Министерство культуры Челябинской области
Государственное бюджетное учреждение
дополнительного профессионального образования
«Учебно-методический центр по образованию и повышению квалификации
работников культуры и искусства Челябинской области»

ГАРМОНИЯ МУЗ

(Сборник материалов для учащихся хореографических отделений ДШИ)

Челябинск 2023

«Гармония муз». Сборник материалов для учащихся хореографических отделений ДШИ / Министерство культуры Челябинской области. ГБУ ДПО «Учебно-методический центр по образованию и повышению квалификации работников культуры и искусства Челябинской области». – г.Челябинск, 2023, – 108 с.

Разработчик:
Шувалова В. А., преподаватель историко-теоретических дисциплин МБУДО «ДШИ» Аргаяшского района.

Рецензент:
Бриске И. Э., профессор кафедры искусства балетмейстера ФГБОУ ВО «Челябинский государственный институт культуры».

Сборник материалов для учащихся хореографических отделений ДШИ «Гармония муз» представляет собой вариант творческого подхода к изучению истории мирового хореографического искусства, опирающегося на углубленное освоение учебного материала посредством самостоятельной подготовки учащихся. Представленная работа разработана в соответствии с федеральными государственными требованиями к содержанию предпрофессиональных общеобразовательных программ в области хореографического искусства, предназначен для учащихся хореографических отделений детских школ искусств и рассчитан на двухлетний срок освоения в старших классах.

Текст публикуется в авторской редакции.

© ГБУ ДПО «Учебно-методический центр по образованию
и повышению квалификации
работников культуры и искусства
Челябинской области»

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка ……..4
Методические рекомендации ……5
Балет как вид искусства ……..6
Итальянский балет ……11
Французский балет ……...12
Русский и советский балет ……...13
Народный танец ……23
Выдающиеся артисты балета, балетмейстеры, труппы и объединения ...25
Композиторы и балетный театр ……..57
Выдающиеся музыкальные театры и балетные труппы мира……76
Музыкальные театры и коллективы Уральского региона и Башкирии …84
Теория танца для юного хореографа ……...85
Художественные направления в искусстве ……..102
Терминология классического балета ……103
Список литературы ……105

Пояснительная записка

Курс учебного предмета «История хореографического искусства» дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области хореографического искусства «Хореографическое творчество» является основополагающим в формировании мировоззрения учащихся, опирается на знания основных этапов развития хореографического искусства, становления и развития искусства балета, основных отличительных особенностей хореографического искусства различных исторических эпох, его стилей и направлений, закрепляет знания балетной терминологии, знакомит с творчеством выдающихся мастеров балета прошлого и настоящего.

В отсутствие специализированных учебников по историко-теоретическим предметам для хореографических отделений ДШИ сборник «Гармония муз» представляет собой творческий вариант подхода к изучению истории мирового хореографического искусства, опирающийся на углубленное освоение учебного материала посредством самостоятельной подготовки учащихся.

Сборник разработан в соответствии с федеральными государственными требованиями к содержанию предпрофессиональных общеобразовательных программ в области хореографического искусства, предназначен для учащихся хореографических отделений детских школ искусств и рассчитан на двухлетний срок освоения в старших классах.

Содержание сборника учитывает возрастные особенности учащихся и ставит следующие ***цели:***

– приобретение детьми знаний в области хореографического искусства;

– приобретение детьми опыта самостоятельной работы с литературой;

– овладение детьми духовными и культурными ценностями народов мира.

Работа со сборником ориентирована на ***задачи:***

– формирование у учащихся умения самостоятельно воспринимать и оценивать культурные ценности;

– выработку у учащихся личностных качеств, способствующих освоению в соответствии с программными требованиями учебной информации, умению планировать свою домашнюю работу, осуществлению самостоятельного контроля своей учебной деятельности, формированию навыков взаимодействия с преподавателем, определения наиболее эффективных способов достижения результатов.

Результаты освоения учащимися содержания сборника «Гармония муз» должны отражать знание:

– основных этапов становления и развития искусства балета;

– основных отличительных особенностей хореографического искусства различных исторических эпох, стилей, направлений;

– в области строения балетного спектакля;

– балетной терминологии;

– средств создания образа в хореографии;

– принципов взаимодействия музыкальных и хореографических выразительных средств;

– образцов классического наследия балетного репертуара;

– имен выдающихся представителей и творческое наследие хореографического искусства различных эпох, выдающихся музыкальных театров мира, России, Уральского региона и Башкирии.

Методические рекомендации

Изучение предмета «История хореографического искусства» ведется два года в предвыпускном и выпускном классах в соответствии с учебным планом. Педагогу, ведущему предмет, предлагается самостоятельно, творчески подойти к изложению той или иной темы с широким использованием материалов сборника.

Сборник «Гармония муз» состоит из нескольких разделов-статей, в которых даются основополагающие, фундаментальные знания о предмете хореографии, например, «Балет как вид искусства», «Итальянский балет», «Французский балет», «Русский и современный балет».

Отдельным разделом в алфавитном порядке для удобства поиска оформлены фамилии и имена выдающихся балетмейстеров, артистов балета, а также названия художественных объединений и творческих союзов («Мир искусства», «Русские сезоны в Париже» и др.).

Особое внимание уделено таким важным понятиям как «балетмейстер», «образ в балете», тому, как создается балет, из каких частей он состоит, как взаимосвязаны декорации, костюмы, музыка и в чем состоит их роль в создании сценического образа, балетного спектакля, зрелища.

Композиторам, чье творчество тесно связано с балетным театром, а также художественным течениям и направлениям посвящен отдельный большой раздел, составленный в алфавитном порядке.

Чтобы понять смысл балета, его содержание, мало знать сюжетную линию, – необходимы теоретические знания. В пособии даются сведения о драматургии балета (завязка, кульминация, развязка, финал), композиции танца (па-де-де, па-де-труа, вариации и т.д.), специальных понятиях (пачка, пуанты, танцовщик, кода и др.).

Поиски нового содержания образования в условиях широко растущего информационного пространства не обходят стороной процесс обучения в классе хореографии детской школы искусств. Сегодня уже трудно представить себе работу педагога-теоретика без использования звукового и мультимедийного оборудования, компьютера, без доступа к Интернету. Без применения средств информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) становится невозможным полноценное осмысление детьми трудных научных понятий, прочитанных в сборнике.

С целью наилучшего освоения учебного материала каждый учащийся обеспечивается электронной версией сборника. На уроке наглядная демонстрация балетов, народных и современных танцев, фрагментов уроков хореографии дает возможность формирования у учащихся более полного представления о предмете. Ученики лучше воспринимают не только теорию балета, ис-

торию хореографии, но также закрепляют полученные ранее сведения по учебным предметам «Слушание музыки и музыкальная грамота», «Музыкальная литература».

Методика преподавания предмета должна ориентироваться на диалогический метод обучения. Необходимо создавать условия для активизации творческих возможностей учащихся: поручать им подготовку небольших сообщений на различные темы, организовывать дискуссии или обсуждения по поводу прочитанной статьи. Работая со сборником, преподаватель может в лекционной форме излагать темы урока, а также дать задание для самостоятельного прочтения статей или их части, и закрепления пройденного материала на уроке с последующей дискуссией. Домашние задания могут быть понятийными (содержание какого-либо понятия, термина), обзорными (знакомство с театрами, художественными направлениями и т.п.), биографическими (краткие сведения о мастерах балета, композиторах, их значении в истории мировой культуры и т. п.).

В ходе учебных занятий по курсу историко-теоретических предметов проводятся беседы с активным привлечением учащихся в образовательный процесс в форме подготовки презентаций, сообщений, выступлений на предложенную преподавателем или самостоятельно выбранную учеником тематику.

По итогам учебных занятий проводятся аттестационные мероприятия (контрольные уроки, устные опросы, викторины, зачеты) с подготовкой учащимися ответов на историко-теоретические вопросы по всему курсу учебного материала программы предмета с использованием материала сборника «Гармония муз». В выпускном классе учащиеся сдают итоговую аттестацию в форме устного экзамена или защиты реферата. Экзамен должен показать сформированность самостоятельного мышления учащихся, выявить знание довольно большого объема теоретических сведений.

