» и Риты в «Золотом веке».

«Бессмертна» — как шопеновский мотив, случайно ворвавшийся в трансляцию футбольного матча. Вот балерина, пришедшая из видений Гейне или сошедшая с картин Дега, может быть, Пикассо, раннего, голубого периода... Темноокая врубелевская царевна. По стилю, по облику виллиса Бессмертна — оживший образ „далекой возлюбленной“, „призрак невозвратимых дней“, тревожащий нас в стихах Пушкина, Гейне, в песнях Бетховена и Шумана, в романсах Чайковского... В улыбке Бессмертной, в ее полетах есть та печальная просветленность, которая нас потрясает в трагических стихах Пушкина и в финалах фильмов Феллини», — писал В. Гаевский¹⁸.

Покинув в 1995 году ГАБТ, Бессмертна работала балетмейстером-репетитором в балетах Ю. Григоровича во многих театрах России и за рубежом.

¹⁸ Гаевский В. Улыбка Бессмертной // Театр. 1968. № 8. С. 94–96.



И. Zubkovskaya — Одетта
«Лебединое озеро»



И. Zubkovskaya — Никия
«Баядерка»

И. Zubkovskaya — Эсмеральда
«Эсмеральда»



Н. Дудинская — Сюимбике
А. Макаров — Али-Батыр
И. Бельский — Шурале
«Шурале»



А. Осипенко — Любимая
А. Макаров — Рыбак
«Берег надежды»



Г. Комлева — Девушка
Ю. Соловьев — Юноша
«Ленинградская симфония»



И. Колпакова — Любимая
А. Грибов — Рыбак
«Берег надежды»

Р. Нуреев — Фрондосо
«Лауренсия»



А. Макаров — Спартак
И. Зубковская — Фригия
«Спартак»



Н. Бессмертнова — Осень
«Золушка»



Н. Макарова — Жар-птица
«Жар-птица»

Г. Комлева.
Концертный номер «Качуча»

Ю. Соловьев — Ферхад
«Легенда о любви»



Н. Макарова —
 Принцесса
 Ю. Соловьев —
 Голубая птица
«Спящая красавица»



М. Барышников — Блудный сын
«Блудный сын»



В. Васильев — Икар, Е. Максимова — Иола
«Икар»



Глава 15

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО 1950–70-х ГОДОВ. ТАНЦОВЩИКИ

*Творчество Б. Брегвадзе, А. Макарова, Ю. Соловьева, Р. Нуреева,
Н. Долгушина, М. Лиеры, В. Васильева, М. Лавровского,
М. Барышникова, А. Годунова*

В 1950–70-е годы перед танцовщиками встали новые задачи. В репертуаре к спектаклям классического наследия прибавились работы Ю. Григоровича, И. Бельского, Н. Боярчикова, О. Виноградова, где танцовщик выдвигался на первый план. Мужской танец этого времени отличался широким арсеналом технических приемов, силой и мужественностью. Лидерами ленинградского балета были ученики выдающихся педагогов В. И. Пономарева, А. И. Пушкина, А. А. Писарева. В Москве славились ученики Н. И. Тарасова и А. М. Мессерера.

Борис Яковлевич Брегвадзе (1926–2012) родился в Саратове. Окончив Саратовское театральное училище, Брегвадзе попал в 1946 году в класс усовершенствования ЛХУ к Б. В. Шаврову, а затем в труппу ГАТОБа. Тогда там танцевали великолепные мастера: К. Сергеев, С. Каплан, Н. Зубковский, К. Шатилов, но Брегвадзе с первых шагов смог стать любимцем ленинградской публики. «Подобную участь, — замечал Ф. Лопухов, — не каждый имел, не каждый, даже в будущем знаменитый, этого достигал сразу. На моей памяти среди мужчин я могу назвать только двоих — Нижинского и Чабукиани. И вот третий, Борис Брегвадзе, становится сразу любимцем: и зрители, и театральная общественность сразу сделали его кумиром»¹.

¹ Лопухов Ф. Российские апостолы танца: Мессерер, Васильев, Соловьев, Брегвадзе // Советский балет. 1986. № 5.

Сегодня Бориса Яковлевича Брегвадзе называли бы харизматическим танцовщиком, но во времена, когда он блистал на сцене ГАТОБа, такого понятия не было. Свидетели триумфа артиста оставили лишь восторженные воспоминания о необъяснимом впечатлении, которое он производил на зрителей.

Овация начиналась сразу, едва Брегвадзе появлялся на сцене. «Меня любила публика, — подтверждал артист. — И это было моим самым большим счастьем». Причины такой любви не только в безупречном техническом мастерстве, но и во внутреннем, духовном потенциале, позволившем артисту создать образы, которые до сих пор помнят зрители. Кроме того, он владел редким даром передавать окружающим свой восторг, свое упоение танцем. Брегвадзе был великолепным Солором, Базилем и Эспадой, Евгением, Али-Батыром, Принцем в «Золушке», Фрондосо. Он стал лауреатом Международного фестиваля молодежи и студентов, получил Сталинскую премию и звание народного артиста России, но, отдав Кировскому театру положенные 20 лет, в 1967 году навсегда покинул сцену.

Более 50 лет насчитывал педагогический стаж Брегвадзе. С 1962 года он преподавал классический танец в АРБ и с 1964 года заведовал кафедрой хореографии Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. В стенах Вагановской академии профессор Брегвадзе воспитывал тех, кто составляет нынешнюю славу отечественного балета. В. Шишов, М. Лобухин, Г. Попов, В. Щербаков, А. Плоом, С. Стрелков — все они разные, но каждый владеет героическим, по-настоящему мужским танцем, которым так славился их учитель.

Из своих уроков Брегвадзе не делал секретов: в его класс всегда была открыта настежь дверь, у которой неизменно толпился народ. Кто-то пытался постичь методику педагога, а кто-то останавливался полюбоваться танцующим мастером: ведь Брегвадзе никогда не сидел на месте и показанные им комбинации складывались в настоящий спектакль, позволяли вспомнить о годах сценической славы артиста. Ежедневный экзерсис у Брегвадзе из тренировки превращался в акт художественного творчества за счет невероятной танцевальности урока. Эта «фирменная черта» педагогической системы Брегвадзе заслуживает серьезного изучения, поскольку именно она побуждала детей почувствовать природу танца, полюбить свое нелегкое дело.

Аскольд Анатольевич Макаров (1925–2000) учился в ЛХУ у А. И. Пушкина, В. И. Пономарева, по окончании училища (1943) был принят в труппу ГАТОБа.

Макаров с успехом исполнял премьерские партии в спектаклях классического наследия — Зигфрида, Солора, Жана де Бриена, Базиля. Но в историю искусства он вошел как непревзойденный выразитель героической темы в балетном театре. Макаров был первым исполнителем партий Рыбака («Берег надежды»), Данилы («Каменный цветок»), Спартака, Отелло, Али-Батыра, Ма Личена («Красный мак»), Остапа («Тарас Бульба»). Хореографы сочинили эти партии с учетом индивидуальности артиста, и черты его творческой манеры навсегда вошли в ткань спектаклей.

На сцене Макаров был необыкновенно красив. Его высокая, статная фигура с великолепно вылепленными мышцами казалась ожившей скульптурой. Ф. Лопухов высоко оценивал артиста: «У нас были и будут танцовщики лучше Макарова в техническом и пластическом отношении, но Макаров был и останется пока что лучшим и единственным в своей сфере — там, где надо крупными штрихами нарисовать волевой, мужественный, активный образ героя в полном смысле этого слова...»²

Пример Макарова показывает, что крупные художники не властны над собственным талантом: в жизни артист был, что называется, настоящим советским человеком, не обойденным званиями и наградами, а на сцене его герои были бунтарями. Его Спартак в балете Л. Якобсона или Рыбак в «Береге надежды» И. Бельского вовсе не радовали «руководящих товарищей», которые пытались запретить даже концертную миниатюру «Прометей» Л. Якобсона. Герои Макарова обладали такой жадой свободы, что становились символами борьбы с тоталитаризмом в любом его выражении.

В успехе «Берега надежды», балета, поставленного И. Бельским, школьным товарищем, дружбу с которым Макаров пронес через всю жизнь, есть и заслуга танцовщика. «Берег надежды» стал этапной вехой отечественной хореографии: в отличие от драмбалетов здесь все решалось танцем. Принять зрителям новую условность помог талант

² Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. С. 331.

Макарова, его безупречная техника и вера, что танец может выразить все чувства, все состояния человеческого духа. Герой Макарова производил сильнейшее впечатление. «Без всяких дополнительных мотивировок, — писал известный театровед Д. Золотницкий, — понятно: полет такой богатырской души не остановят, не могут остановить никакие преграды. Ни тюремные решетки, ни пытки, ни искусства, ни море-океан. Такова художественная логика действия, взмывающего к легенде, такова природа образности танцовщика Макарова»³. И когда в финале Рыбак, «перелетевший» через океан на родной берег, шел к рампе, зрительный зал в едином порыве вставал ему навстречу.

Для артиста не существовало маленьких ролей. Концертная миниатюра в его исполнении оборачивалась незабываемым событием для зрителей. Овации публики после его выступления в партии Вакха в «Вальпургиевой ночи» (опера «Фауст») прерывали спектакль.

Макаров был любимым артистом Л. Якобсона. Именно на него ориентировался гениальный хореограф, создавая партии Али-Батыра, Спартака, Маяковского в «Клопе» и целый ряд концертных номеров. Якобсон завещал ему свое любимое детище — труппу «Хореографические миниатюры», которой Макаров руководил до последних дней жизни.

Макаров печалился, что судьба ни разу не свела его на сцене с любимой им балериной Галиной Улановой, хотя перечень знаменитых партнерш танцовщика велик: Татьяна Вечеслова, Ольга Иордан, Наталия Дудинская, Ирина Колпакова, Майя Плисецкая, Ольга Моисеева, Алла Осипенко. Любимой партнершей на сцене артист называл красавицу Инну Зубковскую. А партнершей в жизни была единственная спутница — жена Нинель Петрова, известная балерина Мариинского театра, подарившая Макарову сына Сашу. Макаров и Петрова были одной из самых восхитительных супружеских пар Петербурга: мужчина-богатырь и нежная, «акварельная» женщина.

Танцовщики не бывают старыми. Незадолго до смерти Макаров отмечал свое 75-летие на сцене Мариинского театра и в концертном

³ Золотницкий Д. Аскольд Макаров // Ленинградский балет сегодня. М.: Л., 1967. Вып. 1. С. 54.

зале «Октябрьский». Тогда зрители в последний раз увидели своего кумира в образе Спартака. В честь юбиляра давали фрагмент из балета. Но Макаров не усидел на почетном месте. Неожиданно выбежав на сцену, он отстранил исполнителя и сам начал прощаться с Фригией. Без грима и костюма — седой человек в смокинге... Зал вздрогнул и замер: это был Спартак! Тот самый, никем не превзойденный.

А через несколько месяцев, прощаясь с артистом, Ю. Григорович назвал Макарова лучшим Спартаком за всю историю театра. Если учесть, что Григорович поставил своего «Спартака» в Большом театре, где главная роль принесла славу Владимиру Васильеву, такая оценка дорогого стоит.

Не случайно беломраморный бюст на могиле артиста на Никольском кладбище Александро-Невской лавры запечатлел танцовщика в образе Спартака.

Юрий Владимирович Соловьев (1940–1977), выдающийся русский артист, родился в Ленинграде, окончил ЛХУ (1958, класс Б. В. Шаврова) и в 1958–1977 годах танцевал в ГАТОБе. Соловьев был классическим танцовщиком лирического и героического амплуа.

У Соловьева были уникальные природные данные и совершенная техника. Он обладал феноменальным прыжком с фантастическими элевацией и баллоном, за что его называли «космическим Юрием». Танцовщик не знал соперников в исполнении заносок, у него были стремительные вращения, он четко фиксировал позы, брал форс без видимых усилий. К замечательным достижениям артиста относятся партии в классических балетах: Альберт, Дезире, Голубая птица, Солор, Гений вод («Конек-Горбунок»).

Соловьев был в числе тех исполнителей, которые помогли одержать победу лидерам реформы балетного театра 1960-х годов. Ю. Григорович сочинил для артиста главные партии в своих первых балетах — Данилу и Ферхада. В балете И. Бельского «Ленинградская симфония» Соловьев создал незабываемый образ Юноши, о котором В. Красовская писала: «Национальная природа на редкость одаренного танцовщика выводила его героя за пределы локально ленинградского колорита на общероссийские просторы. Этот герой олицетворял

духовную силу всего народа, вставшего на защиту родины, и мог бы стать пластической моделью для памятника молодому русскому солдату... Воин Соловьева парил над полями боев, погибал и возрождался, утверждая непобедимость жизни в каждом свободном взлете, в каждом жесте мягко распахнутых рук»⁴.

Г. Алексидзе отмечал: «Талант Юрия Соловьева остался до конца не реализованным. В классике он показал себя гениально, здесь никто не мог с ним конкурировать. А в модерне и современном танце у него остались огромные неиспользованные возможности. О них можно судить по тому, как замечательно Юра исполнил партию Бога в „Сотворении мира“ Василёва и Касаткиной или Эгиспа в моей „Орестее“. <...> Его индивидуальность была патологически интересной. Я видел в нем героя Достоевского. Соловьев был необыкновенно русским танцовщиком. Именно в нем выражались те черты, что означают для меня феномен русского танцовщика: несочетаемые качества спокойствия и мгновенного взрыва. Перемежение взрывов экспрессии и пессимистических настроений сродни ощущениям героев Достоевского, которых охватывали то фанатичная религиозность, то забытие, то вакханалия пьянства, то уход от жизни. Упадническое настроение вдруг сменял здоровый дух, радость бытия, физически выраженные гармоническим движением. Как это может совмещаться в одном человеке — тайна, и эта тайна несла отпечаток на челе великого танцовщика Соловьева. Наверное, таким был Нижинский. Уверен, что наш Юра гениально станцевал бы Петрушку. К сожалению, его репертуар ограничивался партиями принцев, доставшихся от Константина Михайловича Сергеева. <...> Соловьев многое сделал по-настоящему, но мог гораздо больше. В Золотой книге русского балета он должен оставаться как эталон танцовщика, гениально владеющего мужским танцем»⁵.

Несмотря на успех и любовь зрителей, судьба танцовщика сложилась трагически: он покончил с собой. Одной из причин могла быть и творческая неудовлетворенность артиста. На доме, где жил Соловьев (набережная реки Фонтанки, 64), установлена мемориальная доска.

⁴ Красовская В. Никита Долгушин. Л., 1985. С. 55, 56.

⁵ Алексидзе Г. Балет в меняющемся мире. С. 63, 64.

Рудольф Хаметович Нуреев (1938–1993) начал учиться танцу в самодеятельном коллективе города Уфы, участвовал в балетах Уфимского театра. В 1955 году Нуреев приехал в Ленинград, поступил в ЛХУ, которое окончил в 1958 году. Он был одним из лучших и любимых учеников выдающегося педагога А. И. Пушкина.

Три года (1958–1961) Нуреев танцевал на сцене ГАТОБа, и эти годы были началом триумфальной карьеры артиста. На каждое его выступление ломались толпы поклонников. В репертуаре молодого танцовщика были главные партии в «Лауренсии», «Баядерке», «Щелкунчике», «Гаянэ», «Жизели», «Лебедином озере», «Дон Кихоте», «Спящей красавице».

Хотя Нуреев не танцевал на ленинградской сцене партии в современной хореографии (Ферхад в «Легенде о любви» так и остался несбывшейся мечтой артиста), его исполнительская манера и актерское мастерство были такими яркими и самобытными, что танцовщика по праву причисляли к новаторам балетной сцены.

На сцене Кировского театра Нуреев танцевал со звездами крупной величины: Натальей Дудинской, Аллой Шелест, Ольгой Моисеевой, Инной Зубковской, Нинелью Кургапкиной, Ириной Колпаковой, Ксенией Тер-Степановой. По их воспоминаниям, Рудольф был замечательным, чутким партнером.

Танцовщик хорошо владел актерским мастерством. В «Жизели», по свидетельству Т. Закржевской, «эмоциональный эффект был совершенно потрясающим... Не раскаяние толкнуло Альберта принести на могилу своей возлюбленной букет белых лилий. По сцене осторожно ступал убитый, раздавленный горем юноша, не просто цветы — он нес свое сердце на могилу той, что воплощала собой все самое дорогое для него в этом мире. Не запоздалый укор совести читался на его лице, это была нестерпимая боль утраты, отчаяние и бесконечное одиночество»⁶.

В 1961 году Нуреев не вернулся из гастрольной поездки в Париж с Кировским театром. Поступок был совершен спонтанно, о чем говорит отправленный в Ленинград чемодан с подарками для

⁶ Закржевская Т. Я прекрасно помню этот день // Рудольф Нуреев: Три года на Кировской сцене: сб. ст. СПб., 1995. С. 194.

родных и друзей и купленной на гонорар в Париже отрез дорогой ткани для костюма Ферхада, роли, которую мечтал станцевать Нуреев в спектакле Ю. Григоровича. Решение было принято артистом из-за боязни угодить под арест за слишком вольное по советским меркам поведение во Франции.

Нуреев танцевал в труппе маркиза де Куэваса, был премьером Королевского балета Великобритании (1962–1977), где создал дуэт с английской примой Марго Фонтейн, который, несмотря на несхожие темпераменты и 20-летнюю разницу в возрасте, покорял гармонией.

Рудольф Нуреев был божеством мирового балета, мифом, любимцем высшего общества, постоянным героем светской хроники. Он танцевал на самых престижных сценах мира, был художественным руководителем балета Парижской оперы, общался с королями и президентами, всегда был окружен шумной компанией, получал самые высокие гонорары, покупал квартиры, виллы, острова, антиквариат. Но жаждал только одного: «Каждую минуту я хочу быть на сцене. Когда гаснет свет прожекторов, я умираю».

В Европе и Америке всем внушали, что Нуреев — феномен западной культуры. Этому весьма способствовала анафема, которой предали артиста в Советском Союзе. Долголетний запрет упоминать о Нурееве на родине привел к тому, что расцвет творчества артиста практически был незнаком его советским поклонникам.

Нуреев танцевал до последней возможности, ставил балеты (в том числе и собственные редакции русской классики), дирижировал оркестром. У него, уже потерявшего балетную форму, хватило мужества выйти в 1989 году на сцену Кировского театра в «Сильфиде». Петербуржцы были тогда разочарованы, особенно молодые, слышавшие от родителей восторженные отзывы о «кумире Рудике». Но Нурееву это было безразлично: он хотел вернуться на родную сцену и сделал это при первой возможности.

Бывая в Петербурге, Нуреев приходил в свою alma mater — Академию русского балета им. А. Я. Вагановой. Теперь здесь его имя носит класс, в музее хранятся фотодокументы и сценические костюмы артиста. И здесь никогда не забывали его настоящей фамилии, не коверкали ее на западный лад, называя Нуриевым.

Нуреев собирался жить до ста лет, а едва перевалил за половину этого срока. «Он был одержим танцем, — говорит знаменитый Михаил Барышников, — страстно влюблен в него и испытывал по нему физический голод. Вся его жизнь — удовлетворение этого голода»⁷.

Никита Александрович Долгушин (1938–2012) родился в Ленинграде, учился в ЛХУ. В 1959 году после выпускного спектакля, где Долгушин обратил на себя внимание ролью Листа в балете К. Голейзовского «Листиана», его приняли в труппу ГАТОБа. За два первых сезона артист исполнил партии Альберта, Юноши в «Шопениане», Принца в «Щелкунчике» — роли, о которых другие мечтают годами. И вдруг, оборвав удачно начавшуюся карьеру, Долгушин покинул родной Ленинград ради Новосибирска. В то время, когда его однокашники бежали за новым репертуаром на Запад, приобретая к тому же богатство и мировую славу, Долгушин, рискуя потерять все, отправился на восток, в провинцию, в неизвестность.

Жизнь в Новосибирске стала счастливой порой. Он получил в театре роли, о которых мечтал в Ленинграде: Ферхада в «Легенде о любви», поставленной Ю. Григоровичем, и Юношу в «Ленинградской симфонии» в хореографии И. Бельского, а кроме них исполнил партии Ромео и Принца («Золушка») в нашумевших балетах О. Виноградова, Жана де Бриена, Зигфрида, Дезире, Солора, Бахрама («Семь красавиц»).

После пяти сезонов в Новосибирске Долгушин два года танцевал в московском ансамбле «Молодой балет» под руководством Игоря Моисеева, и только в 1968 году вернулся в Ленинград. Новый этап творчества Долгушина начался на сцене Ленинградского Малого театра оперы и балета.

С артистом любили работать хореографы. Танцовщики ленинградского балета славилась великолепной техникой, были среди них и такие, кто мог окрасить танец чувством. На их фоне Долгушин выделялся способностью одухотворить танец мыслью. Наверное,

⁷ Барышников М. Интервью журналу «Vogue» // Рудольф Нуреев: Три года на Кировской сцене. С. 158.

поэтому ему равно удавались роли романтические, героические, гротесковые. Благородная осанка, умное лицо, удлинённые пропорции пластичного тела, сдержанная манера — все работало на образ героя, готового служить людям, свершать ради них подвиги.

Пятнадцать лет Долгушин был премьером Малого театра оперы и балета. Перетанцевал весь классический репертуар; на него было поставлено около двух десятков новых ролей. В 1960-е годы все были увлечены поэзией, новинками литературы, открытиями науки. В центре внимания — физики и лирики, их столкновение и единение. Балетмейстеры Н. Боярчиков и О. Виноградов в главных героях своих спектаклей постоянно эксплуатировали качества Долгушина, умеющего сделать акцент не на технических трюках, а на духовной жизни персонажа. И внешность артиста импонировала зрителям: подражая фигура, аскетическое лицо с горящими глазами. Образ танцовщика ассоциировался с героями культового фильма «Девять дней одного года» или с персонажами будоражащих город премьер известного драматического режиссера Георгия Товстоногова.

Глубокий психологизм, который внес Долгушин в образ Принца в «Щелкунчике», поставленном И. Бельским, сделал сказочного героя фигурой многогранной, порой трагической. К неожиданно серьёзным раздумьям о смысле бытия, ценности жизни позвал зрителей Джеймс в романтическом балете «Сильфида» (балетмейстер А. Бурнонвиль), впервые появившемся на отечественной сцене. Незабываем долгушинский Гамлет в одноимённом балете, поставленном К. Сергеевым в Кировском театре. Сыграть Гамлета непросто и в драме, где артисту помогают гениальные строки, а без слов передать всю глубину трагедии шекспировского героя кажется и вовсе невозможным. Долгушину это блестяще удалось. Неслучайно одна из самых больших удач артиста тоже связана с именем Шекспира. «Павана Мавра» хореографа Хосе Лимона обошла многие сцены мира, но подлинным шедевром этот небольшой балет для четырех исполнителей сделали Никита Долгушин, Габриэла Комлева, Марат Даукаев и Валентина Ганибалова. К счастью, балет снят на пленку, и можно убедиться, что такого проникновения в дух Шекспира, такого чувства стиля и такой актерской сыгранности в «Паване Мавра» никто больше достичь не смог. «Павана Мавра» в исполнении русских танцовщиков стала не

просто их личным достижением, но достижением всего мирового балетного театра.

В середине 1960-х годов Долгушин сотрудничал с новой труппой — «Камерным балетом», где работал хореограф Г. Алексидзе и где танцевали звезды ленинградского балета первой величины. Долгушин не упустил возможности участвовать в одной программе с М. Барышниковым, А. Осипенко, Н. Макаровой, И. Колпаковой. Популярность артиста резко возрастает, меняется его имидж. Не будучи политическим диссидентом, Долгушин начинает им казаться, поскольку Алексидзе улавливает дар артиста награждать своих героев непокорным характером, жаждой свободы.

Долгушину выпала удачная встреча с интересным мексиканским хореографом Глорией Контрерас. В ее балете «Песни об умерших детях» на вокально-инструментальный цикл Г. Малера Долгушин создал образ Отца, потерявшего детей. Контрерас, хореограф-симфонист, ученица и последовательница идей Дж. Баланчина, не иллюстрирует тексты песен. Перед зрителями не рассказ о жизненных утратах, а история чувств, их эволюция. Хореограф нашла в Долгушине понимающего союзника. Балет, казалось бы, длится не так и долго — всего 30 минут. Но за это время артист успевал многое поведать о метаниях души, проходящей тяжкий путь испытаний.

Особым местом стал для Долгушина Музыкальный театр Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, где артист с энтузиазмом выступал в балетах разных жанров отечественных и зарубежных хореографов, занимал пост главного балетмейстера (1983–2001), заведовал кафедрой хореографии в консерватории.

Долгушин признан как автор самобытной хореографии, но еще большую известность он обрел на стезе реставрации классического наследия. Неугомонный подвижник сумел силами небольшой (50 человек) труппы, без привлечения «чужих» звезд создать убедительные редакции балетов «Лебединое озеро», «Жизель», «Дон Кихот», «Спящая красавица», «Щелкунчик». Долгушинцы могли похвастаться возрожденными из небытия шедеврами хореографии Серебряного века, танцсимфонией «Величие мироздания» в постановке Ф. Лопухова, которая стала родоначальницей симфонической хореографии — нового направления балетной мысли XX века.

Чтобы творения великих предшественников были не просто музейными экспонатами на сцене, а трогали сердца современных зрителей, считал Долгушин, следует всматриваться в классику, стремясь понять ее законы, эстетику эпохи, творческий почерк балетмейстера. Здесь нет мелочей, иногда на помощь приходит даже анекдот или сохранившаяся полуправдивая история, как у балерины болела нога и поэтому она переделала известную вариацию.

Долгушин чтит своих наставников и коллег, оказавших влияние на формирование его личности. Аккумулируя опыт великих предшественников, он сам стал примером для нового поколения танцовщиков.

В ноябре 2007 года в Михайловском театре состоялась премьера балета «Жизель» в редакции Долгушина, где артист вышел на сцену в роли Герцога; в балете хореографа Г. Ковтуна «Спартак» он выступил в партии Помпея.

До последних дней Долгушин работал репетитором в Михайловском театре. Умер танцовщик в Петербурге, похоронен на Смоленском кладбище.

Марис-Рудольф Эдуардович Лиепа (1936–1989) родился в Риге, начал учиться в Рижском хореографическом училище, затем был переведен в МХУ, которое окончил по классу Н. И. Тарасова, ученика Н. Г. Легата.

В 1955 году Лиепа, получив диплом с отличием, имел шансы остаться в Москве, но Министерство культуры Латвийской республики потребовало его возвращения в Ригу. В Государственном театре оперы и балеты Латвийской ССР он исполнил главные партии в национальных балетах: русского воина Никиту в «Лайме» (балетмейстер Е. Тангиева-Бирзниеке), скрипача Тотса в «Сакте свободы» (балетмейстер А. Скулте), а также Зигфрида в «Лебедином озере».

В 1956–1960 годах Лиепа — ведущий солист Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, где танцует партии Зигфрида в новаторской для того времени редакции «Лебединого озера» В. Бурмейстера, Феба, Конрада, Лионеля в «Жанне д'Арк», Поэта в «Штраусиане». В 1960 году танцовщик дебютирует на сцене ГАБТа в партии Базиля. Затем следуют роли:

Зигфрид, Ленни в «Тропою грома», Юноша в «Ночном городе», Армен в «Гаянэ», Спартак в спектакле Л. Якобсона, Дезире, Жан де Бриен, Ромео. Но пика славы Лиепа достигает в балетах Ю. Григоровича. В «Легенде о любви» он танцует партию художника Ферхада, одну из лучших в его репертуаре. Звездной ролью стала роль римского полководца Красса в «Спартаке» (1968), которую Григорович поставил специально на Лиепу. В начале 1970-х годов отношения с Ю. Григоровичем ухудшились из-за творческих разногласий. В результате репертуар артиста сузился. Лиепа ищет реализации своего творческого потенциала вне сцены Большого театра. Он танцует в спектаклях разных театров, участвует в зарубежных гастролях. В 1977 году Лиепа с успехом снялся в телебалете «Галатее» (хореография Д. Брянцева) в роли профессора Хиггинса. Артист сотрудничал с новой балетной труппой под руководством Б. Эйфмана, где исполнил партии Рогожина в «Идиоте» и Солиста в «Автографах», создав яркий дуэт с А. Осипенко.

В семье Лиепы и его первой жены М. Жигуновой, артистки Московского театра драмы им. А. С. Пушкина, родились сын Андрис и дочь Илзе, ставшие артистами балета ГАБТа. Второй женой Лиепы была балерина Большого театра Н. Семизорова.

Последнее выступление артиста в ГАБТе состоялось 28 марта 1982 года, когда он исполнил партию Красса. Несмотря на выдающийся успех, 45-летнего артиста вынудили уйти на пенсию: художественный совет принял решение о его профнепригодности. После ухода из театра Лиепа вел активную творческую деятельность, снимался в художественных фильмах, писал мемуары, ставил танцы в кино. В 1989 году Моссовет принял решение о создании балетного театра под художественным руководством Мариса Лиепы, но артист уже не смог осуществить проект — умер от инфаркта.

Марис Лиепа остался в истории отечественного балетного театра выдающимся представителем мужского героического танца, окрашенного индивидуальной актерской подачей.

Владимир Викторович Васильев родился в 1940 году в Москве, в 1958 году окончил МХУ по классу М. М. Габовича и был принят в ГАБТ, на сцене которого стал премьером и танцевал 30 лет (1958–1988).

Уже в годы учебы Васильев обратил на себя внимание виртуозной техникой и актерским талантом. И в театре карьера задалась. Г. Уланова выбрала молодого танцовщика своим партнером в балете «Шопениана». Уланова оказала влияние на судьбу Васильева: стала его репетитором и другом.

Следующая удача — встреча с Ю. Григоровичем. Балетмейстер, придя в ГАБТ из Кировского театра, предложил 18-летнему Васильеву главную роль в «Каменном цветке», и артист сразу обрел известность и любовь зрителей. Творческий союз танцовщика и балетмейстера стал большой удачей для обоих. Образ Спартака, созданный Васильевым в балете Григоровича (1968), вошел в историю театра, сделался символом всего советского балета эпохи 1960–70-х годов. Васильев исполнил главные партии в балетах Григоровича «Иван Грозный», «Ангара», в его редакциях классики (Принц в «Щелкунчике», Дезире). С годами различие во взглядах на искусство привело к конфликту, из-за которого в 1988 году В. Васильев и Е. Максимова ушли из ГАБТа.

Артист с блеском танцевал в балетах классического наследия, но особенно славился в партии Базиля. *Grand pas* в исполнении Васильева и Максимовой было украшением многочисленных правительственных концертов.

Талант Васильева привлекал многих балетмейстеров. К. Голейзовский создал специально для него миниатюры «Нарцисс» (1960) и «Фантазия» (для Васильева и Е. Максимовой), партию Меджнуна в балете «Лейли и Меджнун». Выдающийся французский хореограф Морис Бежар поставил для Васильева в труппе «Балет XX века» свою версию балета И. Стравинского «Петрушка» (1977). Васильев и Максимова исполняли фрагмент из балета Бежара «Ромео и Юлия» на музыку Г. Берлиоза. Кадры фильма «Гран-па в белую ночь» зафиксировали, как тонко артист проникает в бежаровский стиль, при этом не теряя индивидуальности. «Я никогда не видел такого танцора, как Васильев. Он соединяет в себе все: виртуозность, технику, драматический талант, находчивость и силу», — говорил М. Бежар⁸.

⁸ www.inoekino.ru/author.php?id=9259

В Марсельском балете Васильев выступил в роли профессора Унрата в спектакле Ролана Пети «Голубой ангел» М. Констана (1987). Лорка Мясин поставил для танцовщика партию Зорбы в балете «Грек Зорба» на музыку М. Теодоракиса (1988, Арена ди Верона).

Васильев знал славу на многих престижных сценах: в Парижской опере, «Ла Скала», «Ковент-Гардене», Римской опере, Метрополитен-опере, театре «Колон». Его постоянной партнершей, музой и женой была Екатерина Максимова, но с Васильевым танцевали и другие знаменитые балерины: Г. Уланова, О. Лепешинская, Р. Стручкова, И. Колпакова, Л. Семеняка, М. Плисецкая, Н. Тимофеева, Н. Бессмертнова, кубинки Алисия Алонсо и Хосефина Мендес, француженки Доминик Кальфуни и Ноэль Понтуга, итальянки Лилиана Кози и Карла Фраччи.

В зените артистической карьеры Васильев дебютировал как хореограф балетом «Икар» композитора С. Слонимского (1971), затем последовали: «Эти чарующие звуки...» на музыку В. А. Моцарта, Дж. Торелли, А. Корелли и Ж. Ф. Рамо (ГАБТ, 1978), «Я хочу танцевать» («Ностальгия») на фортепианную музыку русских композиторов, «Фрагменты одной биографии» на музыку аргентинских композиторов (концертный зал «Россия», 1983), «Макбет» К. Молчанова (ГАБТ, 1980), «Анюта» по рассказу А. Чехова «Анна на шее» на музыку В. Гаврилина (ГАБТ, 1986), «Ромео и Джульетта» (Музыкальный академический театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, 1990), «Золушка» (Кремлевский театр балета, 1991), «Балда» на музыку Д. Шостаковича по сказке А. Пушкина (ГАБТ, 1999); он сделал свои редакции классических балетов «Дон Кихот» (American Ballet Theatre, 1991), «Лебединое озеро» (ГАБТ, 1996), «Жизель» (Римская опера, 1994; ГАБТ, 1997), ставил концертные номера и хореографические миниатюры, танцы в операх.

В ряде своих постановок Васильев вместе с Е. Максимовой танцевали главные партии: Эола и Икар в «Икаре», испанский танец в фильме-опере Франко Дзеффирелли «Травиата» (1982), Анюта и Петр Леонтьевич («Анюта»), Золушка и Мачеха, герои «Ностальгии» и «Фрагментов одной биографии». В телебалетах «Анюта» (Петр Леонтьевич, 1982) и «Дом у дороги» (Андрей, 1983) танцовщик выступил как исполнитель, хореограф и режиссер.

Васильев преуспел и как драматический артист: блеснул мастерством в художественных фильмах «Жиголо и жиголетта» (1980), «Фуэте» (1986), «Евангелие от лукавого» (1992).

В 1995 году Васильев был назначен художественным руководителем-директором Большого театра. В нелегкие для страны годы ему удалось многое сделать: была введена контрактная система набора артистов, возродились традиции бенефисов, расширена издательская деятельность (появился журнал «Большой театр»). В 2000 году Васильев был освобожден от должности «в связи с ее упразднением».

В настоящее время Владимир Васильев активно сотрудничает со многими театрами страны и мира, участвует в работе жюри международных конкурсов балета, возглавляет Фонд Галины Улановой, проводит мероприятия, посвященные памяти великой балерины. Васильев серьезно занимается живописью, показывая свои работы на персональных выставках.

Владимира Васильева причисляют к лучшим танцовщикам XX века. Отточенная техника, пластическая выразительность, музыкальность, драматический талант, сила эмоционального воздействия помогли артисту стать классическим танцовщиком нового типа, способным исполнять хореографию любого стиля, расширить границы амплуа.

Михаил Леонидович Лавровский родился в 1941 году в Тбилиси в балетной семье. Его отец — танцовщик, выдающийся балетмейстер Л. М. Лавровский, мать — известная балерина Е. Г. Чикваидзе. В 1961 году Михаил Лавровский окончил МХУ (класс Г. М. Евдокимова) и был принят в труппу ГАБТа, где танцевал до 1987 года. На формирование творческой индивидуальности артиста повлияла работа с педагогами-репетиторами А. М. Ермолаевым и А. М. Мессерером. В результате чего эмоциональная манера его танца органично связалась с канонической четкостью подачи движений.

Счастливой вехой в карьере Лавровского стала его работа с выдающейся балериной Наталией Бессмертновой. У молодых артистов сложился гармоничный дуэт. Успех к ним пришел с концертного номера «Этюд» на музыку Ф. Листа. Но особое место в репертуаре талантливой пары занял балет «Жизель». Над спектаклем с Михаилом

и его партнершей тщательно работал его отец Леонид Лавровский. Роль Альберта стала для артиста подлинной удачей и прошла через всю его судьбу. Лавровский выросл вместе со своим героем, и образ его менялся, впитывая сценический и человеческий опыт исполнителя. Но искренность чувств, очищающие душу страдания кающегося Альберта — это у Лавровского звучало всегда.

Михаила Лавровского называли танцовщиком романтико-трагедийной направленности. Действительно, он с успехом исполнял партии Ферхада, Спартака, Ромео, Солора, Зигфрида. У артиста было немного возможностей выйти за рамки этого амплуа, а жаль, поскольку в роли озорного Базиля явно проявился комедийный, так и невострепованный дар танцовщика.

В 1978 году Лавровский окончил балетмейстерский факультет ГИТИСа и создал ряд фильмов-балетов, в их числе «Мцыри» А. Баланчивадзе (1977), «Прометей» на музыку А. Скрябина (1981), «Хореографические новеллы» на музыку И. С. Баха и Ф. Листа (1986).

Михаил Николаевич Барышников — выдающийся русский танцовщик XX века, яркий представитель петербургской балетной школы, оказавший влияние на развитие и судьбу мирового балета.

Барышников родился в 1948 году в Риге, поступил в Рижское хореографическое училище (педагоги Н. С. Леонтьева, Ю. П. Капралис). Во время гастролей в Ленинграде Латвийской национальной оперы (1964) Барышников был занят в спектаклях вместе с другими учениками. Случай привел юношу в ЛХУ, где его увидел А. И. Пушкин и взял в свой класс. Смерть любимого педагога будет тяжелой трагедией для Барышникова. Но, проводив учителя в последний путь, танцовщик отдал ему долг — довел до выпуска осиротевший класс Пушкина.

Карьера Барышникова началась стремительно. Еще учеником школы он завоевал первую премию на Международном конкурсе артистов балета в Варне (1966). В 1967–1974 годах он был солистом ГАТОБа.