В сборнике представлено максимальное количество материала, который может быть качественно усвоен за весь период обучения.

Материалы сборника могут быть интересны не только учащимся, но и преподавателям, работающим на отделении хореографии в ДШИ.

Балет как вид искусства

Балет (от фр., ит., лат., – танцую) вид музыкально-театрального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах. В ряду других искусств балет принадлежит к зрелищным синтетическим, пространственно-временным видам художественного творчества. Он включает в себя драматургию, музыку, хореографию, изобразительное искусство. Все они объединены и подчинены центру их синтеза – хореографии.

Балет обладает неограниченными возможностями образного отражения действительности, воплощения больших философских идей, мыслей и чувств, раскрытия существенных сторон и конфликтов жизни. В лучших проявлениях он всегда воспевает прекрасное в человеке, призывает к совершенству, воспитывает благородные и добрые чувства, утверждает гуманистические идеи.

Первоначальная драматургическая основа балета – сценарий (либретто), в котором излагаются главные события (сюжет), определяются идея, конфликт

и характеры. Сценарии нередко основаны на литературных произведениях и сочиняются с учетом их музыкально-хореографического воплощения.

На основе сценария композитор пишет балетную музыку. Ее деление на акты, действия, сцены, номера, последовательность и структура эпизодов определяются сценарием. Вместе с тем музыка не только выражает сценарий, но и обогащает его содержанием музыкальных образов. Есть немало балетов, где музыка значительнее сценария. Музыка дает танцу метроритмическую и эмоционально-образную основу. На первоначальном этапе развития балета ее значение было вспомогательным, аккомпанирующим.

Основой хореографического действия является танец. В балете различается классический танец и характерный танец, а в пределах каждого из них сольный, ансамблевый и массовый; нередки сочетания и взаимопереходы всех этих разновидностей танца. Основу балета составляет действенный танец, но нередко включается также дивертисмент. В современных балетах иногда используются также ритмопластический танец, свободная пластика, танец модерн.

Действие балета не выражает подробности сюжета, а узловые, кульминационные моменты взаимоотношений героев. Возможны и бессюжетные балеты, уподобляющие танец симфонической музыке. В балете существуют жанры, в некоторой степени сходные с литературными, музыкальными, драматургическими. Так, прибегая к литературным понятиям, можно различать балеты-комедии, балеты-трагедии или, акцентируя музыкальное начало, балеты-симфонии, балеты-пьесы. Балет может быть многоактным или представлять собой одноактный спектакль или хореографическую миниатюру.

Различаются также сюжетные, бессюжетные, танцевальные, пантомимные, балеты-интермедии, балеты-дивертисменты и др.

Декорации в балете не только характеризуют среду и эмоциональную атмосферу действия, но они должны оставлять сцену свободной для танца, помогать развертыванию танцевальных композиций. Костюмы также не только характеризуют социально-исторические, национальные и индивидуальные особенности персонажей, но и должны быть легкими и удобными для танца, подчеркивать танцевальные движения.

Европейский балет прошел длительный путь исторического развития, на протяжении которого он многократно изменялся. Балет возник в эпоху Возрождения, хотя уже и в средние века народные празднества и церковные действа содержали элементы будущих театральных представлений с танцами. В XIV–XV веках в Италии шел процесс формирования бального танца на основе народного танца, а затем его профессионализации. Появились первые танцмейстеры, устанавливались правила, складывалась танцевальная школа, которая сыграла большую роль в становлении балета. В XV–XVI веках танец подвергался театрализации, возникая в смешанных зрелищах, на придворных празднествах в виде сценок (мореска) и интермедий, становясь частью спектаклей новых жанров итальянского музыкального театра XVI века (пасторали, оперы).

Термин «балет» возник в Италии в конце XVI века, но обозначал не спектакль, а танцевальный эпизод, передающий определенное настроение. Первый балетный спектакль – представление включал музыку, слово и танец с единым

действием. «Комедийный балет королевы» был поставлен в 1581 году во Франции итальянским балетмейстером Бальтазаром де Божуайе. На протяжении XVII века жанр придворного балета развивался во Франции и прошел большой путь развития: балеты-маскарады с декламацией и комическими или «благородными» танцами; помпезные балеты на рыцарские и фантастические сюжеты с вокальными ариями; балеты, состоящие из нескольких танцевальных и музыкальных номеров. Танец продолжал развиваться и в комедиях – балетах Жана Батиста Мольера (Поклена) и лирических трагедиях композитора Жана Батиста Люлли. Придворный балет включал многие черты стиля барокко (пышность, помпезность, громоздкость, вычурность), но постепенно в нем начинали проступать черты классицизма, подчинение частных деталей общей логике. К концу XVII века сложилась французская «благородная» школа танца, возникла Академия танца в 1661 году, которую возглавил Пьер Бошан. Из Франции придворный балет распространился по всем странам Европы. В России балетный театр возник во второй половине XVII века.

В начале XVIII века при постоянном обогащении техники танца, появились признаки застоя. Танец был мало связан с сюжетом выходов. Окончательная реформа балетного театра и создание действенного балета (с 1760-х) стала заслугой балетмейстеров Доменико Гаспаро Анджолини и Жана Жоржа Новерра. Хореографы-теоретики, они предполагали показ в театре естественности характеров и правды чувств, рассматривали балетный спектакль как серьезное театральное представление. Создателем балетной комедии нового типа был Жан Довербаль, ученик Ж.Ж. Новерра, сюжеты его спектаклей были близки сюжетам сентиментализма («Тщетная предосторожность», 1789).

В балетном театре 1-й четверти XIX века наметились черты, предварявшие утверждение романтизма. В 10-е годы Сальваторе Вигано в Италии использовал трагические и героические сюжеты для хореодрам. Шарль Луи Дидло, работавший в России в 10-20-е гг., ставил наряду с драмами также лирические танцевальные поэмы, предвосхищая открытия романтического танца. В 30-50 годы XIX века окончательно утвердился романтизм. В романтических образах отразилось идеализированное представление о человеке, раскрывалась тема противоречия между мечтой и действительностью. Выработался новый танцевальный стиль, основанный на воздушной полётности движений и технике танца на пуантах (Мария Тальони в «Сильфиде»). Романтические драмы («Корсар», «Эсмеральда») строились на столкновении сильных страстей. Большое место занимали также массовые танцевальные эпизоды, было достигнуто более полное единство музыки, драматического действия и танца.

Во 2-й пол. XIX в. в связи с кризисом романтизма балет утрачивал связь с современным ему искусством, спектакли теряли содержательность и драматургическую цельность. В последней четверти XIX в. балет вытеснялся феерией, терял значение самостоятельного искусства, превращаясь в придаток к опере, танец вводился в представления мюзик-холла.

В России распад романтического направления балета не привел, как в странах Европы, к вырождению этого вида искусства. Здесь на протяжении последней четверти XIX века складывалась эстетика «большого балета» – монументального спектакля, где сюжет излагался в пантомимных сценах,

а большие танцевальные ансамбли лирически обобщали чувства героев. Мариус Иванович Петипа разрабатывал сложные композиции, где обобщенный образ рождался в развитии и сопоставлении пластических тем, возникавших благодаря сочетанию движений в сольных и массовых танцах, комбинациям рисунков, разнообразию ритмов. С приходом в балетный театр композиторов-симфонистов драматургия балета стала драматургией музыкально-хореографической. Спектакли, созданные Петипа и Львом Ивановичем Ивановым в содружестве с Петром Ильичом Чайковским и Александром Константиновичем Глазуновым (1890, 1892, 1895, 1898 гг.) ознаменовали наибольший расцвет академического балета, за которым последовал его упадок. На рубеже XIX–XX вв. эстетика «большого балета» исчерпала себя.