Барышников невысокого роста, но пропорционально сложен. Хороший прыжок с элевацией и баллоном, образцовая координация движений, завершенность поз, музыкальность — все свидетельствовало

о прекрасно освоенной школе. И эта выучка, петербургская манера — главные составляющие мастерства танцовщика, которые будут усилены его актерским даром и личным обаянием.

На сцене Кировского театра артист блестяще танцевал партии Альберта, Базиля, Дезире, Адама в «Сотворении мира». Поставленная Л. Якобсоном миниатюра «Вестрис» в его исполнении украшала концерты и принесла ему первую премию на Международном конкурсе артистов балета в Москве (1969).

Событием 1974 года стал творческий вечер танцовщика. В программу вошли три одноактных балета, позволивших явить разные грани дарования артиста. В «Балетном дивертисменте» на музыку В. А. Моцарта хореограф Г. Алексидзе подчеркнул воздушность, полетность Барышникова-виртуоза. Эти качества удачно дополняла партнерша — И. Колпакова. В балете Май Мурдмаа «Дафнис и Хлоя» на музыку М. Равеля мягкая пластика танцовщика помогала передавать оттенки чувств героя. Актерские способности Барышникова раскрылись во втором балете Мурдмаа — «Блудном сыне» С. Прокофьева, где древняя притча обернулась современными раздумьями о блуждании духа, поисках истины, рождении личности.

Последнее выступление Барышникова в Ленинграде состоялось 30 апреля 1974 года в балете «Жизель». Артиста ждала новая работа — главная партия в балете «Икар» в постановке И. Бельского. Но танцевать ее Барышникову не довелось. Перед премьерой его и И. Колпакову отправили на зарубежные гастроли с Большим театром. Из этой поездки Барышников не вернулся, остался в Канаде (1974). Отчаянно шагнув в новую жизнь — без языка, друзей, без политических заявлений, он смог добиться всего своим танцем.

Поклонники артиста в России не могли смириться с утратой любимца, зарубежная публика и эмигрантская диаспора ликовали. Друг Барышникова поэт И. Бродский, тоже покинувший родину, откликнулся стихами на перемену судьбы артиста:

*Как славно ввечеру вдали Вся Руси
Барышникова зреть. Талант его не стерся!
Усилие ноги и судорога торса
с вращением вокруг собственной оси*

*рождают тот полет, которого душа
как в девках заждалась, готовая озлиться!
А что насчет того, где выйдет приземлиться, —
земля везде тверда; рекомендую США.*

Барышников стал премьером American Ballet Theatre. Первым выступлением перед американской публикой был балет «Жизель» на сцене Метрополитен-оперы с Наталией Макаровой (27 июля 1974). После окончания спектакля занавес поднимали 24 раза. В American Ballet Theatre Барышников станцевал все главные партии классического репертуара и современной хореографии. В 1980–1989 годах он возглавлял American Ballet Theatre как художественный руководитель, продолжая танцевать. Барышников реформировал труппу. Вместо театра звезд, набранных из разных стран, он создал постоянную труппу со своими солистами и профессионально выученным кордебалетом. Танцовщик поставил свои редакции балетов «Щелкунчик», «Золушка», «Дон Кихот», «Жизель», «Раймонда», «Спящая красавица», «Лебединое озеро».

В 1978–1979 годах Барышников по приглашению Джорджа Баланчина работал солистом в его труппе New York City Ballet. Баланчин ценил мастерство танцовщика, но новых балетов для него поставить уже не смог из-за возраста и болезней.

Сводивший с ума зрительные залы виртуозным классическим танцем, Барышников вдруг бросил его в расцвете мастерства, перешел на стиль модерн, став артистом другой эстетики. Он заявлял: «Это глупый предрассудок, будто танцовщики-мужчины должны уметь прыгать как обалделые! Ведь танец не только прыжок или пируэт, от которого у зрителя начинает кружиться голова... Я больше не летаю. Мне гораздо интереснее ползать, чем прыгать, по крайней мере в танце»⁹.

Барышников вместе с американским хореографом Марком Моррисом, приверженцем стиля модерн, создал труппу White Oak Dance Project, где был ведущим танцовщиком (1900–2003).

⁹ Неоговоренная территория Михаила Барышникова // Купеческая гавань. 1998. 19 февр.

Классический танцовщик Барышников оказался талантливейшим исполнителем танца модерн. Он принес туда достижения русской классической школы, осмысленность танца и идею красоты. Его актерское начало явно видно даже в абстрактных балетах. Интересны его сольные балеты, предоставляющие артисту возможность самовыражения, исповеди. Например, его танец-монолог под аккомпанемент звуков собственного бьющегося сердца.

Танцовщик выступал в шоу, отдал дань кинематографу. На родине он снялся в телевизионных балетных фильмах, а также в драматической роли Педро Ромеро в телеспектакле «Фиеста» (режиссер С. Юрский). За рубежом снимался в Голливуде, наши зрители могли видеть артиста в телесериале «Секс в большом городе».

Михаил Барышников вошел в историю мирового балета как выдающийся представитель петербургской школы мужского танца, сочетающего виртуозность и мужественность. Он оказался и талантливым исполнителем разных видов современной хореографии. Немногие танцовщики могли составить конкуренцию артисту, он же говорил: «Я не стремлюсь танцевать лучше других, я хочу танцевать лучше самого себя».

Александр Борисович Годунов (1949–1995). Окончил в 1967 году Рижское хореографическое училище (педагог Ю. П. Капралис), где учился в одном классе с Михаилом Барышниковым. В 1967–1971 годах танцевал в Государственном хореографическом ансамбле «Классический балет» («Молодой балет») под руководством И. Моисеева. В 1971-м был принят в труппу Большого театра, где его педагогом-репетитором стал А. М. Ермолаев, виртуознейший танцовщик, приверженец героического мужского танца. Свою манеру Ермолаев передал ученику, внешность которого тому способствовала: Годунов красив, высок (почти два метра ростом), с фактурными мышцами, волевым подбородком, светлыми холодными глазами. Годунов дебютировал в партии Зигфрида в балете «Лебединое озеро» в постановке Ю. Григоровича, где его партнершей была Майя Плисецкая. Следующая удача вновь связана с именем балерины: Вронский в балете Р. Щедрин «Анна Каренина» (постановка М. Плисецкой, Н. Рыженко, В. Смирнова-Голованова). Плисецкая была довольна парт-

нером: «Александр Годунов был могуч, горделив, высок. Сноп соломенных волос, делавший его похожим на скандинава, полыхал на ветру годуновского неповторимого пируэта. Он лучше танцевал, чем держал партнершу. Человек был верный, порядочный, совершенно незащитный, вопреки своей мужественной внешности».

В репертуаре артиста на сцене Большого театра были партии Базиля, Солора, Юноши в «Шопениане», Альберта, Спартака, царя Ивана («Иван Грозный»), Тибальда. Дуэт с Плисецкой продолжился и в постановках современной хореографии. Годунов исполнял роль Хосе в «Кармен-сюите» и Юноши в «Гибели розы» Р. Пети на музыку Г. Малера (оба балета — 1974).

В 1979 году Годунов вместе с женой балериной Людмилой Власовой участвует в гастролях Большого театра в США и решает там остаться. История его эмиграции напоминает сюжеты детективных фильмов. Решившую вернуться в Москву Власову американские власти задерживают, три дня не давая взлететь самолету с балериной на борту. Артисты труппы American Ballet Theatre, куда на положение премьера Годунова приглашает Михаил Барышников, не желают принимать новичка; дело даже доходит до забастовки. Но самым горьким неожиданным открытием станет невозможность реализации актерского потенциала. В Москве мечталось о творческой свободе на Западе. Однако на американской сцене Годунов вновь танцует классику — партии Зигфрида, Альберта и Базиля, а ролей, равнозначных Спартаку, Ивану Грозному, Тибальду, Вронскому, в репертуаре American Ballet Theatre нет. Разногласия с Барышниковым вынуждают Годунова в 1982 году покинуть труппу.

Артист выступает с другими труппами, создает свою. Это позволяет заработать миллион, но удовлетворения не приносит, и в 1985 году Годунов бросает балет ради кино. В России он снялся в нескольких фильмах, опыт был. В Голливуде Годунов сыграл в восьми фильмах, но это были роли второго плана. Несмотря на красивую внешность, получить главную роль мешали акцент и периодические депрессии, приводившие к затворничеству. Годунов умер в своем доме, о чем стало известно только через три дня после кончины. Поэт Иосиф Бродский напишет, что на чужой земле Годунов «не прижился и умер от одиночества».



Глава 16

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1970-х — В 2000-е ГОДЫ

Основные тенденции развития балетного театра. — Труппа под руководством Б. Эйфмана. — Балетмейстеры Д. Брянцев, И. Чернышев. — Балетные театры провинции: Пермский, Самарский, Нижегородский, Новосибирский, Красноярский, Екатеринбургский, Татарский, Бурятский, Краснодарский, Ростовский, Республики Карелия, Астраханский

В 1970-е годы в ГАТОБе, несмотря на ряд новых успешных постановок О. Виноградова, главное внимание уделялось сохранению классического наследия. В ГАБТе продолжалась эра Ю. Григоровича. Молодые хореографы искали приложения сил на академических сценах. Однако их удачные дебюты, как правило, оставались на этих сценах единичными работами. Для реализации самобытного творчества требовалась большая свобода, которая могла родиться только в «собственных» — авторских — труппах. Одной из таких редчайших возможностей стало появление труппы под руководством Б. Эйфмана. В Москве знаменательным этапом развития творчества Д. Брянцева стало его назначение на пост главного балетмейстера Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Авторскими театрами в значительной мере были театры некоторых союзных республик.

Борис Яковлевич Эйфман родился в 1946 году в Рубцовске (Алтайский край), окончил Кишиневское хореографическое училище и балетмейстерское отделение Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (1972), где учился у Г. Д. Алексидзе, одного из самых музыкальных хореографов. Алексидзе, в свою очередь, был

учеником Ф. В. Лопухова, признанного идеолога хореографического симфонизма, считавшего главным умение выразить в пластике суть музыки. Да и самого Лопухова Эйфман еще застал в консерваторских стенах. От своих наставников Эйфман получил не только крепкие профессиональные навыки, но и умение истово трудиться. Не случайно его, студента четвертого курса, главный балетмейстер Ленинградского Малого театра оперы и балета И. Бельский пригласил поставить «Гаяне» А. Хачатуряна. Эйфман блестяще справился, а премьерой дирижировал сам композитор.

В 1971–1977 годах Эйфман работал балетмейстером в ЛХУ; на сцене ГАТОБа с успехом шел его балет «Жар-птица» (1975).

В 1977 году Эйфман возглавил театр «Новый балет» при «Ленконцерте» (ныне Санкт-Петербургский государственный академический театр балета под руководством Бориса Эйфмана). Авторский театр в советское время был явлением уникальным. Коллектив сразу дерзко заявил о собственном месте под театральным солнцем. Внимание привлекли уже первые постановки Эйфмана, среди которых были «Под покровом ночи» на музыку Б. Бартока, «Прерванная песня» на музыку И. Калниньша, «Двухголосие» по композициям группы «Pink Floyd». Затем каждый спектакль всегда становится новым явлением, вызывая бурю эмоций и споров.

За три с лишним десятилетия Эйфман попробовал многое: от миниатюры до полнометражного балета, ставил комедии и трагедии, философские притчи, рок-балеты и детские спектакли. «Мне всегда было важно, — говорит хореограф, — что выражает движение. Просто бессознательный поток танца казался проявлением физической, а не духовной деятельности человека. Хореография — это особый вид искусства, способный материализовать эмоциональную жизнь духа»¹.

Такая позиция сделалась идейной платформой мастера, в балетах которого нет чередования танца и пантомимы, нет и абстрактного движения. Появляется танец действенный, он открывает новые возможности выразительности и требует виртуозного владения особой техникой. Танцевальная насыщенность в балетах Эйфмана соответствует насыщенности сюжетной, интеллектуальной, философской.

¹ Балет Бориса Эйфмана // www.eifmanballet.ru/about-theatre/boriseifman

Получая танцовщиков, имеющих обычную классическую подготовку, хореограф прививает им новый исполнительский стиль. Отсутствие пантомимы исключает драматическую игру, натуралистическое изображение чувств, утрированную мимику. От артистов требуются внутренний посыл, интеллект, глубокая, но сдержанная эмоциональная выразительность.

Несмотря на жанровое разнообразие, в труппе преобладают сюжетные балеты по произведениям мировой классики. Среди таких спектаклей «Идиот» (1980) на музыку Шестой симфонии П. Чайковского, по роману Ф. Достоевского; «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1982) на музыку Дж. Россини в обработке Т. Когана, по пьесе П. Бомарше; «Мастер и Маргарита» (1987) А. Петрова, по роману М. Булгакова; «Карамазовы» (1995) на музыку С. Рахманинова, Р. Вагнера, М. Мусоргского, по роману Ф. Достоевского; «Анна Каренина» (2005) на музыку П. Чайковского, по роману Л. Толстого; «Чайка» (2007) на музыку С. Рахманинова и А. Скрябина, по пьесе А. Чехова; «Онегин» (2008) на музыку П. Чайковского и А. Ситковецкого, по роману А. Пушкина. Есть балеты и на оригинальные сценарии: «Красная Жизель» (1997) на музыку П. Чайковского, Ж. Бизе и А. Шнитке; «Мой Иерусалим» (1998) на техно-музыку групп «Wanfried», «Future Sound of London», «Reload»; «Русский Гамлет» («Сын Екатерины Великой», 1999) на музыку Л. Бетховена, Г. Малера; «Дон Жуан и Мольер» (2001) на музыку В. А. Моцарта, Г. Берлиоза; «Роден» (2011) на музыку М. Равеля, К. Сен-Санса, Ж. Массне.

Театр Бориса Эйфмана имеет мировую славу. Его триумфы в Европе и Америке (куда театр с конца 1980-х годов выезжает ежегодно) радуют своим постоянством.

Эйфман обладает особым чутьем на актерские таланты. В историю театра вошли незабываемые образы, созданные В. Михайловским, В. Морозовой, И. Марковым, Е. Кузьминой, В. Арбузовой, А. Галичаниным, Ю. Смекаловым. Ныне эстафету от старшего поколения приняли молодые звезды: О. Габышев, Д. Фишер, М. Абашова, Н. Змиевец, А. Ситникова, О. Марков.

Кордебалет эйфмановцев неизменно заслуживает похвалы слаженной работой, высоким уровнем техники и общим воодушевлением, не позволяющим срепетированности превращаться в муштру.

Высокопрофессиональная труппа позволяет Эйфману демонстрировать в спектаклях сильнейшую сторону своего таланта — умение пластически мыслить в пространстве с помощью больших масс танцовщиков. Хореограф мастерски выстраивает многоплановые композиции, на фоне которых развиваются чувства и отношения главных героев.

Борис Эйфман — продолжатель петербургской балетной традиции. Его масштабные спектакли, поднимающие серьезные философские темы, всегда зрелищны. Хореограф выбирает сложную музыку выдающихся композиторов, привлекает к сотрудничеству талантливых художников. В хореографии мастера находят место новейшие достижения балетной техники. Однако, базируясь на петербургской академической школе, Эйфман нашел свой неповторимый стиль.

В отличие от большинства коллег балетмейстер не переделывает классических балетов, не поднимает руку на творения предшественников. Он, как М. Фокин, сочиняет только свою самобытную хореографию. И этот факт достоин особого уважения.

Считая искусство хореографии процессом духовным, Эйфман пытается проникнуть в тайны человеческой психики. Его часто интересуют проблемы творчества гениев. Неслучайно героями его балетов стали Чайковский, Мольер, Баланчин, Спесивцева. И новый балет посвящен судьбе великого французского скульптора Огюста Родена.

Эйфмана волнует судьба балетного искусства. В Петербурге на Петроградской стороне началось строительство Академии танца Бориса Эйфмана. Он говорит: «Наша академия — это не только культурный, но и социальный проект. Мы хотим отобрать талантливых детей из детских домов, из неблагополучных семей по всей России и дать им возможность... получить профессию, состояться в жизни, а затем что-то сделать для своей страны. Мы верим, что наша школа балета даст новый импульс развитию культурной жизни города...»²

Еще одним важнейшим культурным проектом станет строительство в Петербурге Дворца танца, который, по идее Эйфмана, должен объединить несколько трупп: «Дворец танца не станет театром для одной труппы. Я вижу его как мировой центр балета, где сконцентрируются все современные танцевальные идеи и формы. Петер-

² www.eifmanballet.ru/theatre-projects/dance-academy

бург может и должен быть в авангарде этого процесса, здесь будут рождаться самые передовые, инновационные идеи, как это было во времена Дягилева, Стравинского, Мейерхольда, Шостаковича»³.

Дмитрий Александрович Брянцев (1947–2004) родился в Ленинграде, окончил ЛХУ в 1966 году (педагог Н. А. Зубковский), в 1976 — балетмейстерское отделение ГИТИСа. В 1966–1977 годах Брянцев танцевал в труппе «Московский классический балет». Как балетмейстер он дебютировал на академической сцене программой «Хореографические новеллы» (1977, ГАТОБ), там же родились его балеты «Гусарская баллада» Т. Хренникова (совместно с О. Виноградовым, 1979), «Конек-Горбунок» Р. Щедрина (1981).

Славу Брянцеву принесли телебалеты, снятые на Ленинградском телевидении режиссером А. Белинским: «Галатhea» на музыку Т. Когана по мотивам мюзикла Ф. Лоу «Моя прекрасная леди» (1977) и «Старое танго» на музыку Т. Когана (1978). Оба фильма были поставлены на Е. Максимова. «Творческая фантазия Брянцева, воспитанная на хореографических миниатюрах, в которых участвуют обычно два солиста, оказалась удивительно близка специфике телевизионного балета. Обилие мелких движений в его танцевальных фрагментах требовало и сосредоточенности съемочной камеры на солисте, и ограниченного пространства. <...> „Телевизионность“ хореографии Брянцева сказалась не в увлечении съемочными трюками. Его редкая изобретательность при сочинении балетных па нуждается в показе этих оригинальных пластических нюансов крупным планом, во весь экран. А сочетание танцевальной разработки темы с не менее важными тут игровыми моментами наиболее выигрышно смотрится на телевидении, умеющем сосредоточить внимание зрителей на нужной в данный момент позе, взгляде, улыбке героя. Брянцев верно почувствовал, что телебалету свойственен более конкретный хореографический язык, чем в театре. И он сочинил его, остроумно соединив танец классический, характерный, гротесковый, бытовой, эстрадный»⁴.

³ www.eifmanballet.ru/theatre-projects/dance-academy

⁴ Белова Е. Ракурсы танца. М., 1991. С. 52, 53, 55.

С 1985 года до своей трагической кончины (убит в Праге) Брянцев занимал пост главного балетмейстера Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, где среди его постановок «Браво, Фигаро!» на музыку Дж. Россини, «Девять танго и... Бах», «Оптимистическая трагедия» М. Броннера, «Скифы» на музыку С. Прокофьева, «Лебединая песня» на музыку Э. Шоссона, «Отелло» А. Мачавариани, «Укрощение строптивой» М. Броннера, «Саломея» на музыку П. Габриэля, «Дама с камелиями» на музыку Дж. Верди и В. Корчагина. Уже этот (далеко неполный) перечень свидетельствует о том, что балетмейстер не переделывал классику, а сочинял свою хореографию, обращаясь к разным жанрам. Брянцеву с равным успехом удались комедийные номера («Трудный характер» на музыку С. Прокофьева, «Старая фотография» на музыку Д. Шостаковича), патетичный «Романс» на музыку Г. Свиридова, неоромантический «Призрачный бал» на музыку Ф. Шопена.

Игорь Александрович Чернышев (1937–2007) родился в Ленинграде, после окончания ЛХУ (1956, класс Ф. И. Балабиной) танцевал на сцене ГАТОБа (1956–1969).

«Чернышев уже на выпускном вечере произвел огромное впечатление на нас, зрителей, своей зрелой актерской работой: он замечательно выступил в роли Минского в балете „Станционный смотритель“. <...> Игорь запомнился мне, прежде всего, как талантливый артист, что резко выделило его среди других выпускников», — вспоминает Н. Аловерт⁵.

В репертуаре Чернышева были партии Данилы, Али-Батыра, Спартака, Тибальда, Ротбарта, Эспады, Гирея и др. Танцовщик был выдающимся исполнителем хореографии Л. Якобсона, поставившего для него номера «Конькобежцы» на музыку Б. Кравченко, «Сильнее смерти» на музыку И. Шварца, «Вечный идол» на музыку К. Дебюсси, «Слепая» на музыку М. Понсе, «Охотник и птица» на музыку Э. Грига.

⁵ Аловерт Н. Памяти Игоря Чернышева // Русский Базар. 2007, № 49 (607). 6–12 дек.

Чернышев — «один из самых своеобразных танцовщиков Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова, хореограф-новатор 60–70-х годов, талант которого не смог развернуться на сцене родного театра. И все-таки созданное им, танцовщиком и хореографом, осталось в истории русского балета. <...> Возможности артиста понастоящему оценил „открыватель талантов“ Леонид Якобсон — он использовал пластические способности танцовщика и его незаурядный актерский талант. Вершиной их совместного творчества стал образ Петрухи в балете „Двенадцать“ по поэме А. Блока. Якобсон гениально создал, а Чернышев гениально воплотил (почти на пределе пластических возможностей человеческого тела) монолог Петрухи, даже не монолог, а „вой“ по убитой им Катке. Чернышева в данном случае можно назвать соавтором хореографа. Невероятная страстность, неистовость в чувствах, присущая всем героям Чернышева (Али-Батыру, Тибальду, Гармодию, Гирею, Ленни), достигла в роли Петрухи кульминации. <...> Но Чернышев стремился и сам сочинять хореографию. Я видела его первый опыт: „Адажио“ Альбинони, которое он поставил артистам труппы Елене Евтеевой и Вадиму Гуляеву. По моим воспоминаниям (я присутствовала на репетиции), этот номер, поставленный в стиле неоклассики, являлся любовным дуэтом, весьма сексуальным. Константин Сергеев, художественный руководитель Кировского балета, посмотрел произведение Чернышева и сказал, что „это декаданс, он нам не нужен“, и „Адажио“ к исполнению не разрешил. Такие были времена»⁶.

Балетмейстерский дебют Чернышева состоялся в 1968 году на сцене Ленинградского Малого театра оперы и балета, где по приглашению главного балетмейстера И. Бельского он поставил балет «Антоний и Клеопатра» Э. Лазарева по трагедии У. Шекспира. В спектакле участвовали артисты, чье мастерство во многом определило успех балета Чернышева. Партию Клеопатры исполняли В. Муханова и А. Осипенко, Антония — В. Островский и Дж. Марковский. Роль египетской царицы стала одной из самых больших удач Осипенко. Ее насыщенный страстями дуэт с Марковским нес тему драматического противоборства женского и мужского начал. Накал чувств

этой уникальной пары, глубина самовыражения партнеров позволили Чернышеву передать масштаб шекспировской трагедии. Несмотря на самобытное и убедительное решение темы, балет сдавали комиссии четыре раза: официальные представители руководящих органов упрекали хореографа в «модернизме» и порнографии, выраженных, по мнению чиновников от культуры, в поддержках вверх ногами, позах на полу.

В 1969 году в ГАТОБе Чернышев поставил одноактный балет «Ромео и Юлия» на музыку Г. Берлиоза. Роль Юлии была создана для Н. Макаровой, Ромео — для В. Гуляева, Меркуцио — для М. Барышникова. Эротический дуэт Ромео и Юлии не понравился руководству театра, и балет не ставили в репертуар, однако И. Колпаковой удалось включить его в свой творческий вечер и исполнить партию Юлии. В 1979 году в Куйбышевском театре оперы и балета Чернышев сделал новую редакцию балета в двух актах.

В 1970–1975 годах Чернышев работал главным балетмейстером Одесского государственного академического театра оперы и балета, где поставил балеты «Щелкунчик», «Дон Кихот», «Спящая красавица», «Спартак», «Тропой грома», «Баядерка», «Свадьба Свечки» Ю. Знатокова, «Вариации на тему Й. Гайдна» (музыка И. Брамса). Он был главным балетмейстером Кишиневского театра оперы и балета в 1975–1976 годах, главным балетмейстером Куйбышевского (Самарского) театра оперы и балета в 1976–1995 годах, а в 1995–1997 годах художественным руководителем мимического ансамбля ГАБТа.

Чернышев был самобытным мастером, чья хореография смело сочетала классический танец и свободную пластику, была наполнена экспрессионистской напряженностью, контрастом кантлены и заостренными, резкими движениями. Ведущей темой его балетов была тема трагедии, одиночества человека, недостижимости гармонии.

* * *

Один из старейших театров страны — **Пермский академический театр оперы и балета им. П. И. Чайковского** (основан в 1870) — до Великой Отечественной войны комплектовался кадрами открывшейся в 1925 году в Перми театральной студии. В 1926 году силами студийцев был показан балет «Жизель», в 1931 году —

⁶ Аловерт Н. Памяти Игоря Чернышева.

«Лебединое озеро» (хореограф О. Чаплыгина). Расцвету Пермского музыкального театра способствовала эвакуация в годы войны ГАТОБа и ЛХУ. Пермская труппа в этот период работала в городах области. Решающей вехой стало создание на базе ЛХУ Пермского хореографического училища, позволившего здешней балетной труппе сделать город третьей балетной столицей после Санкт-Петербурга и Москвы.

Пермская балетная труппа — единственная труппа страны, укомплектованная из выпускников одного училища, что позволяет ей обеспечивать единство исполнительского стиля солистов и кордебалета.

В 1965 году Пермскому театру оперы и балета было присвоено имя П. И. Чайковского, в 1969 — статус академического. На этой сцене начиналась карьера многих выпускников Пермского хореографического училища, получивших затем мировую известность. Среди них солисты ГАТОБа Г. Рагозина (Панова), Л. Кунакова, О. Ченчикова, М. Даукаев, балерина ГАБТа Н. Павлова, премьер МАЛЕГОТА Ю. Петухов.

На базе Пермского театра оперы и балета им. П. И. Чайковского с 1990 года проходит Международный конкурс артистов балета «Арабеск», художественными руководителями которого стали Владимир Васильев и Екатерина Максимова (с 2009-го только В. Васильев), и Международный фестиваль «Дягилевские сезоны: Пермь — Петербург — Париж», объединяющий разные виды искусства.

Пермский театр оперы и балета им. П. И. Чайковского имеет свою концепцию репертуарной политики: возрождение малоизвестных или забытых спектаклей, постановка балетов на музыку современных композиторов⁷, сохранение балетного наследия П. Чайковского. В 1974 году в театре прошел Первый фестиваль оперно-балетного творчества им. Чайковского, который повторился в 1983 и 1988 годах. «Золотым веком» пермского балета стали годы, когда главным балетмейстером театра работал ленинградец Н. Боярчиков (1971–1977). Среди его постановок «Чудесный мандарин» Б. Бартока, «Три карты», «Ромео и Джульетта», «Царь Борис» С. Прокофьева, «Орфей

⁷ «Каменный цветок» А. Фридлендера, «Бэла» и «Грушенька» Б. Мошкова, «Берег счастья» А. Спадавеккиа, «Дама пик» А. Чайковского, балеты в постановке Н. Боярчикова.

и Эвридика» А. Журбина, где танцевали Н. Павлова, О. Ченчикова, Г. Шляпина, М. Даукаев, Л. Фоминых, Р. Кузьмичева, Ю. Петухов, Г. Судаков, Л. Шипулина, К. Шморгонер, В. Дубровин.

Новой традицией в 1990–2000-е годы стали совместные работы театра с зарубежными хореографами, режиссерами и художниками. Среди таких спектаклей «Пер Гюнт» на музыку Э. Грига в постановке американского хореографа Б. Стивенсона. В сотрудничестве с Фондом Дж. Баланчина успешно развивается многолетний российско-американский проект «Хореография Дж. Баланчина на пермской сцене», позволивший показать балеты «Сомнамбула» В. Рieti, «Доницетти-вариации» (2001), «Ballet Imperial» на музыку П. Чайковского (2002), «Концерто барокко» на музыку И. С. Баха, «Серенада» на музыку П. Чайковского.

Связи с петербургским балетом не прерываются, в 2009 году главным балетмейстером театра стал А. Г. Мирошниченко, окончивший исполнительский факультет и балетмейстерское отделение АРБ (класс профессоров И. Д. Бельского и Г. Д. Алексидзе). На пермской сцене Мирошниченко поставил «Ринг» на музыку 2Н Company и «Венгерские танцы» на музыку И. Брамса (2009), «Шут» С. Прокофьева (2011), «Голубая птица и принцесса Флорина» на музыку А. Адана (2014), «Условно убитый» на музыку Д. Шостаковича (2015), «Золушка» (2016). В редакции Мирошниченко идет «Лебединое озеро». При бережном отношении к хореографии М. Петипа, Л. Иванова, А. Горского, К. Сергеева Мирошниченко сгущает атмосферу чародейства. Участники сюиты характерных танцев являются свитой злого волшебника Ротбарта. Именно он, лишенный повадок хищной птицы и похожий на жестокого восточного владыку, правит танцевальной стихией. В результате жизнерадостные танцы не стали развлекательным дивертисментом, как это порой бывает в «Лебедином». В яркости праздничной энергии непостижимым образом звучит угроза, которая перерастет в агрессию толпы, наступающей на Зигфрида, нарушившего клятву верности. Сцена Пермского театра маленькая, что создает определенные трудности при постановке таких больших балетов, как «Лебединое озеро». Мирошниченко, привыкший к масштабам Мариинки, умудряется создать видимость простора и многолюдья за счет грамотного расположения актерских групп и сложных траекторий массового танца.

Балетная труппа Пермского театра на подъеме. Успешные гастроли в Петербурге, Москве, за рубежом выводят ее в число лидеров.

Самарский (бывший Куйбышевский) академический театр оперы и балета основан в 1931 году. Балетная труппа создана в 1933 году.

Главный балетмейстер в 1933–1937 годах А. Р. Томский за основу репертуара брал мировую классику («Корсар», «Тщетная предосторожность», «Шопениана», «Конек-Горбунок») и выдающиеся спектакли, созданные в советское время («Красный мак», «Бахчисарайский фонтан»).

В годы Великой Отечественной войны в Куйбышеве работала труппа ГАБТа (октябрь 1941 — сентябрь 1943), это отразилось на творческих традициях театра, но еще крепче оказались связи с ленинградским балетом.

Н. В. Данилова, выпускница ЛХУ, ученица А. Я. Вагановой, занимая пост главного балетмейстера Куйбышевского театра (1944–1950 и 1953–1967), по-своему подошла к формированию репертуара. На афише появились переосмысленные редакции балетов классического наследия («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Корсар») и оригинальные постановки: «Семь красавиц», «Тропой грома», «Отелло», «Снегурочка» (на музыку П. Чайковского), «Утес» (музыка Э. Лазарева). Данилова вырастила профессиональную труппу.

В конце 1960-х годов частая смена главных балетмейстеров привела к утрате определенной художественной программы. В 1970–1973 годах главным балетмейстером работала А. Шелест. В 1976–1995 годах труппу возглавлял И. Чернышев, который вывел коллектив на новый уровень развития: восстановил балеты классического наследия и обратился к современной хореографии. Чернышев поставил на сцене Куйбышевского театра балеты «Ангара» А. Эшпая, «Поэма двух сердец» А. Меликова, «Гусарская баллада» Т. Хренникова, «Скифская сюита» на музыку С. Прокофьева, «Рhapsодия в стиле блюз» на музыку Дж. Гершвина, «Маленький принц» Е. Глебова, «Казнь Степана Разина» на музыку Д. Шостаковича.

С 1997-го по 2006 год главным балетмейстером работал Н. Долгушин. С 2008 года — художественный руководитель К. Шморгонер, бывший ведущий солист Пермского театра оперы и балета.



М. Лавровский — Ромео
«Ромео и Джульетта»



Н. Долгушин — Альберт
«Жизель»

Е. Максимова — Золушка
«Золушка»



М. Лиупа — Жан де Бриен
«Раймонда»



Г. Мезенцева — Одетта
«Лебединое озеро»



Ю. Махалина —
Раймонда
К. Заклинский —
Жан де Бриен
«Раймонда»



Т. Терехова, С. Филин —
солисты
«Прелести маньеризма»



Б. Эйфман



Г. Алексидзе



В. Василёв и Н. Касаткина



Д. Брянцев



Ю. Петухов — Художник
«Картина»



Н. Апаниашвили. *«Умирующий лебедь»*



С. Лунькина — Жизель
Н. Цискаридзе — Альберт
«Жизель»

Нижегородский (бывший Горьковский) театр оперы и балета им. А. С. Пушкина начал свою историю в 1935 году, в 1937 году получил имя А. С. Пушкина. Балетная труппа была сформирована из числа приглашенных артистов других театров страны. Первыми спектаклями были балеты классического наследия «Дон Кихот» и «Лебединое озеро» (балетмейстер В. Кононович). Затем афишу дополнили «Раймонда», «Эсмеральда», «Шопениана», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Жизель», «Баядерка».

С одной стороны, обращение к большим балетам классического наследия имело важное значение для повышения квалификации танцовщиков и для воспитания зрителей. С другой стороны, нехватка кадров требовала адаптации спектаклей к возможностям труппы: сокращались мизансцены, изменялась и упрощалась хореография. Нижегородский театр всегда был открыт для нового. Балеты 1940–1950-х годов «Юность», «Выстрел» (музыка Н. Крюкова), «Подвиг» (музыка А. Фридлендера), «Светлана» (музыка Д. Клебанова) свидетельствовали об интересе к современным темам. В репертуаре театра в разное время появлялись «Красный мак» (1941, 1950), «Барышня и хулиган» (1975) и «Цветы» (1965) на музыку Д. Шостаковича, «Лауренсия» (хореография Г. Язвинского, 1951), «Шурале» (хореография О. Дадишкилиани, 1957), «Легенда о любви» (хореография Л. Флегматова, 1970).

Приход в театр выпускника Ленинградской консерватории балетмейстера А. А. Дементьева в 1971 году ознаменовал творческий подъем труппы. В программу «Вечера балета» вошли шедевры классического наследия и хореографические миниатюры, созданные молодым постановщиком на музыку А. Вивальди, И. С. Баха и Дж. Россини. Балет «Петрушка» И. Стравинского Дементьев представил в своей трактовке: история кукол превратилась в историю актеров, исполняющих эти роли. Событием стал балет «Антоний и Клеопатра» (композитор Э. Лазарев, по трагедии У. Шекспира, 1974). Балет «Спартак», поставленный О. Дадишкилиани (1979), имел одобрительный отзыв самого композитора А. Хачатуряна и более десяти лет с успехом шел на сцене.

В 1960-е годы театр обратился к балетам С. Прокофьева, на афише появились «Каменный цветок» (1961) и «Золушка» (1963) в по-

становке Л. Серебровской, «Ромео и Джульетта» (1969) в постановке Л. Флегматова.

Удачными были балеты «Сотворение мира» А. Петрова в хореографии Г. Малхасянца (1977), «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова в постановке Н. Назировой (1981), «Любовью за любовь» Т. Хренникова по пьесе У. Шекспира «Много шума из ничего», в постановке В. Салимбаева (1983).

В 1993 году руководителем балетной труппы стал В. Н. Бутримович, который, столкнувшись с нехваткой кадров, создал хореографическое отделение в Нижегородском театральном училище.

Имя Пушкина обязывает театр на протяжении всей своей истории развивать пушкинскую тему. В 1937 году балетмейстер П. Йоркин поставил «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, постановка этого же балета Р. Захаровым появилась на нижегородской сцене в 1988 году. Здесь шли балеты «Цыганы» С. Василенко (1938), «Дубровский» В. Кикты (1984), «Метель» на музыку Г. Свиридова (1986).

Театр постоянно проводит мероприятия, посвященные Пушкину, а в 1986 году на его сцене прошел Первый Всероссийский Пушкинский фестиваль оперного и балетного искусства «Болдинская осень», ставший традиционным. Специально для фестиваля поставлены балеты «Медный всадник» Р. Глиэра (хореограф В. Бударин, 1993), «Капитанская дочка» Т. Хренникова (хореограф В. Бутримович, 2003).

В 2006 году художественным руководителем стал В. Миклин, который пытается решить непростую задачу сохранения классического наследия и расширения количества экспериментальных постановок. В качестве последних появились программы «Пламя страсти и любви» (2006), в которую входят три работы: «Вальпургиева ночь» на музыку Ш. Гуно, «Болеро» на музыку М. Равеля в постановке Н. Дьяченко и «Испанские миниатюры» на испанскую народную музыку хореографа Виана Гомеса де Фонсеа Херардо; «Поэзия мечты и жизни», где соединились «Шопениана» и «Грек Зорба» на музыку М. Теодоракиса (хореография К. Шимича, постановка В. Миклина, 2007); «Лики любви, или Казанова» на музыку В. А. Моцарта (балетмейстер Ю. Пузаков, 2008).

Новосибирский государственный академический театр оперы и балета входит в число ведущих музыкальных театров России. За большие размеры здание, в котором он работает с 1945 года, называют «Сибирским колизеем». Оно крупнейшее в стране и одно из самых больших в мире театральных построек. Новосибирский театр оперы и балета в 1963 году удостоен звания академического. Первый состав труппы был сформирован из выпускников МХУ, что позволило сразу включить в репертуар балеты классического наследия. Театр всегда чутко откликался на самые современные отечественные веяния. Нашумевшие на премьерах в Ленинграде балеты Ю. Григоровича и И. Бельского практически сразу появились в Новосибирске: «Каменный цветок» в 1959-м, «Легенда о любви» в 1961-м, «Ленинградская симфония» в 1962 году. В труппе было очень сильно ленинградское влияние: в 1962–1966 годах главным балетмейстером Новосибирского театра был П. А. Гусев, поставивший балеты «Корсар» (1962), «Семь красавиц» (1963), «Раймонда» (1964), «Ледяная дева» (1964), «Три мушкетера» (1966). Здесь возшла звезда балетмейстера О. Виноградова, поставившего балеты «Золушка» (1964) и «Ромео и Джульетта» (1965). В 1970-е годы в репертуаре появились балеты «Анна Каренина» в постановке М. Плисецкой, Н. Рыженко, В. Смирнова-Голованова, «Спартак» в постановке Ю. Григоровича.

Основу репертуара театра в 1980–1990-е годы составляли классические балеты. Ситуация стала меняться, когда в 2006 году пост художественного руководителя балета занял премьер Мариинского театра И. Зеленский. От классики новый руководитель не отказался. В его редакции были показаны балеты «Баядерка» (2008) и «Лебединое озеро» (2010). В 2008 году в репертуаре появились балеты Дж. Баланчина: «Pas de deux» и «Серенада» на музыку П. Чайковского, «Не все ли равно?» на музыку Дж. Гершвина. Одновременно с этим труппа взяла курс на новую хореографию. Здесь увидели свет работы современных мастеров: «Шепот в темноте» (2007) и «Бессмертие в любви» (2009) на музыку Ф. Гласса в постановке хореографа из США Э. Лянга.

Красноярский театр оперы и балета — один из молодых музыкальных театров страны, открылся в 1978 году. За короткий срок театр сумел превратиться в очаг подлинной культуры, воспитать круг понимающих, заинтересованных зрителей.

Создателями балетной труппы были Н. С. Маркарьянц и В. И. Бурцев. Н. С. Маркарьянц, выпускник Ленинградской консерватории, ученик Ф. В. Лопухова, занял пост главного балетмейстера, проработав в этой должности с 1978-го до 1981 года. Труппа была скомплектована из выпускников московского, ленинградского, пермского, алма-атинского, воронежского, саратовского, киевского училищ. Первым балетом, поставленным на красноярской сцене, стало «Лебединое озеро». Затем на афише появились балеты классического наследия: «Баядерка», «Пахита», «Дон Кихот», «Жизель», «Корсар», «Спящая красавица», «Бахчисарайский фонтан».

У истоков балетной труппы стояла балерина и педагог Л. Б. Сычева, выпускница Ташкентского хореографического училища и ЛХУ (педагог Н. М. Дудинская). Сычева была ведущей балериной труппы Красноярского театра, исполняла все главные партии, среди которых Одетта — Одиллия, Эсмеральда, Аврора, Мария, Чертовка («Сотворение мира»), Жизель и Мирта, Китри. С 1979 года Сычева преподает в Красноярском хореографическом училище, в числе ее воспитанниц А. Юхимчук, Н. Хакимова, В. Арбузова, ставшая ведущей балериной в труппе под руководством Б. Эйфмана. В 1980-е годы на красноярской сцене радовал редкой гармонией дуэт Н. Чеховской и В. Полушина.

На афише есть работы современных хореографов. Специально для Красноярского театра петербургский хореограф А. Полубенцев сделал ряд оригинальных спектаклей. В 1997 году он поставил два балета: «Даму пик» Г. Банщикова (либретто А. Полубенцева по повести А. Пушкина «Пиковая дама») и «Ночное танго» на музыку аргентинского композитора А. Пьяцоллы, где танго становится основой для передачи широкой гаммы чувств. Спектакль «Кармина Бурана, или Колесо фортуны» (1999) на музыку К. Орфа Полубенцев решил в редком для современного театра жанре мистерии, в нем равноправно задействованы оркестр, певцы, хор и танцовщики.

Философский вопрос, заданный этим спектаклем, созвучен времени: что ждет человечество?

В 2006 году художественным руководителем труппы стал С. Р. Бобров, артист балета, балетмейстер, выпускник МХУ (1981) и бывший танцовщик ГАБТа. На афише Красноярского театра появились постановки Боброва «Царь-рыба» В. Пороцкого (сценарий С. Боброва по мотивам произведений В. Астафьева); «Дочь Эдипа» на сборную музыку (либретто С. Боброва по трагедии Софокла «Антигона»); «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева по сценарию С. Боброва, «Электра» на музыку Р. Штрауса. В. Васильев поставил балет «Красный мак».

В Красноярском театре уделяется серьезное внимание художественному воспитанию молодежи. На афише — целая серия детских балетов: «Кот в сапогах» В. Бесединой в хореографии И. Лазаревой, «Золотая принцесса» В. Цюпы, «Три поросенка» С. Кибировой, «Приключения Чиполлино» К. Хачатуряна в постановке А. Полубенцева.

В 2008 году на сцене Красноярского театра оперы и балета прошел Первый Всероссийский конкурс балета им. Галины Улановой, который будет проходить раз в два года в разных городах России, чтобы способствовать развитию хореографического искусства в регионах. В конкурсе помимо профессиональных артистов балета принимают участие студенты средних и высших хореографических учебных заведений.

Екатеринбургский государственный академический театр оперы и балета ведет свою родословную с 1912 года. Первый балетный спектакль — «Волшебная флейта» Р. Дриго, балетмейстер Ф. Трояновский (1914). Начиная с 1920-х годов театр формирует репертуар, где балеты классического наследия («Лебединое озеро», «Жизель», «Дон Кихот») соседствуют с работами современных постановщиков («Ленинградская симфония» хореографа И. Бельского, «Барышня и хулиган» балетмейстера К. Боярского, «Антоний и Клеопатра» и «Сонеты» на музыку Б. Бриттена в хореографии Э. Лазарева). Индивидуальные черты афиша театра обретает с 2011 года, когда на пост художественного руководителя балета вступил В. В. Самодуров.

Самодуров в 1992 году окончил АРБ (педагог Г. Н. Селюцкий), был солистом балета Мариинского театра, премьером Национального балета Нидерландов и Королевского балета Великобритании, в труппе которого дебютировал как балетмейстер. Карьера в России началась постановкой балета «Минорные сонаты» на музыку Д. Скарлатти в Михайловском театре (2010).

Возглавив труппу Екатеринбургского театра, Самодуров пополнил ее репертуар своими постановками: «Amore Buffo» по мотивам оперы «Любовный напиток» Г. Доницетти (2012), «Cantus Arcticus» («Песни Арктики») на музыку Э. Раутаваара и «Вариации Сальери» на музыку А. Сальери (2013), «Цветоделика» на музыку П. Чайковского, А. Пярта, Ф. Пуленка, «Мимолетности» на музыку С. Прокофьева (2014 г.), «Занавес» на музыку О. Респиги, где в главной партии выступила прима-балерина Большого театра Мария Александрова (2015), «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (2016). По приглашению В. Самодурова в труппе работали известные голландские хореографы П. Лайтфут и С. Леон, поставившие балет «Step Lightly» («Осторожной поступью») на музыку болгарских народных песен (2015). Балетная труппа с успехом гастролирует в Москве и Санкт-Петербурге.

Татарский академический театр оперы и балета им. Мусы Джалиля основан в Казани в 1949 году. Среди первых звезд труппы — выпускница ЛХУ Н. Д. Юлтыева (1926–2014), балерина, балетмейстер, педагог, художественный руководитель Казанского ХУ. Отличительная черта репертуара театра — ставка на самобытный национальный репертуар. В труппе работали ленинградские балетмейстеры К. Боярский, Л. Якобсон, Р. Гербек.

В 2000-е годы труппа практически не гастролирует по РФ, но часто ездит по Европе, дает там множество спектаклей, часть из которых ставится по заказу зарубежных импресарио. Театр выбрал устойчивый курс на сюжетные спектакли, в числе последних новинок — трехактный балет «Дама с камелиями» (2010) в хореографии петербуржца А. Полубенцева. Либретто Полубенцев написал по одноименному роману А. Дюма-сына. Музыкальный руководитель и дирижер

петербуржец А. Аниханов вместе с хореографом подобрал музыку из нескольких произведений Дж. Верди («Травиата», «Луиза Миллер», «Сила судьбы», «Разбойники», «Отелло», «Альзира»); Г. Ковтун поставил балеты «Спартак», «Пер Гюнт», «Золотая орда».

В труппе, имеющей профессиональных солистов и кордебалет, постоянно выступают приглашенные звезды из Москвы, Санкт-Петербурга, Киева, Вены, Берлина. В театре проходит ежегодный майский Международный фестиваль балета им. Рудольфа Нуреева.

Бурятский государственный академический театр оперы и балета им. Г. Ц. Цыдынжапова в городе Улан-Удэ основан в 1943 году и являлся единственным театром оперы и балета в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке до открытия в 2012 году филиала Мариинского театра во Владивостоке. Первым балетом стал «Бахчисарайский фонтан» (1943, балетмейстеры М. Арсеньев и Т. Глезер). Во время Великой Отечественной войны театр создал несколько концертных бригад, которые выступали в воинских частях и госпиталях в Улан-Удэ, Забайкалье, на Дальнем Востоке, в частях Белорусского фронта. После войны группа молодежи была отправлена на учебу в ЛХУ.

Выдающимися деятелями бурятского балета были Л. П. Сахьянова (1930–2001) и П. Т. Абашеев (1934–1997). Сахьянова окончила МХУ (1946) и стала первой бурятской балериной. Абашеев окончил ЛХУ (1955). В 1960-е годы на бурятской сцене сложился гармоничный дуэт Л. Сахьяновой и П. Абашеева, который стал и дуэтом семейным. Артисты исполняли главные партии, преподавали в Бурятском ХУ.

В 1956 году в репертуаре театра появился первый бурятский балет «Свет над долиной» С. Рязова, за ним последовали: «Во имя любви» Ж. Батуева и Б. Майзеля (1958), «Красавица Ангара» Б. Ямпилова и Л. Книппера (1959), «Цветы жизни» (1963), «Гэсэр» (1967), «Джангар» (1971) Ж. Батуева, «Патетическая баллада» Б. Ямпилова (1967). Театр отдал дань ряду советских балетов: «Красный мак» (1951), «Шурале» (1955), «Тропой грома» (1964), «Легенда о любви» (1966), «Спартак» (1970) были включены в афишу. Классическое наследие представлено балетами «Лебединое озеро» в постановке

уфимского балетмейстера Ш. Терегулова и «Жизель» в постановке ленинградки К. Тер-Степановой (1979, редакция Мариинского театра).

Масштабные классические спектакли трудны для труппы ввиду ее недостаточной численности. По этой причине в театре ищут выход в привлечении к сотрудничеству современных хореографов. В 2000-е годы появились спектакли «Чиполлино» балетмейстера Г. Майорова, «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова в постановке М. Бурханова; работы петербургских хореографов: «Арлекинада» на музыку Г. Доницетти, «Кармина Бурана» на музыку К. Орфа и «Франческа да Римини» на музыку П. Чайковского в постановке Г. Ковтуна, «Макбет» К. Молчанова в постановке Д. Салимбаева, «Юнки» на музыку А. Пярта и других композиторов в постановке молодого хореографа А. Кадрулевой, выпускницы балетмейстерского отделения АРБ. Сохраняется в репертуаре и один из долгожителей — балет «Красавица Ангара» (хореография М. Заславского), где ожившая на балетной сцене бурятская легенда воспроизводится своеобразной хореографической лексикой, соединяющей фольклор и классику.

В 2012 году пост художественного руководителя балетной труппы занял Морихиро Ивата, бывший солист балета Большого театра.

В театре проходит Международный фестиваль балетного искусства им. Ларисы Сахьяновой и Петра Абашеева.

Краснодарский музыкальный театр — старейший музыкальный театр на Кубани. Основан в 1933 году как театр оперетты, в 1997 году преобразован в Краснодарский музыкальный театр. С 2002 года — в составе краснодарского творческого объединения «Премьера». В здании работают две театральные труппы: Музыкальный театр и Театр балета Юрия Григоровича (художественный руководитель Ю. Н. Григорович).

Впервые Григорович приехал в Краснодар в 1996 году как художественный руководитель Первого Кубанского фестиваля балета. Сотрудничество продолжилось: хореограф поставил сюиту «Кабаре» из своего балета «Золотой век», затем в его постановке появились спектакли «Лебединое озеро», «Жизель», «Щелкунчик», «Раймонда». Уровень труппы возрос, и профессиональное мастерство артистов позволило балетмейстеру решиться на постановку своего самого известного балета — «Спартак». Григорович остал-

ся доволен: «Сегодня в Краснодарском театре балета более ста человек, это коллектив, точно ориентированный на академическую традицию русского балета. Я много езжу по миру и России, ставлю свои сочинения, и чаще всего просят именно „Спартак“, желая повторить его мировой успех. Но я вынужден отказывать: не каждой труппе он доступен. В Краснодаре постановка осуществилась, причем практически без участия приглашенных звезд. Это обнадеживает»⁸.

В Краснодаре также состоялись премьеры балетов Григоровича «Ромео и Джульетта», «Золотой век», «Тщетная предосторожность», «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Корсар», «Баядерка», «Иван Грозный», «Спящая красавица».

Ростовский государственный музыкальный театр работает в Ростове-на-Дону. Свою историю театр ведет с 1919 года, когда в городе появилась труппа музыкальной комедии. В 1999 году Ростовский театр музыкальной комедии переехал в новое, специально построенное здание с современно оборудованной большой сценой. Это событие привело к коренным преобразованиям: театр приобрел статус музыкального — в нем созданы оперная и балетная труппы. Главный балетмейстер — М. В. Перетокин, выпускник Московского хореографического училища (1983), бывший ведущий солист Большого театра.

На афише сезона 2016/17 года балетные спектакли 12 наименований, большинство из которых в постановке А. Н. Фадеечева; среди них редакции балетов классического наследия: «Дон Кихот» (2004), «Лебединое озеро» (2011), «Корсар» (2011), «Щелкунчик» (2012) — и оригинальные работы: «Гамлет» на музыку Д. Шостаковича (2008), «Драма на охоте» на музыку П. Чайковского (2010). Старейший балет мирового репертуара «Тщетная предосторожность» преобразован в детский спектакль «Свадьба в Провансе» в хореографии А. Н. Фадеечева (2007), где аудиторию малышей от шести лет отвлекают от подробностей пикантного сюжета о потерянной девичьей чести танцующие поросята и лошадка, живой ослик.

⁸ www.to-premiera.com/news-pressroom/pressroom-projects/960-20-letie-krasnodarskogo-teatra-baleta-yuriya-grigorovicha.html. Дата обращения 24.11. 2016.

Музыкальный театр Республики Карелия, созданный в 1955 году, работает в Петрозаводске. Своего балетного училища в городе нет, в составе балетной труппы выпускники АРБ, хореографических училищ Перми, Улан-Удэ, танцовщики из Японии. Художественный руководитель балета — Кирилл Симонов. Он окончил АРБ в 1995 году (педагог В. Г. Семенов), танцевал в Мариинском театре, с 2004-го — главный балетмейстер Музыкального театра Республики Карелия, с 2008-го — художественный руководитель балета. «Петрозаводский балет — его детище, его огромная работа с труппой. На счету балетмейстера — восстановление классики в виде реконструкций и собственные сочинения»⁹.

Симонов ставит балеты во многих театрах России и за рубежом, хорошо известна его работа в балете «Щелкунчик» (Мариинский театр, 2001, постановка М. Шемякина). Репертуар Музыкального театра Республики Карелия имеет свои отличительные черты. «Щелкунчик» — реконструкция К. Симоновым первой постановки Л. Иванова в Мариинском театре в 1892 году. Действие балета «Золушка» перенесено в 1940-е, военные годы. В балете «Ромео и Джульетта» «Симонов вполне явил характерные черты своей индивидуальности. <...>. В плюсе — замечательное чувство театра. Умение строить драматургию известного сюжета как собственную, со своим оригинальным, отличающимся от общепринятого взглядом. Индивидуальное видение героев — с позиции молодого человека нашего времени. Персонажи спектаклей Симонова приближены к зрителю, они среди нас, хотя и не точно такие — они художественно преображены. И все равно очень живые — те, кому можно сочувствовать и за кого переживать. <...> Любовный дуэт Ромео и Джульетты под каплями воды — как омовение и очищение. Своеобразна сцена убийства Тибальда, которого Ромео буквально топит в лохани. Всё — намеренные переключки, напоминание об амбивалентности основ бытия. Это определенно выигрышные стороны сценического решения»¹⁰.

⁹ Третьякова Е. Музыкальный театр Карелии: возвращение // Петербургский театральный журнал. 2009. № 4.

¹⁰ Там же.

Театр гастролирует по стране и за рубежом, а на его сцене регулярно выступают артисты балета Мариинского и Михайловского театров.

Астраханский государственный театр оперы и балета — один из самых молодых музыкальных театров страны. Его строительство завершилось в 2011 году к 450-летию Астрахани. Первым балетом стало «Лебединое озеро». Художественный руководитель балетной труппы — К. С. Уральский, выпускник МАХУ, танцевавший на сцене Большого театра. В репертуаре театра идут балеты только в его постановках: «Концерт Рахманинова» (2012) — бессюжетный балет, решенный в неоклассической технике и окрашенный романтическими тонами; «Вальс белых орхидей» на музыку М. Равеля по мотивам романов Э. М. Ремарка (2013), где удачно совмещены классическая и современная хореография; «Carmina Burana» на музыку К. Орфа (2014), где композиция выстроена на вращении Колеса Фортуны, его полный оборот символизирует круг жизни от рождения до смерти; «Пиаф. „Я не жалею ни о чем“» (2015) на музыку песен выдающейся французской певицы; «Андрей Рублев» В. Кикты (2016). В авторских редакциях Уральского идут балеты «Дон Кихот» (2012), «Лебединое озеро» (2012), «Щелкунчик» (2013), «Наяда и рыбак» Ц. Пуни (2013), «Ромео и Джульетта» (2015).

Глава 17

РОЛЬ РУССКОГО БАЛЕТА В СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ БАЛЕТНЫХ ТЕАТРОВ СОВЕТСКИХ СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИК



Театры Украины, Белоруссии (В. Елизарьев), Эстонии (М. Мурдмаа), Латвии, Литвы, Молдавии, Грузии, Армении, Азербайджана, Узбекистана, Казахстана, Туркмени, Таджикистана, Киргизии

В столицах союзных республик в советские времена балетные труппы полагалось иметь «по статусу». Репертуары таких театров основывались на русской классике (балеты М. Петипа), мировых «шлягерах» — «Жизели», «Тщетной предосторожности» — и наборе общепринятых шедевров советских хореографов («Бахчисарайский фонтан» Р. Захарова, «Ромео и Джульетта» Л. Лавровского). Оригинальный репертуар определялся обязательными постановками национальных балетов (то есть балетами, созданными на основе эпоса, произведений национальной литературы, на музыку национальных композиторов, хореографы при этом часто могли быть русскими). Поиски новых путей хореографии в большинстве случаев ограничивались отдельными работами балетмейстеров.

В 1934 году в ЛХУ открылось семилетнее национальное отделение для подготовки артистов балета по направлениям наркомпросов Казахстана, Киргизии, Туркмени и других союзных республик. В 1936 году открылось национальное отделение в МХУ, где обучение велось в сжатые сроки, и в 1939 году состоялся первый выпуск.

В советские годы по количеству балетных театров на первом месте стояла Украинская ССР, где работали труппы в Киеве,

Харькове, Львове, Одессе, Днепропетровске и Донецке. Несмотря на такой охват территории республики стационарными музыкальными театрами, балет Украины не мог похвастаться выдающимися достижениями в этом виде искусства.

Украинский театр оперы и балета им. Т. Г. Шевченко (с 1992 года — Национальный академический театр оперы и балета Украины им. Т. Г. Шевченко), открытый в 1867 году в Киеве, делал упор на оперный репертуар. В начале 1920-х годов небольшую балетную труппу возглавляли Б. Нижинская и М. Мордкин. Во время Великой Отечественной войны театр был эвакуирован в Уфу, затем работал в Иркутске, объединившись с Харьковским театром оперы и балета. После возвращения в 1944 году в Киев жизнь балетной труппы несколько оживилась. Появились новые постановки на музыку украинских композиторов: «Лесная песня» М. Скорульского (1946), «Ростислава» Г. Жуковского (1955); балеты, перенесенные со сцен других театров: «Гаянэ» (1947), «Золушка» (1949), «Ромео и Джульетта» (1955), «Юность» (1950), «Шурале» (1955), «Спартак» (1965), «Легенда о любви» (1967). В советские годы статус столичного театра обязывал иметь в репертуаре произведения классики русского и мирового балета. Для решения этой задачи были привлечены профессионалы, в основном из Ленинграда и Москвы. В результате на афише появились «Жизель» в постановке К. Сергеева (1959), «Ромео и Джульетта» в постановке А. Шикеро (1971), «Кармен-сюита» в постановке А. Плисецкого (1973), «Сильфида» в постановке О. Виноградова (1981), родились самобытные детские балеты в хореографии Г. Майорова: «Чиполлино» (1974) и «Белоснежка и семь гномов» (1975) Б. Павловского, впоследствии вошедшие в репертуар ряда балетных трупп Советского Союза.

После распада СССР репертуар в киевской труппе состоит почти исключительно из балетов классического наследия в «местных» редакциях: «Лебединое озеро», «Щелкунчик» и «Баядерка» в постановке В. Ковтуна, «Раймонда» и «Шехеразада» в постановке В. Яременко, «Коппелия» в постановке А. Шикеро, «Дон Кихот» и «Спящая красавица» в постановке В. Литвинова.

Одесский академический театр оперы и балета, основанный в 1810 году, работает в одном из красивейших театральных зданий Европы, построенном венскими архитекторами Ф. Фельнером и Г. Гельмером, по проектам которых созданы театры во многих городах Австро-Венгрии (Вене, Зальцбурге, Загребе и др.). В театре бывал А. С. Пушкин, дирижировали П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Рахманинов, пели великие Энрико Карузо, Федор Шаляпин, Саломея Крушельницкая, Антонина Нежданова, Леонид Собинов, танцевали Вирджиния Цукки, Анна Павлова и Айседора Дункан. Во время Великой Отечественной войны фашисты планировали взорвать здание театра при отступлении, но, к счастью, не успели.

Изначально театр не имел постоянной балетной труппы. Для постановок приглашались известные русские и иностранные артисты. В 1853 году балерина Е. Андреянова с группой артистов Большого театра показала балеты «Своенравная жена» А. Адана, «Катарина, или Дочь разбойника» и «Эсмеральда» Ц. Пуни, в 1889 году итальянские артисты во главе с прима-балериной А. Беллой представили балеты «Сильвия» Л. Делиба, «Эксцельсиор» Р. Маренко, «Брама» К. Даль'Арджине. В 1920-х годах при театре была организована хореографическая школа. История одесского балета началась с 1923 года, с постановки балета «Лебединое озеро» в редакции балетмейстера Р. Баланотти, который возглавил балетный коллектив.

В 1920-е годы на сцене театра появились балеты «Конек-Горбунок», «Коппелия», «Корсар». В годы Великой Отечественной войны и временной оккупации Одессы немецко-румынскими захватчиками часть труппы эвакуировалась, объединилась с днепропетровским коллективом и работала в Красноярске. В 1944 году после освобождения Одессы балетмейстерами театра были В. Вронский и Д. Алидорт (1944–1954), затем С. Павлов и З. Васильева (1954–1958), Н. Трегубов (1958–1970). Значительными событиями стали постановки ленинградского балетмейстера О. Виноградова «Золушки» (1968) и «Тщетной предосторожности» (1972). В 1970–1975 годах коллектив возглавлял ленинградец И. Чернышев, поставивший «Тропою грома», «Свадьбу Свечки», «Вариации на тему Й. Гайдна», а также редакции классических балетов: «Щелкунчик», «Дон Кихот», «Спящая красавица», «Спартак», «Баядерка».

После распада СССР балетная труппа театра насчитывает около 50 человек, в репертуаре «дежурный набор» классики: «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Жизель», «Шопениана», «Пахита», «Сильфида».

В настоящее время факты свидетельствуют, что «автономия» украинского балетного искусства не идет на пользу его развитию. Самобытной хореографии в нем не появилось, а уровень западноевропейского и русского классического репертуара снижают спектакли в «местных» редакциях.

Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь открыт в Минске в 1933 году на базе Государственной студии оперы и балета. Первыми балетами были «Красный мак» (1933), «Бахчисарайский фонтан» (1939). Премьера первого национального балета «Соловей» по повести З. Бядули (композитор М. Крошнер, балетмейстер А. Ермолаев) прошла в 1940 году. Основой хореографического языка было соединение классического и белорусского народного танца.

Гастроли 1940 года в Москве на сцене ГАБТа принесли Белорусскому театру название «Большой», с 1964 года он стал академическим.

Во время Великой Отечественной войны театр эвакуировался в Поволжье. Артисты участвовали во фронтовых концертных бригадах, а сразу после освобождения Белоруссии коллектив вернулся в Минск, и в декабре 1944 года театр открыл сезон.

В 1950-е годы в репертуар входили балеты классического наследия: «Эсмеральда», «Жизель», «Корсар», «Баядерка», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» — и ряд новых постановок. На сцене театра увидели свет балеты композитора Е. Глебова «Мечта», «Альпийская баллада» и «Избранница». В балете «Мечта» ленинградский балетмейстер А. Андреев рассказал о современности на образном контрасте между сценами из латиноамериканской и белорусской действительности. «Альпийская баллада» по одноименной повести В. Быкова решена балетмейстером О. Дадишкилиани средствами симфонической драматургии. На музыку композитора

Г. Вагнера были поставлены лирико-комедийный балет «Подставная невеста» (1958), лирико-драматические «Свет и тени» (1963) и «После бала» (1971).

Развитие белорусского балета во многом определилось благодаря творчеству хореографа В. Елизарьева.

Валентин Николаевич Елизарьев (р. 1947) окончил ЛХУ (1967) и Ленинградскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова (1973), где учился у И. Д. Бельского. Первый балетмейстерский опыт получил в самодеятельности, работая в Ленинграде руководителем хореографического кружка Дворца культуры имени 1-й Пятилетки (1967–1968) и руководителем студии танца Ленинградского государственного университета (1968–1970).

В 1979 году в возрасте 26 лет Елизарьев стал главным балетмейстером Большого театра оперы и балета Белоруссии, а с 1992 года занял пост и художественного руководителя-директора этого театра, в котором проработал до 2009 года.

Приход в Большой театр Белоруссии молодого, но уже достаточно известного хореографа (за его плечами были балет «Тиль Уленшпигель» Е. Глебова в ГАТОБе и звание лауреата Всесоюзного конкурса балетмейстеров в Москве) повернул историю белорусского балета. Усилиями Елизарьева труппа из слабой превратилась в профессиональную, способную решать технически сложные задачи. В балетах этого хореографа ясно прослеживались традиции ленинградской балетмейстерской школы, хорошо усвоенные им в стенах Ленинградской консерватории: тесная связь хореографии и музыки, использование хореографического симфонизма, сквозная драматургия, зрелищность. Такой тип хореографии был нов для белорусской сцены. Спектакли Елизарьева сформировали в Минске круг поклонников балетного искусства, а их создатель получил известность как один из интересных деятелей современного театра. Для хореографии Елизарьева характерны многообразие пластических выразительных средств, обращение к философским темам, к метафорам и ассоциациям.

Среди балетов, поставленных Елизарьевым на минской сцене, — «Кармен-сюита» (1974), «Сотворение мира» (1976), «Тиль Уленшпигель» (1978), «Спартак» (1980), «Кармина Бурана» на музыку К. Орфа

(1983), которая впервые в СССР воплотилась в театральном действии, «Болеро» на музыку М. Равеля (1984), «Ромео и Джульетта» (1988). Успех снискал балет Елизарьева «Страсти» («Рогнеда») композитора А. Мдивани (1995) на тему древней истории — о полоцкой княжне Рогнеде, дочери Рогволода, насильно взятой в жены князем Владимиром. Елизарьев сделал редакции русских классических балетов «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Спящая красавица». Эти спектакли сформировали лицо труппы, стали ее визитной карточкой на родине и за рубежом.

В репертуаре театра появились балеты мирового наследия: «Тщетная предосторожность» немецкого постановщика Д. Зайфферта (2003), «Эсмеральда» (1999) и «Сильфида» (2011), возобновленные Н. Долгушиным.

С 2008 года главным балетмейстером, а с 2009 года художественным руководителем белорусского балета стал Ю. А. Троян. В труппе продолжают поиски новых форм хореографии. Увидели свет рампы спектакли Р. Поклитару «Видение розы» на музыку К. М. Вебера и «Мир не кончается у дверей дома» на музыку Г. Малера и Ж. Дебре (оба — 2008); «Тристан и Изольда» на музыку Р. Вагнера (2010), «Витовт» В. Кузнецова (2013) в хореографии Ю. Трояна, «Любовь и смерть» П. Бюльбюль оглы в постановке О. Костель (2016).

Театр имеет обширный репертуар: на афише сезона 2016/17 года балеты 47 названий. За последние 15 лет коллектив театра побывал более чем в 30 странах мира.

Театр оперы и балета «Эстония» (ныне Национальная опера «Эстония») работает в Таллине, с 1926 года имеет в своем составе постоянную балетную труппу. Ее первым руководителем была хореограф Р. Ольбрей (1926–1944), стараниями которой в репертуаре появились балеты «Жизель», «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Красный мак». Расцвет эстонского балета наступил в советские годы, когда в театре были поставлены «Калевипозг» Э. Каппа по национальному эстонскому эпосу (хореограф Х. Тохвельман), «Лебединое озеро» в редакции В. Бурмейстера.

Самобытное лицо театр обрел с приходом балетмейстера Май Мурдмаа (1964–2001, главный балетмейстер с 1973 года).

Май-Эстер Мурдмаа (Murdmaa) родилась в 1933 году в Таллине, окончила Таллинское хореографическое училище (1956) и была зачислена в балетную труппу театра «Эстония», окончила балетмейстерское отделение ГИТИСа (1965, педагог Р. В. Захаров). Одна из именитых хореографов, она ставила балеты в Латвии, Литве, Казахстане, Украине, Финляндии, Венгрии, США, но главным для нее оставалась сцена театра «Эстония», на афише которого наряду с классическим репертуаром шли произведения в ее хореографии.

Творчество Мурдмаа отличают самобытность пластического языка, масштабность, драматизм, чувство современности. Часто она обращалась к известным партитурам, создавая свои оригинальные версии («Чудесный мандарин» Б. Бартока, «Золушка», «Ромео и Джульетта», «Блудный сын»).

Мурдмаа тесно связана с русской культурой. Большой удачей хореографа явились балеты «Преступление и наказание» на музыку А. Пярта, «Огненный ангел» по роману В. Брюсова, на музыку А. Скрябина. Мурдмаа ставила балеты на Л. Семеняку, Г. Шляпину, Н. Долгушина; с Ю. Петуховым сделала премьеру «Мастера и Маргариты» (музыка А. Петрова). «Я в основном работала с артистами, которые в советском балете ощущали голод и чувство неудовлетворенности, — говорит Мурдмаа. — Думаю, что больше всего мне дало общение и дружба не столько с московскими, сколько с петербургскими артистами и критиками — Никитой Долгушиным, Верой Красовской, Валерией Чистяковой. Долгушин не только большой мастер, но и прекрасно знает русскую классику, тонко разбирается в искусстве Серебряного века. Через него и Веру Красовскую, которая была моим другом, я познала многое в русском творческом наследии. Я думаю, что Санкт-Петербург меня соединил с русским балетом, русским духом»¹.

Легендарными стали работы Мурдмаа для творческого вечера М. Барышникова, состоявшегося на сцене ГАТОБа за четыре месяца до побега артиста на Запад (1974). Барышников выбрал два балета Мурдмаа — «Дафнис и Хлоя» и «Блудный сын». Танцовщик поясняет, почему он сделал такой выбор: «Во-первых, прекрасная

музыка. Во-вторых, Май Мурдмаа, на мой взгляд, одна из немногих балетмейстеров, которые удачно пытаются решать балет чисто хореографическими средствами. Май — очень цельный человек и художник, у нее в спектакле нет случайных движений и при этом — масса фантазии и изобретательности. Герой „Блудного сына“ не конкретный человек, а символ. Здесь нет места изобразительности, требуются анализ, самоанализ, обобщение. Таких ролей мне еще не приходилось танцевать. Это сложно и интересно»².

После ухода из театра «Эстония» Мурдмаа занимается драматическими спектаклями с элементами хореографии, но не оставляет планов работы с русскими танцовщиками.

С 2009 года художественный руководитель Национальной оперы «Эстония» — Тоомас Эдур. Окончив Таллинское хореографическое училище (1988), он танцевал в театре «Эстония», почти 20 лет был солистом Английского национального балета. В его постановке идут балет «Модильяни — проклятый художник» Тауно Айтса (2012) и редакции русской классики: «Баядерка» (2013), «Спящая красавица» (2014), «Лебединое озеро» (2016). На афише сезона 2016/17 года значатся балеты 12 наименований.

Латвийский театр оперы и балета (ныне Национальная опера Латвии) основан в 1919 году в Риге. В 1920-х — начале 30-х годов большой вклад в становление балетной труппы внесли балетмейстеры Н. Сергеев и А. Федорова. В 1932–1933 годах труппой руководил последний премьер императорского балета Анатолий Иосифович Вильтзак, поставивший «Карнавал», «Петрушку», «Пульчинеллу», «Стальной скок». В 1930-е годы появились первые национальные балеты балетмейстера О. Леманиса: «Победа любви» Я. Медия (1935), «Илга» Я. Витолина (1937), «Соловей и роза» и «Осень» А. Калниня (1938). В то время в составе труппы было 60 танцовщиков во главе с примой — Е. А. Тангиевой-Бирзниек (1907–1965), окончившей в 1924 году ЛХУ по классу А. Я. Вагановой, с 1927 года солистки, а впоследствии и главного балетмейстера Латвийского театра оперы и балета.

¹ www.ballett.ee/ru/uudised/215-mai-ester-murdmaa-ballett

² Из интервью Михаила Барышникова // Смена. 1973. 8 дек.

В советское время наряду с репертуаром классического наследия в театре ставились национальные балеты: «Лайма» А. Лепиньша, «Сакта свободы» А. Скулте, «Стабурадзе» А. Калниня, «Ригонда» Р. Гринблата, «Роза Турайды» Я. Кепитиса.

В начале второго десятилетия XXI века труппа Национальной оперы «является единственной профессиональной балетной труппой в Латвии. На протяжении более чем 80-летней истории латвийского балета она имеет тесные связи с лучшими традициями русской школы классического балета. Таким образом, традиции классического русского балета передавались из поколения в поколение и в конечном итоге дали миру таких звезд балета, как Михаил Барышников, Марис Лиепа, Александр Годунов, которые учились в Риге»³.

С 1993 года пост художественного руководителя балетной труппы занимает А. Лейманис. Сегодня репертуар основан на шедеврах классики: «Лебедином озере», «Жизели», «Спящей красавице», «Дон Кихоте». Кроме того, присутствуют балеты современных хореографов: «Анна Каренина» в постановке Б. Эйфмана, «Танго плюс» и «Путешествия» хореографа М. Вайнрота, «Песочный человек» на музыку Р. Шумана и А. Шнитке, по мотивам Э. Т. А. Гофмана, в постановке К. Шпука.

Литовский театр оперы и балета, открытый в 1920 году в Каунасе и с 1948 года работающий в Вильнюсе, имеет балетную труппу с 1925 года, первой постановкой которой был балет «Коппелия». Основоположителем профессионального литовского балета стал Павел Николаевич Петров (1881–1938), выпускник ПТУ, бывший танцовщик Мариинского театра, в 1925–1928 годах он ставил спектакли в литовской труппе («Коппелия», «Тщетная предосторожность», «Шопениана», «Лебединое озеро», «Сильвия», «Арлекинад»). Затем балетную труппу возглавляли московские и петербургские артисты: В. Каралли, Г. Кякшт, В. Немчинова, А. Обухов, Н. Зверев, которые одновременно были ведущими солистами. Первые национальные спектакли создал в 1933 году балетмейстер Н. Зверев: «В вихре танца» В. Бацявичюса, «Юрате и Каститис» Ю. Груодиса и «Сватовство» Б. Дварионаса. Один из ведущих танцовщиков труппы Б. Келбаускас, ученик Н. Ле-

гата и Г. Кякшта, поставил балеты «Бахчисарайский фонтан» (1938), «Кавказский пленник» (1939), «Красный мак» (1940).

В 1953 году состоялась премьера первого литовского балета на современную тему — «На берегу моря» Ю. Юзелюнаса, затем последовали «Аудроне» Ю. Индры (1957, 1969), «Эгле — королева ужей» Э. Бальсиса (1960), «Угасающий крест» (1966) и «Страсти» (1971) А. Рекашюса.

В 1959 году труппа окрепла за счет выпускников национального отделения ЛХУ. В результате тесного сотрудничества с деятелями русского балета в репертуаре появились «Анна Каренина» в постановке М. Плисецкой, Н. Рыженко и В. Смирнова-Голованова (1975), «Ромео и Джульетта» (1977) и «Слуга двух господ» (1979) в постановке Н. Боярчикова.

В 2000-е годы в театре идут балеты классического наследия («Лебединое озеро», «Жизель», «Сильфида», «Спящая красавица», «Дон Кихот»), сочинения польского хореографа В. Борковского, голландского хореографа К. Пастора, есть и постановки современных русских хореографов: «Ромео и Джульетта» В. Васильева, «Чиполлино» Г. Майорова, «Красная Жизель» и «Русский Гамлет» Б. Эйфмана.

Молдавский театр оперы и балета им. А. С. Пушкина (с 1998 года Национальный театр оперы и балета Республики Молдова) создан в 1957 году в Кишиневе, когда появилась возможность организации профессиональной труппы: в республику вернулась прошедшая обучение в ЛХУ группа танцовщиков. Они составили ядро балетного коллектива.

Первым балетом был «Бахчисарайский фонтан» (1957) в постановке А. Проценко, ориентированной на Р. Захарова. Затем в репертуар театра вошли балеты «Тщетная предосторожность», «Штраусиана», «Лебединое озеро», «Вальпургиева ночь», «Тропой грома», «Барышня и хулиган», «Кармен-сюита». В 1960 году увидели свет рампы национальные балеты «Рассвет» В. Загорского в постановке В. Варковицкого и «Сломанный меч» Э. Лазарева в постановке С. Дречина и Н. Даниловой, где блистал ведущий солист труппы П. Леонарди (1936–1966), выпускник ЛХУ, ученик А. И. Пушкина.