В 1900-х гг. балет обновил и содержание, и форму. Новую эстетику начал разрабатывать Михаил Михайлович Фокин. Он ввел в балет круг образов и идей, характерных для современного ему искусства и литературы (поэзии А. Блока, В. Брюсова, живописи художников «Мира искусства», режиссуры В. Мейерхольда). Балетмейстер создал новый тип спектакля: одноактный балет сквозного действия, где содержание раскрывалось в единстве музыки, декорационного оформления и хореографии («Шопениана» 1908; «Петрушка» 1911). Обновлению подверглись все компоненты спектакля. В качестве музыкальной основы все чаще использовались произведения русских и зарубежных композиторов, не предназначенные для танца (инструментальные и симфонические). Эта тенденция получила широкое развитие в последующие десятилетия XX в. На смену каноническим па-де-де пришла хореография, наполненная мимикой; наряду с классическим использовался так называемый «свободный» танец (пропагандировавшийся Айседоры Дункан) и различные формы стилизованного народного танца.

Одновременно с М. Фокиным принцип драматизации балета утверждал балетмейстер Александр Алексеевич Горский, добиваясь логики развития действия, жизненной мотивировки мизансцен («Саламбо» 1910; «Дон Кихот» 1900).

В XX веке балетное искусство распространилось во всем мире. Оно возродилось в Европе, стало формироваться там, где его не было. В этом процессе освоения эстетики русского балета решающее значение имело знакомство со спектаклями Фокина во время Русских сезонов в Париже с 1909-1911 гг. и гастроли Анны Павловой во многих странах мира. Одновременно вступили с силу тенденции «свободного» танца Айседоры Дункан, а в 20-х гг. американского танца модерн (Марта Грэхэм), немецкого ритмопластического танца (Мари Вигман).

В 20-30 гг. центром балетного искусства в Западной Европе была Франция, где работала труппа Русский балет Сергея Павловича Дягилева (до 1929) и выросшие затем на ее основе коллективы. На сцене парижской Оперы создавались «неоклассические» спектакли, где античные и легендарные сюжеты были выражены обновленными средствами классического танца. В 30-е гг. в США балетмейстером Джорджем Баланчиным развивался новый тип спектакля на музыку, не предназначенную для танца – бессюжетный балет, являю-

щийся хореографическим воплощением симфонической или инструментальной музыки («Серенада» 1934; «Симфония до-мажор»), который затем приобрел широкое распространение в Европе.

Для современного зарубежного балета характерно разнообразие стилей, жанров и форм спектакля, часто не совпадающих с традиционными представлениями о балете. Балетом называют различные хореографические произведения от бессюжетной миниатюры до многоактного синтетического представления, в которое вместе с музыкой и хореографией могут вводиться пение, кинокадры, декламация, разнообразные шумовые и световые эффекты, куклы. Наиболее распространен одноактный балет. Узаконены все виды пластики – танцевальная, спортивная, бытовая. Хореографы экспериментируют, опираясь на алеаторику или совсем отказываясь от музыки; прибегают к актерской импровизации и участию зрителей в представлении; создают представления, где тело танцовщика приравнено к предметам декорации и бутафории. Тематика балетов чрезвычайно разнообразна. Это и традиционная форма танцевальной драмы, и синтетические представления на стадионах для многотысячной аудитории, и бессюжетные балеты на нетанцевальную музыку.

Советский балет после Великой Октябрьской Революции осваивал достижения прошлого, обогащая и переосмысливая их. В этом процессе сформировались идейные и эстетические принципы, отличия его от других стран и эпох. Советский балетный театр прошел несколько этапов развития. В 20-е гг. шел напряженный поиск нового революционного содержания и форм. В студиях культивировались различные формы танца – «свободный», «физкультурный», «танец машин». Миниатюры Касьяна Ярославича Голейзовского передавали ощущение действительности; Федор Васильевич Лопухов пользовался языком плакатов, аллегорий, символов, обращался к традиции народного театрального жанра. Он поставил первую «танцсимфонию». Россияне были первооткрывателями в области свободной пластики. Но все многообещающие эксперименты – синтез танца, акробатики, спорта, цирка – шли вразрез с идеологией советского искусства и в 30-е годы были жестоко пресечены. Русский танцевальный авангард 20-х годов навсегда исчез. К концу 20-х гг. наметился возврат к более традиционным формам. В «Ледяной деве» Лопухова (1927) вновь появились большие ансамбли, построенные на основе классического танца, обогащенного акробатическим. Первым многоактным балетом о революционной современности был «Красный мак» (1927), авторы которого ориентировались на структуру «большого балета» XIX в., обогатив его большей психологизацией характеров героев. Танец «Яблочко» в нем предвосхитил появление героических массовых плясок, построенных на материале народного танца, ставших в дальнейшем одним из главных достижений советского балетного театра в 30-е гг. («Пламя Парижа» 1932; «Лауренсия» 1939). В середине 30-х гг. главенствующим жанром советского балета стала хореографическая драма, черпавшая сюжеты из классической литературы. Интерес к индивидуальности, психология человека предопределил тематику лучших драматических балетов; конфликт, построенных на столкновении возвышенной личности и губящей ее социальной среды («Бахчисарайский фонтан» 1934; «Ромео и Джульетта» 1940). Сохраняя традиционную для русского балета XIX в.

форму многоактного сюжетного спектакля, постановщики учитывали и традиции фокинского балета, добиваясь сквозного действия, строя спектакль на игровом танце и отанцованной пантомиме.

В 30-х гг. начали возникать балетные театры во многих республиках, даже в тех, народы которых в прошлом не только не знали балет, но и не имели даже танцев.

В 50-е гг. возникла потребность обновления хореографии, активизировалась деятельность старых мастеров (Лопухова, Голейзовского), восстановивших связи с экспериментами 20-х гг., возродивших забытые формы и жанры одноактного балета, миниатюры, балета-плаката. Вслед за постановкой Игорем Дмитриевичем Бельским «Ленинградской симфонии» на музыку Д. Шостаковича в 1961 году, возрос интерес к балетам на инструментальную и симфоническую музыку. Усилилось внимание к внутреннему миру человека (Юрий Григорович), где легендарные, исторические, фантастические сюжеты трактуются с позиций современности («Легенда о любви»1961; «Спартак» 1968; «Иван Грозный» 1975). Особое внимание уделялось современной жизни.

Итальянский балет

Европейский балет зародился в Италии в эпоху Возрождения (Ренессанс – переход европейской культуры от средневековья к новому времени, середина XV-XVI век), которая здесь началась раньше, чем в других странах, – с XIV века. Предпосылками явились: богатейшая национальная танцевальная культура, традиции античного танца и пантомимы (от греческого – актер, играющий с помощью одних телодвижений позой, жестом, мимикой), унаследованные средневековыми мимами, а также возросшая в эту же эпоху потребность в зрелищах, общественных развлечениях. В XIV веке танцы были частью народных празднеств и церковных действий, при дворах исполнялись бальные танцы, являвшиеся переработкой народных. В XV–XVI веке шла их регламентация, разрабатывались термины. С конца XIV века придворными танцмейстерами были созданы первые учебники. Так сформировалась итальянская танцевальная школа, имевшая большое значение в становлении балета. К концу XV века относятся первые придворные представления, где в аллегорических сценах участвовали костюмированные персонажи в масках.

Танец занимал также важное место и в представлениях новых театральных жанров, возникших в Италии в XV–XVI веках; он исполнялся в виде моресок между действиями античных пьес, в «мадригальных комедиях», в пасторалях и, наконец, в операх конца XVI – начала XVII вв. В середине XVII в. на развитие сценического танца большое влияние оказала комедия дель арте, актеры которой были гимнастами и танцорами; исполнявшиеся танцы послужили материалом для комических сцен, в дальнейшем вводившихся в придворных балет.

В конце XVI – нач. XVII вв. итальянские композиторы, танцмейстеры, художники часто приглашались во Францию как устроители театрализованных празднеств. Здесь проводились эксперименты по сочетанию слова с музыкой и танцами, что привело к созданию «комедийного» (т.е. драматического) балета. Первый удачный спектакль этого жанра – «Комедийный балет

Королевы», поставлен Божуайе в 1581 г. в Париже. В Италии же опыты по сочетанию пения, музыки и танца привели к созданию оперы. Сформировавшийся во Франции новый балетный жанр, распространившись в Европе, вернулся и Италию; придворный балет здесь получил широкое распространение; к концу XVI в. появились первые публичные театры.

В XVIII в. сложился итальянский стиль исполнения, отличавшийся от французской изысканной манеры большей виртуозностью, техничностью, непосредственной драматической выразительностью. Итальянские хореографы и балетмейстеры Гаэтано Вестрис, Филиппо Тальони, Гаспаро Анджолини, Сальваторе Вигано и др. несли в разные страны профессиональное мастерство. В 1813 г. при «Ла Скала» в Милане была открыта школа, которую возглавил Карло Блазис. В конце XIX в. итальянские артисты выработали виртуозный стиль танца, построенный на пальцевой технике и сложных вращениях, исполняемых в бравурном темпе. В 1928 г. открылась школа при римской Опере.

Французский балет

Во Франции в средние века танец входил в состав народных игр и церковных празднеств. С XIV в. он включался в городские театрализованные зрелища и дворцовые интермедии, иногда в виде вставных сценок. В XV в. «момерии» с танцами исполнялись во время турниров и празднеств. Профессиональный танец в средние века развивался на фольклорной основе в искусстве жонглеров. Другим источником были бальные танцы (бассадансы) дворцовых празднеств. На основе разнообразных праздничных увеселений складывалась форма представлений, получившего в конце XVI в. название «балет». Устроители дворцовых празднеств, итальянские танцмейстеры, овладевшие сложившейся в Италии в XVI в. танцевальной школой, были постановщиками представлений, ставили первые полноценные образцы спектаклей с последовательно развивающимся действием, включавшим слово, музыку, танец.

На протяжении XVII в. развитие «придворного балета» прошло несколько стадий: балеты-маскарады; мелодраматические балеты с пением на мифологические сюжеты и произведения литературы; затем продержавшиеся до конца XVII в. «балеты в выходах», их исполнителями были придворные, король Людовик XIV и профессиональные танцовщики – «баладены». В 1660-70 гг. Жан Батист Мольер совместно с композитором Жаном Батистом Люлли и балетмейстером Пьером Бошаном создал жанр «комедии-балета». В 1661 г. Пьер Бошан возглавил Королевскую академию танца, просуществовавшую до 1780 г., призванную регламентировать формы и терминологию балетного танца, который стал складываться в систему классического танца. В 1671 году открылась Королевская академия музыки, которую возглавил Ж.Б. Люлли. В его операх танец занимал подчиненное положение, но внутри спектакля шел процесс профессионализации, шлифовки форм в искусстве П. Бошана.

Музыкальный театр 2-й пол. XVII-XVIII вв. был классицистским, но в балете в связи в его замедленным развитием долго сохранялись черты барокко: спектакли оставались пышными, громоздкими, лишенными стилевого единства.

В начале XVIII в. наметились признаки застоя в идейно-образном содержании балета при дальнейшем обогащении техники танца. Общая тенденция развития балетного театра в XVIII в. – стремление к самоопределению, созданию цельного спектакля, содержание которого было бы выражено пантомимой и танцем. Однако старые формы сохранялись в течение XVIII в. Прославились танцовщики Мари Анн Камарго, Луи Дюпре, Мари Салле.

Под влиянием идей Просвещения протекала деятельность великого реформатора балета Жана Жоржа Новерра, частично вне Франции; принципы реформы были изложены в теоретическом труде «Письма о танце и о балетах» (1760). Балеты, созданные им, были серьезным театральным спектаклем, нередко на сюжет классических трагедий; они обладали цельностью, без участия слова. В Бордо последователь Новерра – Жан Довербаль создал новый тип балета – балет-комедию. В конце XVIII в. получили известность танцовщики Мари Мадлен Гимар, Мари Аллар, Мари Мадлен Крепе (Теодор), Гаэтано Вестрис, Максимильен и Пьер Гардель, Жан Довербаль.

С 80-х гг. XVIII в. до 20-х гг. XIX в. во главе труппы Академии музыки стоял Пьер Гардель. Из исполнителей 1780-1810-х гг. был особенно знаменит Огюст Вестрис, в 10-20-е гг. XIX в. – Максимильен Гардель, Луи Дюпор. В эти годы резко изменилась техника танца: преобладающими стали не плавные, грациозные, а виртуозные вращательные и прыжковые движения, движения на полупальцах. Мария Тальони выработала новый стиль танца, основанный на воздушной полетности движений и технике танца на пуантах, создающих ощущение невесомости. В 1830-1850-х гг. балет во Франции достиг наивысшего подъема. Репертуар состоял из балетов, близких по содержанию искусству поэтов-романтиков, которые воздействовали на зрителей героическим пафосом, накалом страстей («Сильфида», «Жизель», «Корсар», «Эсмеральда», «Коппелия»). Особое внимание уделялось характерному танцу. Большой успех в них имела Фаннни Эльслер.

С упадком романтизма (70-90 гг. XIX в.) балет утерял связь с идеями современности. Балет парижской Оперы (1875) превратился в придаток к оперному спектаклю, деградировал. Возрождение балета во Франции произошло под влиянием русского и было связано с Русскими сезонами Сергея Павловича Дягилева, проводившихся в Париже с 1908 г., а также с деятельностью труппы Русский балет, выступавшей во Франции в 1911–1929. Здесь работали выдающиеся мастера балета Михаил Михайлович Фокин, Бронислава Фоминична Нижинская, Джордж Баланчин, Ида Львовна Рубинштейн и другие.

Русский и советский балет

Русский балетный театр возник во 2-й половине XVII века, хотя пляска всегда включалась в празднества и обряды, а также в представлениях народного театра.

Интерес к профессиональному театру зародился, когда расширились культурные связи России. Балет привлекал тем, что музыка, танец и пантомима были доступны широкому зрителю. Вслед за спектаклем «Балет об Орфее и Эвридике» в 1673 г. балеты исполнялись периодически до открытия

в 1738 г. Петербургской балетной школы (ныне Ленинградское хореографическое училище). В 1773 г. в московском Воспитательном доме было открыто балетное отделение (ныне Московское хореографическое училище). К концу XVIII века получили развитие труппы в подмосковных имениях графов Шереметевых и др. К этому времени Петербург и Москва имели публичные и придворные театры.

Начиная с 1760-х гг. балет утвердился как равноправный среди других искусств и развивался в духе классицизма. В 1759-1764 гг. в Петербурге работал австрийский балетмейстер Франц Хильфердинг. Постановки его балетов явились первыми на русской сцене балетами с сюжетом, острыми конфликтами, развернутым действием.

На рубеже XVIII–XIX вв. русский балет вступил в пору расцвета. Танцовщик и балетмейстер Иван Иванович Вальберх наметил путь к синтезу русского исполнительского стиля с драматической пантомимой и виртуозной техникой танца итальянского балета, а также со структурными формами французской школы. Вальберх выразил характерные особенности стиля сентиментализма. Он первый вывел на русскую сцену национальную тему. События Отечественной войны 1812 г. вызвали расцвет жанра балета-дивертисмента; в Петербурге их ставил И. Вальберх, в Москве – Исаак Михайлович Аблец, Адам Павлович Глушковский (ученики И. Вальберха). Солистами в этих спектаклях были Евгения Ивановна Колосова (основоположница русского характерного танца, ученица И. Вальберха), Татьяна Ивановна Глушковская.

В 1800- конце 1820-х гг. в Петербурге работал французский педагог, балетмейстер Шарль Луи Дидло – продолжатель традиций Ж.Ж. Новерра и Ж. Довербаля. В сотрудничестве с русским композитором, итальянцем по происхождению, Катерино Альбертовичем Кавосом выдвинул принцип программности, основанной на единстве музыки и хореографии. В его предромантических балетах уже сложно взаимодействовали ансамбли сольного и кордебалетного танцев в героико-трагедийных, комедийных балетах. В спектаклях Дидло прославились его ученицы – Мария Ивановна Данилова, Авдотья Ильинична Истомина, Екатерина Александровна Телешова, Анастасия Семеновна Новицкая.