³ www.opera.lv/en/about-us/766/

В 1983 году состоялась премьера первого балетного сочинения известного композитора Е. Доги «Лучафэрул» по одноименной поэме М. Эминеску. Сложная философская история любви бессмертного сына Солнца и Воды Лучафэра к земной девушке принцессе Кэтэлине рассказана петербургским хореографом Г. Ковтуном. Одна из последних премьер театра — «Реквием» Моцарта в постановке Б. Эйфмана.

Тбилисский театр оперы и балета им. З. П. Палиашвили, основанный в 1851 году, имеет балетную труппу с 1852 года, сформированную из приехавших из Петербурга танцовщиков. Балетные традиции были заложены благодаря балетам П. Чайковского, А. Глазунова, А. Адана. На грузинской сцене выступали именитые петербургские и московские гастролеры: М. Кшесинская, О. Преображенская, Е. Гельцер, М. Фокин. В 1920–1922 годах труппу возглавлял М. Мордкин. В 1936 году в театре появились первый национальный балет «Мзечабуки» («Сердце гор») А. Баланчивадзе в постановке В. Чабукиани и балет на современную тему «Малтаква» О. Тактакишвили в постановке Д. Джавришвили и В. Литвиненко.

Расцвет балетного искусства наступил в годы руководства труппой В. Чабукиани (1941–1973). Выдающийся танцовщик и балетмейстер Вахтанг Чабукиани начал карьеру в Тбилиси, затем прославился в Ленинграде, вошел в историю русского балета как уникальный танцовщик героического амплуа. Вернувшись в Тбилиси, он продолжил выступать на сцене и ставить балеты, кроме того, возглавил хореографическое училище, где преподавал классический танец. В репертуаре шли балеты в постановке В. Чабукиани: «Сердце гор», «Лауренсия», «Синатле» Г. Киладзе, «Горда» и «За мир» Д. Торадзе, «Отелло» А. Мачавариани, «Демон» С. Цинцадзе, «Рассвет» Ф. Глonti, «Гамлет» Р. Габичвадзе; он сделал свои редакции классических балетов «Дон Кихот», «Эсмеральда», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Баядерка». Чабукиани продолжил традицию укрепления тесных связей с Ленинградом, приглашая на гастроли Н. Дудинскую, Т. Вечеслову, К. Сергееву, М. Барышникову. В 1973–2004 годах главным балетмейстером труппы был Г. Алексидзе, один из новаторов, вошедший в историю ленинградского балета. Возглавив тбилисскую труппу, Алексидзе развивал идеи симфонического танца, почерпнутые в Ленинградской консерватории у Ф. Лопухова.

В 2004 году во главе коллектива стала балерина Большого театра Нина Ананиашвили. Она хорошо знакома с мировым балетом, поэтому включает в репертуар современную хореографию, классику, неоклассику. В репертуаре появились балеты Дж. Баланчина, И. Киллиана, широкий спектр спектаклей классического наследия — русских и западных. В труппе осуществляют свои работы русские хореографы А. Ратманский («Сны о Японии» на музыку Л. Ето, Н. Ямагучи, А. Тоша; «Вариации на музыку Бизе»), Ю. Посохов («Сагалобели» на грузинскую народную музыку, где грузинский фольклор передан средствами классического танца). Не забыто национальное наследие: в 2016 году возобновлен балет «Горда» Д. Торадзе в постановке Н. Ананиашвили, основанной на спектакле В. Чабукиани 1949 года.

Для повышения уровня исполнения классического наследия Ананиашвили приглашает русских педагогов и репетиторов — бывших ведущих солистов ГАТОБа И. Колпакову, Т. Терехову, В. Семенова, Д. Корнеева, премьера Большого театра А. Фадеечева. Ананиашвили считает: «Школа у меня русская. И везде, где бы я ни бывала, я ее прославляю. И буду делать это всегда. Балет — это Россия. Мы и в Тбилиси ведем репетиции на русском языке и разговариваем по-русски»⁴.

Такая художественная позиция оказалась дальновидной и продуктивной, в результате чего Тбилисский театр оперы и балета им. З. П. Палиашвили оказался одним из немногих театров бывших республик Советского Союза, находящихся на подъеме. Достойный репертуар, творческий потенциал коллектива вызвали интерес на Западе, гастроли труппы проходят на одной из престижных сцен — в Метрополитен-опере.

Армянский академический театр оперы и балета им. А. А. Спендиарова (ныне Национальный театр оперы и балета Армении), открытый в 1933 году в Ереване, первую балетную труппу сформировал из артистов одесского театра. Дебютом был спектакль «Лебединое озеро» (1934) в постановке Ю. Рейнеке. Шли балеты советских

⁴ Аловерт Н. Приглашение к танцу // Русский Базар. 2008. 7–13 янв.

композиторов: «Бахчисарайский фонтан», «Медный всадник», «Кавказский пленник». В репертуаре были национальные балеты: «Счастье» (1939), «Гаянэ» (1947) и «Спартак» (1961) А. Хачатуряна, «Анаит» А. Тер-Гевондяна (1940), «Хандут» (1945) и «Три пальмы» (1964) на музыку А. Спендиарова, «Севан» Г. Егиазаряна (1956), «Мармар» (1957) и «Вечный идол» (1966) Э. Оганесяна, «Прометей» Э. Аристакесяна (1967).

В 1970–80-е годы репертуар составляли балеты классического наследия, в том числе «Лебединое озеро» в постановке К. Сергеева, «Пахита» в постановке Н. Дудинской.

В 1990-е годы экономические трудности неблагоприятно отразились на деятельности труппы. В 2000-е началось улучшение, для постановки «Спартак» был приглашен Ю. Григорович, появилась новая редакция балета «Гаянэ» (балетмейстер К. Дургарян). По состоянию на сезон 2010/11 года театр имеет в репертуаре балеты «Гаянэ», «Спартак», «Жизель», «Кармен-сюита», «Дон Кихот», «Павана мавра», «Шопениана», «Танго» на музыку А. Пьяццоллы, «Вардананк» Э. Оганесяна.

Азербайджанский театр оперы и балета им. М. Р. Ахундова, основанный в 1920 году в Баку, имел азербайджанскую и русскую труппы. В состав оперной труппы входила группа русских танцовщиков, силами которых в 1920-е годы ставились балеты «Лебединое озеро», «Жизель», «Коппелия», «Баядерка»; в 1930–40-е к репертуару классического наследия («Спящая красавица», «Эсмеральда», «Раймонда», «Дон Кихот») присоединились балеты, созданные в советское время: «Бахчисарайский фонтан», «Красный мак», а первым азербайджанским балетом стала «Девичья башня» композитора А. Бадалбейли (1940) в постановке С. Кеворкова и В. Вронского. История о девушке Гюльянак, разлученной с возлюбленным волею шаха, пожелавшего взять ее в свой гарем, и бросившейся в море с высокой башни, была рассказана с помощью синтезированной лексики классического и народного азербайджанского танцев. Позднее театр осуществил постановки национальных балетов: «Гюльшен» С. Гаджибекова (1950), «Семь красавиц» К. Караева (1952), «Легенда о любви» А. Меликова (1962), «Тени Кобустана» Ф. Караева (1969), «Читра» Ниязи (1972).

Первой выдающейся балериной была Гамэр Алмасзаде (1915–2006), с именем которой связан расцвет балетного искусства в Азербайджане. Алмасзаде стала первой азербайджанкой, ступившей на балетную сцену тогда, когда вековые устои этого не допускали. Ей повезло: вместе с прогрессивно мыслящим мужем композитором Афрасиябом Бадалбейли, отправившимся на учебу в Московскую консерваторию, Алмасзаде уехала из Баку учиться в ЛХУ. В 1936 году, окончив класс М. Ф. Романовой, она вернулась на родину. Алмасзаде вошла в историю национального искусства своими блистательными выступлениями, она ставила спектакли, основала в Азербайджане систему хореографического образования, возглавив Бакинское хореографическое училище.

После распада СССР Азербайджанский академический театр оперы и балета продолжил свое развитие. Некоторое представление об этом дали его гастроли в 2006 году на сцене Мариинского театра. Балет «Любовь и Смерть» Полада Бюльбюль оглы (автор либретто и музыки) в постановке В. Усманова и Ю. Аликишизаде вновь подтвердил выбранное театром направление: создавать спектакли по классическим канонам с хореографией, ярко окрашенной национальным колоритом. Традиционно для труппы и обращение к эпосу: либретто балета «Любовь и Смерть» написано по мотивам сказания «Китаби Деде Коргуд», в основе которого история юноши Азера, отдавшего душу Смерти ради спасения из плена возлюбленной Байджан.

В 2010 году на сцене театра состоялась премьера балета «Шехеразада» на музыку Н. Римского-Корсакова.

Не теряет связей с Москвой и Петербургом Бакинское хореографическое училище, ученики которого работают во многих труппах за рубежом; среди них — Анна Антоничева, ведущая солистка Большого театра.

Узбекский Большой театр оперы и балета им. А. Навои ведет родословную с 1918 года, когда силами русских артистов в Ташкенте была учреждена Государственная опера, куда вошла и балетная группа. Первый балет «Лебединое озеро» был поставлен в 1925 году. Премьера первого национального балета «Пахта» («Хлопок») Н. Рославца, в котором сочетался народный танец и пантомима, состоялась

в 1933 году. Значительными событиями стали премьеры балета «Акбиляк» (1943) С. Василенко в постановке балетмейстера Ф. Лопухова (колоритные узбекские народные танцы были поставлены М. Тургунбаевой, исполнявшей роль главной героини) и балета «Балерина» (1949) Г. Мушеля в постановке П. Йоркина и М. Тургунбаевой.

Окончательно лицо балетной труппы сформировалось в 1950–60-е годы, когда в ЛХУ и МХУ были подготовлены профессиональные кадры для труппы. В репертуаре появились балеты классического наследия («Лебединое озеро», «Жизель», «Спящая красавица», «Шопениана»), популярные балеты советского времени («Бахчисарайский фонтан», «Берег счастья» А. Спадавеккиа, «Шурале», «Семь красавиц», «Тропой грома»). Не были обойдены вниманием спектакли национальной тематики, где хореография, базируясь на классическом танце, несет ярко выраженное влияние народных танцев. На афише появились оригинальные балеты: «Кашмирская легенда» Г. Мушеля, «Лейли и Меджнун» И. Акбарова, «Амулет любви» и «Тимур Малик» М. Ашрафи, «Дон Жуан» и «Сорок девушек» Л. Фейгина.

В 1970-е годы этот перечень дополнили премьеры балетов «Тановар» А. Козловского (1971, хореограф Н. Маркарьянц), «Любовь и меч» М. Ашрафи (1974, хореограф И. Юсупов), «В долине легенд» («Индийская поэма») У. Мусаева (1977, хореографы Ю. Скотт и Ю. Попко).

В 1990-е годы, несмотря на экономические трудности, расширилось сотрудничество театра с зарубежными мастерами, появились новые проекты — Международный балетный фестиваль «Па-де-де», Международный фестиваль оперного и балетного искусства «Ташкент Бахори». Расширилась и репертуарная афиша театра: с успехом прошли премьеры балета «Ромео и Джульетта», комического балета «Юность Насреддина» С. Юдакова, «Поэтических миниатюр» У. Мусаева, классического «Корсара», балетов «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова и «Спартак» А. Хачатуряна. Большинство этих спектаклей создано главным балетмейстером театра И. Юсуповым. В 2005 году состоялась премьера национального балета «Хумо» в хореографии Г. Алексидзе, на музыку художественного руководителя и дирижера театра А. Эргашева.

Театр постоянно гастролирует в странах Азии, сотрудничает с японским коллективом «Toyota City Ballet Company». На ташкентской сцене выступают артисты Москвы и Петербурга.

Казахский государственный академический театр оперы и балета им. Абая, открытый в 1934 году в Алма-Ате, имеет балетную труппу с 1938 года. Первым балетом было «Лебединое озеро», затем последовали «Конек-Горбунук», «Раймонда», «Бахчисарайский фонтан» и первый казахский балет «Калкаман и Мамыр» В. Великанова в постановке Л. Жукова. Накануне Великой Отечественной войны в репертуаре числилось всего шесть балетных спектаклей. В годы войны в театре выступала Галина Уланова, благодаря которой на афише появился балет «Жизель».

В 1950–80-х годах в репертуаре был «дежурный набор» классики в «местной» редакции («Дон Кихот», «Эсмеральда», «Спящая красавица», «Баядерка»). В 2000-е годы шли балеты «Легенда о любви», «Кармен-сюита», «Сюита в стиле антико» на музыку А. Шнитке, «Чарли» на музыку Д. Шостаковича, «Алтын адам» К. Шильдебаева.

Туркменский театр оперы и балета им. Махтумкули, открытый в 1941 году в Ашхабаде, в 1940–50-е годы имел в репертуаре балеты советской классики: «Красный мак», «Юность», «Тропой грома». Советская система требовала обязательного наличия в столице союзной республики определенного «балетного представительства», для чего готовились национальные кадры. Здесь были свои звезды — солисты балета Г. Мусаева, А. Пурсиянов, балетмейстеры К. Джапаров, К. Ниязов. Однако после распада СССР балетное искусство было признано «чуждым туркменскому народу» и балетная труппа расформирована.

Таджикский академический театр оперы и балета им. С. Айни создан в Душанбе в 1940 году. Первый таджикский балет «Ду гуль» («Две розы») А. Ленского был поставлен в 1941 году выдающимся балетмейстером К. Голейзовским на основе фольклорных танцев.

В 1950–60-е годы растет профессиональный уровень труппы, что позволило ставить произведения мировой классики и советских

авторов. Большой вклад в жизнь балетного театра внесли выпускники ЛХУ, первая группа которых из 18 человек приехала в Душанбе в 1958 году. В 1961 году ЛХУ окончила Малика Сабирова (1942–1982). Эта одаренная таджикская балерина, в полной мере овладевшая ленинградской школой классического танца, получила мировую известность и вместе с другими выпускниками ЛХУ внесла весомую лепту в становление таджикского балета.

После распада СССР и гражданской войны в Таджикистане балетная труппа под руководством выпускницы ЛХУ С. Азаматовой (р. 1940) выстояла, но испытывает большие трудности из-за нехватки средств и кадров. Одаренные танцовщики покинули страну. Помощь по подготовке нового поколения артистов оказывает Россия — таджикские студенты учатся в Пермском ХУ. В результате в репертуаре сезона 2016/17 года есть балеты мирового классического наследия («Жизель», «Дон Кихот», «Спящая красавица», «Корсар», «Шопениана») и балеты национальной тематики: «Лейли и Меджнун» С. Баласаняна в постановке М. Левицкой и Н. Конюс, «Макоми ишк» («Песнь любви») Ф. Бахора в постановке Э. Акманова и И. Раджабова. В 2016 году состоялась премьера балета «Достон и Рудоба» известного композитора Ш. Ашурова в постановке М. Левицкой.

Киргизский академический театр оперы и балета им. А. Малдыбаева во Фрунзе (ныне Бишкек) ведет историю с 1937 года. Организованная в 1939 году балетная труппа показала в 1940 году премьеру первого национального киргизского балета «Анар» В. Власова и В. Фере в постановке В. Козлова и Н. Холфина. Становление труппы произошло в 1942 году, когда в коллектив влились национальные кадры, окончившие ЛХУ.

Важную роль в развитии киргизского балета сыграла ученица А. Я. Вагановой Бибисара Бейшеналиева (1926–1973). Вернувшись на родину после окончания ЛХУ (1941), она с блеском исполняла главные партии в классических и современных балетах.

В 2000-е годы театр делает упор на классику, в репертуаре «Лебединое озеро», «Жизель», «Корсар», «Дон Кихот», «Шопениана», «Спартак». Национальная тема представлена в балетах «Курманжан —

царица Алая» С. Бактыгулова в постановке К. Сыдыкова (2012) о матери, ради счастья людей пославшей на смерть сына, и двух спектаклях на сюжеты известных произведений выдающегося писателя Ч. Айтматова — «Материнское поле» К. Молдобасанова в постановке У. Сарбагишева (1975, возобновление 2008), «Манкурт» К. Молдобасанова по повести «И дольше века длится день» в постановке Т. Осмонова (2015).

В Бишкеке проходит Международный фестиваль балетного искусства им. Бибисары Бейшеналиевой.

* * *

Феномен советского балета, несмотря на то что этого балета не существует уже четверть века, до сих пор не изучен, особенно применительно к балетному искусству бывших союзных республик. Не претендуя на исчерпывающие итоги, можно сделать следующие выводы.

Искусство балета, возведенное в ранг государственной политики, было распространено во всех республиках Советского Союза. В каждом столичном городе были созданы театры оперы и балета и хореографические училища. Профессиональная квалификация трупп, оформление спектаклей, содержание театральных зданий находились на высочайшем уровне.

Несмотря на тот факт, существовал ли в регионе к 1920-м годам балетный театр, или он создавался с нуля, на становление балетного искусства республик решающее влияние оказывал русский балет, главным образом Москвы и Ленинграда. В частности, в ЛХУ и МХУ на национальных отделениях планомерно обучались будущие танцовщики из союзных республик, в результате чего труппы театров полностью укомплектовывались высокопрофессиональными кадрами, позволяющими ставить сложнейшие балеты мировой классики.

Политика государства в области искусства требовала наличия в репертуарах театров так называемых «национальных спектаклей», что стимулировало поиски новых форм хореографии. Примечательно, что после обретения республиками независимости такие работы практически прекратились, современный репертуар создается

преимущественно с помощью зарубежных хореографов и в своем большинстве не несет национальных черт.

Еще одним требованием советской эпохи было наличие в каждом театре союзной республики звезд мировой величины, имидж которых зачастую создавался за счет их зарубежных гастролей совместно с Большим театром. На повышение статуса театров и исполнителей работали разного рода фестивали, декады национального искусства, проходившие в Москве. Примером такой звездной карьеры может служить судьба таджикской балерины Малики Сабировой.

В результате большинство республик, включая среднеазиатские, для которых балет — молодой вид искусства, за короткий срок успели вырастить целую плеяду талантливых артистов и сформировать труппы достойного мирового уровня. Миллионы людей, в том числе ранее незнакомых с балетным искусством, оказались приобщены к нему, получили возможность узнать и полюбить его.

Обретение бывшими республиками СССР независимости и различные политические факторы влияния на культуру не смогли изменить главного принципа формирования репертуара: ни одна труппа не смогла отказаться от классического наследия русского балета как основы репертуара. Впитав в себя богатство этого наследия и создав произведения национального музыкально-сценического искусства, большинство трупп продолжает успешно развиваться и, став неотъемлемой частью культуры своих стран, не порывает связей с русским балетом.



Глава 18

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО 1980–2000-х ГОДОВ

Расширение горизонтов: выход на международную балетную сцену, сотрудничество с западными хореографами, работа в зарубежных труппах. — Поиски новых возможностей на академической сцене. — Г. Мезенцева, Т. Терехова, Л. Семеняка, Н. Павлова, А. Асылмуратова, Н. Ананиашивили, Ж. Аюпова, Ю. Махалина, И. Ниорадзе, У. Лопаткина, Д. Вишнёва, С. Захарова, К. Заклинский, Ю. Петухов, Ф. Рузиматов, И. Зеленский, С. Филін, Н. Цискаридзе

Либерализация общественной жизни не замедлила сказаться на судьбе балетного искусства, что позволило расширить контакты с зарубежными коллегами. Перестройка и становление новой демократической России стерли политические преграды на пути отечественных артистов. Возможность танцевать в иностранных труппах манила новыми возможностями. Экономические трудности переходного периода 1990-х годов вынуждали многих танцовщиков отправиться за рубеж. Границы были открыты, а русские балетные артисты высоко ценились на Западе за многие качества, главным из которых была высокопрофессиональная подготовка, полученная в хореографических училищах России, причем не только Москвы и Петербурга, но и провинциальных городов страны. Работа в зарубежных труппах, непосредственное знакомство с хореографией крупных балетмейстеров обогатили опыт наших артистов. Часть уехавших довольно скоро вернулась обратно: творческое любопытство было удовлетворено, а жизнь на родине кардинально улучшилась. И все же многие питомцы русских школ осели за рубежом, в большинстве крупных театров и мелких компаний есть выходцы из России.

Выдающиеся исполнители на отечественной сцене, технически оснащенные и одаренные актерски, кроме участия в обширном репертуаре (главном образом классическом) на сценах театров постоянно ищут возможности для реализации своих талантов. Такие возможности чаще всего они находят на концертных площадках или в специально подготовленных программах, которые обычно идут под названием «бенефис» или «гала-концерт».

Галина Сергеевна Мезенцева родилась в 1952 году в Ставрополе. В 1970 году окончила ЛХУ (педагог Н. В. Беликова). В 1970–1990-х годах танцевала в ГАТОБе, была ведущей балериной театра.

Оригинальные внешние данные — длинные руки и ноги, редкая даже в балетной среде худоба — работали на романтический облик. Музыкальность, артистизм и хорошая техническая оснащенность позволили исполнять классический и современный репертуар. С равным вдохновением Мезенцева танцевала партии Раймонды, Никии, Заремы, Сюимбике, Джульетты, Эгины, Хозяйки Медной горы, Мехменэ Бану. «Любую партию Мезенцевой отличали чистота строя и классическая ясность формы, что не мешало ей быть узнаваемой, ни на кого не похожей с первого появления на сцене. Свое — мезенцевское — заключалось в интенсивном проживании роли, музыкальной отзывчивости, сообщавших каноническим текстам высокий эмоциональный тон»¹.

В классическом репертуаре выделяются созданные балериной образы Жизели и Одетты — Одиллии. Внешне холодноватый танец, лишённая сильных эмоций мимика делали ее Жизель существом другого мира. «Дебют в „Лебедином озере“ (1973) позволил критикам увидеть в начинающей балерине преемницу уникальной Аллы Осипенко. <...> Одетта представляла у Мезенцевой героиней романтической трагедии. <...> В знаменитом адажио с принцем Мезенцева танцевала не зарождающуюся любовь, но скорбную исповедь. Притом ее героиня не допускала ни капли чувствительности и не ждала ответного сочувствия. Лицо танцовщицы было спокойным, едва ли не бесстрастным, а в пластике

¹ Розанова О. Галина Мезенцева и Татьяна Терехова: парный портрет // Петербургский театральный журнал. 2003. № 32.

отсутствовали почти непереносимые для иных исполнительниц интонации нежности и печали. <...> Ее ослепительная Одиллия кружила по сцене черным смерчем, ни на минуту не теряя контроля за происходящим. Она не уступала Одетте утонченной красотой и царственной статью, но секрет ее магнетизма составляли уверенный расчет и дьявольская воля. <...> Невольное предательство избранника Одетта Мезенцевой переносила стоически. Ни упреков, ни стенаний, ни сожалений, только скорбное принятие неизбежного. Последнее адажио с принцем звучало как прощание навек, но и здесь балерина исключала сантименты, лишь иногда задерживала взгляд на партнере, пристально всматриваясь в его лицо. Но линии танца были все так же идеально чисты, взмахи рук-крыльев царственно-величавы, арабески стрелчатых „готических“ очертаний — фантастически прекрасны. Не оттого ли, вопреки драматизму ситуации, Одетта Мезенцевой не выглядела ни жертвой, ни страдотерпицей, а, как и прежде, героиней лебединого мира»².

Умение проникнуться стилем хореографии позволили балерине интересно проявить себя в современном репертуаре, где главными достижениями артистки стали экспрессивные и многогранные образы Эсмеральды в «Соборе Парижской Богоматери» в постановке Р. Пети и Нестан-Дареджан в балете О. Виноградова «Витязь в тигровой шкуре».

В 1990–1994 годах Мезенцева работала приглашенной балериной в Национальном балете Шотландии. Живет за рубежом.

Татьяна Геннадиевна Терехова родилась в 1952 году в Ленинграде, в 1970 году окончила ЛХУ (ученица Е. В. Ширпиной). В 1970–1998 годах — ведущая балерина ГАТОБа.

У Тереховой был обширный репертуар: Китри, Одетта — Одиллия, Аврора и фея Бриллиантов, Хозяйка Медной горы, Сильфида, Солистка в «Пахите», Жанна («Пламя Парижа»), Чертовка («Сотворение мира»), Лауренсия, Сюимбике, Раймонда, Асият («Горянка»), Солистка («Шотландская симфония»). Терехова не имела себе равных в партиях Гамзатти, Мирты, Повелительницы дриад («Дон Кихот»), Терезины («Неаполь»), Торы («Фея Рондских гор»). В образ властной, царственной Гамзатти артистка вносила ноту искренней любви

² Розанова О. Галина Мезенцева и Татьяна Терехова: парный портрет.

к Солору. Блеск танца балерины превращал *grand pas* в настоящий праздник, заставляя зрителей и вовсе забыть о том, что Гамзатти не принадлежит к числу положительных персонажей спектакля. Многозначным становился у Тереховой образ Мирты, и зрители самостоятельно додумывали ее трагическую историю: почему после смерти девушка превратилась в лютую мстительницу мужчинам?

Балерина обладала безупречной классической формой, высоким и сильным прыжком. «Она умела „зависать“ в воздухе, уверенно крутила любые туры и фуэте, крепко стояла на пуантах и вообще чувствовала себя на сцене как дома. <...> Ее героини, как и положено в балетных сказках и легендах, отдавали сердце избранникам. Но балерину воодушевляли не только они. Ее эмоции подогревал сугубо артистический интерес. Преклонение перед великой музыкой и хореографией, влюбленность в них — вот что наполняло душу танцовщицы счастьем, и, возможно, самым сложным для нее было загнать это чувство в рамки благовоспитанности, приличествующей ее высокородным героиням»³.

Терехова с успехом танцевала в балетах хореографа А. Ратманского «Прелести маньеризма» и «Сны о Японии». К сожалению, уникальный дар балерины оказался не востребован в современной хореографии, специально на нее не ставили балетов. Работает репетитором в Мариинском театре.

Людмила Ивановна Семеняка, танцовщица и педагог, родилась в 1952 году в Ленинграде. В 1970 году окончила ЛХУ (класс Н. В. Беликовой), была принята в ГАТОБ, где танцевала до 1972 года, готовя партии под руководством И. Колпаковой. В 1972 году балерина приняла приглашение Ю. Григоровича и поступила в труппу Большого театра, на сцене которого выступала до 1998 года. Ее репетитором была Г. Уланова. Успешно дебютировав в партии Одетты — Одиллии, Семеняка сразу заняла ведущее место в столичной труппе. Индивидуальной чертой творческой манеры балерины стало сочетание петербургской академической школы с эмоциональностью, бравурностью, присущими московской сцене. К удачам ар-

тистки относятся партии Авроры, Жизели, Китри, Никии, Раймонды, Балерины («Петрушка»), Ширин, Анастасии («Иван Грозный»), Джульетты. Разноплановые роли балерина умела окрасить особой лирикой, женственностью и поэтичностью.

С учетом индивидуальности артистки балетмейстер М. Мурдмаа создала для нее партию Сони Мармеладовой в балете «Преступление и наказание» на музыку А. Пярта (1990, театр «Эстония», Таллин). Семеняка танцевала в спектаклях Театра оперы и балета имени М. П. Мусоргского, где в ее репертуар вошла партия Сильфиды. С труппой этого театра балерина участвовала в записи балета «Щелкунчик» в постановке И. Бельского, создав образ главной героини Маши. Семеняка танцевала в American Ballet Theatre, Парижской опере, Королевском шведском балете, аргентинском театре «Колон» и на других престижных сценах мира.

В 1999 году Семеняка дебютировала в качестве балетмейстера, поставив для своего сольного выступления номер «Из роли в роль» на музыку В. А. Моцарта. За ним последовали редакции больших спектаклей: «Бахчисарайский фонтан» (2008, Астраханский государственный музыкальный театр), «Жизель» (2009, Екатеринбургский театр оперы и балета), «Лебединое озеро» (2010).

С 2002 года Семеняка продолжила работу в Большом театре как педагог-репетитор. Под ее руководством готовят партии С. Захарова, Е. Андриенко, А. Горячева, А. Меськова, В. Осипова, Е. Образцова.

Надежда Васильевна Павлова родилась в 1956 году в Чебоксарах. Училась в Пермском хореографическом училище у Л. П. Сахаровой — со второго класса до выпуска. Девочка сразу привлекала внимание, участвовала в концертах со специально поставленными для нее хореографом М. М. Газиевым номерами «Девочка и эхо», «Маленькая балерина», «Озорница», с успехом танцевала детские партии в спектаклях Пермского театра оперы и балета им. П. И. Чайковского. Во время гастролей этого театра в Москве в 1970 году 14-летняя девочка обрела известность. Огромный шаг, легкий высокий прыжок Павловой вызывали восторг, ее называли вундеркиндом. Ее, ученицу, включали в состав участников гастролей по стране и за рубежом, посылали на конкурсы, где она завоевывала

³ Розанова О. Галина Мезенцева и Татьяна Терехова: парный портрет.

почетные места (первая премия Всесоюзного конкурса балетмейстеров и артистов балета, 1972; Гран-при II Международного конкурса артистов балета в Москве, 1973).

Еще до выпуска Павлова танцует ведущие партии в спектаклях Пермского театра оперы и балета им. П. И. Чайковского, после окончания учебы в 1974 году принята в эту труппу солисткой. Проработав там один сезон, с 1975 года она становится солисткой Большого театра, где готовит партии под руководством М. Т. Семенов. Лирико-драматический талант балерины, ее проникновение в характер персонажа позволяют ей с успехом исполнять партии Жизели, Катерины, Джульетты, Ширин, Фригии.

Постоянным партнером балерины стал Вячеслав Гордеев, за которого она вышла замуж. Звездная пара стала символом побед советского балета, но, продержавшись десятилетие, семья распалась. Павлова будет танцевать с премьерами Большого театра А. Фадеечевым, А. Богатыревым, И. Мухамедовым, Н. Цискаридзе, но такого дуэта, как с Гордеевым, в ее жизни уже не сложится.

Оттанцевав положенные 20 лет, в 1995 году Павлова покинула сцену Большого театра. Чудо-девочка, многое обещавшая в своем детстве, достойно завершила карьеру, но этих обещаний так и не реализовала.

Павлова снималась в главной роли в художественном фильме «Синяя птица» (СССР — США, «Ленфильм», 1975); в роли Зины Лебедевой в художественном фильме «Сицилианская защита» («Ленфильм», 1981), телефильме-концерте «Дуэт молодых», посвященном Павловой и Гордееву («Экран», 1978). О творчестве балерины сняты документальные фильмы: «Танцует Надя Павлова» (Пермская студия телевидения, 1973), «Начало пути» и «Джульетта» (Свердловская киностудия, 1974), «Надежда Павлова» (Агентство международной информации, 1994).

С 2013 года Надежда Павлова работает балетмейстером-репетитором балетной труппы Большого театра.

Алтынай Абдурахимовна Асылмуратова (р. 1961) родилась в Алма-Ате, в 1978 году окончила ЛХУ (класс И. Б. Зубковской). В 1978–1999 годах — прима-балерина ГАТОБа.

Асылмуратова была способна передать рафинированный стиль старинных балетов и свободу движений современной хореографии. Она могла предстать героиней, сошедшей со старинной гравюры, и девушкой с обложки модного журнала. Такие достоинства позволили балерине с успехом исполнять почти весь репертуар театра.

Асылмуратова танцевала на самых престижных сценах за рубежом, была прима-балериной в Королевском балете Великобритании (1989–1993), в Национальном балете Марселя (1995–1997), где художественный руководитель труппы Р. Пети сочинял для нее балеты. Она овладела многими видами хореографии и при этом осталась балериной петербургской школы. Объяснение можно найти у самой балерины, считающей, что «методика Вагановой — фундамент для дома любого стиля».

Постижение внутреннего мира и характера персонажа — наиболее трудная задача для исполнителя. Если нет личностного отношения, своего видения, то никакая виртуозная техника не поможет создать запоминающийся, волнующий зрителей образ. На сцене Асылмуратова была очень женственна, не подвержена модным рефлексиям, ее мир добр, открыт и светел. Балерину не влекли псевдофилософские темы, абстрактная хореография, сухие композиции. Она предпочитала проживать жизнь своих героинь, наполняя смыслом каждый миг сценического бытия. Эмоциональное состояние балерины постоянно менялось в зависимости от сюжетной ситуации. Пластика образа всегда была ясна и музыкальна.

Жизель Асылмуратовой привлекала прежде всего естественностью. Легкость арабесков, воздушность прыжков были не качеством танца, а качеством души. Она жила в гармонии с миром и этой гармонии почти не теряла даже в сцене сумасшествия. В помутившемся сознании Жизели — Асылмуратовой обрывки танца звучали не бредом, а краткими воспоминаниями о былом счастье. Во втором акте гармония полностью восстанавливалась. В Жизели не виделось трагического надлома, она была полна любви, прощения, светлой печали.

Образы любящих героинь особенно удавались Асылмуратовой. Джульетта — из их числа. Балерина показывала не только героиню Шекспира, но и женщину эпохи Возрождения. Надо сказать, очень

красивую женщину. Ее облик точно соответствовал портрету, данному Ромео при первой встрече с Джульеттой:

*Она затмила факелов лучи!
Сияет красота ее в ночи,
Как в ухе мавра жемчуг несравненный.
Редчайший дар, для мира слишком ценный!
Как белый голубь в стае воронья —
Среди подруг красавица моя.*

Перевод Т. Щепкиной-Куперник

Одной из крупных удач балерины стала роль Манон в одноименном балете К. Макмиллана. Кто она, эта загадочная личность? Несчастливая девушка, невинная жертва? Беспутная развратница? В Манон Асылмуратовой все добродетели и пороки словно сплелись в единый клубок. Каждое мгновение она была разная, больше того, противоречивая. Поэтому довольно банальная история оборачивалась у артистки подлинной трагедией, поэтому этот скучноватый балет смотрелся в ее исполнении на одном дыхании.

Петербургским зрителям очень нравился дуэт Асылмуратовой и Фаруха Рузиматова, отличающийся особой гармонией. Другой дуэт балерины, с Константином Заклинским (ее супругом), пленял контрастом.

В 2000–2013 годах Асылмуратова занимала пост художественного руководителя АРБ. С 2015 года — художественный руководитель балетной труппы театра «Астана-опера» (Казахстан), с 2016-го — ректор Казахской национальной академии хореографии (Астана, Казахстан).

Нина Гедевановна Ананиашвили родилась в Тбилиси в 1963 году. В детстве она занималась фигурным катанием, была чемпионкой Грузии в младшей возрастной группе. Затем училась в Государственном хореографическом училище Грузии, где ее педагогом была Тамара Выходцева, а наставником — сам Вахтанг Чабукиани. Успехи девочки позволили рекомендовать ее для продолжения обучения в МАХУ (класс Н. В. Золотовой).

После окончания учебы в 1981 году Ананиашвили была принята в кордебалет ГАБТа и вскоре стала ведущей балериной труппы, работая под руководством Р. Стручковой и М. Семеновой. В репертуаре балерины партии Сванильды, Одетты — Одиллии, Авроры, Жизели, Джульетты, Раймонды, Китри, Риты («Золотой век»), Сильфиды, Аспичии и др.

Артистка много работает за рубежом, она танцевала в Датском Королевском балете, труппе New York City Ballet, труппе Королевского балета Великобритании, являлась прима-балериной American Ballet Theatre. Несмотря на востребованность на мировых престижных сценах, Большого театра балерина не покинула.

Благодаря инициативе Ананиашвили перенесены на сцену Большого театра балеты Дж. Баланчина «Моцартиана», «Агон» И. Стравинского и «Симфония до мажор» (на музыку Ж. Бизе). Она дала дорогу начинающему хореографу А. Ратманскому, заказав ему для своей антрепризы балеты «Прелести маньеризма» (1996), «Сны о Японии» (1998). В 2000 году Ананиашвили и А. Фадеев основали Театр танца, который просуществовал до 2003 года, имел свой оригинальный репертуар, куда кроме балетов А. Ратманского «Прелести маньеризма» и «Сны о Японии» вошли спектакли “Green” (хореограф С. Уэлш, 2000), “Opus X” (С. Уэлш, 2001), «Между небом и землей» (“Second Before the Ground”, хореограф Т. МакИнтайр, 2001) и «Lea» (А. Ратманский, 2001). В спектаклях вместе с Ниной Ананиашвили принимали участие ведущие артисты Большого и Мариинского театров, Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко и других трупп.

Интересно отметить, что энтузиазм, с которым артистка пробирует дорогу новой хореографии, мало отражается на ее исполнительской манере. Ананиашвили — балерина традиционной классической манеры. Отмечая демонстрацию «безукоризненных па-де-ша, вращений и пируэтов, исполненных с большим старанием и точно в музыку», один из критиков пишет: «Она не „виртуозка“ в принятом смысле этого слова, и у нее нет „коронных“ движений. Для эффектного исполнения туров она не обладает победительным напором и физической мощью, прыжок ее хорош, но не впечатляющ. Зато кружевная выделка и приятная округлость ее танцевального рисунка

интересны всегда. Ананиашвили отлично скоординирована, сбалансирована, ее носок работает как надежная пружина. Все вместе позволяет ей танцевать чисто и ровно. <...> О танцевальном стиле Нины Ананиашвили можно с уверенностью сказать, что он есть. Балерина лирико-романтического плана, в своем танце Ананиашвили бежит крайностей. У нее не встретишь слишком резких движений и бурных проявлений темперамента. Этот танец не назовешь стремительным, или, напротив, медлительным, элегическим, или героическим. Правильнее всего было бы назвать его уравновешенным»⁴.

Балерина никогда не забывала свой родной город. В Тбилиси она танцевала в ранге солистки Большого театра в спектаклях Грузинского театра оперы и балета им. З. Палиашвили, а в 2004 году заняла пост художественного руководителя балетной труппы этого театра и художественного руководителя Тбилисского ХУ им. В. Чабукиани.

Жанна Исмаиловна Аюпова родилась в 1966 году в Петрозаводске, в 1984 окончила ЛХУ, училась у Н. А. Кургапкиной и была принята в труппу ГАТОБа (1984–2009), где весь творческий путь прошла под руководством своего педагога.

Для Аюповой виртуозность — не головокружительные трюки, а способность безупречно выполнить самые сложные пассажи, канонически точно передать нюансы классической техники. Когда некоторые критики говорят, что у русских балерин плохо работают стопы, это значит, что они не были на спектаклях Аюповой. Во время заграничных гастролей часто отмечали превосходное дарование петербургской балерины. В ее танце не было спортивного начала, наступательной мощи; силовой импульс внешне всегда скрыт. При всем восхищении чистотой и выработанностью стоп артистки, о них не скажешь «стальной носок» — уж очень мягок ее прыжок, бесшумно приземление. Сама Аюпова — пленительно женственная, красивая какой-то несегодняшней, нездешней красотой. Символом творчества балерины стала Сильфида из одноименного романтического балета. По облику Аюпова — вылитая Мария Тальони, сошедшая с тронутых временем потемневших гравюр. Образ девы воздуха идеально

соответствует внешности балерины и созвучен ей внутренне. Нелучайно Рудольф Нуреев, имевший возможность выбрать любую балерину, взял Аюпову себе в партнерши для выступления в двух представлениях «Сильфиды», ознаменовавших в 1989 году не только возвращение знаменитого беглеца на родную сцену Мариинского театра, но и прощание с нею.

Впрочем, Сильфида хотя и программная роль, но она не ограничивает перечень бесспорных творческих удач балерины. Аюпова танцевала большой репертуар. В нем хореография М. Петипа, М. Фокина, Р. Захарова, К. Сергеева, Л. Лавровского, Дж. Баланчина, А. Ратманского, Дж. Ноймайера, К. Макмиллана. Портрет балерины дал Б. Илларионов: «Аюпова умеет не только поймать и воплотить в своей пластике линию, орнамент, графическую фактуру, в коих безошибочно опознается эпоха, национальность, идеология. Она умеет сделать стиль зерном роли. Не играть в стиль, а последовательно разворачивать стилистические особенности, подмечать отличия, передавать нюансы»⁵. Эти строки говорят о концепции творчества артистки, о технологии ее танца.

Аюпова убереглась от поветрий времени и моды, не пошла на поводу общего движения — «новых прочтений» и «современных интерпретаций» ролей классического наследия. Особая ценность творчества балерины в неизменной верности первоисточнику. Это, конечно, не мешало ей давать самобытную трактовку образу, но самобытность всегда означала у нее не ломку канонов, а возвращение к поэтическому идеалу.

Жизель Аюповой — одна из самых романтических балетных героинь последних десятилетий. Грациозная крестьянская девушка, поглощенная счастьем взаимной любви, она смотрит на мир доверчиво и ясно. Даже гадание на ромашке, предвещающее беду, не туманит взора, воспринимается милой игрой. Измена Альберта равна утрате идеала, но в сцене сумасшествия нет буйства, нет упреков — только беспредельная печаль. Самыми сильными становятся моменты, когда вспышки сознания воскрешают в памяти обрывки утраченной

⁵ Илларионов Б. Жанна Аюпова — «антизвезда» // Линия (прилож. к ж. «Балет»). 2001. Февр. С. 9.

⁴ Сергеев В. Инициатива носит имя Нины... // Русский журнал. 1999. 1 июля.

идиллии. Нарушенная гармония танца говорит о душевной болезни ярче натуралистических красок, которыми артистки иногда изображают безумие. Во втором акте для Жизели-виллисы апофеоз любви — в прощении. На этом балерина делает особый акцент, подчеркивая, что, даровав возлюбленному прощение, она расстанется с ним навсегда.

Аюпова по праву считается лучшей Авророй своего поколения. В ней нет царственной мощи, но эта изящная французская принцесса знает секрет вечной женственности, а главное, способна чистыми классическими рас поведать о чистоте души.

Ныне утвердилось мнение, что в партии Никии нужно обязательно изображать страсть, экстаз, жажду возмездия. Похвально, как полагает критик В. Гаевский, если в «Баядерке» «балерина освобождается от всяческих пут — от бремени сюжета, от власти ситуации, от тирании регламентированных па — и вырывается на простор подлинного, никому и ничему не принадлежащего искусства. <...> Нет больше ни брошенной возлюбленной, ни бесправной баядерки, есть танец-полет...»⁶. Сказано не про Аюпову, у которой все согласуется с конкретным сюжетом и ситуацией, и «регламентированные па» — для нее необходимые средства выражения и создания образа, а не тягостные путы. Главное же: балерина не боится предстать несчастной, брошенной, бесправной. Отсутствие бойцовских качеств, трогательная незащитность вовсе не свидетельствуют о слабости ее любви. Никая Аюповой могла заставить прослезиться зрителя. И этот факт стоит многих «танцев-полетов». Впрочем, танцы-полеты у балерины тоже великолепны.

Природные и технические возможности танцовщицы не ограничивали диапазона балетного артистизма Аюповой. Это хорошо видно на примере исполнения партии Китри. Считается, что здесь необходим открытый темперамент, искрящийся, бравурный танец. Вместо напора Аюпова предлагает другое — блеск отточенных, безукоризненно исполненных комбинаций. Ее героиня похожа не на разбитную дочь трактирщика, а на принцессу, примерившую наряд простолюдинки. Не удивительно, что Дон Кихот принял ее за Дульцинею.

⁶ Гаевский В. Дом Петипа. С. 374, 375.

Еще труднее найти подход к роли, где почти нет танца. Например, в «Бахчисарайском фонтане» Аюпова способна преодолеть бедность хореографического текста и, бесконечно варьируя арабески, вдохнуть жизнь в образ Марии.

Другой заметной удачей Аюповой в драмбалете можно назвать роль героини спектакля «Манон» на музыку Ж. Массне, поставленного английским балетмейстером К. Макмилланом и перенесенного на Мариинскую сцену в 2000 году. История гибели очаровательной, но беспутной девицы, взятая из романа XVIII века, порой превращается в повесть о похождениях падшей особы. Аюпова же органически не способна сыграть порок. Ее Манон наивна, доверчива и немного глупа. Она как дитя, не ведающее греха; и это только усугубляет трагедию гибнущей души.

Аюпова умеет показать внутренний мир своих героинь, передать непосредственность чувства. Не страсть, а нежность питает любовь ее Джульетты в балете «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева — Л. Лавровского:

*Моя, как море, бесконечна нежность
И глубока любовь. Чем больше я
Тебе даю, тем больше остается.
Ведь обе — бесконечны.*

И эта бесконечность чувства объясняет у Аюповой пробуждение в кроткой девушке решимости и несгибаемой воли:

*И я слою всю жизнь к твоим ногам
И за тобой пойду на край вселенной.*

Перевод Т. Щепкиной-Куперник

Этой балерине, как никому другому, удавалась реставрация старины. Когда на Мариинскую сцену перенесли балет Дж. Баланчина «Аполлон», увидевший свет рампы в 1928 году в труппе «Русский балет» С. Дягилева, она оказалась в ряду самых запоминающихся исполнительниц партии Терпсихоры. В одноактном опусе главный герой — Аполлон, юный бог, еще не успевший достичь могущества, только утверждает свою власть над тремя музами: Каллиопой, Полигимнией и Терпсихорой. Персонажи молоды и прекрасны, их

позы отточенно скульптурны и напоминают о том, как на премьере в труппе Дягилева Баланчин, стремясь подчеркнуть скульптурность своей хореографии, побелил исполнителей «под мрамор». Героиня Аюповой и без «побелки» смотрелась настоящей античной богиней, олицетворяющей музу классического танца.

Совсем по-иному сделана партия в другом балете Баланчина — «Серенаде» на музыку П. Чайковского, первой постановке хореографа в США. Здесь сильны отголоски европейского балета: девушки в длинных романтических тюниках напоминают легкокрылых сифид с их ирреальными полетами, как у Марии Тальони. Бывший петербуржец, Баланчивадзе не таил ностальгии, называл свою «Серенаду» «воспоминанием о Мариинском балете» и неизменно сохранял в репертуаре. «Серенада» трудна не только по технике, но и по манере, настроению. Танец свободно и стремительно развивается в сценическом пространстве. Комбинации музыкальны, просты, но не примитивны. Изысканная красота, одухотворенность, возвышенность без чрезмерного пафоса и вычурности, умение эмоционально наполнить «чистый танец» — вот необходимые качества для исполнения этого произведения Баланчина. Таким требованиям идеально соответствовала Аюпова, поэтому «Серенада» с ее участием прочно вошла в число наиболее любимых петербургскими зрителями балетов Джорджа Баланчина.

Образы, созданные Жанной Аюповой за 20 лет на сцене Мариинского театра, дают основание считать ее творчество значительным вкладом в балетное искусство. С 2000 года она работает педагогом-репетитором в Михайловском театре. С 2013-го — художественный руководитель АРБ.

Юлия Викторовна Махалина родилась в 1968 году в Ленинграде, в 1985 году окончила ЛХУ (класс М. А. Васильевой) и была принята в ГАТОБ, где исполнила практически весь балеринский репертуар. А если и не исполняла «Сильфиду» дома, то танцевала ее в Датском Королевском балете и в Большом театре.

Внешность Махалиной как нельзя лучше отвечает требованиям современной балетной эстетики: высокая, с удлиненными пропорциями, длинной лебединой шеей и огромными выразительными глазами. У нее

хорошая стабильная техника, большой легкий шаг, динамичный прыжок. Но не только этим определяется интерес зрителей к танцовщице. С первых шагов артистка упорно искала свое, бывало, ошибалась, но продолжала рисковать. И работала, работала до самозабвения. На Олимп она не взлетела, а взошла — ступень за ступенью.

Основной темой балерины стала тема мятущейся женской души. Ее героини — натуры незаурядные, страстные, часто трагические, страдающие, но сломленные и побежденные — никогда. Неслучайно к лучшим образам артистки принадлежат самые трудные партии классического репертуара: Никия, Одетта — Одиллия, Раймонда.

Никия Махалиной любит Солора любовью земной и грешной. Веришь, что такая Никия могла преступить обет жрицы, поднять кинжал на соперницу. Мысль о возможной потере возлюбленного, кажется, вовсе не посещает ее. «Он мне клялся, и он — мой!» — страстно «звучит» у балерины. Поэтому «танец со змеей» становится не прощанием, а гимном любви, поэтому в акте «Тени» ее героиня не дух, а прежняя любящая Никия, только перенесенная в иной мир.

Часто роли Одетты — Одиллии трактуют как контрастные или, напротив, делают Одиллию внешним двойником Королевы лебедей. Махалина нашла их внутреннее единство: гордое одиночество и печаль роднит эти образы. Одиночество — удел ее самоотверженно любящей Одетты. Даже в редакции балета со счастливым концом Одетта Махалиной, простившая Зигфриду измену, остается в своем, только ей принадлежащем мире. Ее Одиллия — дьявольски прекрасная *femme fatale*, не знающая поражений. Но в торжестве сквозит печаль: и этот, быть может лучший из принцев, не устоял. Вихрь ее фуэте становится не знаком победы, а стремлением уйти в свой мир, куда нет доступа никому. Одиночество — удел и Одиллии. Вероятно, это общий женский удел — такова философия балерины.

Одним из ярких прорывов к своей теме стала трагическая роль Мехменэ Бану в «Легенде о любви» Ю. Григоровича.

Партию Раймонды Махалина исполнила в редакции К. Сергеева, подготовив ее с непревзойденной Раймондой советского периода Н. Дудинской, и в редакции Ю. Григоровича. То, как отличаются у нее эти варианты, говорит о чувстве стиля артистки.

Успех сопутствовал Махалиной в балетах, поставленных иностранными балетмейстерами и редких на отечественной сцене: «В ночи» Дж. Роббинса (здесь танцовщица, работая с самим балетмейстером, создала по сути новый образ героини третьего дуэта), «Тема с вариациями», «Аполлон», «Симфония до мажор» Дж. Баланчина, «Проба» А. Фодора, «Анна Каренина» А. Проковского, «Гойя» Х. Антонио. Жаль, что петербургские зрители остались незнакомы с этапной работой Махалиной — партией Брунгильды в балете М. Бежара «Кольцо вокруг кольца» на музыку Р. Вагнера.

Одной из удач артистки стала роль Мачехи в балете «Золушка» хореографа А. Ратманского. Трагикомический образ, созданный Махалиной, заставил сожалеть о нераскрытом комедийном даре балерины. Поиски новых возможностей в работах современных хореографов все чаще приводят Махалину на концертные площадки, где она участвует в разных программах — сольных или сборных.

Ирма Амировна Ниорадзе родилась в 1969 году в Тбилиси. Она окончила Тбилисское ХУ (1987), где училась у В. М. Чабукиани, и твердо решила продолжать учебу в Ленинграде. Ее педагог, получивший образование в ЛХУ, вероятно, передал девушке убеждение, что Вагановское училище — самое лучшее. Оставив родителей и пятерых сестер, Ниорадзе уехала на стажировку в ЛХУ, училась в классе педагога Л. Н. Сафроновой. Завершив учебу, она вернулась в Грузию и в 1988–1990 годах была солисткой Тбилисского академического театра оперы и балета им. З. П. Палиашвили, исполняла главные партии в балетах классического наследия. Здесь ее талант разглядел выдающийся хореограф Г. Алексидзе. Он щедро одарил начинающую артистку, сочинив для нее главные партии в балетах «Демон» на музыку Г. Канчели, «Четыре легенды» на музыку Я. Сибелиуса, «Амазонки» на музыку В. Качидзе, «Мелодия» на музыку П. Чайковского.

В 1991 году Ниорадзе стажировалась в Датском Королевском балете, а в 1992-м была приглашена в труппу Мариинского театра и там быстро заняла место прима-балерины.

В начале карьеры Ниорадзе слыла чисто классической балериной, с успехом исполняя партии Одетты — Одиллии, Раймонды,

Авроры, Жизели, Никии, Китри. Доведенная до автоматизма техника восполняла недостаток актерского опыта. Удачей для молодой артистки стала встреча с выдающимися педагогами-репетиторами О. Н. Моисеевой и Н. А. Кургапкиной, которые помогли Ниорадзе обрести собственное творческое лицо.

Ниорадзе умеет сочетать разные краски. Царица Мехменэ Бану в ее исполнении — властная, жестокая личность. Такая трактовка — не новость, но Ниорадзе не боится сделать свою героиню неожиданно жалкой: съезжившаяся хрупкая женщина с опущенными плечами и сжатыми кулачками, красавица, превратившаяся в уродину, навсегда лишенная любви и счастья. Балерина не скрашивает трагедию пафосом подвига своей героини, отдавшей самое дорогое за спасение жизни сестры. Артистка заставляет не просто сочувствовать несчастной царице, но и задуматься: есть ли предел самопожертвованию? Ведь, спасая Ширин, Мехменэ сама превратилась в чудовище.

В репертуаре балерины две партии Кармен в разных спектаклях. В балете «Кармен», поставленном Р. Пети, героиня Ниорадзе весьма отличается от привычных трактовок образа знаменитой цыганки. Балерина идет от новеллы П. Мериме: ее Кармен порочна, вульгарна и лишена романтического флера. В балете «Кармен-сюита» в хореографии А. Алонсо интерпретация Ниорадзе не столь индивидуальна, вероятно, потому, что она готовила роль с первой исполнительницей — М. Плисецкой. Актерская одаренность позволила балерине причислить к своим удачам партии Зобеиды и Жар-птицы в балетах М. Фокина. Стилистическая чуткость помогает Ниорадзе с таким же успехом показать мастерство и в инструментальной хореографии Дж. Баланчина.

Широта возможностей балерины привлекает к ней внимание хореографов. В спектаклях балетмейстера А. Ратманского она была первой исполнительницей партий Феи («Поцелуй феи»), Мачехи («Золушка»), солистки («Поэма экстаза»). Специально для нее были созданы балеты «Монолог о женщине» (хореография К. Симонова на музыку Э. Морриконе), «Мадам Лионели» (хореография К. Симонова, музыка Дж. Адамса и Г. Брайерса), «Тамар» (хореография Ю. Смори-гинаса по мотивам композиции М. Фокина, музыка М. Балакирева), «Papillon» (на музыку М. Равеля хореографа Ж. К. Блавье).

В 2004 году в гала-концерте «Баланчин и его драгоценности», посвященном столетию со дня рождения Дж. Баланчина, Ниорадзе танцевала специально поставленный для нее балет «Сапфиры» (хореография Г. Алексидзе и Е. Дружинина на музыку Д. Евгенидзе и Ф. Мендельсона). Алексидзе, знаток и почитатель творчества Баланчина, словно дополнял его цикл «Драгоценности» (известно, что Баланчин намеревался поставить «Сапфиры»). Интересно, что, выражая восхищение талантом Баланчина, Алексидзе не «портретирует» своего великого коллегу, не копирует его почерк. Оставаясь самим собой, он передает многозначный образ Баланчина, петербуржца по духу и грузина по крови. Ниорадзе, меняя один за другим великолепные костюмы (художник А. Васильев), стала центром «сапфирового мира» в окружении кордебалета и трех достойных партнеров — ведущих солистов Мариинского и Большого театров.

Оставаясь прима-балериной Мариинского театра, на протяжении последних лет Ниорадзе является приглашенной балериной Римской оперы, Венгерской Национальной оперы, выступает в ГАБТе, «Ковент-Гардене», Метрополитен-опере и на других престижных сценах.

Ульяна Вячеславовна Лопаткина (р. 1973) родилась в Керчи, окончила АРБ (1991), где училась у легендарной балерины Н. М. Дудинской.

Звезда Лопаткиной взошла стремительно, а карьера сложилась удивительно счастливо. Она обрела известность уже в школьные годы. Первыми «официальными лицами», отметившими дарование Лопаткиной, были в 1990 году члены жюри Второго Всероссийского конкурса им. А. Я. Вагановой для учащихся хореографических училищ, где она получила первую премию. Закрепили петербургский успех Лопаткиной выпускные спектакли: она танцевала в «Тенях» из «Баядерки» с партнером Дж. Аннинком и в миниатюре «Павлова и Чеккетти» в постановке Дж. Ноймайера. Этой миниатюре из «Щелкунчика» было суждено сыграть важную роль в судьбе начинающей танцовщицы. Явившись в образе Павловой в концерте-бенефисе Наталии Михайловны Дудинской на сцене Большого театра, Лопаткина сразу покорила Москву, что сделать в столь юные годы не удавалось ни одной балерине из Северной Пальмиры.



Ю. Махалина — Одетта
Е. Иванченко — Зигфрид
«Лебединое озеро»



И. Ниорадзе — Китри
«Дон Кихот»



Ф. Рузиматов — Солор
«Баядерка»



У. Лопаткина — Зарема
«Бахчисарайский фонтан»



У. Лопаткина — Одетта
«Лебединое озеро»



Д. Вишнёва — Никия
«Баядерка»

Д. Вишнёва — Аврора
«Спящая красавица»





Ж. Аюпова — Девушка
«Видение розы»



Ж. Аюпова — Аврора
А. Курков — принц Флер де Пуа
«Спящая красавица»



С. Захарова



С. Захарова — Никия
«Баядерка»



И. Зеленский — Али
«Корсар»



Н. Цискаридзе — Солор
«Баядерка»

«Душой исполненный полет» — эти пушкинские слова так часто употреблялись к месту и не к месту, что, увы, потеряли остроту. Но все же они до сих пор остаются непревзойденным поэтическим портретом классического танца. Танец же творят конкретные исполнители, а им для создания образа, рожденного гением Пушкина, мало одной лишь одухотворенности. Полет души ассоциируется с особым танцем — танцем, всецело захватывающим пространство. Здесь нужны масштабность, размах, кантилена движений, значительность жеста. Именно такие качества числятся среди главных достоинств Лопаткиной. Кроме того, балерина наделена тонким чувством стиля, что позволяет ей, не нарушая академических канонов и традиций, дать свою интерпретацию партиям в балетах классического наследия.

«Умиравший лебедь» — абсолютный рекордсмен по количеству исполнений. Его танцует все — от девочек-учениц до прима-балерин. Зрителям предъявляют широчайший диапазон трактовок — от смерти «настоящей» птицы до гибели души. Лопаткина не копирует манеру танца А. Павловой, великой предшественницы, она стремится проникнуть в суть хореографии, пытается разгадать, какой смысл вкладывал балетмейстер в свое сочинение. Глядя на Лебедя Лопаткиной, можно предположить, что М. Фокин хотел поведать о гибели красоты Серебряного века, исчезающей в преддверии грядущих мировых войн и революций. Орнаментальный модерн начала XX столетия балерина интерпретирует как излом пластического рисунка, отчего номер получает одновременно и ретрозвучание, и современное прочтение, которое созвучно сегодняшним раздумьям о крушении идеалов прекрасного.

Лопаткиной особо удаются героини с двойственной природой: Одетта — Одиллия, Жизель-девушка и Жизель-виллиса, Никия-баядерка и Никия-тень. Каждая ипостась образа высвечена своими красками.

В «Лебедином озере» Лопаткина подчеркивает, что над душой Одетты, превращенной в сказочное существо, волшебные чары не властны. Одиллия же — сама колдунья, способная погубить человеческую душу. В спектаклях с этой балериной нет мелодраматизма. Герой, мол, ошибся, но ведь одумался, осознал вину, получил прощение — и все стало хорошо. Одиллия Лопаткиной не похожа

на орудие исполнения воли злого гения. Она, а не Ротбарт, замыслила коварный план искушения и одержала победу, получив власть над душой принца. А человеку, продавшему душу демону, как известно, нет прощения и нет пути к счастью. Трактовка балерины обуславливает трагическое звучание финала «Лебединого» (несмотря на счастливую развязку согласно современному либретто). Таким образом, артистка дает собственное понимание укоренившейся редакции, не требуя переделки и новомодных реконструкций. В подобном ключе Лопаткина исполняет партию Никии. Без землетрясения и рушащихся стен зрителям ясно, что Никия Лопаткиной не прощает Солора, поэтому акт «Тени» не свидетельствует о соединении их сердец в «ином мире».

В «Жизели» Лопаткина исполнила две роли — главной героини и Мирты, образы которых справедливо считаются антагонистическими. Однако балерина высветила в них общую черту — истовое служение Танцу.

Лопаткина принадлежит к числу тех, кто доказал право на собственную интерпретацию сочинений Дж. Баланчина. Балерина убедила, что мягкость ее рук, завораживающая кантилена движений, выразительность замирающих поз, игра корпуса прекрасно сочетаются с эстетикой Баланчина.

Суетное время отражается даже в балете, где в моде скорость, прыжки, вращения. На этом фоне еще рельефнее смотрятся достоинства Лопаткиной: торжественная певучесть движений, патетика страстей, владение масштабным танцем, парадной манерой. Балерина имеет особый шарм: не боится быть величественной, явить шик примы.

В последнее время Лопаткина все чаще ищет применение сил вне классического репертуара, однако стремление артистки продемонстрировать, что ей не чужда современная хореография, порой приводит к неоднозначным результатам.

Диана Викторовна Вишнёва родилась в 1976 году в Ленинграде, в 1995 окончила АРБ (педагог Л. В. Ковалева). Европейская слава пришла к Вишнёвой раньше, чем на родине. Когда она училась в седьмом классе АРБ, ее послали на престижный конкурс «Приз Лозанны».

Педагог Ковалева не волновалась за классику, но беспокоилась за номер современной хореографии. И не зря: в Лозанне современная хореография котируется выше классической, а ее-то, полагали западные соперницы, как раз и не было в петербургской школе. Поэтому лидера в петербургской конкурсантке никто не подозревал.

«Монолог Кармен» на музыку Бизе — Щедрина, который И. Бельский поставил специально для лозаннского выступления Дианы, — короткий номер, он длится полторы минуты. Но эти минуты принесли Вишнёвой Grand prix и невероятную мировую славу. Она обошла больше сотни конкурентов и одним махом оказалась на самой вершине мирового балетного Олимпа. Фотография Вишнёвой в красной туничке с поднятой в вертикальном шпагате ногой облетела страницы газет и журналов всего света, на несколько лет заняв место в ряду самых популярных картинок. И причина не только в удачно схваченной позе. Мало ли нынче красиво поднятых ног? Притягивал взгляд и будоражил воображение образ девочки Кармен, который просматривался даже на фотографии.

Карьера, начатая так стремительно, так сказочно прекрасно, счастливо продолжилась на сцене Мариинского театра (с 1995), где Вишнёва умно и разборчиво формирует свой репертуар. Хотя ей подвластна хореография от классики до модерна, она никогда не торопится, не выносит на публику недоделанных работ. Результат говорит сам за себя: каждая роль становится событием. Зрители полюбили ее Жизель, Аврору, Джульетту, Манон, Китри, Кармен в спектакле Р. Пети.

В «Баядерке» «она сыграла ритуал: ее балет — не „украшение“, но служение. Точно выверенная партитура жестов, взглядов, грим и костюмы скоординированы с танцем и пантомимой. На Никию Вишнёвой, безусловно, повлияла партия Авроры в реконструированной „Спящей красавице“: артистка предстала в роли балерины Петипа — обожествленного центра мироздания балетного спектакля и светской львицы. Она восстановила родство с „двойственными“ персонажами других балетов великого француза, чуть ли не впервые в истории исполнительства столь явственно разделив роль на жрицу, служительницу культа и трепетную влюбленную»⁷.

⁷ Губская И. Мариинская драгоценность // Культура. 2001. 12 июля.

Зобеида Вишнёвой «любит султана прежде всего за то, что он знает ей цену. Она первенствует в своем мире — остальные в расчет не берутся. Героиня Вишнёвой — вампир любви. И оттого место ушедшего султана заменит другой. Пережив всплеск страсти, она не вернется к прежнему. И нет у нее ни особой вины, ни жалости к убитому любовнику. Все, что произошло, — произошло в ней самой. Смерть Зобеиды наступает до удара ножом — она ломается, как кукла, из которой вынули стержень...»⁸

Высоких оценок удостоена интерпретация Вишнёвой хореографии Дж. Баланчина. Ее также можно смело назвать балериной Ноймайера, ведь танцовщица произвела сенсацию, блестяще выступив в премьере трех балетов Дж. Ноймайера на Мариинской сцене: «Spring and Fall» («Весна и осень»), «Now and Then» («Сейчас и потом»), «Звуки пустых страниц».

С 2002 года Вишнёва является приглашенной солисткой труппы Staatsoper (Берлин), исполняет там главные партии в балетах «Жизель», «Баядерка», «Лебединое озеро» (версия П. Барт), «Кольцо во круг кольца» М. Бежара, «Манон», «Спящая красавица». С 2005 года балерина выступает как приглашенная солистка в American Ballet Theatre. Там она танцевала в балетах «Лебединое озеро», «Жизель», «Дон Кихот», «Манон», «Ромео и Джульетта», «Ballet Imperial», «Спящая красавица», «The Dream», «Баядерка», «На Днепре» (хореография А. Ратманского), «Дама с камелиями» (хореография Ноймайера).

Вишнёва активно сотрудничает с современными хореографами. В 2005 году на сцене Мариинского театра состоялась премьера балета П. Зуски «Руки моря», сочиненного специально для этой балерины. В 2007 году А. Могучий и А. Кононов осуществили постановку спектакля «Silenzio. Диана Вишнёва». В 2008 году Диана Вишнёва в содружестве с Ardani Artists Management и Orange County Performing Arts Center представила программу «Красота в движении» («Лунный Пьеро» А. Ратманского, «Повороты любви» Д. Родена, F.L.O.W. М. Пендлтона).

⁸ Губская И. Мариинская драгоценность // Культура. 2001. 12 июля.

В перенесенном на сцену Мариинского театра балете «Парк» (2011) на музыку Моцарта в постановке А. Прельжокажа⁹ чувственная пластика Вишнёвой полнится неизъяснимой нежностью. Благодаря ей петербургские зрители познакомились с творчеством Марты Грэм (1893–1991), культовой личности XX века, создательницы американского танца модерн, по стопам которой пошла плеяда последователей. Включив «Лабиринт» на музыку Дж. К. Менотти в хореографии М. Грэм в гала 2011 года, Вишнёва не только показала собственные возможности в новой пластике, но и несколько сократила пробел наших знаний в области мирового культурного наследия. Сюжетом «Лабиринта» стал древнегреческий миф о Минотавре, которого победил Тезей. В балете эту миссию выполняет Ариадна (Вишнёва). Откровенно эротичный дуэт борьбы Ариадны и Минотавра идет на пределе чувств. Этих двоих связала ненависть, вдруг окрашенная мгновениями страстной любви. И потому убийство Минотавра становится для героини Вишнёвой не победой, а бедой.

Трагические женские образы постоянно присутствовали в балетах Грэм, где пластика выражала борения человеческой души. Поэтому в танце акцентируется мускульное усилие, много резких движений, угловатых поз. Эти, казалось бы, некрасивые с точки зрения классического танца позы в исполнении Вишнёвой достигают невероятного совершенства.

Международную известность получил проект под названием «Новая работа Эдуарда Лока» канадской труппы La La La Human Steps и присоединившейся к ней Вишнёвой, показанный во многих странах, в том числе на сценах Москвы и Петербурга (2011). Хореография Лока¹⁰ требует особой подготовки, поскольку отличается своеобразной

⁹ Анжелен Прельжокаж (*Angelin Preljocaj*, р. 1957) — французский танцовщик и хореограф. Его спектакли входят в репертуар многих театров мира (Парижская опера, «Ла Скала», New York City Ballet, Большой театр, Мариинский театр). С 2006 года труппа Балета Прельжокажа, включающая 26 постоянных танцовщиков, размещается в Национальном хореографическом центре в Экс-ан-Провансе.

¹⁰ Эдуар Лок (*Édouard Lock*, р. 1954), канадский хореограф, в 1981 году основавший свою балетную труппу, которая превратилась в компанию La La La Human Steps.

комбинацией танцевальных элементов и невероятной скоростью их исполнения. «Подвиг Дианы Вишнёвой, отважившейся нырнуть в этот адронный коллайдер, вызывает почтение своим художественным бескорыстием. Ведь тут не блеснешь актерским даром, не поразишь красотой линий, даже не станешь центральной фигурой балета (в 80-минутном спектакле антре, па-де-труа и дуэт с ее участием занимают от силы минут двенадцать). Тут самой большой похвалой для балерины с мировым именем может стать констатация того факта, что в технике она не уступает невероятным танцовщицам Лока и позволяет хореографу, вдохновленному ее академизмом, исследовать новые аспекты взаимоотношений классической и авангардной культуры»¹¹.

Вишнёва — одна из самых крупных личностей балетного театра, с равным талантом реализовавшая себя в разной хореографии. Балетовед Б. Илларионов считает: «Современность Вишнёвой в творческой и личной свободе, раскрепощенности — свойствах, немыслимых прежде. Оттого так заразительно все, что делает Диана на сцене»¹².

Светлана Юрьевна Захарова родилась в 1979 году в городе Луцке (Украина), училась в Киевском ХУ (педагог В. И. Сулегина). Став лауреатом второй премии Международного конкурса «Vaganova Prix», Захарова завоевала право продолжить учебу в АРБ (класс Е. В. Евтеевой).

Будучи студенткой, Захарова исполнила партию Повелительницы дриад в спектакле Мариинского театра «Спящая красавица», а после окончания учебы (1996) была принята в его труппу. Ее постоянным педагогом-репетитором в театре стала О. Н. Моисеева, с которой танцовщица подготовила все партии, исполненные на петербургской сцене. Захарова сразу начала с корифейских выходов — «четверок», «двоек», затем дебютировала в партии принцессы Флорины в балете «Спящая красавица» и через два месяца работала станцевала свою первую главную партию — Марию в «Бахчисарайском фонтане». Репертуар артистки стремительно расширялся: Гюльнара в «Корсар», Жизель, Солистка в «Шопениане», Невеста в балете «Свадебка»

¹¹ Кузнецова Т. Пляшущие сверхчеловеки // Коммерсантъ. 2011. 4 февр.

¹² Илларионов Б. Диана Вишнёва // Балет. 2001. № 1.

в постановке А. Мирошниченко, Одетта — Одиллия, Никия, Аврора. Захарова стала одной из лучших исполнительниц хореографии Дж. Баланчина.

Захарова обладает исключительными данными: у нее красивые линии тела, огромный шаг, сверхрастяжка. Свои возможности балерина щедро демонстрирует, порой не считаясь с тем, что ее новшества вносят искажения в старинную хореографию.

В 2003 году Захарова стала прима-балериной Большого театра. В ее столичном репертуаре главные партии в балетах «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Баядерка», «Дочь фараона», «Раймонда», «Дон Кихот». Вместе с мужем, известным скрипачом Вадимом Репиным, организовала совместный проект «Па-де-де на пальцах и для пальцев», где она танцует, а он играет.

Захарова проявляет интерес к общественной деятельности и политике, в 2006–2011 годах она входила в состав Совета по культуре и искусству при Президенте России, в 2008–2011-м избиралась депутатом Государственной думы РФ.

Константин Евгеньевич Заклинский родился в 1955 году в Ленинграде, в 1974 году окончил ЛХУ, ученик А. Л. Кумысников. В 1974–2000 годах он танцевал в ГАТОБе, где исполнял ведущий репертуар. Среди его партий Зигфрид, Дезире и Голубая птица, Альберт, Солор, Ланкедем и Конрад («Корсар»), Спартак, Юноша («Ленинградская симфония»), Жан де Бриен, Феб («Собор Парижской Богоматери»).

Заклинский имел великолепную для танцовщика внешность: высокий, статный, очень красивый. «Благодатные танцевальные данные, хорошая школа, мужественная манера исполнения сделали Заклинского желанным партнером балерин. Они рядом с ним выглядели нежными, хрупкими, желанными — предметом любви и поклонения, центром мира, как в былые балетные времена»¹³. Артист, следуя истинным традициям петербургской сцены, никогда не пытался

¹³ Соколов-Каминский А. Исполнительское искусство в Кировском балете 1960–70-х годов // Ленинградский балет 1960–70-х годов: сб. ст. СПб., 2008. С. 204.

затмить партнерш, среди которых были многие именитые балерины: Г. Мезенцева, С. Гиллем, Н. Макарова, Г. Комлева. Гармоничный дуэт Заклинский создал со своей женой А. Асылмуратовой.

И. Ступников отмечает: «Заклинский, вне сомнений, замечательный классический танцовщик, но он, ко всему, и прекрасный актер, понимающий толк в пантомиме, выразительном жесте, особой „драматической“ пластике. <...> Он — отличный партнер, внимательный и аккуратный, в собственной вариации — виртуоз-премьер, смело захватывающий пространство сцены в легких, стремительных прыжках. Он подает танец крупно, рельефно, выделяя большие, опорные движения, сочетая их с чеканностью поз и законченностью фразы. Человек с большим чувством юмора (пародия и анекдот — его „вторая профессия“), Заклинский и в спектакль привносит остроумие и веселье, словно с доброй улыбкой смотрит он на дела давно минувших дней, на их условность и эстетику, бесконечно ценя танец как высшее выражение. <...> К. Заклинский танцует так, что самые трудные технические пассажи превращаются в мелодию. Они — сама сказка, которая превратилась для нас в действительность. <...> Для Заклинского не существует маленьких ролей. В той же „Спящей красавице“ ему приходится порой — особенно во время гастролей, где каждый человек на счету, — исполнять партию одного из четырех кавалеров Авроры в „Розовом адажио“. Танцовщик превращает эту роль в шедевр. Что-то от героев Дюма? От неистового Сирано де Бержерака? Да, здесь все это есть. Кавалер — Заклинский обуреваем целой гаммой чувств — любовью и ревностью, гордыней и тщеславием, его поступь — уже танец, а жест — красноречивый монолог»¹⁴.

Редчайший комедийный дар Заклинского уловили Л. Якобсон и Д. Брянцев. Якобсон в 1974 году поставил для молодого танцовщика и прима-балерины Г. Комлевой номер «Ковбои», где герои в джинсах и ковбойских шляпах неустанно палили из пистолетов, дрались и мирились¹⁵. Брянцев поставил на Заклинского и И. Чистякову миниатюру «Старая фотография», в 1979 году снял его в фильме

¹⁴ Ступников И. Алтынай Асылмуратова и Константин Заклинский // Советский балет. 1990. № 5.

¹⁵ Номер «Ковбои» снят на телевидении.

«Галатее», где артист с юмором изображал дружка Альфреда Дулитла. Танцовщик с успехом снялся в художественном фильме «Фузте».

Юрий Николаевич Петухов родился в 1953 году в Свердловске. В 1972 году окончил Пермское ХУ по классу Ю. И. Плахта и был принят в труппу Пермского государственного академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского, где в то время работал главным балетмейстером Н. Боярчиков. На сцене Пермского театра (1972–1979) Петухов исполнял ведущие партии репертуара. В 1979–2001 годах он был премьером Ленинградского Малого театра оперы и балета (Михайловского), где продолжалось его активное сотрудничество с Н. Боярчиковым. Виртуозное владение техникой позволило артисту с успехом танцевать партии классического репертуара: Зигфрида, Альберта, Базиля, Дезире, Колена. Пластичность, актерская выразительность, экспрессивная манера сделали танцовщика одним из лучших исполнителей современной хореографии. Удачами Петухова стали роли шекспировских Ромео, Меркуцио, Бенволио («Ромео и Джульетта»), Макбета («Макбет»); пушкинских Германа («Три карты») и Бориса («Царь Борис»); гоголевского Подколесина («Женитьба»); гольдониевского Труффальдино («Слуга двух господ»); шолоховского Григория Мелехова («Тихий Дон»); булгаковского Мастера («Мастер и Маргарита»).

Главным в судьбе Петухова-танцовщика был хореограф Н. Боярчиков, но с актером любили работать и другие хореографы: О. Виноградов, Г. Алексидзе, М. Мурдмаа, Л. Лебедев, Н. Долгушин.