Московская балетная труппа имела меньше привилегий, чем столичная, но развиваясь медленнее, она была более независимой. С 1806 г. балетная труппа частного театра М. Медокса перешла в ведение Дирекции императорских театров. После изгнания французов в 1812 г. ее возглавил Адам Павлович Глушковский. Последователь И. Вальберха и Ш. Дидло, он ставил анакреонтические балеты и балеты-мелодрамы. Он воспроизвел в балете темы А. С. Пушкина («Руслан и Людмила», композитор Фридрих Шольц, 1821 г.) и В. А. Жуковского. Балетмейстер проявил себя как первый теоретик и историк русского балета, а также подготовил московскую балетную труппу к созданию романтического репертуара. В начале XIX в. русское балетное искусство достигло творческой зрелости, сложилось как национальная школа, для которой стали характерными искренность, правдивость, глубокая содержательность, виртуозная техника танца. В 1825 г. в Москве открылся Большой театр. Петербургская балетная труппа зависела от дворцовых предписаний,

вкусов, мод. В годы реакции, после разгрома декабристов в 1825 г., воцарились пестрые, пышные зрелища.

Для развития русской балетной музыки много значили танцевальные сцены в операх М. И. Глинки, где действенные, повествовательные и описательные характеристики, отмеченные национальной определенностью, предполагали симфоническое развитие образов.

В 1830–1840-х гг. русский балет развивался в русле романтизма, где провозглашался конфликт мечты и действительности. В балете главенствовали образы фантастики: сильфиды, виллисы (призраки умерших девушек) и др., герой-мечтатель. Романтические образы утверждали Елена Ивановна Андреянова (Петербург), Екатерина Александровна Санковская (Москва).

В середине XIX в. русская литература и искусство под воздействием идей революционных демократов испытали расцвет реализма. Балет же оставался придворным театром, развлекающим и отвлекающим от действительности. В начале 1860-х гг. это выражалось в пустоте сюжетов и в засилье дивертисментных номеров, сусальном воплощении народной тематики. Но, в то же время, Карло Блазис и Артюр Сен-Леон совершенствовали технику танцовщиц, доводя ее до совершенства. Танец окончательно разделился на классический танец и характерный танец, причем первый главенствовал.

Возродить русское балетное искусство предстояло балетмейстеру Мариусу Ивановичу Петипа, ученику Огюста Вестриса. Он продолжил процесс симфонизации танца, начатый в эпоху романтизма. В его балетах на музыку штатных композиторов Чезаре (Цезаря) Пуньи и Людвига Минкуса основой явились ансамбли классического танца. Поиски Петипа завершили его встречи с П. И. Чайковским («Спящая красавица» 1890; «Лебединое озеро» 1895.) и А. К. Глазуновым («Раймонда» 1898), чьи партитуры явились вершинами балетного симфонизма XIX в. Сцены лебедей уже предвещали импрессионистскую образность танца нач. XX в.

К началу XX в. русский балет занял ведущее место в мировом балете. Его школа обладала капитальными традициями, репертуар включал лучшие спектакли XIX в. Накануне глубоких общественных сдвигов начала XX в. балет нуждался в обновлении метода и стиля. Балетмейстеры-реформаторы Михаил Михайлович Фокин и Александр Алексеевич Горский выступили за цельность балетного действия, историческую достоверность стиля, естественность пластики.

Они выдвинули хореографическую драму в противовес устарелым формам спектакля XIX в. Главными соавторами балетмейстера становились не композиторы, а художники. Спектакли Горского и Фокина оформляли художники творческого объединения «Мир искусства»: Лев Самойлович Бакст, Александр Николаевич Бенуа, Александр Яковлевич Головин, Константин Алексеевич Коровин, Николай Константинович Рерих. На балетмейстеров-реформаторов оказало влияние искусство «свободного» танца Айседоры Дункан. В борьбе старого и нового, наряду с отжившим, отвергалось и ценное – симфонизм как система музыкально-хореографических обобщений. В результате внутри трупп появились разногласия. Классическое наследие в Москве защищали Екатерина Васильевна Гельцер и Василий Дмитриевич Тихомиров,

в Петербурге – Ольга Иосифовна Преображенская, Матильда Феликсовна Кшесинская, Агриппина Яковлевна Ваганова, Николай Густавович Легат и др. Ведущими исполнителями замыслов Михаила Фокина были Анна Павловна Павлова, Тамара Платоновна Карсавина, Вацлав Фомич Нижинский. Борьба творческих течений в балетном театре получила широкий отклик у зрителей и критиков. При всех противоречиях, эстетические находки реформаторов вывели балет в центр исканий современного искусства и раздвинули сферу его влияния на творческий процесс мирового балетного театра. С 1909 г. Сергей Павлович Дягилев организовал гастроли в Париже, известные под названием «Русские сезоны». Первые сезоны открыли миру композитора Игоря Федоровича Стравинского («Жар-птица» 1910; «Петрушка» 1911), балетмейстера Михаила Фокина, танцовщика Вацлава Нижинского и др., привлекли в балетный театр многих прославленных музыкантов и художников.

Увлечение формой, декадансом остановилось с революцией 1917 г. С установлением советской власти открылась перспектива обновления искусства в целом, и балета, в частности. Балет стал развиваться как часть новой культуры, многонациональной и единой по художественным принципам. В первые послереволюционные годы балетному театру пришлось преодолевать серьезные трудности. Возникли проблемы воспитания новых кадров, – т.к. многие артисты и балетмейстеры оказались за пределами Родины, – сохранения и обновления репертуара.

Советский балетный театр на протяжении всей своей истории демонстрирует смелое, новаторское отношение к выбору сюжета. В самых первых своих постановках деятели советской хореографии стремились воплощать темы яркие, значительные, отражать те явления и события, которые в данное время волнуют зрителя. Переосмысливая сказочные фабулы старых балетов, изучая опыт выдающихся мастеров прошлого, активно развивая и обогащая созданные ими традиции, представители советского искусства танца принесли на сцену динамичные ритмы современности, героико-романтическую атмосферу революционных народных битв, психологическую глубину и философскую значительность мировой литературы.

От натурально-бытового воспроизведения действительности наш балет пришел к обобщенно-образному постижению закономерностей человеческого бытия.

Облик советского балетного театра был самобытен и многогранен. Если до 1917 г. лишь в Петербурге и Москве существовали постоянные, субсидируемые государством балетные труппы, то после революции искусство классического танца ярко расцвело на сценах столиц союзных и автономных республик, краевых и областных центров страны. Мировая история танца не знает других аналогичных примеров столь динамичного и плодотворного усвоения народами, в прошлом вообще не знавшими профессионального балетного искусства, его школы, традиций, наследия; усвоения творческого, предполагающего активное взаимодействие с национальным фольклором. Такое быстрое и мощное развитие профессиональной хореографии республик было бы невозможно без интернациональных связей, которые стали нормой в советский период, без постижения опыта русской школы классического танца, без помощи

ее мастеров, взаимопроникновении национальных танцевальных культур, творческом взаимовлиянии друг на друга. Яркое свидетельство тому – балеты, родившиеся на национальных сценах.

Иной стала театральная публика, в корне изменился ее социальный состав. До революции аудиторию балетных спектаклей нередко называли «царской гостиной». Теперь в зал пришел новый зритель. Он, как вспоминал выдающийся балетмейстер Федор Васильевич Лопухов, «жадно и пылко приникал к роднику искусства, непосредственно, сердцем ощущал его магическую власть и с поразительной благодарностью отвечал на полученные впечатления. …Артисты были покорены новой публикой… Никогда раньше мы не встречали такого непосредственного и горячего восприятия искусства». Идет гражданская война, в стране голод, нет топлива, тиф косит людей, а зрительные залы Москвы и Петрограда переполнены, и именно балетные постановки пользуются особенно большой популярностью.