В 1989 году Петухов получил специальность хореографа в Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (педагог Н. Н. Боярчиков). Дипломной работой на сцене Малого театра оперы и балета стал балет «Летят журавли» В. Успенского (1985), затем последовали «Белый рыцарь» на музыку Э. Милл (1994), «Картина» (1997) на традиционную японскую музыку (1997).

В 2001–2011 годах Петухов — художественный руководитель Санкт-Петербургского государственного академического театра балета им. Л. Якобсона. Репертуар театра под его руководством состоял из наследия Якобсона, ряда балетов классического репертуара,

оригинальных постановок Петухова и работ молодых хореографов. Здесь увидели свет балеты Петухова: «Дон Хосе. Страсти по Кармен» (на музыку Ж. Бизе, 2003), «Ромео и Джульетта» (2004), «Есенин» (на музыку Д. Шостаковича, С. Рахманинова, Л. Бетховена, 2007), «Женские портреты» (на музыку А. Вивальди, 2010).

Петухов с 2002 года преподает искусство хореографа в АРБ, а с 2008 года возглавляет кафедру балетмейстерского образования.

Фарух Садуллаевич Рузиматов, один из самых известных артистов балета конца XX — начала XXI века, родился в 1963 году в Ташкенте, в 1981 году окончил ЛХУ (класс Г. Н. Селюцкого). В 1981–2007 годах танцевал в труппе ГАТОБа (Мариинского театра), был премьером, сотрудничал с труппой American Ballet Theatre как приглашенный солист (1990–1991).

Судьба Фаруха Рузиматова — одна из самых удачных на сцене Мариинского театра. Артист добился выдающихся успехов в классическом репертуаре и в современной хореографии. Каждая роль у него хорошо продумана и тщательно выверена, но за счет присущих Рузиматову экспрессии и импульсивности танец кажется импровизационным. Талантливому телу артиста подвластна завораживающая кинтлена движений и острая, резкая пластика. Стремительные вращения фиксируют четкие позы, статика которых не гасит внутренней энергии.

В начале карьеры Рузиматова упрекали в том, что он пытается затмить партнершу. Вряд ли в этом был злой умысел. Артист просто не мог сдерживать своего азарта, радости от возможности раствориться в танце. С годами пришло мастерство, появилось умение создавать дуэт. Именно в дуэтах ярко высвечивается еще одна грань дарования Рузиматова — способность показать мужественный, по-настоящему мужской танец. За время своей карьеры артист танцевал со многими именитыми балеринами, но особо удачными были его творческие союзы с А. Асылмуратовой, Ю. Махалиной и Д. Вишнёвой.

Рузиматов — танцовщик темпераментный, эмоционально щедрый. Красивая внешность — черные кудри, пламенный взгляд — добавляет ему романтический шарм. Редкая харизма, которой обладает Рузиматов, придает созданным им образам особую магию.

Танец Рузиматова свободолюбив и своеволен, поэтому его герои часто воспринимаются бунтарями. В «Жизели» он так стремительно и целеустремленно влетает на сцену с развевающимся, как знамя за спиной, плащом, что кажется: этот граф Альберт готов сознательно сокрушить общественные устои. В царстве виллис Альберт Рузиматова не испытывает робости перед таинственными девами и их суровой повелительницей Миртой. Он не нуждается в заступничестве Жизели и сам готов защищать возлюбленную.

Страстная натура Рузиматова раскрылась в партии Базиля в «Дон Кихоте». Фарух бросается в стихию танца, не скрывая наслаждения от собственных прыжков и пируэтов.

В дуэте из балета «Бахти», поставленного М. Бежаром на индийскую национальную музыку, танцовщик предстает ожившим богом Шивой. Еще таинственнее Рузиматов в изящной миниатюре М. Фокина «Видение розы» на музыку концертной пьесы К. М. Вебера «Приглашение к танцу». Персонаж здесь не роза, а ее призрак, дух, явившийся девушке в грезах после бала. Цветок Рузиматова — не оранжерейная, а дикая, колючая роза, скорее шиповник с пряным ароматом, от которого кружится голова не только фокинской девушки, но и зрительного зала, особенно его женской части. Красноватые отблески на обтягивающем тело танцовщика костюме начинают ассоциироваться не с лепестками, а пылкими чувствами персонажа.

Не менее таинствен Юноша в одноактном балете «Юноша и Смерть» французского хореографа Р. Пети на музыку И. С. Баха. Балет типичен для творчества Пети, всегда отдававшего дань «театру ужаса». Герой Рузиматова — Юноша-художник, чьей гостьей будет загадочная девушка, обернувшаяся Смертью. Артист умеет соединить мистику и реальность, и для зрителей останется тайной, куда уведет его загадочная спутница — на Олимп или на Голгофу.

Рузиматов был первым исполнителем партий Юноши в «Асият» М. Кажлаева и Тариэла в «Витязе в тигровой шкуре» А. Мачавариани, поставленных О. Виноградовым. В балете «Проба» (на музыку Г. Прессера и И. С. Баха) венгерского хореографа А. Фодора артисту досталась роль Иисуса, а испанец Х. Антонио подарил ему роль Гойи в одноименном балете.

Рузиматов с энтузиазмом участвует в экспериментах, устраивает творческие вечера. На сцене Театра оперы и балета Петербургской консерватории он исполнил партию Мавра в «Паване мавра» хореографа Х. Лимона, роль Распутина в одноименном балете хореографа Г. Ковтуна. Артист снимался в телефильмах «Гран-па в белую ночь», «Белые ночи», «Если звезды зажигают», «Все прекрасно», участвовал в драматических спектаклях «Идиот» (2001), «Повенчанный Богом» (2002) — о В. Нижинском, «Ты, Моцарт, бог!» (2003).

В 2007–2009 годах Рузиматов занимал пост художественного руководителя балета Михайловского театра.

Опыт и мастерство артиста не перестают быть востребованными, но все же можно с сожалением констатировать, что премьер прославленной Мариинской труппы Фарух Рузиматов не получил в жизни самого главного — специально для него созданных балетов, достойных его самобытного таланта.

Игорь Анатольевич Зеленский родился в 1969 году в Лабинске, учился в Тбилисском хореографическом училище у знаменитого В. М. Чабукиани, потом в АРБ (педагог О. Г. Соколов), а в 1988 году был принят в труппу Мариинского театра, где до 2016 года занимал место премьера. Зеленский, сразу же станцевав Базиля в «Дон Кихоте», подтвердил право на место солиста, которое официально занял в 1991 году. А на следующий год Зеленский стал премьером труппы *New York City Ballet*, затем танцевал как приглашенный солист в Королевском балете Великобритании, в театре «Ла Скала», Баварском балете.

Разные сцены, разные стили хореографии позволяли расширять кругозор, но особенно важной оказалась длительная работа в *New York City Ballet*, поскольку она пришлась на время творческого становления артиста.

Главное достоинство таланта Зеленского — его героический, по-настоящему мужской танец. Такой танец сегодня большая редкость. Возможно, поэтому многие ревнители строгих канонов русской классики прощают Зеленскому его «американизмы». А их танцовщик демонстрирует часто: принципиально не ставит пятку на пол, толкаясь

при прыжках, туры берет из четвертой позиции (что в русском балете считается женским вариантом).

Танец Зеленского оптимистичен и светел, в его мощи нет ни агрессии, ни брутальности, столь распространенных, «модных» нынче. Конечно, здесь находит отражение человеческая личность артиста, а уникальная физическая одаренность и техника позволяют Зеленскому скрывать силовой импульс при исполнении самых сложных комбинаций. Кажется, что пируэты или прыжки, в которых Зеленский не знает себе равных, даются ему без особого труда. Впрочем, и демонстрации цирковой легкости у него не увидишь. Именно сдержанность манеры вкупе с широкими техническими возможностями позволяют Зеленскому выявить героину в своем самобытном танце.

В начале карьеры эта сдержанность, отсутствие наигрыша послужили поводом для упреков в «недостаточном артистизме». Да, Зеленский со сцены не расточает улыбок, не кокетничает с публикой. Даже в «Дон Кихоте» его Базиль улыбается скупой, но лучшее свидетельство счастливой, торжествующей любви — его ликующий танец.

Танец — и только танец — для Зеленского и есть проявление высшего артистизма. Приоритет танца не мешает ему дать свою убедительную трактовку партиям в больших сюжетных балетах. Не случайно к числу побед принадлежит партия Солора в «Баядерке» в редакции В. Чабукиани. В палитре Зеленского нет сентиментальных красок, что лишает образ мелодраматизма, поднимая его до трагедии. Это особенно чувствуется, когда партнершей в роли Никии выступает У. Лопаткина. Она — отрешенная от мира служительница богов; он — воин, ему, несмотря на знатность рода, чужд воздух дворцовых покоев и интриг. Зеленский не обеляет своего героя, который искренне увлекается Гамзатти. Впрочем, в этом нельзя усмотреть осознанной цели артиста: здесь «виновато» *grand pas*. Восторг окунувшегося в танцевальную стихию Зеленского неизменно проецируется на отношение его персонажа к Гамзатти, дочери раджи. Когда в акте «Тени» артист опоясывает сцену динамичными вращениями и прыжками, эти круги кажутся кругами ада, где в муках ищет раскаяния грешная душа Солора.

В репертуаре Зеленского партия Ромео в балете «Ромео и Джульетта» исполнена в двух постановках — Л. Лавровского (в Мариинском театре) и К. Макмиллана (в Королевском балете Великобритании). Спектакль Лавровского — редчайший случай, когда артист пытается соответствовать законам драмбалета. В хореографии Макмиллана Зеленский находит больше возможностей для виртуозного танца, и на пике этой виртуозности рождается эмоциональный всплеск.

Высший экзамен на «гроссмейстерство» в классике — партии принцев в «Спящей красавице» и «Лебедином озере» и графа Альберта в «Жизели». В этих ролях мало быть виртуозом. Здесь требуется абсолютная чистота академической школы, особое благородство манеры, что должно быть у танцовщика в крови с юных лет. То, что другие «вобрали в тело» с детства и исполняют автоматически, Зеленский находит интуитивно. Внутреннее чутье не подводит артиста. В партиях Дезире, Зигфрида и Альберта он делает акцент не на благородстве происхождения, а на благородстве души. И тем выигрывает.

Как долголетний солист New York City Ballet Зеленский танцевал много партий в хореографии Баланчина и мог бы считаться эталоном для Мариинской труппы, ныне активно осваивающей наследие «мистера Би». Но практика показывает, что ориентироваться на Зеленского не так-то просто, а если честно — невозможно. Баланчин, как известно, заявлял: «Достаточно появиться на сцене мужчине и женщине, и вот вам сюжет». У Зеленского этот «сюжет» присутствует всегда, поскольку на сцене он — всегда мужчина. Его героический мужской танец — отражение особой харизмы танцовщика.

Зеленский обладает удивительной чуткостью в дуэте, интуиция и здесь не подводит артиста. Он не подстраивается под танцовщицу, но и не подавляет ее. И, оставаясь самим собой, с каждой партнершей он разный. Впервые танцуя в «Аполлоне» с опытной Юлией Махалиной, Игорь был застенчивым юношей, «начинающим» богом. Сейчас он вырос до могучего властелина, настоящего повелителя муз.

Несмотря на свою современную повадку, Зеленский хорошо смотрелся рядом с пленительной, как бы сошедшей со старинной гравюры нежной Жанной Аюповой, похожей на Марию Тальони. Дисгармонии не происходило, поскольку артист демонстрировал ис-

тинное, а не показное преклонение перед женщиной. Гармоничным был дуэт Зеленского со Светланой Захаровой.

Хотя на творчество танцовщика оказали воздействие разные школы и сцены, они не смогли затушевать влияние учителя — Вахтанга Чабукиани, про которого говорили, что он родился с большим пируэтом в крови, — столь фантастическими были его вращения. Педагог научил Зеленского на огромной скорости мощно, но мягко отталкиваться от пола, в воздухе на короткое время фиксировать позу, бесшумно приземляться. И стремление делать сильной стороной образов не психологизм, а блестящую технику, умение импровизировать — это тоже черта, полученная Зеленским по наследству. Танцовщик не перенял откровенной театральности манеры Чабукиани, но нельзя сказать, что совсем избежал ее. Умение Зеленского поставить ударную точку в конце трудной комбинации, гордо вскинуть голову с волевым подбородком и, наконец, быть на сцене ярким, красивым — всё это (возможно, и неосознанно) он взял от учителя.

Будучи премьером Мариинского театра, в 2006 году Зеленский занял пост художественного руководителя балета Новосибирского театра оперы и балета. В 2011–2016 годах возглавлял балетную труппу Музыкального академического театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, с 2016-го — директор Баварского государственного балета (Мюнхен).

Сергей Юрьевич Филин родился в Москве в 1970 году. В 1988 году окончил МАХУ (класс А. А. Прокофьева) и был принят в труппу ГАБТа. Профессиональное становление артиста формировалось под влиянием М. Семеновой, Н. Симачева, Н. Фадеечева.

Первый успех пришел в 1990 году, когда танцовщик исполнил роль Педагога в балете А. Бурнонвиля «Консерватория» (музыка Х. Паулли). Вскоре Филин занял место ведущего танцовщика труппы. Отличающийся благородной манерой и элегантностью красивый артист получил признание зрителей в партиях аристократических персонажей: в этом списке принцы Зигфрид, Дезире, Щелкунчик, граф Альберт, рыцарь Жан де Бриен, воин высшей касты Солор, отпрыск знатного рода Ромео. Романтический Джеймс Филина в пре-

мьерном на московской сцене спектакле «Сильфида» (хореография А. Бурнонвиля, 1994) стал событием сезона. Другая удача танцовщика — партия Таора в балете «Дочь фараона», поставленном П. Лакоттом (2000). Спектакль французского балетмейстера с участием Филина и С. Захаровой снят на видео.

Филин проявил себя танцовщиком-универсалом, которому подвластна и современная хореография. В перечне таких работ главные партии в балетах хореографа А. Ратманского: «Каприччио» на музыку И. Стравинского, «Прелести маньеризма» на музыку Р. Штрауса, «Леа» на музыку Л. Бернштейна.

В 2008 году Филин оставил сцену Большого театра. В 2008–2011 годах — художественный руководитель балетной труппы Музыкального академического театра им. К. С. Станиславского В. И. Немировича-Данченко; в 2011–2016 — художественный руководитель балетной труппы Большого театра.

Николай Максимович Цискаридзе родился в 1973 году в Тбилиси, в 1992 году окончил МАХУ (класс П. Пестова). На выпускных экзаменах был отмечен Ю. Григоровичем и приглашен в ГАБТ, где быстро занял место ведущего солиста. Свои роли он готовил с Г. Улановой, М. Семеновой, Н. Фадеевым, Н. Симачевым.

М. Семенова и Г. Уланова, эти великие ученицы А. Вагановой, одарили Цискаридзе творческой и человеческой дружбой. Он же, в свою очередь, сумел по максимуму воспринять секреты их мастерства, опыт, традиции. Б. Львов-Анохин метко определил сценическую манеру танцовщика, назвав ее «огненным дыханием», и отмечал: «Молодой артист не демонстрирует свои природные данные и технику, но танцует. Танцует с наслаждением, с радостью, порой с упоением... всегда отдаваясь волне той специфически танцевальной эмоциональности, без которой нет подлинного искусства балета»¹⁶.

Премьер Большого театра, звезда с мировым именем, познавший славу на лучших сценах по всему свету, Цискаридзе совместил в своем творчестве классический канон и новаторство современной

хореографии. Танцовщик с уникальными способностями, он не знал равных по выразительности пластики и прыжкам — высоченным, с выдающейся элевацией и баллоном. Его актерская манера отличается эмоциональностью. На сцене Цискаридзе — премьер, не уступающей партнерше внимания зрителей.

Танцовщик с равным успехом блистал в хореографии М. Пети-па, Ж. Перро, А. Бурнонвиля, М. Фокина, А. Горского, В. Нижинского, К. Голейзовского, Л. Лавровского, Дж. Баланчина, Ю. Григоровича, Р. Пети, П. Лакотта, А. Ратманского, Дж. Ноймайера, Б. Эйфмана и других.

Цискаридзе мог заставить плакать на «Жизели», представив своего графа Альберта фигурой глубоко трагической, или явиться пленительным красавцем Солором в «Баядерке», мог озадачить в партии Учителя («Урок» Ж. Делерю в постановке Ф. Флиндта). В своей редакции «Лебединого озера» Ю. Григорович (2001) доверил Цискаридзе обе главные мужские роли — Зигфрида и Злого гения. Артист сумел быть равно убедительным в образе романтического принца с раздвоенной психикой и мятущейся душой и в образе его демонического двойника Злого гения, олицетворяющего темную сторону личности героя. Еще одна особая удача, связанная с Григоровичем, — партия Ферхада в «Легенде о любви» (2001), в которой артист акцентировал не героизм, а любовную трагедию.

Плодотворным оказался для танцовщика творческий союз с французским хореографом Р. Пети. В его балете «Пиковая дама» на музыку Шестой симфонии П. И. Чайковского (ГАБТ, 2001) Цискаридзе исполнил роль Германа — технически и драматически сложную. В балете Р. Пети «Собор Парижской богородицы» (ГАБТ, 2003) Цискаридзе выступил в роли Квазимодо, где убедительно передал внутренний мир персонажа и показал его внешнее уродство без горба и грима — гротескной пластикой.

Стремясь расширить репертуар, артист включил в свой танцевальный багаж балеты и миниатюры: «Видение Розы» в постановке М. Фокина, «Нарцисс» в постановке К. Голейзовского, «Кармен-соло» в постановке Р. Пети, «Падший ангел», созданный специально для него Б. Эйфманом.

¹⁶ Львов-Анохин Б. Танцует Цискаридзе // Культура. 1995. 9–15 июля. С. 9.

Цискаридзе обладает комедийным даром, способен ярко спародировать, рассмешить зрителей. В ряду таких ролей — персонаж из балета «Светлый ручей» Д. Шостаковича в постановке А. Ратманского, где «...надо танцевать дуэты с лихими поддержками в духе концертных номеров 30–40-х годов... а во втором акте так и вовсе выходить в костюме Сильфиды и выделять разные „кунштюки“ на пуантах»¹⁷. В новой постановке «Тщетной предосторожности» на сцене Михайловского театра (2014) Цискаридзе исполняет партию матушки Симоны (по балетной традиции ее всегда исполняет мужчина). Колоритный персонаж Цискаридзе — не просто комическая старуха. Она не только заботливая и любящая мать, но еще и дама хоть куда! Когда, сбросив сапожки на каблуках и всунув ноги в деревянные сабо, Симона — Цискаридзе азартно бьет лихую чечетку, молоденькие девушки вокруг и вовсе исчезают из внимания зрителей.

Оставаясь премьером Большого театра, Цискаридзе много гастролировал, танцевал в спектаклях Мариинского театра и Парижской оперы, участвовал в международных проектах (например, «Короли танца»). С 2011 года входит в состав Совета по культуре и искусству при Президенте России, ведет передачи на телевидении, вершит суд как член жюри разных конкурсов, выступает в печати, участвует в диспутах. Он имеет твердую гражданскую позицию, публично и последовательно защищает свои взгляды на состояние хореографического образования в стране, на развитие отечественного искусства.

С 2013 года Н. Цискаридзе — ректор Академии русского балета им. А. Вагановой. Главная задача академии — подготовка воспитанников исполнительского факультета, и Цискаридзе придает этому огромное значение. С его приходом требования к уровню преподавания всех специальных и общеобразовательных дисциплин резко повысились. Ректор отказался от дивертисмента в выпускном спектакле, подчеркнув тем самым, что в петербургской балетной школе выпускной — это не концерт, а именно спектакль. Кроме того, программа выступлений неизменно решает задачи сохранения наследия.

¹⁷ С. Майнище В. Цискаридзе вернулся на сцену // Труд. 2004. 27 ноября.

Несомненной заслугой Цискаридзе стало возрождение кафедры балетоведения. Кафедра проводит масштабные научные конференции, неизменным участником которых является Цискаридзе.

Блестящие выпуски Академии русского балета не обрели бы должного масштаба, показанные только на Мариинской сцене. Подлинную славу делает Москва. Во времена руководства балетной школой К. Сергеевым случался массовый выезд учеников в столицу по юбилейным датам. Цискаридзе сделал традиционным показ последнего выпускного спектакля на сцене Государственного Кремлевского дворца.

По инициативе Цискаридзе в 2016 году после 10-летнего перерыва возрожден Международный конкурс «Vaganova Prix».



Глава 19

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО И МИРОВОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА. ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Основные направления балетмейстерского и исполнительского творчества в контексте развития сценического танца в XX веке. — Использование возможностей современной техники в оформлении спектаклей. — Новые средства пластической выразительности. — Жизнь классики во времени. — Проблема сохранения классического наследия. — Фиксация хореографии. — Новые требования к образовательному процессу

На протяжении XX века хореографическое искусство бурно развивалось. В начале века господство театра М. Петипа потеснили новаторские спектакли М. Фокина и А. Горского, затем пришла пора экспериментов К. Голейзовского и Ф. Лопухова. Эпоха драмбалета советского периода была неоднозначна: наряду с шедеврами пропагандировались в угоду идеологическим целям спектакли, чуждые природе хореографического искусства. Реформа 1960-х годов, вернув танцу права главного выразительного средства в балете, открыла новую эру — симфонического танца. К концу XX — началу XXI века на сцене начал происходить синтез, слияние разных видов хореографии. Неоклассическая лексика стала соединяться с танцем модерн, джаз-танцем, с движениями, взятыми из спорта. Например, если раньше фигурное катание и художественная гимнастика находились под влиянием хореографии, то ныне пошел обратный процесс, и на балетной сцене появились движения и комбинации, перенесенные (иногда без изменения) из этих видов спорта.

Преимущественное развитие получил жанр одноактного балета. Большие, «полнометражные» спектакли почти отошли в прошлое,

сохраняясь в творчестве Б. Эйфмана, А. Ратманского, Ю. Петухова. Еще популярнее стал жанр короткого номера. По западной моде такие работы ныне именуют «балетами», независимо от их продолжительности и драматургии.

Появление большого количества симфонической (инструментальной) хореографии не вытеснило со сцены сюжетных балетов. Таким спектаклям всецело отдают свое предпочтение Н. Боярчиков и Б. Эйфман, они есть у А. Ратманского, Ю. Петухова, К. Симонова, А. Полубенцева.

Молодое поколение хореографов чаще пользуется не сюжетом, а фабулой, подводя под нее философскую, а порой псевдофилософскую базу, как это делает, к примеру, Ю. Смекалов в своих опусах «Предчувствие весны», «Завод „Болеро“», сопровождая постановки пространственными декларациями в программах.

Поиск новых талантливых хореографов ведется, но значительного успеха пока нет. На ежегодном фестивале балета «Мариинский» есть программа «Творческая мастерская молодых хореографов», привлекающая неизменный интерес надеждой на открытие новых имен. Но «Мастерская» — предприятие, работающее на постоянной основе. Одного показа в год недостаточно для творческого развития даже самого крупного молодого таланта. Нет у «Мастерской» и правил, определяющих, кому выпадет удача выступить. Екатеринбургский театр оперы и балета проводит хореографические мастерские «Danse-платформа». Девять отобранных из числа претендентов участников получают на две недели репетиционные залы и артистов труппы и показывают созданные номера в концерте. Есть состязание молодых постановщиков в рамках Всероссийского конкурса артистов балета и хореографов в Москве.

Взросшие возможности записи музыки, ресурсы Интернета, с одной стороны, повышают музыкальный уровень спектаклей и расширяют спектр доступных хореографам партитур. С другой стороны, такое положение дел практически вытеснило из балетного театра композиторов.

Рост технического оснащения театральных сцен расширяет возможности оформления спектаклей. Особенно удачно компьютерные программы, кино- и видеоэффекты применяются на концертной сцене.

Подготовка артистов балета учитывает меняющиеся требования балетной сцены. Выпускники хореографических училищ имеют хорошую растяжку, большой шаг, умеют выполнять сложные современные элементы. Новые средства пластической выразительности востребованы в современной хореографии. Однако эти возможности плохо реализуются в труппах. На индивидуальные качества исполнителей редко сочиняется хореография. В результате артисты, желающие блеснуть достижениями, тащат свои новомодные трюки в балеты классического наследия, искажая манеру, стиль, а иногда и здравый смысл авторской хореографии.

Знакомство с зарубежным балетом повлияло на состояние русского классического наследия. Танцовщики привнесли на отечественную сцену новые веяния, увиденные на Западе. Особенности русской исполнительской манеры стали размываться. Театры — от Мариинского и Большого до Пермского и Новосибирского — с азартом принялись осваивать ранее недоступные балеты Дж. Баланчина. Но эйфория от расширения репертуара в конце 2000-х годов сменилась тревогой, когда пришло осознание, что баланчинская хореография повлияла на стиль исполнения хореографии Ж. Перро, М. Петипа, М. Фокина.

Вопрос, как сохранять классическое наследие, не имеет однозначного решения. Одна часть театральных деятелей считает, что спектакль — живой организм и изменения, внесенные со временем выдающимися исполнителями, имеют право на дальнейшее существование. Их оппоненты стоят за незыблемое сохранение авторской хореографии. Однако на практике проблема сохранения классического наследия только обостряется. В поиске ее решения, казалось бы, усилился интерес к воссозданию подлинной хореографии. В Мариинском театре С. Вихарев возобновил по записям Н. Сергеева в прежних декорациях и костюмах балеты «Спящая красавица» (2000), «Баядерка» (2002), «Пробуждение Флоры» Р. Дриго (2007). В ГАБТе появились «Парижское веселье» Ж. Оффенбаха и «Треуголка» М. де Фальи в хореографии Л. Мясина (2005); Ю. Бурлака и В. Медведев сделали реконструкцию «Эсмеральды» (2009). Появился интерес к возобновлению балетов советского периода. В Мариинском театре на сцену вернулись «Ленинградская симфония», «Шурале» и «Спартак», в Михайловском — «Лауренсия». Однако ни один из перечисленных балетов нельзя считать реконструкцией подлинного спектакля, по-

скольку где-то совмещены разные редакции, где-то оставлены фрагменты современной правки, где-то изменено оформление.

Еще одним направлением стали постановки спектаклей «по мотивам»; как пример можно назвать балеты ГАБТа «Дочь фараона» (2000, хореограф П. Лакотт, «по Петипа»), «Светлый ручей» (2003, хореограф А. Ратманский, «по Ф. Лопухову»), «Пламя Парижа» (2008, хореограф А. Ратманский, «по В. Вайнонену»).

Похоже, сделан шаг к забвению авторов первоисточника. На афише возобновленного «Медного всадника» в Мариинском театре (2016) написано: «Хореография и постановка Юрия Смекалова»¹. Однако за основу взят спектакль Ростислава Захарова, чье имя рядом со Смекаловым на афише не упомянуто, хотя в анонсе сей факт не скрывается: «В новом „Медном всаднике“ сохранена хореографическая конструкция спектакля Ростислава Захарова, созданного в 1949 году. <...> Танцы подверглись обновлению лишь частично»². Удивителен и метод работы над балетом: «Если раньше старые балеты восстанавливали, скрупулезно реконструируя тексты по архивным записям или воспоминаниям танцевавших эти спектакли артистов, то на сей раз антиквариат решили адаптировать к современности. <...> А танцевальную скромность того драмбалетного спектакля до соответствия интересам современных исполнителей и привычкам нынешних зрителей довел Юрий Смекалов — прыжков и сложных пируэтов в хореографическом тексте стало больше»³. Однако художественная ценность не может измеряться количеством прыжков и пируэтов. Адаптировать же наследие к «привычкам нынешних зрителей» вряд ли пристало театру с великими традициями.

Репертуарная политика зависит от руководства балетной труппы. Изучение истории хореографии свидетельствует, что расцвет театральных коллективов происходил тогда, когда во главе стояли крупные балетмейстеры. Ныне в большинстве театров страны упразднены даже должности главных балетмейстеров и бразды правления находятся

¹ www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/bronze_horseman/ Дата обращения 24.11.2016

² Там же.

³ Там же.

в руках директоров, заведующих или художественных руководителей, которыми чаще всего становятся бывшие танцовщики.

В 2011–2016 годах балет Большого театра возглавлял художественный руководитель С. Ю. Филин, бывший премьер этого театра, с 2016-го — М. Х. Вазиев, бывший премьер Мариинского театра. В 2011–2016 годах балетом Музыкального академического театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко руководил И. А. Зеленский, премьер Мариинского театра, с 2017-го — Лоран Илер, этуаль Парижской оперы. Обязанности заведующего балетной труппой Мариинского театра с 2008 года исполняет Ю. В. Фатеев, в прошлом танцовщик. Исключением недолго являлся Михайловский театр, где художественным руководителем в 2011–2014 годах был известный испанский хореограф Начо Дуато, сразу включивший в репертуар серию своих балетов.

С развитием технических средств вопрос фиксации хореографии, казалось бы, можно считать решенным. Однако и здесь существуют проблемы, связанные, главным образом, с тем, что не все театры фиксируют свои спектакли видеозаписями. Кроме того, пока нет юридического определения, какую именно запись следует считать авторской.

* * *

Задача сохранения и развития традиций русского балета решается подготовкой высокопрофессиональных кадров, которые пестуются в высших и средних учебных заведениях Российской Федерации. Лидерами являются Академия русского балета им. А. Я. Вагановой (АРБ) и Московская государственная академия хореографии (МГАХ).

ЛАХУ получило статус академии в 1991 году. Ее первым президентом был избран К. М. Сергеев. После кончины Сергеева пост президента не занят, художественным руководителем в 1992–1999 годах был И. Д. Бельский, в 2000–2013 годах А. А. Асылмуратова, с 2013-го — Ж. И. Аюпова. Ректор с 2013 года — Н. М. Цискаридзе.

МАХУ получило статус академии в 1995 году. Ректором МГАХ стала С. Н. Головкина, в 2001–2002 годах исполняющим обязанности ректора был художественный руководитель балета Большого театра Б. Б. Акимов, в 2002 году ректором была избрана М. К. Леонова, выпускница МАХУ и ГИТИСа, бывшая солистка ГАБТа.

АРБ и МГАХ стали базовыми образовательными учреждениями Учебно-методического объединения (УМО).

«Главные цели УМО:

- выработка общих принципов и стандартов хореографического образования и контроль за их соблюдением;
- координация работы всех хореографических учебных заведений России и стран постсоветского пространства ради сохранения методики балетного образования, которая формировалась в России (прежде всего в Петербурге) в течение трех столетий и получила всемирное признание как „школа Вагановой“;
- методическая помощь вновь создаваемым учреждениям хореографического образования.

Основные направления деятельности УМО:

- разработка, совершенствование, утверждение учебных программ по специальным и общепрофессиональным дисциплинам, дисциплинам специализаций;
- издание специальной учебной и методической литературы;
- повышение квалификации преподавателей хореографических учебных заведений»⁴.

В АРБ осуществляется многоуровневая система образования: среднее специальное, бакалавриат, магистратура, аспирантура, дополнительное профессиональное образование на факультете повышения квалификации. В МГАХ работает аспирантура.

Однако главным направлением остается подготовка артистов балета. «Академия русского балета им. А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург) осуществляет образовательную деятельность в различных областях балетного искусства, но основой всей ее деятельности является подготовка по специальности „исполнительское искусство в балете“ (более 75 % обучающихся)»⁵. То же можно отнести и к МГАХ.

Традицией петербургской и московской школ остается участие воспитанников в спектаклях театров, постановка школьных спектаклей и номеров, их показ широкой зрительской аудитории.

⁴ www.vaganova.ru/page.php?id=114&pid=84

⁵ Там же

Глоссарий¹

Балет (фр. ballet, от *ит.* balletto) — вид сценического искусства, содержание которого раскрывается в танцевально-музыкальных образах. Балет — пространственно-временной синтетический вид сценического искусства; он включает в себя драматургию, музыку, хореографию, изобразительное искусство. Балеты бывают сюжетными и бессюжетными, делятся на жанры (трагедии, комедии, поэмы, симфонии, миниатюры и т. п.).

Балетмейстер — автор хореографии и режиссер-постановщик балетов, концертных номеров, танцевальных сцен в операх, драматических спектаклях, опереттах, мюзиклах, кинофильмах, в балете на льду, спортивной и художественной гимнастике.

В энциклопедии «Балет»² понятия «балетмейстер» и «хореограф» — синонимы, однако в последнее время появилось разделение понятий. Например, Г. Алексидзе считал: «Балетмейстер — историческое название, оно идет от терминологии XIX века. Балет тогда был помпезным представлением типа „Спящей красавицы“. Балетмейстер — тот, кто может свести в единое целое пантомиму и хореографию. Самый замечательный, великий балетмейстер — Петипа. Он был создан Богом для большого балета. Хореограф — тот, кто ставит хореографию. Хореограф может не работать в императорском театре. Сейчас слово „балетмейстер“ отживает свое. Последние балетмейстеры — Олег Виноградов, Юрий Григорович, они ставят большие балеты. <...> Эйфман тоже балетмейстер. А Баланчин — хореограф. <...> Я — хореограф. Я не создан для театральных залов с хрустальными люстрами и царскими ложами. У меня большие балеты не получаются. Для меня главное — момент хореографического мышления. У кого-то другого — главное драматургия, а не хореография. Например, у Баланчина хореография всегда первична. Как ни странно, Фокин — хореограф, Якобсон — хореограф»³.

¹ Подробно см.: Абызова Л. Теория и история хореографического искусства: Термины и определения: Глоссарий. Учебное пособие. СПб., 2015.

² Балет: Энциклопедия М., 1981. С. 48, 563.

³ Алексидзе Г. Балет в меняющемся мире. С. 151, 152.

Балетоведение — наука о балете, включающая теорию, историю хореографии, балетную критику, запись танца.

Действенный танец — танец, воплощающий развитие действия балетного спектакля. Действенный танец — главное выразительное средство сюжетного балета; понятно, что в бессюжетном балете он отсутствует. Примерами действенного танца являются: танец со змеей Никии («Баядерка»), сцена смерти Меркуцио в постановке Л. Лавровского («Ромео и Джульетта»), сцена погони в «Легенде о любви» в постановке Ю. Григоровича, «Ленинградская симфония» в постановке И. Бельского.

Дивертисмент (фр. divertissement — увеселение, развлечение) — вставные танцевальные номера в спектакле, непосредственно не связанные с сюжетом; структурная форма внутри балетного спектакля — сюита танцевальных номеров (соло, дуэтов, ансамблей, как классических, так и характерных).

Драмбалет — форма *хореодрамы* (см.), воцарившаяся в советском балете 1930–50-х годов. Ее особенностями были: опора на литературный сценарий, наличие четкой режиссерской концепции, последовательного развития действия и характеров. Музыкальные и хореографические выразительные средства из главных переходили во вспомогательные. Преобладала отанцованная пантомима при полном отказе от традиционных больших классических структурных форм и ансамблей. Для танцовщиков был обязателен «танец в образе», то есть окрашенный драматической игрой. Использование чистого танца допускалось только в местах, оправданных сюжетом (на праздниках, балах, фестивалях, при изображении в спектакле театральных представлений — «театр в театре»). Драмбалет — единственный жанр балетного театра, отвечающий принципам соцреализма. Этот факт и отрицание советскими идеологами специфических выразительных средств балетного театра привели к монопольному положению драмбалета, а затем и к кризису.

Классический танец — основная система выразительных средств хореографического искусства, основанная на поэтически обобщенной трактовке образа человека, на пластическом раскрытии его эмоций, мыслей и переживаний. «Классический танец — система художественного мышления, оформляющего выразительность движений, присущих танцевальным проявлениям человека на различных стадиях культуры. В классическом танце эти движения входят не в эмпирически данной

форме, а в абстрагированном до формулы виде»⁴. В системе классического танца разработаны позиции ног, рук, корпуса и головы. Движения строятся на основе выворотности.

Пантомима — вид сценического искусства, в котором выразительными средствами для создания художественного образа и раскрытия содержания являются пластика тела, жест и мимика. Пантомима в балете обычно сопровождается музыкой или ритмическим аккомпанементом.

Реализм — художественный метод, предполагающий правдивое изображение реальной действительности. В советское время его разновидностью был так называемый социалистический реализм — соц-реализм, который требовал тогда «от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии... то есть в процессе созидания социалистического общества на пути к коммунизму»⁵.

Симфонизм является способом наиболее полного раскрытия художественного замысла с помощью последовательного и целеустремленного музыкального развития, включающего разработку, противоборство, скрещение и преобразование тем и тематических элементов. Далее см. *хореографический симфонизм*.

Симфонический танец — см. *хореографический симфонизм*.

Танец — вид искусства, в котором художественные образы создаются средствами пластических движений и ритмически четкой и непрерывной смены выразительных положений человеческого тела. Танец неразрывно связан с музыкой, эмоционально-образное содержание которой находит свое воплощение в его хореографической композиции, движениях, фигурах. Танец — вид пространственно-временного искусства.

Характерный танец (фр. *danse de caractère, danse caractéristique*) — вид сценического танца. В его основе народный танец, подвергшийся обработке балетмейстером для балетного спектакля. Хореографы и танцовщики классической школы строят технику характерного танца на классической основе.

Хореограф — см. *балетмейстер*.

⁴ Блок Л. Классический танец: История и современность. С. 25.

⁵ Тимофеев Л., Венгров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., 1955. С. 136.

Хореографический симфонизм современное балетоведение определяет как эстетическую категорию, особый метод художественного отражения действительности.

В музыке понятие симфонизма разрабатывал Б. Асафьев, а в балетном искусстве понятие хореографического (танцевального) симфонизма пытался сформулировать Ф. Лопухов. В своем теоретическом труде «Пути балетмейстера» он писал: «Как может выявиться симфонизм танца, будь то отдельная вариация, целый акт, балет или танцсимфония? Это произойдет только тогда, когда все постановки танцев, как малых вариаций, так и мощных балетов, не говоря уже о танцсимфониях, будут основаны на принципе хореографической тематической разработки, а не на случайном наборе танцевальных движений, хотя бы и исполняемых в ритм музыки. Если при постановке как малых вариаций, так и больших балетов исходить из принципа хореографических тематических разработок, то в этом и будет заключаться сущность танцевального симфонизма»⁶.