1920-е гг. характеризовались борьбой направлений. Сторонники идей Пролеткульта утверждали, что классический дореволюционный балет уже отжил. Мастера балета отстаивали ценность классического наследия. Руководитель труппы Большого театра Александр Алексеевич Горский вносил коррективы в старый репертуар и создавал оригинальные балеты на музыку Бориса Асафьева и др. Попыткой большого художника ответить на запросы эпохи стали его спектакли «Стенька Разин» и «Вечно живые цветы», осуществленные в Большом театре. Постановка балета «Стенька Разин» была подготовлена к первой годовщине Октября на музыку одноименной симфонической поэмы А. Глазунова. В этом произведении композитор симфонически развивал и обогащал мелодический материал народной песни «Эй, ухнем!». Балетмейстер стремился придать сценическому повествованию героическую тональность, воспроизвести вольнолюбивый дух казачьей вольницы, отсюда – динамично поставленные массовые эпизоды, положившие начало созданию масштабных народных сцен, которые, спустя десятилетия, мы увидим в балетах В. Чабукиани, Ю. Григоровича. Балет «Вечно живые цветы» А. Горский ставит к пятой годовщине Октября, он был посвящен детям – вечно живым цветам, олицетворениям будущего страны, на музыку Б. Асафьева, Ш. Гуно, Н. Римского-Корсакова, Ц. Пуни, Ф. Шопена, П. Чайковского.

Поиски нового содержания вызвали к жизни и новую хореографическую лексику. В многочисленных студиях культивировался «свободный танец», физкультурный, «танец машин». Балетмейстеры академических театров также стремились выразить в постановках грандиозные события эпохи. Если Александр Горский в своих поисках наиболее органичного воплощения новых тем и сюжетов опирался на традиционные формы и структуры балетного спектакля, совершенствуя, развивая, обогащая их, то петроградский балетмейстер Федор Васильевич Лопухов, создавая современный репертуар, старался найти новые жанровые и композиционные построения, насытить их новым лексическим материалом. В 1923 г. он ставит танцсимфонию «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена, где, как писал критик И. Соллертинский, попытался «симфонизировать классический танец, создав боль-

шую форму по аналогии с музыкальной на самостоятельной разработке хореографических тем». Форма танцсимфонии понадобилась Лопухову, чтобы отразить раздумья художника о проблемах человеческого бытия. Через год он показывает балет на музыку Владимира Дешевого «Красный вихрь». И снова поражает необычностью сценического решения – спектакль состоял не из двух актов, а «из двух процессов с прологом и эпилогом», в течение которых зрителю демонстрировалось, как идеи социализма овладевают миром. Абстрактные символы, аллегории, острый гротеск и рядом – натурально-достоверное воспроизведение эпизодов современной действительности.

Несхожими путями шли А. Горский и Ф. Лопухов в своих творческих реформах, но одно их объединяло – вдумчивое отношение к музыкальной основе своих сочинений. Ни тот, ни другой еще не имели в своем распоряжении специально написанных советскими композиторами партитур. И для того, чтобы отразить наиболее полно и органично новые темы, новые отношения между людьми, раскрыть характеры новых героев, постановщики обращались к тем произведениям симфонического жанра, где ощущали высокий эмоциональный накал, глубину замысла, целостность драматургии.

Принципиально важной в этом плане стала постановка балета «Иосиф Прекрасный» (1925). Касьян Ярославич Голейзовский, осуществляя спектакль в Большом театре, работал с партитурой, специально созданной композитором Сергеем Василенко для постановки данного балета. В этом произведении использовано библейское сказание об Иосифе Прекрасном, проданном братьями в рабство. Герой своей жизнью и даже своей гибелью утверждал право человека на свободу, умирая, он одерживал нравственную победу над всесильным фараоном.

Вокруг спектаклей шла ожесточенная полемика. Противники считали, что балет вообще не должен существовать в искусстве нового общества. Несостоятельность таких взглядов продемонстрировал большой успех балета «Красный мак», поставленный в 1927 г. в Большом театре Львом Александровичем Лащилиным и Василием Дмитриевичем Тихомировым на музыку Рейнгольда Глиэра. В основу сценария была положена газетная информация о том, что советский пароход «Ленин» пришел в один из китайских портов с грузом хлеба для голодающих рабочих и был там задержан из-за происков английских колонизаторов. Авторы сумели создать яркий обобщенный образ советских людей – в динамике, волевом напоре танца советских моряков «Яблочко», в его жизнерадостной силе словно раскрылась душа народа, обретшего свободу. Здесь огромную роль сыграло искусство Екатерины Гельцер – созданный ею образ героини спектакля Тао Хоа стал событием в советском театре. Элементы новаторских поисков имелись и в партитуре Р. Глиэра – пронизанная интонациями современного музыкального быта, она содержала выразительные музыкальные портреты советских моряков, иностранных матросов, китайских кули. В частности, благодаря искусству композитора, простенькая песенка того времени «Яблочко» превратилась в балете в яркую симфоническую картину, ставшую кульминацией первого действия. Наряду с традиционными балетными формами адажио и вариаций, Глиэр сочинил также оригинальные танцевальные эпизоды, позволившие «вывести» на сцену различные

персонажи, характерные для того времени; оригинальностью и своеобразием отличалась и оркестровка.

Ведущими исполнителями в 20-е гг. были Елизавета Павловна Гердт, Елена Михайловна Люком, Виктор Александрович Семенов, Борис Васильевич Шавров, Петр Андреевич Гусев и др.

В 1920–1930-х гг. шел процесс становления нового исполнительского стиля. Марина Тимофеевна Семенова выявляла в классическом танце гармонию, насыщая его энергией, придавая образам благородную величественность. В бравурности танца Алексея Николаевича Ермолаева и Вахтанга Михайловича Чабукиани проявлялось новое действенное восприятие жизни. Галина Сергеевна Уланова – одна из выдающихся танцовщиц-актрис – по-новому трактовала партии в старых балетах, создавая образы большой трагической глубины (Джульетта, Жизель, Аврора, Одетта – Одиллия, Маша). Ее героини были наделены стойкостью, искренностью, скрытой силой чувств. Представителем лирико-романтического направления был Константин Михайлович Сергеев. Мастерство Ольги Васильевны Лепешинской утверждало активное жизнерадостное мироощущение. Значительное место в хореографическом искусстве заняли Татьяна Михайловна Вечеслова, Наталья Михайловна Дудинская, Асаф Михайлович Мессерер.

Тридцатые годы для советского хореографического искусства оказались периодом весьма плодотворным. Именно в эти годы ярко заявили о себе такие балетмейстеры, как Ростислав Владимирович Захаров, Леонид Михайлович Лавровский, Игорь Александрович Моисеев. В начале 30-х гг. в Ленинграде были поставлены балеты Дмитрия Шостаковича «Золотой век» и «Болт». Большой театр осуществил постановку балета «Футболист» Виктора Оранского.

Хореографическая интерпретация этих партитур особенно наглядно показала, что новые темы, сюжеты, новые герои требовали новой эстетики, новых постановочных приемов, новых пластических красок. Как писала А. Ваганова, бывшая в то время руководителем балетной труппы Ленинградского театра оперы и балета им. С. Кирова: «Дореволюционный классический балет по своей драматургии и характеру актерской игры не давал возможности сразу перейти к современной тематике в танце. Мы начали с реформы сценарной основы спектакля. Мы стремились к созданию такого драматургического каркаса, который позволил бы смотреть балет, как пьесу. Одновременно нужно было превратить танцовщиков и танцовщиц в хореографических актеров».

На рубеже 1930-1940-х гг. ведущее положение утвердилось за жанром хореографической драмы, балетмейстеры в поисках нового содержания искали поддержку в шедеврах мировой литературы, драматическом искусстве. В спектаклях, созданных по мотивам произведений А. С. Пушкина, В. Шекспира, Н. В. Гоголя, Лопе де Вега, Оноре де Бальзака обязательным было наличие сквозного действия, четко очерченных образов. В балетах Ростислава Владимировича Захарова («Бахчисарайский фонтан», 1934) и Леонида Михайловича Лавровского («Ромео и Джульетта», 1940) музыка, танец, пантомима, живопись подчинились режиссерской разработке сценарной драматургии на темы классической литературы. Постановщики не обращались к большим

классическим ансамблям, но широко использовали игровые драматизированные танцы, пантомиму. Обогащение лексики шло за счет использования фольклора. Одно из крупных достижений 30–40-х гг. – создание героических народно-танцевальных образов, основанных на национальном материале и, преимущественно, массовых: танец басков – «Пламя Парижа» (1932, балетмейстер Василий Иванович Вайонен), грузинский танец хоруми – «Сердце гор» (1938, балетмейстер Вахтанг Михайлович Чабукиани). Постановки балетов «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», реконструированные «Лебединое озеро», «Эсмеральда» обладали новыми качествами сценария, развернули актерские силы.

Балет «Пламя Парижа» ставился почти одновременно двумя театрами страны – Большим театром и Ленинградским театром им. С. Кирова. Его авторы стремились рассказать о событиях Великой французской революции, выдвинув на первый план народные массы, создать произведение монументального характера. Героем либретто авторы сделали знаменитый марсельский батальон, который пришел в Париж летом 1792 года и стоял во главе народных масс, штурмовавших королевский дворец Тюильри. В либретто развернута широкая панорама событий – бунт в феодальном поместье, поход марсельцев в Париж, контрреволюционный заговор в королевском дворце, штурм Тюильри, праздник в честь победы народа.

Балет «Сердце гор» композитора Андрея Мелитоновича Баланчивадзе развивал традиции, начатые балетом «Пламя Парижа», воплощая тему борьбы народа за свободу. Либретто поэта Г. Леонидзе (ред. Н. Волкова) впитало в себя черты грузинских народных сказаний, сочетающих элементы величественной эпичности с взволнованными героико-романтическими интонациями (воинская пляска «Хоруми» являет собой символический образ восставшего народа).

«Бахчисарайский фонтан» Бориса Асафьева, «Лауренсия» Александра Крейна, «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева – эти балеты появились на сцене один за другим, в 1934, 1939 и 1940 годах. Авторы каждого из них решали задачу обновления балета по-своему. В либретто, музыке, хореографии «Бахчисарайского фонтана» (по А. С. Пушкину) зритель узнавал приметы романтического стиля. Авторы подчинили образный строй балета главной задаче – показать средствами хореографического театра процесс «перерождения» дикой души через высокое чувство любви.

Создатели «Лауренсии», обращаясь к драме Лопе де Вега «Овечий источник», хотели выразить свое отношение к событиям современности через историю крестьянского бунта. Авторов увлекала задача показать неукротимый порыв восставшего народа, его несгибаемую волю, стойкость, стремились придать масштабность характерам героев. В балете зритель вновь встретился с героическим образом народа, ощутил стихийную силу его темперамента.

«Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева – первое произведение советской балетной шекспирианы. «Прокофьев продолжил дело Чайковского, он развил и углубил принципы симфонизации балетной музыки. Смелость музыкальных решений, чеканность характеристик, разнообразие и сложность ритмов, острота гармоний – все это служит созданию цельной развивающейся

драматургии спектакля», – писал постановщик балета Леонид Лавровский. Действенный танец, пантомима, поиск точной сценической задачи для каждого артиста – все это способствовало рождению спектакля, отмеченного глубоким психологизмом. Но вместе с тем замысел авторов был гораздо шире и масштабней, чем создание повести о любви юных веронцев, – они стремились осмыслить схватку сил отживающего средневековья с наступающим Возрождением, показать, насколько противоестественна и опасна для человека атмосфера вражды и ненависти. Подобный взгляд на шекспировскую трагедию был весьма актуален – в Европе уже шла вторая мировая война.

Эти спектакли демонстрировали различные методы балетной инсценировки сочинений писателей-классиков. Если в «Бахчисарайском фонтане» для наиболее полного выявления идейно-художественного замысла пушкинской поэмы средствами хореографии рамки ее сюжета раздвигались – вводились новые сюжетные линии, новые герои, – то авторы «Лауренсии», решая аналогичные задачи, сокращали количество действующих лиц, устраняли второстепенные ситуации, стремясь усилить бунтарское звучание спектакля, укрупняли характеры героев, их переживания, отношения, поступки. Шекспировский же балет С. Прокофьева почти буквально следовал за поворотами действия трагедии.

Конец тридцатых – начало сороковых годов ознаменовались значительными достижениями молодых национальных балетных школ. Интерес к национальному фольклору и истории был связан с возникновением в стране новых балетных театров (17 только в РСФСР), училищ и школ. В 1930- нач. 1940-х гг. стали постоянно действовать балетные труппы Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в Москве и Малого оперного театра в Ленинграде. В те же годы открылись музыкальные театры с балетными труппами в Воронеже, Горьком, Куйбышеве, Перми, Саратове, Свердловске, Новосибирске, Челябинске и других городах, почти во всех союзных и автономных республиках. В эти же годы были созданы многие национальные балеты: «Пан Каневский» в Украине, «Сердце гор» в Грузии, «Гаянэ», «Счастье» в Армении, «Алдар-Косе» в Туркмении, «Журавлиная песня» в Башкирии, «Шурале» в Татарии и т.д. Их появление на сцене стало значительным событием в жизни многонационального советского искусства. Народы, ранее не знавшие профессионального балета, стремились освоить законы сценического танца, исходя из самобытной природы своего национального музыкального и танцевального фольклора. Закладывался фундамент хореографического театра братских республик, формировались традиции, складывалась структура национального балетного спектакля, определялся круг тем и сюжетов, методы их воплощения. Советский многонациональный балет рос, развивался, завоевывал аудиторию.

В годы Великой Отечественной Войны 1941–1945 гг. балетные театры страны и хореографические училища не прекращали своей работы. Советские артисты своей деятельностью в годы войны доказали, что музы могут сражаться вместе с солдатами. Война замедлила, но не остановила поступательное развитие балетного театра. Ведущие труппы Москвы и Ленинграда не только сохранили свой довоенный репертуар, но и обогатили его новыми

произведениями. Большой театр СССР, находясь в эвакуации в Куйбышеве (Самаре), осуществил в 1942 году постановку балета Владимира Юровского «Алые паруса» по мотивам одноименной повести Александра Грина, который нес веру в победу. В Перми, где работал тогда Ленинградский театр им. С. Кирова, состоялась премьера балета Арама Хачатуряна «Гаянэ». Жизнерадостная, напоенная самобытным национальным мелосом музыка стала основой спектакля, поставленного Ниной Анисимовой. Там же, в Перми, Сергей Прокофьев, либреттист Николай Волков и ведущий солист Кировского театра Константин Сергеев начали работу над музыкальной сказкой о счастье, любви, о духовной красоте, побеждающей злые силы, – над балетом «Золушка».

Продолжался и процесс становления национального хореографического театра, чему активно способствовали мастера Москвы и Ленинграда. Галина Уланова, живя в Алма-Ате, помогала казахским артистам осваивать шедевры классического наследия и образцы современного репертуара. Вернулся из Ленинграда в Тбилиси и активно включился в работу Вахтанг Чабукиани. Леонид Лавровский активно сотрудничал с армянскими деятелями балета. В 1942 году был создан первый туркменский балет «Алдар Косе» (Веселый обманщик) по мотивам народных легенд и сказок. В 1944 году увидел свет рампы первый башкирский балет «Журавлиная песня». Тогда же был создан киргизский балет «Чолпон».

К 1945 году – году Великой Победы – советский балетный театр подошел творчески обогащенным. Балет того времени рассказывал о героизме советских людей в дни Великой Отечественной Войны, о борьбе народов за свою свободу и независимость, об их труде в мирное время, обращался к народной мудрости – легендам и сказаниям. Это балеты «Шурале» Ф. Яруллина, «Сакта свободы» А. Скулте, «На берегу моря» Ю. Юзелинаса, «Калевипоэг» Э. Каппа, «Татьяна» А. Крейна, «Берег счастья» А. Спадавеккиа, «Юность» М. Чулаки, «Маруся Богуславка» А. Свечникова, «Князь-озеро» В. Золотарева, «Лайма» А. Лепина, «За мир» Д. Торадзе, «Гюльшен» С. Гаджибекова, «Дильбар» А. Ленского, «Мечта» М. Акбарова и др. В 1940-1950-е годы выдвинулись новые исполнители.