В. Красовская расширила это понятие: «Балетный симфонизм — не только организация многопланового хореографического действия в структурных формах симфонической музыки. Это, кроме того и прежде всего, широкое постижение жизни в обобщенных, многозначных, изменчивых образах, которые борются, взаимодействуют, растворяются один в другом и вырастают один из другого — опять-таки подобно симфонической музыке. Само собой разумеется, симфонический танец может быть классическим и характерным, в нем состояются и выразительное и изобразительное начала»⁷.

В соответствии со своим определением Лопухов относил к симфоническому танцу второй акт «Жизели» и четвертую картину «Лебединого озера» (до выхода Злого гения), бессюжетные танцевальные композиции, где «танец развивался... по собственным законам»⁸. Лопухов отмечал, что в «Пахите» «па-классик — это классическая симфония танца, форма, в создании которой творчество Петипа по сей день остается непревзойденным»⁹, в балете «Дочь фараона» «все построение адажио приближалось к сонатной форме — с завязкой, развитием и финалом — кодой, что особенно ценно, так как в музыке сонатной формы не было»¹⁰.

⁶ Лопухов Ф. Пути балетмейстера. С. 54, 55.

⁷ Красовская В. Статьи о балете. С. 123.

⁸ Лопухов Ф. Хореографические откровения. М., 1972. С. 60.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 61.

Лопухов отмечал, что хореографический симфонизм может появляться в балетах на несимфоническую музыку и развиваться по собственным законам (акт «Тени» в «Баядерке»).

О. Астахова считает, что «хореография первого акта „Жизели“ не уступает второму по насыщенности симфонизмом. Об этом свидетельствуют полнота звучания хореографических тем, их взаимодействие, переключки, трансформации, то есть развитая система пластических лейтмотивов, притом тесно связанная с музыкальной. В симфонизме именно первого акта „Жизели“ проявилось глубокое, смелое новаторство авторов балета, их высокое мастерство»¹¹. Аналогичную точку зрения имеет И. Бельский. Задаваясь вопросом, почему «единственный балет, который остался практически без искажений, — это „Жизель“ Ж. Коралли, Ж. Перро, М. Петипа», Бельский полагает, что причина «прежде всего в хореографическом симфонизме — основном принципе решения драматургии балета. Как невозможно что-либо изменить в музыкальной партитуре сочинения, так невозможно вторгнуться и в хореографию „Жизели“. Известно, что А. Адан впервые в балетной музыке ввел в „Жизели“ лейтмотивы героев, а Петипа, автор хореографии петербургской постановки балета, не только вслед за композитором сочинил хореографические темы, но и пошел дальше, развивая и разрабатывая их. Хореографический симфонизм еще не достигает здесь драматургических высот „Лебединого озера“, но хореографическая тематическая разработка прослеживается очень четко и несет на себе основную драматургическую нагрузку»¹².

Ф. Лопухов теоретически обосновал существование различных видов танца: «танцы около музыки, на музыку, под музыку и в музыку»¹³. Важное значение имеет выдвинутое Лопуховым положение о том, что хореографический симфонизм может быть использован в балетах разных жанров, являясь в танцсимфониях главным формообразующим методом, а в сюжетных балетах применяясь в решении отдельных сцен.

Идеи Лопухова о симфонической хореографии восприняли новаторы 1960-х годов Ю. Григорович и И. Бельский, а за ними подхватили и развивают современные хореографы.

¹¹ Астахова О. К вопросу о хореографической теме в классическом балете // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. М., 1982. Вып. 4. С. 84, 85.

¹² Бельский И. Все совмещается в танце, и все постигается через танец... // Советский балет. 1988. № 4. С. 27.

¹³ Лопухов Ф. Пути балетмейстера. С. 61.

Балетовед Б. Илларионов предложил для хореографических произведений типологию, основанную на особенностях метода хореографического симфонизма:

«1) инструментально-симфонические: в них тела танцовщиков подобны инструментам оркестра; внешне абстрактный танец интонируется, как правило, пластически, а не психологически; изложение танцевальных и пластических мотивов практически полностью соответствует развитию музыкальных тем;

2) программно-симфонические, где, аналогично произведениям программной музыки, на первый план выходит драматургический конфликт — чаще всего столкновение противоборствующих пластических тем — и основные этапы его развития; персонажи таких произведений имеют гораздо более выраженные индивидуальные черты, в трактовках образов возможны психологические краски; однако и в данных произведениях ведущим является не развитие сюжета, фабулы, драматическое разрешение конкретной ситуации, а развитие, столкновение и взаимопроникновение музыкально-хореографических тем, мотивов, пластических характеристик;

3) импрессионистические: в них изменчивая, прихотливая игра пластических мотивов передает смену настроений, состояний, атмосферы, подобно сложению музыкальной ткани (микротехнике) в импрессионистической музыке или игре красок художников-импрессионистов; в таких балетах хореограф проводит аналогии не со структурой и конструкцией музыкального произведения, а с его фактурой, с особенностями используемых тембров и оркестровки;

4) сюжетные: здесь построение балета, хореография подчинены изложению сюжета, рассказу о конкретных событиях; развитие музыкально-пластических тем имеет подчиненное значение и происходит, как правило, в рамках отдельных эпизодов, не охватывая все произведение в целом; персонажи таких балетов в большинстве случаев имеют имя (чего нет в произведениях других типов), психологическую характеристику, „историю“, они могут эволюционировать как личности;

5) сакральные — произведения с организационной и образной структурой, построенной по принципу священнодействия, богослужения, молитвы»¹⁴.

¹⁴ Илларионов Б. Глория: Русские корни мексиканского балета. СПб., 2004. С. 60, 61.

Понятно, что данная типология может быть дополнена и расширена.

Хореография (гр. choreia — пляска + grapho — пишу) — танцевальное искусство во всех его разновидностях, основанное на музыкально-организованных, условных, образно-выразительных движениях человеческого тела. Высшая форма хореографии — балет. В современной хореографии различают: танец бытовой (народный и бальный) и сценический (основные виды: танец в балете, эстрадный, народно-сценический).

Хореодрама (хореографическая драма) — жанр балетного спектакля, имеющего сюжет, который излагается с помощью танца и пантомимы. Хореодрама появилась на свет в XVIII веке, когда балет стал самостоятельным хореографическим спектаклем. К хореодраме относятся действенные балеты Ж. Ж. Новерра, Г. Анджолини, Ш. Дидло, романтические балеты Ф. Тальони, Ж. Перро. М. Петипа отошел от хореодрамы, в его «больших», «академических» балетах кроме повествовательных сцен были развернутые масштабные ансамбли, не передающие сюжет, но раскрывающие внутреннее состояние героев. Новые формы хореодрамы — балеты А. Горского («мимодрамы»), М. Фокина. В 1930–50-е годы в СССР господствовала форма хореодрамы, получившая название «драмбалет» (см.), где главным был сюжет. Требование соблюдения принципов соцреализма, отрицание специфики выразительных средств хореографического искусства, запрет поиска новых путей (в частности, запрет симфонического танца, бессюжетного балета) — все это привело к кризису балетного театра. В результате реформы 1960-х годов на смену драмбалету пришли спектакли, часть которых относится к хореодраме, основанной на музыкально-хореографической драматургии (спектакли Ю. Григоровича, О. Виноградова, Н. Боярчикова, Б. Эйфмана, А. Ратманского).

Список литературы

Справочные издания

- Балет: Энциклопедия М., 1981.
 Деген А., Ступников И. Балет: 120 либретто. СПб., 2008.
 Деген А., Ступников И. Ленинградский балет. 1917–1987: словарь-справочник. Л., 1988.
 Деген А., Ступников И. Петербургский балет (1903–2003): справочное изд. СПб., 2003.
 Русский балет. М., 1997.

Литература основная

- Абызова Л. Военные хроники ленинградского балета. СПб., 2015.
 Абызова Л. Игорь Бельский: Симфония жизни. СПб., 2000.
 Абызова Л. Теория и история хореографического искусства: Термины и определения: Глоссарий. Учебное пособие. СПб., 2015.
 Актеры — легенды Петербурга. СПб., 2004.
 Блок Л. Классический танец: История и современность. М., 1987.
 Гаевский В. Дом Петипа. М., 2000.
 Добровольская Г. Балетмейстер Леонид Якобсон. Л., 1968.
 Добровольская Г. Танец. Пантомима. Балет. Л., 1975.
 Ильичева М. Неизвестный Петипа. СПб., 2015.
 Красовская В. Агриппина Яковлевна Ваганова. Л., 1989.
 Красовская В. Анна Павлова. Л.; М., 1964.
 Красовская В. Нижинский. Л., 1974.
 Красовская В. Профили танца. СПб., 1999.
 Красовская В. Русский балетный театр начала XX века: в 2 т. Т. 1: Хореографы. Л., 1971; Т. 2: Танцовщики. Л., 1972.
 Красовская В. Статьи о балете. Л., 1967.
 Ленинградский балет сегодня: сб. ст.: в 2 т. Л.; М., 1967–1968.
 Ленинградский балет 1960–70-х годов: сб. ст. СПб., 2008.
 Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М., 1966.
 Лопухов Ф. Хореографические откровения. М., 1972.
 Петербургский балет: Рубеж тысячелетий. СПб., 2004.
 Советский балетный театр. М., 1976.

- Суриц Е. Хореографическое искусство 1920-х годов. М., 1979.
Три века петербургского балета. СПб., 2008.
Фокин М. Против течения. Л., 1981.

Литература дополнительная

- Абызова Л. Игорь Зеленский — последний герой Мариинки? // Балет. 2004. № 6.
Абызова Л. Ленинградское хореографическое училище в годы блокады // Величие непокоренного Ленинграда в годы Великой Отечественной войны: сб. науч. ст. СПб., 2008.
Абызова Л. Портрет Ульяны Лопаткиной в возрасте 30 лет на фоне Петербурга // Вестник Золотой книги Санкт-Петербурга. 2004. № 5.
Абызова Л. Ульяна Лопаткина // Звезды петербургской сцены: сб. ст. М., 2003.
Абызова Л. Ульяна Лопаткина: душа танца или танец души? // Балет. 2004. № 2.
Айседора: Гастроли в России: сб. ст. М., 1992.
Алексей Ермолаев: сб. ст. М., 1974.
Алексидзе Г. Балет в меняющемся мире. СПб., 2009.
Аловерт Н. Михаил Барышников: «Я выбрал свою судьбу». М., 2005.
Асылмуратова А. «...Не следовать за модой, а хранить традиции» // Балет. Спецвыпуск: Материалы к истории балета XX века. 2003.
Армашевская К., Вайнонен Н. Балетмейстер Вайнонен. М., 1971.
Балетмейстер А. А. Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи. СПб., 2000.
Белова Е. Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева. М., 1997.
Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М., 1971.
Вацлав Нижинский // Легенды русского балета: альбом. СПб., 2008.
Великая Марина. Марина Семенова: сб. ст. СПб., 2016.
Волынский А. Книга ликований. М., 1992.
Вспоминая вновь...: сб. ст. СПб., 2004.
Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета. 1738–2008: сб. ст. СПб., 2009. Ч. 1; 2010. Ч. 2; 2012. Ч. 3.
Гаевский В. Дивертисмент. М., 1981.
Голейзовский К. Жизнь и творчество. М., 1984.
Григорьев С. Балет Дягилева. М., 1993.
Давлекамова С. Галина Уланова: «Я не хотела танцевать». М., 2005.
Добровольская Г. Балетмейстер Леонид Якобсон. М., 1968.
Добровольская Г. Михаил Фокин. Русский период. СПб., 2004.

- Добровольская Г. Федор Лопухов. Л., 1976.
Добровольская Г. «Щелкунчик». СПб., 1996.
Дункан А. Моя жизнь. Ростов н/Д., 1998.
Захаров Р. Искусство балетмейстера. М., 1954.
Звездочкин В. Творчество Леонида Якобсона. СПб., 2007.
Зозулина Н. Алла Осипенко. Л., 1987.
Иванова С. Марина Семенова. М., 1965.
Илларионов Б. Диана Вишнёва // Балет. 2001. № 1.
Илларионов Б., Майнидзе В. Профессиональное балетное образование в России: петербургская и московская традиции // История художественного образования в России: сб. ст. СПб., 2007. Вып. 1–2.
Ильичева М. Аскольд Макаров. Л., 1984.
Ильичева М. Ирина Колпакова. Л., 1986.
Карп П. Балет и драма. Л., 1980.
Карп П. О балете. М., 1967.
Карсавина Т. Театральная улица. Л., 1971.
Катышева Д. Петербургские сезоны. СПб., 2011.
Катышева Д. Рудольф Нуреев — балетмейстер. СПб., 2011.
Константин Сергеев: сб. ст. М., 1978.
Красовская В. Балет сквозь литературу. СПб., 2005.
Красовская В. Вахтанг Чабукиани. Л.; М., 1960.
Красовская В. Никита Долгушин. Л., 1985.
Кузовлева Т. Хореографические странствия Николая Боярчикова. СПб., 2005.
Кшесинская М. Воспоминания. М., 1992.
Лавровский Л. Документы, статьи, письма. М., 1983.
Левинсон А. Мастера балета. СПб., 1914.
Лица М. Вчера и сегодня в балете. М., 1986.
Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М., 1999.
Лифарь С. Мемуары Икара. М., 1995.
Лопухов Ф. В глубь хореографии. М., 2003.
Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Берлин, 1925.
Львов-Анохин Б. Галина Уланова. М., 1984.
Максимова Е. Мадам «нет». М., 2003.
Мессерер А. Танец. Мысль. Время. М., 1979.
Михаил Габович: сб. ст. М., 1977.
Михайлов М. Жизнь в балете. Л.; М., 1966.
Михайлов М. Молодые годы ленинградского балета. Л., 1978.
Незабываемая (Наталья Бессмертнова). М., 2008.
Нижинская Б. Ранние воспоминания. М., 1999.
Нижинский В. Дневник. М., 1995.

- Николай Цискаридзе: Мгновения... М., 2007.
- Ольга Спесивцева // Легенды русского балета: альбом. СПб., 2009.
- Петр Гусев — рыцарь балета: сб. ст. СПб., 2006.
- Розанова О. Божественная Алтынай // Балтийские сезоны. 2002. № 5.
- Рославлева Н. Майя Плисецкая. М., 1968.
- Сергей Дягилев и русское искусство: в 2 т. М., 1982.
- Слонимский Ю. В честь танца. М., 1968.
- Слонимский Ю. Мастера балета. Л., 1937.
- Слонимский Ю. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М., 1956.
- Слонимский Ю. Чудесное было рядом с нами. Л., 1984.
- Соколов-Каминский А. Советский балет сегодня. М., 1984.
- Ступников И. Алтынай Асылмуратова и Константин Заклинский // Советский балет. 1990. № 5.
- Ступников И. Фарух Рузиматов // Звезды петербургской сцены: сб. ст. М., 2003.
- Тихонова Н. Девушка в синем. М., 1992.
- Фомкин А. Два века «театральной церкви». СПб., 2003.
- Фомкин А. Исторические предпосылки стандартизации профессионального обучения артистов балета // Вестник АРБ имени А. Я. Вагановой. 2006. № 15, 16.
- Чернова Н. От Гельцер до Улановой. М., 1979.
- Чистякова В. В мире танца: беседы о балете. Л.; М., 1964.

Вопросы для самоконтроля

1. Общая характеристика балетного театра России в начале XX века.
2. Роль А. Горского в обновлении репертуара ГАБТа. Новаторство хореографии А. Горского в балете «Дон Кихот».
3. Постановки М. Фокина на петербургской сцене и в «Русских сезонах». Новые приемы выразительности в его балетах.
4. Общее и различное во взглядах М. Фокина и А. Горского на реформу балетного театра. Актуальность взглядов М. Фокина сегодня.
5. Проблема сохранения наследия М. Фокина и пути ее решения (на примерах по выбору студента).
6. Анна Павлова — «крылатый гений балетного искусства».
7. Т. Карсавина и В. Нижинский на императорской сцене и в «Русских сезонах». Т. Карсавина в художественной жизни Петербурга.
8. Балетмейстерское творчество В. Нижинского и его влияние на балетный театр XX века.
9. О. Спесивцева — балерина императорского театра и революционного Петрограда, звезда «Русского балета» С. Дягилева, этуаль Парижской оперы.
10. Вклад творчества А. Павловой, Т. Карсавиной, В. Нижинского и О. Спесивцевой в развитие мирового балетного театра.
11. Деятельность С. Дягилева. Организация «Русских сезонов» в Париже. Содружество композиторов, хореографов, художников и артистов в «Русских сезонах».
12. Историческое значение «Русских сезонов» для судьбы мирового балетного театра.
13. Балетный театр во время и после Октябрьской революции. Проблемы сохранения балетного искусства.
14. Эксперименты 1920-х годов. Группа «Молодой балет» и ее значение для развития и поисков новых путей в хореографии.
15. Особенности балетмейстерской манеры К. Голейзовского. Влияние Голейзовского на творчество советских хореографов.
16. Суть теории Ф. Лопухова о хореографическом симфонизме. Лопухов — основоположник жанра танцсимфонии («Величие мироздания»).

17. Сюжетные балеты Ф. Лопухова и его деятельность по реставрации балетов классического наследия.
18. Педагогическая деятельность Ф. Лопухова, его ученики и последователи. Влияние наследия Лопухова на развитие современной хореографии.
19. Педагогическая деятельность А. Вагановой. Ее ученицы. Суть и значение методики Вагановой.
20. Особенности жанра драмбалета и причины монополизации этого жанра в советское время.
21. Балеты В. Вайнонена «Пламя Парижа» и «Щелкунчик». Причины неувядающей популярности балета «Щелкунчик».
22. «Бахчисарайский фонтан» в постановке Р. Захарова и «Ромео и Джульетта» в постановке Л. Лавровского — шедевры жанра драмбалета.
23. Р. Захаров — идеолог жанра драмбалета.
24. В. Чабукиани — выдающийся мастер героического танца. Особенности хореографической драматургии в балетах Чабукиани.
25. Творчество М. Семеновой.
26. Г. Уланова — «обыкновенная богиня».
27. Выдающиеся ученицы А. Вагановой: Ф. Балабина, Т. Вечеслова, Н. Дудинская, А. Шелест.
28. К. Сергеев — «принц советского балета».
29. Лидеры московского балета: О. Лепешинская, А. Ермолаев, А. Мессерер, М. Габович.
30. Работа ГАБТа в годы Великой Отечественной войны в Москве и в эвакуации. МХУ в годы войны.
31. ГАТОБ в эвакуации.
32. Ленинградский балет во время блокады.
33. ЛХУ в блокаду и в эвакуации.
34. Значение героической работы театров в годы войны по сохранению традиций и репертуара, пропаганде искусства в провинции.
35. Кризис балетного искусства в 1950-е годы, его причины, пути выхода.
36. Деятельность Л. Якобсона. Особенности его творческой манеры и выбора выразительных средств.
37. Реформа балетного театра 1960-х годов и ее лидеры Ю. Григорович и И. Бельский.
38. Общая характеристика творчества Ю. Григоровича. Балеты «Каменный цветок» и «Легенда о любви» как начало нового этапа в развитии хореографии.

39. Использование принципов хореографического симфонизма в сюжетных балетах Ю. Григоровича (на примере спектаклей по выбору студента).
40. И. Бельский — выдающийся танцовщик, балетмейстер, педагог, теоретик. Возрождение жанра танцсимфонии — «Ленинградская симфония» в постановке Бельского.
41. Балетмейстеры «новой волны» (О. Виноградов, Н. Боярчиков, Г. Алексидзе, Н. Касаткина и В. Васильев). Традиция и новаторство в их творчестве.
42. Характеристика творчества выдающихся танцовщиков 1950–1970-х годов (И. Зубковская, О. Моисеева, Н. Кургапкина, М. Плисецкая, Р. Стручкова, А. Осипенко, И. Колпакова, Г. Комлева, Е. Максимова, Н. Макарова, Н. Бессмертнова, Б. Брегвадзе, А. Макаров, Ю. Соловьев, Р. Нуреев, Н. Долгушин, М. Лиєпа, В. Васильев, М. Лавровский, М. Барышников).
43. Основные тенденции развития балетного театра и поиски новой образности во второй половине 1970-х — в 2000-е годы.
44. Особенности творчества хореографов Б. Эйфмана, И. Чернышева, Д. Брянцева, В. Елизарьева, М. Мурдмаа.
45. Балетные театры провинции и союзных республик.
46. Общая характеристика исполнительского искусства 1980–2000-х годов. Творческие портреты выдающихся танцовщиков этого времени (Г. Мезенцева, Т. Терехова, Л. Семеняка, А. Асылмуратова, Н. Анишвили, Ж. Аюпова, Ю. Махалина, И. Ниорадзе, У. Лопаткина, Д. Вишнёва, С. Захарова, К. Заклинский, Ю. Петухов, Ф. Рузиматов, И. Зеленский, С. Филин, Н. Цискаридзе).
47. Основные направления балетмейстерского и исполнительского творчества в контексте развития сценического танца в XX веке.
48. Использование возможностей современной техники в оформлении и влияние этого фактора на эстетику спектаклей. Новые средства пластической выразительности.
49. Жизнь классики во времени. Проблема сохранения классического наследия.
50. Новые требования к образовательному процессу.

Указатель имен

- Абашеев Петр Тимофеевич 215
 Абашова Мария Юрьевна 200
 Абдыев Реджепмырат 116
 Абрамова Анастасия Ивановна 33
 Адамс Джон 255
 Адан Адольф 8, 207, 222, 230, 286
 Адырхаева Светлана Дзантеми-ровна 94
 Азаматова Сталина Азимовна 236
 Айтс Тауно 227
 Айтматов Чингиз 237
 Акбаров Икрам Ильхамович 234
 Акимов Борис Борисович 280
 Акманов Э. 236
 Алгаров Юлий 22
 Александр III 15
 Александров Борис Александрович 8
 Александрова Мария Александровна 214
 Алексидзе Георгий Дмитриевич 73, 78, 108, 110, 134, 147, 153–154, 156, 165, 166, 169, 171, 182, 187, 194, 198, 207, 230, 234, 254, 256, 265, 282
 Алексидзе Дмитрий Александрович 153
 Алексидзе Мариям 154
 Алидорт Дора Филипповна 222
 Аликишизаде Юлан 233
 Алмасзаде Гамэр 233
 Аловерт Нина Николаевна 168, 203
 Алонсо Алисия 191
 Алонсо Альберто 156, 160, 161, 255
 Альбинони Томазо Джованни 204
 Альтман Натан Исаевич 120
 Амиров Фикрет 210, 216, 234
 Амосова Татьяна Леонидовна 158
 Ан Рейнальдо 59
 Ананишвили Нина Гедевановна 94, 164, 231, 246–248
 Андерсен Ханс Кристиан 26
 Анджелини Доменико Мария Гаспаро 288
 Андреев Алексей Леонидович 130, 223
 Андреев Василий Васильевич 38
 Андреянова Елена Ивановна 222
 Андрианов Самуил Константинович 71
 Андриенко Елена Андреевна 243
 Аникушин Михаил Константинович 98, 111
 Анисимова Нина Александровна 83, 120
 Аниханов Андрей Анатольевич 215
 Аннинк Джеф 256
 Анри Пьер 8

- Антонио Хосе 152, 254, 267
 Антоничева Анна Анатольевна 233
 Аполлинер Гильом 60
 Арбузов Алексей Николаевич 139
 Арбузова Вера Геннадиевна 200, 212
 Арендс Андрей Федорович 9, 29
 Аренский Антон (Антоний) Степанович 8, 40
 Аристакесян Эмин (Эмиль) Аспетович 232
 Армсгеймер Иван Иванович 9
 Арсеньев Михаил Сергеевич 215
 Асафьев Борис Владимирович 8, 9, 76, 83, 84, 86, 210, 285
 Астафьев Виктор Петрович 213
 Астахова Ольга Андреевна 286
 Асылмуратова Алтынай Абдурахимовна 157, 158, 244–246, 264, 266, 280
 Ахматова Анна Андреевна 48, 99
 Ашрафи Мухтар Ашрафович 234
 Аштон Фредерик 49
 Ашуров Шухрат 236
 Аюпова Жанна Исмаиловна 159, 248–252, 270, 280
 Бадалбейли Афрасияб 232, 233
 Бажаева Анна Петровна 125
 Бажов Павел Петрович 135
 Базарова Надежда Павловна 69, 79
 Байер Йозеф 9
 Бакст Лев Самойлович 25, 48, 51, 52, 56, 58, 59, 60, 63
 Бактыгулов Сталбек 237
 Балабина Фея Ивановна 79, 98, 108, 120, 203
 Балакирев Милий Алексеевич 59, 255
 Баланотти Роберт Иосифович 222
 Баланчивадзе Андрей Мелитонович 9, 115, 193, 230
 Баланчивадзе Георгий Мелитонович см. Баланчин
 Баланчин Джордж (наст. имя и фам. Баланчивадзе Георгий Мелитонович) 6, 48, 62, 66, 69, 70, 75, 78, 87, 131, 143, 152, 156, 187, 195, 201, 207, 211, 231, 247, 249, 251, 252, 254, 255, 256, 258, 260, 263, 270, 273, 278, 282
 Баласанян Сергей Артемьевич 8, 73, 176, 236
 Бальзак Оноре де 86
 Бальсис Эдуардас 229
 Баневич Сергей Петрович 149
 Банк Любовь Михайловна 118
 Банщиков Геннадий Иванович 212
 Баронова Ирина Михайловна 14
 Барт Патрис 260
 Барток Бела 9, 89, 148, 155, 199, 206, 226
 Барышников Михаил Николаевич 110, 116, 153, 159, 169, 170, 174, 185, 187, 193–196, 197, 205, 226, 228, 230
 Баснер Вениамин Ефимович 9, 149
 Батуев Жигжит Жигжитович 215
 Бауэр Евгений Францевич 37
 Бах Иоганн Себастьян 8, 193, 207, 209, 267

- Бахор Фируз 236
 Бацявичюс Витаутас 228
 Бежар Морис 22, 52, 152, 156, 162, 173, 190, 254, 260, 267
 Бейшеналиева Бибисара 236
 Бекефи Альфред Федорович 71
 Беликова Нина Викторовна 240, 242
 Белинский Александр Аркадьевич 169, 202
 Белла А. 222
 Беллини Винченцо 133
 Белый Андрей (наст. имя и фам. Борис Николаевич Бугаев) 149
 Бельский Игорь Дмитриевич 76, 78, 80, 87, 110, 131, 132, 133, 134, 141–145, 146, 147, 156, 165, 166, 168, 171, 177, 179, 181, 185, 186, 194, 199, 204, 207, 211, 213, 224, 243, 259, 280, 283, 286
 Бенуа Александр Николаевич 25, 40, 50, 56, 57, 58, 59, 63
 Бердышев Анатолий Васильевич 161
 Берета Элеонора 49
 Бережной Сергей Михайлович 116, 169
 Беретта Катарина 13, 18, 47
 Берлиоз Гектор 9, 190, 200, 205
 Бернстайн Леонард 272
 Беседина Валерия Викторовна 213
 Бессмертнова Наталия Игоревна 94, 140, 175–176, 191, 192
 Бессмертнова Татьяна Васильевна 118
 Бетховен Людвиг ван 25, 74, 87, 176, 200, 266
 Бизе Жорж 8, 160, 161, 200, 247, 259, 266
 Бихтер Михаил Алексеевич 122
 Блавье Жан Кристоф 255
 Блейк Уильям 161
 Блок Александр Александрович 69, 204
 Блок Любовь Дмитриевна 75, 80
 Бобров Сергей Рудольфович 213
 Богатырев Александр Юрьевич 244
 Бомарше Пьер Огюстен 200
 Борковский Витольд 229
 Бородин Александр Порфирьевич 9, 41
 Боярский Константин Федорович 78, 213, 214
 Боярчиков Николай Николаевич 78, 144, 147, 148–150, 156, 177, 186, 206, 229, 265, 277, 288
 Брайерс Гевин 255
 Брак Жорж 61, 63
 Брамс Иоганнес 205, 207
 Брант Себастьян 149
 Брегвадзе Борис Яковлевич 159, 177–178, 205
 Бриан Руди 161
 Брианца Карлотта 15
 Бриттен Бенджамин 150, 213
 Бродский Иосиф Александрович 63, 194, 197
 Броннер Михаил Борисович 203
 Брун Эрик 174
 Бруни Татьяна Георгиевна 69

- Брюс Генри 48
 Брюсов Валерий Яковлевич 226
 Брянцев Дмитрий Александрович 144, 172, 189, 198, 202–203, 264
 Бударин Вадим Андреевич 116, 210
 Булгаков Алексей Дмитриевич 118
 Булгаков Михаил Афанасьевич 200
 Бурлака Юрий Петрович 278
 Бурмейстер Владимир Павлович 188, 225
 Бурнонвиль Август 152, 169, 186, 271, 272, 273
 Бурханов Музаффар Аслидинович 216
 Бурцев В. И. 212
 Бутлер А. 19
 Бутримович Виталий Николаевич 210
 Буцко Юрий Маркович 155
 Быков Василий Владимирович 223
 Бюльбюль оглы Полад 225, 233
 Бядуля Змитрок 223
 Ваганова Агриппина Яковлевна 11, 13, 21, 22–24, 76, 78–81, 92, 94, 95, 98, 99, 101, 102, 103, 105, 122, 126, 127, 156, 157, 158, 165, 167, 208, 227, 236, 245, 272
 Вагнер Генрих 224
 Вагнер Рихард 25, 200, 225, 254
 Вазем Екатерина Оттовна 14, 21, 22, 162
 Вазиев Махар (Махарбек) Хасанович 280
 Вайнонен Василий Иванович 69, 83–85, 95, 106, 164, 279
 Вайнрот Маурисио 228
 Ванслов Виктор Владимирович 135, 136, 138, 143
 Варковицкий Владимир Александрович 229
 Василёв Владимир Юдич 154–155, 169, 172, 182
 Василенко Сергей Никифорович 8, 73, 106, 210, 234
 Васильев Александр Александрович 256
 Васильев Владимир Викторович 73, 98, 112, 113, 115, 140, 169, 172, 181, 189–192, 206, 213, 229
 Васильева Зинаида Анатольевна 222
 Васильева Марина Александровна 252
 Вебер Карл Мария 8, 58, 225, 267
 Великанов Василий Васильевич 235
 Вельтер Надежда Львовна 123
 Верди Джузеппе 155, 203, 215
 Вечеслов Михаил Михайлович 99
 Вечеслова Татьяна Михайловна 79, 89, 99, 103, 120, 157, 180, 230
 Вивальди Антонио 209, 266
 Виктюк Роман Григорьевич 175
 Викулов Сергей Васильевич 98, 116
 Вильтзак Анатолий Иосифович 61, 66, 227

- Виноградов Олег Михайлович 147, 150–152, 156, 169, 177, 185, 186, 198, 202, 211, 221, 222, 241, 265, 267, 282, 288
 Вирсаладзе Симон Багратович 85, 140, 166
 Витолинь Яков Янович 227
 Вихарев Сергей Геннадьевич 278
 Вишнёва Диана Викторовна 84, 152, 258–262, 266
 Владимиров Петр Николаевич 36
 Владимиров Юрий Кузьмич 113
 Владимирова Н. 123
 Власов Владимир Александрович 150, 236
 Власова Людмила Иосифовна 197
 Вознесенский Андрей Андреевич 161
 Войцеховский Леон 61
 Волинин Александр Емельянович 33
 Волконский Сергей Михайлович 17
 Волочкова Анастасия Юрьевна 102, 152
 Воынский Аким Львович 13, 16, 19, 20, 23, 46, 53, 54, 78
 Вронский Вахтанг Иванович 222, 232
 Вырубова Нина Владимировна 14
 Выходцева Тамара 246
 Габичвадзе Реваз Кондратьевич 91, 230
 Габович Михаил Маркович 114–115, 118, 189
 Габриэль Питер 203
 Габышев Олег Сергеевич 200
 Гаврилин Валерий Александрович 8, 169, 191
 Гаде Нильс 8
 Гаджибеков Солтан 232
 Гаевский Вадим Моисеевич 161, 175, 176, 250
 Газиев Марат Мусаевич 243
 Галичанин Альберт Евгеньевич 200
 Ганибалова Валентина Михайловна 186
 Гансен (Хансен) Йозеф 13
 Гейденрейх Екатерина Николаевна 126, 127
 Гейне Генрих 176
 Гельмер Герман 222
 Гельцер Василий Федорович 31
 Гельцер Екатерина Васильевна 20, 30, 31–32, 33, 34, 230
 Генслер Ирина Георгиевна 79, 126, 141
 Гербек Роберт Иосифович 122, 123, 214
 Гердт Елизавета Павловна 38, 67, 68, 102, 103, 104, 105, 160, 162, 172
 Гердт Павел Андреевич 15, 18, 23, 32, 44, 47, 67, 74, 162
 Герольд Фердинан 9, 151
 Гертель Петер 9
 Гершвин Джордж 208, 211
 Гёте Иоганн Вольфганг 149
 Гибсон Уильям 175
 Гиллем Сильви 167, 264
 Глазунов Александр Константинович 9, 30, 57, 85, 230

- Гласс Филипп 211
 Глебов Евгений Александрович 208, 223, 224
 Глезер Татьяна Константиновна 215
 Глинка Михаил Иванович 8, 41
 Глиэр Рейнгольд Морицевич 8, 32, 34, 113, 210
 Глonti Феликс (Филипп) Петрович 230
 Гоген Поль 52
 Гоголь Николай Васильевич 149
 Годунов Александр Борисович 112, 161, 174, 196–197, 228
 Голейзовский Касьян Ярославич 33, 69, 71–73, 118, 119, 176, 185, 190, 235, 273, 276
 Головин Александр Яковлевич 27, 41, 63
 Головин Серж 14, 20
 Головкина Софья Николаевна 175, 280
 Голубин Владимир Дмитриевич 118
 Гольдони Карло 60
 Гончарова Наталья Сергеевна 61, 63
 Гордеев Вячеслав Михайлович 244
 Горский Александр Алексеевич 25, 26–30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 42, 65, 71, 95, 112, 114, 207, 273, 276, 288
 Горшенкова Мария Николаевна 21
 Горячева Анастасия Васильевна 243
 Готье Теофиль 40, 58
 Гофман Эрнст Теодор Амадей 76, 84, 228
 Грабарь Игорь Эммануилович 57
 Гран Люсиль 169
 Гри Хуан 61
 Грибов Александр Иванович 116, 125
 Григ Эдвард 8, 9, 29, 76, 151, 203, 207
 Григорович Юрий Николаевич 76, 78, 87, 110, 116, 131, 132, 134–140, 141, 146, 147, 151, 156, 157, 165, 166, 168, 176, 177, 181, 184, 185, 189, 190, 196, 198, 211, 216, 217, 232, 242, 253, 272, 273, 282, 283, 286, 288
 Гридин Анатолий Васильевич 139
 Гризи Карлотта 169
 Грин (наст. фам. Гриневский) Александр Степанович 118
 Гринблат Ромуальд Самуилович 228
 Грудис Юозас 228
 Грэм (Грэхем) Марта 261
 Гуляев Вадим Николаевич 204, 205
 Гумерова София Рашидовна 152
 Гумилев Николай Степанович 48
 Гуно Шарль 162, 210
 Гусев Петр Андреевич 69, 76, 83, 164, 211
 Гюго Виктор 28, 35

- Дадикшилиани Отар Михайлович 209, 223
 Даль'Арджине Костантино 222
 Дандре Виктор 46, 54
 Данилова Александра Дионисьевна 66, 69
 Данилова Наталья Владимировна 208, 229
 Даукаев Марат Фуатович 186, 206, 207
 Дашкова Ирина Николаевна 119
 Дварионас Балис Доминико 228
 Дебюсси Клод 51, 52, 102, 154, 162, 203
 Дега Эдгар 176
 Делерю Жорж 273
 Делиб Лео 8, 9, 87, 106, 151, 222, 214
 Дельдевез Эдуар 9
 Дель Круа 17
 Дёма Анатолий Гордеевич 105
 Дементьев Александр Александрович 209
 Депре Жоскен 225
 Дешевов Владимир Михайлович 76
 Джавришвили Давид Лаврентьевич 230
 Джапаров Коша 235
 Дзеффирелли Франко 191
 Дидло Шарль 82, 288
 Дмитриев Владимир Владимирович 69
 Добужинский Мстислав Валерианович 48
 Дога Евгений Дмитриевич 230
 Долгушин Никита Александрович 116, 144, 150, 153, 185–188, 208, 225, 226, 265
 Долин Антон (наст. имя и фам. Сидни Фрэнсис Патрик Чиппендалл Хили-Кэй) 62, 63, 169
 Домашев Николай Петрович 34
 Доминская Юлия 14
 Доницетти Гаэтано 214, 216
 Достоевский Федор Михайлович 182, 200
 Доуэлл Энтони 174
 Дречин Семен Владимирович 229
 Дриго Риккардо 8, 16, 213, 278
 Дружинин Егор Владиславович 256
 Дуато Начо 280
 Дубровин Виталий Иванович 207
 Дубровицкая М. 123
 Дубровская Фелия 36
 Дуглас Розалия 73
 Дудинская Наталия Михайловна 76, 79, 81, 90, 91, 100–102, 108, 109, 111, 120, 121, 157, 170, 171, 180, 183, 212, 230, 232, 253, 256
 Дулов Михаил Тимофеевич 122
 Думченко Майя Владимировна 84
 Дункан Айседора 25, 71, 222
 Дургарян Карен 232
 Дьяченко Нина Николаевна 210
 Дюма-отец Александр 264
 Дюма-сын Александр 214
 Дюпон Патрик 162
 Дягилев Сергей Павлович 19, 22, 32, 34, 37, 41, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56–63, 74, 202, 251, 252

- Евгенидзе Давид 256
 Евдокимов Глеб Михайлович 192
 Евтеева Елена Викторовна 204, 262
 Егiazарян Григорий Егiazарович 232
 Егорова Любовь Николаевна 11, 19, 21–22, 66
 Елизарьев Валентин Николаевич 144, 224–225
 Ермолаев Алексей Михайлович 69, 107, 111–112, 114, 115, 135, 192, 196, 223
 Ето Л. 9, 231
 Ефимов Борис Григорьевич 161

Ж
 Жарр Морис 9
 Желонкина Ирина Николаевна 102
 Жигунова Маргарита Ивановна 189
 Жироду Жан 162
 Жуков Леонид Алексеевич 33, 235
 Жуковский Герман Леонтьевич 221
 Журбин Александр Борисович 148, 149, 207
 Жюд Шарль 162

 Завадский Юрий Александрович 98
 Загорский Василий Георгиевич 229
 Зайфферт Дитмар 225
 Заклинский Константин Евгеньевич 171, 174, 246, 263–265
 Закржевская Тамара Ивановна 183
 Замуэль Герман Рафаилович 78
 Заславский Михаил Самойлович 216
 Захаров Ростислав Владимирович 86–87, 95, 96, 130, 163, 210, 220, 226, 229, 249, 279
 Захарова Светлана Юрьевна 84, 158, 243, 262–263, 271, 272
 Зверев Николай Матвеевич 36, 61, 228
 Зеленский Игорь Анатольевич 211, 268–271, 280
 Змиевец Нина Александровна 200
 Знатоков Юрий Владимирович 205
 Золотницкий Давид Иосифович 180
 Золотова Наталия Викторовна 246
 Зубковская Инна Борисовна 139, 156–157, 180, 183, 244
 Зубковский Николай Александрович 107, 120, 177, 202
 Зуска Петр 260

И
 Иванов Георгий Владимирович 48
 Иванов Лев Иванович 11, 12, 14, 22, 27, 28, 94, 96, 207, 218
 Иванова Вероника Борисовна 102
 Иванова Лидия Александровна 69
 Иванова Т. 123
 Ивановский Николай Павлович 38
 Ивата Морихиро 216
 Изиковский Станислав 61
 Илер Лоран 280
 Илларионов Борис Александрович 249, 262, 287

- Ильинский Александр Александрович 9
 Ильичева Марина Александровна 82, 167
 Ильющенко Елена Михайловна 33
 Индра (наст. фам. Подлецкис) Юозас Стасевич 229
 Иогансон Анна Христиановна 21
 Иогансон Христиан Петрович 12, 14, 15, 22, 31
 Иордан Ольга Генриховна 122, 123, 124, 157, 180
- Й**
 Йоркин Павел Константинович 210, 234
- К**
 Кадлец Андрей-Карл Вячеславович 39
 Кадралева Анастасия Владимировна 216
 Кажлаев Мурад Магомедович 150, 267
 Калнинь Альфред Янович 227, 228
 Калниньш Имантс Августович 199
 Калош Шандор 149
 Кальфуни Доминик 191
 Кан Альберт 98
 Кандаурова Маргарита Павловна 33
 Канчели Георгий (Гия) Александрович 254
 Каплан Семен Соломонович 177
 Капп Эуген 225
 Капралис Юрий Петрович 193, 196
 Караев Кара Абульфаз оглы 9, 232
 Караев Фарадж Кара оглы 232
 Каралли (Коралли) Вера Александровна 30, 37, 228
 Карахан Л. М. 94
 Карвовский Рудольф Иосифович 56
 Карельская Римма Клавдиевна 94
 Каретников Николай Николаевич 155
 Каркар Андрей 174
 Каркар Эдвард 174
 Карсавин Лев Платонович 47
 Карсавин Платон Константинович 26, 32, 46
 Карсавина Тамара Платоновна 13, 40, 46–49, 57, 58, 59, 62, 64, 66, 74
 Карузо Энрико 222
 Касаткин Дмитрий Алексеевич 154
 Касаткина Наталья Дмитриевна 94, 154–155, 169, 172, 182
 Катышева Дженни Николаевна 6
 Качидзе Вахтанг 254
 Качуляну Джиджи 162
 Кеворков Сергей Никитич 232
 Келбаускас Бронюс 228
 Кепитис Янис Мартынович 228
 Кибирова Санъат Низамовна 213
 Кикта Валерий Григорьевич 210, 219
 Киладзе Григорий Варфоломеевич 230
 Киллиан Иржи 231
 Клебанов Дмитрий Львович 209
 Клиничев Леонид Павлович 149
 Книппер Лев Константинович 215

- Ковалева Людмила Валентиновна 258, 259
 Ковтун Валерий Петрович 161, 216, 221
 Ковтун Георгий Анатольевич 149, 188, 215, 230, 268
 Коган Тимур Иосифович 171, 200, 202
 Кожухова Мария Алексеевна 156, 175
 Кози Лилиана 191
 Козлов Валентин Николаевич 236
 Козловский Алексей Федорович 234
 Кокто Жан 60, 61
 Колпакова Ирина Александровна 79, 139, 153, 167–170, 180, 183, 187, 191, 194, 205, 231, 242
 Комлева Габриэла Трофимовна 153, 170–171, 186, 264
 Кондратьева Марина Викторовна 94
 Кононов Алексей Васильевич 260
 Кононович Владимир Александрович 209
 Констан Мариус 8, 191
 Контрерас Глория 187
 Конюс Наталья Георгиевна 236
 Коралли Жан 286
 Корелли Арканджело 191
 Корнеев Дмитрий Вольдемарович 231
 Коровин Константин Алексеевич 27, 29, 30, 41
 Коротеева Людмила Леонидовна 125
 Корчагин Владимир Александрович 203
 Корчмарев Климентий Аркадьевич 8
 Костель Ольга 225
 Костровицкая Вера Сергеевна 69, 79, 125, 170
 Кохно Борис Евгеньевич 61
 Кравченко Борис Петрович 203
 Кранко Джон 89, 173
 Красношеева Надежда Васильевна 122
 Красовская Вера Михайловна 28, 42, 45, 102, 135, 136, 139, 174, 181, 226, 285
 Крейн Александр Абрамович 8
 Кригер Викторина Владимировна 33
 Крошнер Михаил Ефимович 223
 Крупенина Лидия Ивановна 119
 Крушельницкая Саломея 222
 Крюков Николай Николаевич 209
 Кудрявцева Валентина Васильевна 118
 Кузмин Михаил Алексеевич 48
 Кузнецов Владимир Николаевич 65, 225
 Кузьмина Елена Анатольевна 200
 Кузьмичева Регина Ивановна 207
 Куллик Маргарита Гаральдовна 102
 Кумысников Абдурахман Летфулович 263
 Кунакова Любовь Алимпиевна 206
 Кургапкина Нинель Александровна 79, 141, 158–159, 183, 248, 255

- Куэвас Жорж де 184
 Кшесинская Матильда Феликсовна 11, 12, 13, 14–18, 19, 21, 47, 49, 53, 58, 66, 74, 230
 Кшесинская Юлия Феликсовна 14, 16
 Кшесинский Адам Феликс 14
 Кшесинский Иосиф Феликсович 14
 Кякшт Георгий Георгиевич 228, 229
- Лавровский** (наст. фам. Иванов) Леонид Михайлович 69, 87–89, 95, 96, 97, 106, 115, 128, 135, 192, 193, 220, 249, 251, 270, 273, 283
 Лавровский Михаил Леонидович 89, 140, 192–193
 Лазарев Эдуард Леонидович 204, 208, 209, 213, 229
 Лазарева Ирина Анатольевна 213
 Лайтфут Пол 214
 Лакотт Пьер 169, 171, 172, 272, 273, 279
 Ламберт Констант 62
 Ланнер Катти 13
 Лансере Евгений Евгеньевич 56
 Лапаури Александр Александрович 119, 164
 Лащилин Лев Александрович 34, 113
 Лебедев Леонид Сергеевич 169, 265
 Левенскьолд Герман Северин фон 9
 Левинсон Андрей Яковлевич 53, 54
 Левицкая Мария 236
 Легар Ференц 133
- Легат Николай Густавович 18, 38, 47, 49, 66, 74, 116, 188, 228
 Легат Татьяна Николаевна 125
 Лежнина Лариса Вячеславовна 157
 Лейманис Айварс 228
 Леманис Освальд Мартынович 227
 Ленин (Ульянов) Владимир Ильич 66
 Ленский Александр Степанович 235
 Леньяни Пьерина 74
 Леон Соль 214
 Леонарди Петр Леонидович 229
 Леонова Марина Константиновна 280
 Леонтьев Леонид Сергеевич 83, 89
 Леонтьева Мария Михайловна 160
 Леонтьева Н. С. 193
 Лепешинская Ольга Васильевна 105–106, 164, 191
 Лепиньш Анатолий Яковлевич 8, 228
 Лиела Андрис Марисович 189
 Лиела Илзе Марисовна 189
 Лиела Марис-Рудольф Эдуардович 112, 140, 188–189, 228
 Лимон Хосе 171, 186, 268
 Лист Ференц 25, 192, 193
 Литвиненко Василий Константинович 230
 Литвинов Виктор Владимирович 221
 Лифарь Серж (Сергей Михайлович) 54, 62, 94
 Лобухин Михаил Юрьевич 178

- Лозинский Михаил Леонидович 48
 Лок Эдуард 261, 262
 Лопаткина Ульяна Вячеславовна 102, 158, 159, 256–258, 269
 Лопе де Вега 91
 Лопухов Андрей Васильевич 38, 69, 74
 Лопухов Федор Васильевич 6, 13, 73–78, 80, 83, 87, 88, 94, 95, 106, 107, 129, 131, 138, 141, 144, 146, 147, 153, 161, 177, 179, 187, 199, 212, 230, 234, 276, 279, 285, 286
 Лопухова Евгения Васильевна 74
 Лопухова Лидия Васильевна 19, 38, 74
 Лоран Анри 61
 Лорансен Мари 61
 Лоу Фредерик 202
 Лумбю Ханс Кристиан 8
 Луначарский Анатолий Васильевич 65, 66
 Лунькина Светлана Александровна 173
 Львов Павел Дмитриевич 50
 Львов-Анохин Борис Александрович 97, 272
 Льянг Эдвард 211
 Любимов Юрий Петрович 150
 Людовик XIV 40
 Люком Елена Михайловна 38, 67, 68, 71
- Мазина** Джульетта 174
 Майзель Борис Сергеевич 215
 Майоров Генрих Александрович 144, 216, 221, 229
- Макаров Александр Аскольдович 180
 Макаров Аскольд Анатольевич 116, 133, 179–181
 Макарова Наталия Романовна 81, 97, 107, 152, 153, 154, 173–175, 187, 195, 205, 264
 МакИнтайр Трей 247
 Макмиллан Кеннет 89, 174, 246, 249, 251, 270
 Максимова Екатерина Сергеевна 67, 98, 140, 164, 172–173, 190, 191, 202, 206
 Малахов Владимир Анатольевич 155
 Малер Густав 161, 187, 197, 200, 225
 Малхасянц Геннадий Гарраевич 210
 Малявин Филипп Андреевич 57
 Маренко Ромуальдо 222
 Маркарьянц Николай Сергеевич 212, 234
 Марков Игорь Александрович 200
 Марков Олег Александрович 200
 Маркова Алисия (наст. имя и фам. Лилиан Алисия Маркс) 63
 Марковский Джон Иванович 204
 Мартынов Николай Авксентьевич 149
 Массне Жюль 200, 251
 Махалина Юлия Викторовна 158, 252–254, 266, 270
 Мачавариани Алексей Давидович 9, 91, 151, 203, 230, 267
 Маюдзуми Тосиро 162
 Мдивани Андрей 225

- Медведев Василий Михайлович 278
 Мединь Язеп 227
 Мезенцева Галина Сергеевна 158, 240–241, 264
 Мей Варвара Павловна 79, 170
 Мейерхольд Всеволод Эмильевич 202
 Меликов Ариф Джангирович 8, 136, 208, 232
 Мендельсон Феликс 256
 Мендес Хосе 31
 Мендес Хосефина 191
 Менегатти Бепе 173
 Менотти Джан Карло 261
 Мериме Проспер 255
 Мессерер Асаф Михайлович 33, 105, 112–114, 153, 177, 192
 Меськова Анастасия Валерьевна 243
 Мийо Дариус 61
 Миклин Валерий Федорович 210
 Милл Элеонора 265
 Минков Марк Анатольевич 149
 Минкус Людвиг Федорович 8, 9, 15, 27
 Мирошниченко Алексей Григорьевич 207, 263
 Михайлов Михаил Михайлович 65, 67, 68, 69, 98, 108
 Михайлов Сергей 105
 Михайловский (Цыбрий-Михайловский) Валерий Владимирович 200
 Михальченко Алла Анатольевна 164
 Мишкович Милорад 14
 Могучий Андрей Анатольевич 260
 Моисеев Игорь Александрович 106, 185, 196
 Моисеева Ольга Николаевна 79, 139, 141, 158, 180, 183, 255, 262
 Молдобасанов Калый 237
 Молчанов Кирилл Владимирович 191, 216
 Мольер Жан Батист 61, 201
 Монахов Александр Михайлович 89
 Монтеклер Мишель 61
 Мордкин Михаил Михайлович 20, 30, 32, 33, 35–36, 221, 230
 Морозова Валентина Николаевна 200
 Морриконе Эннио 255
 Моррис Марк 195
 Моцарт Вольфганг Амадей 161, 191, 194, 200, 210, 243, 261
 Мошков Борис Прокопьевич 206
 Мошковский Мориц 164
 Мравинский Евгений Александрович 84
 Мунгалова Ольга Петровна 69, 76
 Мурдмаа Май-Эстер 194, 225, 226–227, 243, 265
 Мусаев Улукбек 234
 Мусаева Гульбахар Оразовна 235
 Мусоргский Модест Петрович 57, 76, 200
 Мухамедов Ирек Джавдатович 155, 244
 Муханова Валентина Сергеева 204

- Мушель Георгий Александрович 234
 Мясин Леонид Федорович 48, 49, 60, 173, 278
 Мясин Лорка 191
 Назирова Нела Мамедовна 210
 Нежданова Антонина Васильевна 222
 Немчинова Вера Николаевна 61, 228
 Нерина Надя (наст. имя и фам. Надин Джадд) 14
 Нечаев Иван Алексеевич 122, 124
 Нижинская Бронислава Фоминична 48, 49, 60, 61, 62, 221
 Нижинский Вацлав Фомич 13, 47, 49–52, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 74, 107, 162, 177, 182, 268, 273
 Нижинский Фома (Томаш) 49
 Николай II 15, 16
 Никонов Владимир Леонидович 114
 Ниорадзе Ирма Амировна 158, 159, 254–256
 Нисневич Анатолий Геннадиевич 98
 Ниязи 232
 Ниязов Керим 235
 Новерр Жан Жорж 288
 Новиков Леонид Лаврентьевич 33
 Ноймайер Джон 52, 249, 256, 260, 273
 Нувель Валентин Федорович 56
 Нуреев Рудольф Хаметович 84, 116, 152, 159, 174, 183–185, 249
 Облаков Александр Александрович 22
 Образцова Евгения Викторовна 84, 159, 243
 Обухов Александр Александрович 228
 Обухов Михаил Константинович 21, 49, 71
 Оганесян Эдгар Сергеевич 232
 Оленин Петр Сергеевич 34
 Олеша Юрий Карлович 106
 Ольбрей Рахель 225
 Оранский Виктор Александрович 106
 Орик Жорж 61
 Орлов Александр Александрович 59, 67
 Орф Карл 212, 216, 219, 224
 Осипенко Алла Евгеньевна 79, 139, 153, 154, 164–167, 180, 187, 189, 204, 240
 Осипова (Якушева) Виктория Сергеевна 243
 Осмонов Талант 237
 Островский Василий Борисович 204
 Отказов Федор 132
 Оффенбах Жак 169, 278
 Павлов Сергей Александрович 222
 Павлова Анна Павловна (Матвеевна) 13, 21, 23, 34, 35, 36, 37,

- 40, 44–46, 49, 52, 53, 57, 74, 93, 222, 257
- Павлова Надежда Васильевна 94, 206, 207, 243–244
- Павловский Борис Павлович 221
- Пагава Этери 22
- Панов (Шульман) Валерий Матвеевич 110
- Парт Вероника Александровна 157
- Пастернак Борис Леонидович 98
- Пастор Кристоф 229
- Паулли Хольгер Симон 8, 271
- Пашкова Лидия Александровна 85
- Пендлтон Мозес 260
- Перепелкин Лев Владимирович 154
- Перетокин Марк Владимирович 217
- Перини Мария 89
- Перро Жюль Жозеф 11, 28, 273, 278, 286, 288
- Перро Шарль 109
- Пёрселл Генри 9, 171
- Пестов Петр Антонович 272
- Пети Ролан 152, 161, 173, 191, 197, 241, 245, 255, 259, 267, 273
- Петипа Вера Мариусовна 13
- Петипа Мариус 11, 12, 15, 16, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 31, 35, 39, 40, 44, 47, 58, 61, 70, 75, 85, 93, 94, 95, 96, 109, 130, 132, 146, 147, 207, 220, 249, 259, 273, 276, 278, 279, 282, 285, 286, 288
- Петров Андрей Павлович 8, 9, 141, 155, 200, 210, 226
- Петров Павел Николаевич 228
- Петрова Нинель Александровна 180
- Петухов Юрий Николаевич 206, 207, 226, 265–266, 277
- Пикассо Пабло 60, 61, 63, 176
- Писарев Алексей Афанасьевич 177
- Плахт Юлий Иосифович 265
- Плетнев Б. 85
- Плисецкая Майя Михайловна 67, 113, 119, 135, 140, 156, 160–162, 180, 191, 196, 197, 211, 229, 253
- Плисецкий Азарий Михайлович 221
- Плоом (Чумаков) Антон Вячеславович 178
- По Эдгар 72
- Поклитару Раду 225
- Полибий 29
- Полубенцев Александр Михайлович 212, 213, 214, 277
- Полушин Василий Серафимович 212
- Померанцев Александр Андреевич 24
- Померанцев Андрей Александрович 24
- Пономарев Владимир Иванович 67, 83, 87, 89, 116, 123, 132, 177, 179
- Понсе Мануэль 102, 203
- Понтуа Нозль 191
- Попко Юрий 234
- Попов Григорий Евгеньевич 178

- Пороцкий Владимир Яковлевич 213
- Посохов Юрий Михайлович 231
- Прайер Алекс 155
- Прельжокаж Анжелен 261
- Преображенская Ольга Иосифовна 11–14, 21, 40, 49, 66, 80, 230
- Преображенский Владимир Алексеевич 135
- Прессер Габор 267
- Проковский Андрей 254
- Прокофьев Александр Александрович 271
- Прокофьев Сергей Сергеевич 8, 9, 62, 88, 98, 109, 120, 134, 135, 148, 150, 155, 194, 203, 206, 207, 208, 209, 213, 214, 251
- Проценко Александр Иванович 229
- Пузаков Юрий Викторович 210
- Пуленк Франсис 61, 214
- Пульска Ромола 52
- Пуни Цезарь 8, 9, 20, 67, 77, 93, 95, 98, 116, 124, 129, 169, 219, 222
- Пурсиянов Ахмед Аманович 235
- Пушкин Александр Иванович 116, 150, 177, 179, 183, 193, 229
- Пушкин Александр Сергеевич 86, 106, 149, 159, 169, 176, 191, 200, 210, 212, 222, 257
- Пьяццолла Астор 212, 232
- Пярт Арво 214, 216, 226, 243
- Равель Морис 59, 162, 194, 200, 210, 219, 225, 255
- Рагозина (Панова) Галина Алексеевна 206
- Раджабов Исамудин 236
- Радлов Сергей Эрнестович 86
- Рамо Жан Филипп 191
- Рассадиана Полина Константиновна 102
- Ратманский Алексей Осипович 231, 242, 247, 249, 254, 255, 260, 272, 273, 274, 277, 279, 288
- Раутаваара Эйноухани 214
- Рахманинов Сергей Васильевич 57, 89, 200, 222, 266
- Рахманова Галина Юсуповна 102
- Рейнеке Юрий Николаевич 231
- Рекашюс Антанас Винцо 229
- Ремарк Эрих Мария 219
- Репин Вадим Викторович 263
- Репин Илья Ефимович 57
- Рерих Николай Константинович 25, 41, 51, 57, 63
- Респиги Отторино 214
- Риети Витторио 62, 207
- Римский-Корсаков Николай Андреевич 9, 57, 58, 222, 233
- Роббинс Джером 174, 254
- Роден Дуайт 260
- Роден Огюст 102, 104, 105, 133, 201
- Романов Андрей Владимирович 18
- Романов Борис Георгиевич 64

- Романов Владимир Андреевич 18
 Романова Мария Федоровна 94, 99, 233
 Рославец Николай Андреевич 233
 Рославлева Любовь Андреевна 30
 Россини Джоаккино 200, 203, 209
 Рубинштейн Антон Григорьевич 39, 69
 Рубинштейн Ида Львовна 57, 58
 Руденко Александр Максимович 118
 Рузиматов Фарух Садуллаевич 246, 266–268
 Рыженко Наталья Ивановна 160, 196, 211, 229
 Рыжкина Марианна Альбертовна 164, 173
 Рябцев Владимир Александрович 65, 118
 Рязов Сергей Николаевич 215
- Са**
 Сабирова Малика Абдурахмановна 236, 238
 Савина Вера (Кларк) 63
 Савина Мария Гавриловна 18
 Салимбаев Вахапжан Ниязович 210
 Салимбаев Данил Вахапжанович 216
 Сальери Антонио 214
 Сальников Павел Константинович 155
 Самодуров Вячеслав Владимирович 213, 214
 Санд Жорж (наст. имя и фам. Аврора Дюпен) 87
- Сарбагишев Уран 237
 Сати Эрик 60
 Сафронова Людмила Николаевна 254
 Сахарова Людмила Павловна 243
 Сахновская Наталья Павловна 122, 123
 Сахьянова Лариса Петровна 215
 Светлов (наст. фам. Ивченко) Валериан Яковлевич 19, 53
 Свиридов Георгий Васильевич 203, 210
 Седова Юлия Николаевна 11, 20, 21, 66
 Селюцкий Геннадий Наумович 98, 214, 266
 Семенов Виктор Александрович 67, 89, 93, 123
 Семенов Владилен Григорьевич 170, 218, 231
 Семенова Марина Тимофеевна 3, 68, 79, 92–94, 115, 118, 244, 247, 271, 272
 Семеняка Людмила Ивановна 94, 98, 191, 226, 242–243
 Семизорова Нина Львовна 98, 189
 Сенкевич Генрик 39
 Сен-Леон Артур 11
 Сен-Санс Камиль 9, 40, 45, 200
 Сергеев Константин Михайлович 83, 84, 91, 100, 101 106–111, 114, 120, 129, 177, 182, 186, 204, 207, 221, 230, 232, 249, 253, 275, 280
 Сергеев Николай Григорьевич 19, 64, 227, 278

- Серебровская Любовь Александровна 210
 Серебрякова Зинаида Евгеньевна 48
 Серов Александр Николаевич 57
 Серов Валентин Александрович 45, 48, 57
 Серова Татьяна Валерьевна 157
 Сибелиус Ян 69, 87, 254
 Сизова Алла Ивановна 84
 Симачев Николай Романович 271, 272
 Симон Антон Юльевич 8, 28
 Симонов Кирилл Алексеевич 218, 255, 277
 Ситковецкий Александр Витальевич 200
 Ситникова Анастасия Николаевна 200
 Скарлатти Доменико 60, 214
 Скибин Жорж (Юрий Борисович) 14, 20, 22
 Скорульский Михаил Адамович 221
 Скотт Юмалей 234
 Скрыбин Александр Николаевич 193, 200, 226
 Скулте Адольф Петрович 9, 188, 228
 Слонимский Сергей Михайлович 8, 191
 Слонимский Юрий Иосифович 69, 85, 141
 Смекалов Юрий Александрович 200, 277, 279
 Смирнов-Голованов Виктор Викторович 160, 196, 211, 229
- Смольцов Виктор Васильевич 118
 Сморигинас Юрис 255
 Снеткова-Вечеслова Евгения Петровна 99
 Собинов Леонид Витальевич 222
 Соге Анри 62
 Соколов Николай Сергеевич 105
 Соколов Олег Германович 141, 268
 Соколова Лидия (наст. имя и фам. Хильда Маннингс) 61, 63
 Соколов-Каминский Аркадий Андреевич 131
 Соловьев Николай Васильевич 19
 Соловьев Юрий Владимирович 116, 139, 181–182
 Соловьев-Седой Василий Павлович 9, 130
 Сомов Константин Андреевич 56
 Сорокина Нина Ивановна 94
 Софокл 213
 Спадавекиа Антонио Эммануилович 84, 206, 234
 Спендиаров Александр Афанасьевич 232
 Спесивцева Ольга Александровна 19, 22, 52–55, 67, 68, 175, 201
 Стаатс Лео 54
 Сталин (Джугашвили) Иосиф Виссарионович 131
 Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич 28
 Степаненко Галина Олеговна 94, 155, 173
 Степанов Владимир Иванович 26
 Стивенсон Бен 207
 Стравинский Игорь Федорович 8, 9, 51, 58, 59, 61, 62, 63, 74,

- 133, 151, 155, 171, 190, 202, 209, 247, 272
- Страдин В. 124
- Стрелков Сергей Юрьевич 178
- Стрельникова Л. 123
- Стручкова Раиса Степановна 67, 119, 162–164, 191, 247
- Стуколкина Нина Михайловна 69
- Ступников Игорь Васильевич 6, 264
- Судаков Геннадий Владимирович 207
- Судейкин Сергей Юрьевич 48
- Сулегина Валерия Ивановна 262
- Суриц Елизавета Яковлевна 35, 74
- Сыдыков Кубанычбек 237
- Сычева Лариса Борисовна 212
- Та**ирова Светлана Эмильевна 6
- Тактакишвили Отар Васильевич 230
- Тальони Мария 53, 169, 248, 252, 270
- Тальони Филиппо 288
- Тангиева-Бирзниеке Елена Александровна 188, 227
- Тарасов Николай Иванович 119, 177, 188
- Тарасова Эльвира Геннадиевна 157, 159
- Твардовский Александр Трифонович 169
- Теодоракис Микис 191, 210
- Тер-Гевондян Анушаван Григорьевич 232
- Терегулов Шамиль 216
- Терехова Татьяна Геннадиевна 231, 241–242
- Тер-Степанова Ксения Михайловна 183, 216
- Тиме Елизавета Ивановна 40
- Тимофеева Нина Владимировна 94, 98, 191
- Тихомиров А. 123
- Тихомиров Василий Дмитриевич 30, 31, 32–34, 35, 65, 113, 114
- Тихонова Нина Александровна 14, 54, 55
- Тищенко Борис Иванович 9, 150
- Ткаченко Татьяна Валерьевна 159
- Товстоногов Георгий Александрович 186
- Толстой Алексей Николаевич 98
- Толстой Лев Николаевич 200
- Томский Александр Романович 208
- Томсон Владимир Эдуардович 124
- Торадзе Давид Александрович 91, 230, 231
- Торелли Джузеппе 191
- Тохвельман Хельми 225
- Тоша А. 9, 231
- Трегубов Николай Иванович 222
- Трефилова Вера Александровна 11, 18–20, 22, 66
- Трефилова Н. П. 18
- Троян Юрий Антонович 225
- Трояновский Ф. Ф. 213
- Трубецкой Николай Сергеевич 22
- Туманова Тамара Владимировна 14
- Тургунбаева Мукаррам 234

- Тюдор Энтони (наст. имя и фам. Уильям Кук) 152, 174
- Тюнтина Лидия Михайловна 79
- У**даленкова Татьяна Александровна 125
- Уланов Сергей Николаевич 94
- Уланова Галина Сергеевна 3, 22, 79, 84, 94–98, 99, 108, 113, 115, 128, 135, 156, 163, 172, 180, 190, 191, 235, 242, 272
- Уральский Константин Семенович 219
- Усманов Вакиль 233
- Успенский Владислав Александрович 265
- Уэлш Стентон 247
- Ф**адеев Александр Александрович 124
- Фадеечев Алексей Николаевич 217, 231, 244, 247
- Фадеечев Николай Борисович 271, 272
- Фалик Юрий Александрович 9
- Фалья Мануэль де 49, 278
- Фарманянц Евгения Карапетовна 113
- Фатеев Юрий Валерьевич 280
- Федоров Михаил Васильевич 61
- Федорова Александра Александровна 227
- Федорова Надежда Викторовна 123
- Федорова Софья Васильевна 30, 34
- Фейгин Леонид Вениаминович 234
- Феллини Федерико 176
- Фельдт Павел Эмильевич 120
- Фельнер Фердинанд 222
- Фельтен Г. 123
- Фенстер Борис Александрович 78
- Фере Владимир Георгиевич 236
- Фидлер Владимир Владимирович 120
- Филин Сергей Юрьевич 271–272, 280
- Фиртич Георгий Иванович 132
- Фишер Дмитрий Евгеньевич 200
- Флегматов Леонид Николаевич 209, 210
- Флиндт Флемминг 273
- Флобер Гюстав 29, 35
- Фодор Антал 254, 267
- Фокин Михаил Михайлович 12, 18, 21, 25, 37, 38–43, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 74, 96, 109, 132, 147, 162, 201, 230, 249, 255, 257, 267, 273, 276, 278, 282, 288
- Фокина Вера Антоновна 40
- Фоминых Любовь Николаевна 207
- Фонсеа Херардо Виан Гомес де 210
- Фонтейн Марго (наст. фам. Хукем) 49, 184
- Франгопуло Мариэтта Харлампиевна 69
- Фраччи Карла 191

- Фридлендер Александр Григорьевич 206, 209
 Фроман Маргарита Петровна 33
- Х**
 Хакимова Наталья 212
 Хамзин Адольф Сагманович 116
 Хачатурян Арам Ильич 8, 9, 85, 139, 155, 199, 209, 232, 234
 Хачатурян Карен Суренович 9, 213
 Хельстед Эдвард 8
 Хикмет Назым 136
 Холодная Вера Васильевна 37
 Холфин Николай Сергеевич 236
 Хомяков Алексей Степанович 47
 Хренников Тихон Николаевич 172, 202, 208, 210
- Ц**
 Цинцадзе Сулхан Федорович 91, 230
 Цискаридзе Николай Максимович 4, 6, 94, 98, 140, 244, 272–275, 280
 Цорн Г. И. 122
 Цукки Вирджиния 14, 15, 222
 Цфасман Александр Наумович 113
 Цюпа Вячеслав Олегович 213
- Ч**
 Чабукиани Вахтанг Михайлович 83, 89–91, 99, 100, 101, 114, 115, 177, 230, 231, 246, 254, 268, 269, 271
 Чайковский Александр Владимирович 9, 151, 206
 Чайковский Модест Ильич 15
 Чайковский Петр Ильич 8, 9, 25, 84, 87, 139, 144, 176, 200, 201, 206, 207, 208, 211, 214, 216, 217, 222, 230, 252, 254, 273
 Чаплыгина Ольга Сергеевна 206
 Чеккетти Энрико 13, 15, 18, 20, 21, 59, 99
 Ченчикова Ольга Ивановна 206, 207
 Червинский Николай Павлович 8, 110, 130
 Черепнин Николай Николаевич 9, 40, 59, 72, 73
 Чернов (наст. фам. Пэн) Александр Абрамович 144
 Чернова Алла Михайловна 123
 Чернышев Игорь Александрович 98, 102, 147, 166, 203–205, 208, 222
 Чернышева Любовь Павловна 61
 Черрито Фанни 169
 Чеснаков Владимир Петрович 83
 Чехов Антон Павлович 191, 200
 Чеховская Наталья Михайловна 212
 Чикваидзе Елена Георгиевна 89, 192
 Чистякова Валерия Владимировна 226
 Чистякова Ирина Александровна 264

- Чудинов Сергей Васильевич 118
 Чулаки Михаил Иванович 9, 148
- Ш**
 Шавров Борис Васильевич 148, 177, 181
 Шаляпин Федор Иванович 57, 222
 Шамшева Марина Николаевна 79
 Шанель Габриель (Коко) 61
 Шапошникова Александра Васильевна 67
 Шарра Жаннин 22
 Шатилов Константин Васильевич 127, 177
 Шварц Исаак Иосифович 9, 203
 Шварц Соланж 22
 Шекспир Уильям 88, 149, 171, 186, 204, 209, 210, 245
 Шелест Алла Яковлевна 67, 79, 102–105, 120, 157, 183, 208
 Шемякин Михаил Михайлович 218
 Шехматов Николай 122, 123
 Шешина Елена Александровна 159
 Шикеро Анатолий Федорович 221
 Шиллер Иоганн Фридрих 149
 Шильдебаев Куат Абдуллаевич 235
 Шимич Крунослав 210
 Шипулина Людмила Валентиновна 207
 Ширипина Елена Васильевна 173, 174, 241
 Ширяев Александр Васильевич 32, 71, 83
- Шишов Владимир Александрович 178
 Шляпина Галина Аркадьевна 207, 226
 Шморгонер Кирилл Александрович 207, 208
 Шмырова Татьяна Ивановна 122, 123
 Шнитке Альфред Гарриевич 200, 228, 235
 Шоллар (Вильтзак) Людмила Францевна 66
 Шолохов Михаил Александрович 149
 Шопен Фридерик 9, 25, 39, 69, 203
 Шоссон Эрнест 9, 203
 Шостакович Дмитрий Дмитриевич 8, 9, 77, 83, 98, 113, 132, 143, 144, 147, 191, 202, 203, 207, 208, 209, 217, 235, 266, 274
 Шпук Кристиан 228
 Штраус Иоганн 155
 Штраус Рихард 9, 72, 213, 272
 Шуберт Франц 58
 Шуман Роберт 8, 176, 228
- Щ**
 Щедрин Родион Константинович 8, 143, 160, 162, 196, 202, 259
 Щепкина-Куперник Татьяна Львовна 246, 251
 Щербаков Василий Валерьевич 178
 Щербачев Андрей Владимирович 39

- Эдур Томас 227
 Эйзенштейн Сергей Михайлович 98
 Эйфман Борис Яковлевич 73, 76, 110, 144, 147, 165, 166, 171, 189, 198–202, 212, 228, 229, 230, 273, 277, 282, 288
 Эминеску Михай 230
 Эрбштейн Борис Михайлович 69
 Эргашев Анвар 234
 Эшпай Андрей Яковлевич 139, 208
- Ю**даков Сулейман Александрович 234
 Юзелюнас Юлюс 229
 Юлтыева Нинель Даудовна 214
 Юровский Владимир Михайлович 8, 118
 Юрский Сергей Юрьевич 196
 Юсупов Ибрагим 234
 Юхимчук Алла Викторовна 212
 Юшкевич Игорь 14
- Язвинский Жорж (Георгий) 61, 209
 Якобсон Леонид Вениаминович 6, 43, 73, 76, 83, 95, 102, 103, 104, 105, 110, 131, 132–134, 141, 157, 165, 166, 168, 171, 174, 179, 180, 189, 194, 203, 204, 214, 264, 265, 282
 Ямагучи Н. 9, 231
 Ямпиров Баудоржа Базарович 215
 Янсон-Манизер Елена Александровна 98
 Яременко Виктор Анатольевич 221
 Ярмолович Любовь Ипполитовна 125
 Яруллин Фарид Загидуллоевич 9
 Ястребова Нонна Борисовна 79

Оглавление

От ректора Академии русского балета.....	3
От автора	5
Принятые сокращения	7
Балеты, упоминаемые без фамилий композиторов.....	8
Партии, указанные без названия балета	10
Глава 1. Русская академическая сцена начала XX века.....	11
Глава 2. Творчество А. Горского	26
Глава 3. Танцовщики труппы Большого театра	31
Глава 4. Творчество М. Фокина	38
Глава 5. Последние выдающиеся артисты императорского балета....	44
Глава 6. «Русские сезоны»	56
Глава 7. Балетный театр во время и после Октябрьской революции.....	64
Глава 8. Творцы нового балета	71
Глава 9. Эпоха драмбалета	82
Глава 10. Исполнительское искусство 1930–50-х годов	92
Глава 11. Балетный театр в годы Великой Отечественной войны...117	
Глава 12. Реформа балетного театра 1960-х годов	130
Глава 13. Балетный театр 1960–70-х годов. Балетмейстеры «новой волны»	146
Глава 14. Исполнительское искусство 1950–70-х годов. Балерины	156
Глава 15. Исполнительское искусство 1950–70-х годов. Танцовщики	177
Глава 16. Тенденции развития балетного театра во второй половине 1970-х — в 2000-е годы	198
Глава 17. Роль русского балета в становлении и развитии балетных театров советских союзных республик.....	220
Глава 18. Исполнительское искусство 1980–2000-х годов	239
Глава 19. Тенденции развития отечественного и мирового балетного театра. Профессиональное образование на современном этапе	276
 Приложение	
Глоссарий	282
Список литературы	289
Вопросы для самоконтроля	293
Указатель имен	296



Автор книги Лариса Ивановна Абызова — кандидат искусствоведения, доцент Академии русского балета имени А. Я. Вагановой, известный петербургский балетный критик. В списке ее работ — монография «Игорь Бельский: Симфония жизни», «Военные хроники ленинградского балета», «Теория и история хореографического искусства. Термины и определения. Глоссарий», множество статей в научных сборниках, рецензии в периодической печати, сценарии телефильмов.

В книге о русском балете от начала XX века до наших дней можно найти обширные сведения о состоянии этого вида искусства. Образные портреты артистов и хореографов дают возможность представить их личности и осознать историю отечественного балета на примере судеб конкретных творцов.

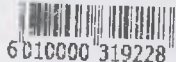
Данное учебное пособие снабжено большим количеством иллюстративного материала.

ISBN 978-5-7379-0501-9



9 785737 905019 >

СПб Дом Книги 01.10.02.03.



964,00

6010000 319228
Абызова Л. История
хореографического