В поисках новых средств выразительности, новых приемов построения спектаклей, методов наиболее органичного соединения в них элементов классики и народного танца складывается облик советского многонационального балета, росла профессиональная культура композиторов, балетмейстеров, исполнителей. Круг сюжетов и образов требовал от них философского осмысления событий прошлого и современного бытия человека, его борьбы за мир, за независимость и многих проблем, волнующих людей. К этому звали созданные в 1950-1960 годы балеты «Сказ о каменном цветке» С. Прокофьева, «Спартак» А. Хачатуряна, «Семь красавиц» и «Тропою грома» Кара Караева.

В 1960–1970-х гг. советский балет, развивая лучшие достижения как предшествующего периода, так и искусства 20-х гг., преодолел имевшиеся недостатки: одностороннюю драматизацию, подмену содержательного танца феерией и дивертисментами. Возросла роль музыки в балетах. Танец стал основным выразительным средством. Новое поколение балетмейстеров обратилось к развитой образной системе музыкально-танцевальной драматургии. Юрий

Николаевич Григорович создал в 1957 г. новую редакцию балета «Сказ о каменном цветке» на музыку С. С. Прокофьева, где действие опирается на философско-поэтическое содержание музыки. В 1961 г. он создал балет «Легенда о любви» на музыку А. Меликова, в 1968 – «Спартак», в 1979 – новую постановку балета «Ромео и Джульетта».

Наиболее значительные работы 1960–1970-х годах: «Весна священная» И. Стравинского (1965), «Сотворение мира» А. Петрова (1971), «Конек-Горбунок» Р. Щедрина (1963), «Анна Каренина» Р. Щедрина (1972). В 1980 году состоялись премьеры балетов «Чайка» Р. Щедрина (балетмейстер М. Плисецкая) и «Макбет» К. Молчанова (балетмейстер В. Васильев).

Разнообразие творческих экспериментов характерно для нового поколения балетмейстеров. Их поиски и открытия ставят новые задачи перед исполнителями. С 1969 г. в Москве проводятся Международные конкурсы артистов балета. В СССР в 1980 г. было 47 театров оперы и балета, работало 18 хореографических училищ с 8-летним сроком обучения: в Ленинграде, Москве, Ереване, Киеве, Баку, Алма-Ате, Тбилиси, Воронеже, Перми, Новосибирске, Минске, Таллине, Ташкенте, Риге, Улан-Удэ, Саратове, Фрунзе, Красноярске; специальные школы в Вильнюсе, Кишиневе.

Спектакли, поставленные в 1970–1980 годы помогли в полной мере раскрыться талантам Нины Тимофеевой, Екатерины Максимовой, Натальи Бессмертновой, Аллы Осипенко, Ирины Колпаковой, Светланы Адырхаевой, Малики Сабировой, Владимира Васильева, Михаила Лавровского, Мариса Лиепы, Юрия Владимирова и др.

Интерес к танцу вызвал бурный рост танцевальной техники, способствовал расширению возможностей классического танца, что помогает воплощению более сложных задач – расширению процессов духовного становления личности во всем разнообразии оттенков и чувств.

Профессиональной основой отечественной балетной школы является классический танец. Этот танец оказался наиболее универсальной художественной системой, гибкой и динамичной. Классический танец отнюдь не изолирован от других пластических систем. Напротив, он включает в себя те пластические краски и выразительные возможности, которые передают характерные черты эпохи, помогают создать образ времени, воплотить характер современника. Опыт Айседоры Дункан, эксперименты Касьяна Голейзовского способствовали тому, что движения корпуса и рук в классическом танце стали свободнее, «раскрепощеннее», а в итоге – естественнее и выразительнее. Ритмопластика, так называемые «танцы машин», утверждавшие пластический примитив как художественный принцип, помогли избавиться классическому танцу от манерности, вычурности, искусственности. Спорт, акробатика способствовали обретению балетом новых стилевых черт – мужественной простоты, лаконизма, волевого напора, жизнеутверждающего оптимизма.

Народный танец

Это один из видов древнейшего народного искусства. Он складывался и развивался под влиянием географических, исторических и социальных условий. Он конкретно выражает стиль и манеру исполнения каждого народа

и неразрывно связан с другими видами искусства, главным образом с музыкой. Народный танец – неотъемлемая часть народных обрядов и празднеств. С глубокой древности были распространены музыкально-танцевальные и пантомимические ритуальные представления. Позднее танцевальные пантомимы стали неотъемлемой частью народных представлений на ярмарках, праздниках и т.д. Из народных обрядов сложились хороводы и другие обрядовые танцы (русские – «завивание березки», плетение венков, зажигание костров).

Постепенно отходя от обрядовых действий, народный танец наполнялся новым содержанием, выражавшим особенности быта. Народы, занимавшиеся охотой, животноводством, обобщали в танце наблюдения над животным миром. Образно и выразительно передавались характер и повадки зверей, птиц, домашних животных: танец бизона у североамериканских индейцев, индонезийский танец тигра, якутский танец медведя, памирский – орла, индийский – павлина, финский – бычка, русские танцы – гусачок, журавель, норвежский – петушиный бой и др. У народов, занимавшихся земледелием, возникали танцы на темы сельского труда (латвийский – танец жнецов, белорусский – лянок, молдавский – виноград, узбекский – шелкопряд, пахта (хлопок), гуцульский – дровосеков и т.д.). Есть масса лирических, героических, комических, медленных, плавных или вихревых, огневых; коллективных и сольных плясок, в которых ярко раскрывается образ современника.

С появлением ремесленного и фабричного труда возникали новые народные танцы: эстонский – сапожников, украинский – бондарей, немецкий – стеклодувов. В народном танце часто отражены воинский дух, доблесть, героизм, воспроизводятся сцены боя («пиррические» пляски древних греков, сочетавшие танцевальное искусство с фехтовальными приемами, грузинские – хоруми, берикаоба, шотландские – с мечами, казачьи пляски и др.). Большое место в танцевальном творчестве занимает тема любви. У первобытных народов танец нередко имел откровенно эротический характер, в процессе эволюции появились танцы, выражавшие благородство чувств, почтительное отношение к женщине (грузинский – картули, русский – байновская кадриль, польский – мазур и др.).

Народный танец – результат коллективного творчества. Переходя от исполнителя к исполнителю, из поколения в поколение, из одной местности в другую, он обогащается, достигая в ряде случаев высокого художественного уровня, виртуозной техники. У каждого народа сложились свои танцевальные традиции, пластический язык, особая координация движений, приемы соотношения движения с музыкой. У одних народов акцент движения совпадает с сильной долей такта, у других (например, у венгров) – падает на слабую (синкопированное движение); у одних построение танцевальной фразы синхронно музыкальной, у других (например, болгар) – несинхронно. Танцы народов Западной Европы основываются на движении ног (руки и корпус как бы аккомпанируют), в танцах же народов Средней Азии и Востока основываются на движениях рук и корпуса. В народных танцах главенствует ритмическое начало, которое подчеркивается танцовщиком притоптываниями, хлопками, звоном колец, бубенчиков и др.

Многие танцы исполняются под аккомпанемент народных инструментов, которые танцовщики держат в руках (кастаньетты, тамбурин, барабан, дойра, гармошка, балалайка и др.). Некоторые танцы исполняются с бытовыми аксессуарами (платки, шляпы, блюда, пиалы, чаши, блюдца и др.).

Большое влияние на характер исполнения оказывает костюм: так, плавности хода русских и грузинских танцовщиц помогает длинное платье, прикрывающее ступни ног; характерное движение – отбивка по голенищу в русском и венгерском танце – обусловливается наличием жестких сапог и т.д.

Н. В. Гоголь в своих «Петербургских записках» 1836 года писал: «Посмотрите, народные танцы являются в разных углах мира: испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как теньеровский немец, русский не так, как француз, как азиатец. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не пляшет, как малороссянин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец говорящий, у другого бесчувственный; у одного бешеный, разгульный, у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый, у другого легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, проведший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танце; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность». Изумительные, выразительнейшие слова!

Выдающиеся артисты, балетмейстеры, труппы и объединения

Ало́нсо Али́сия (настоящая фамилия Мартинес дель Ойо. 1921–2019) – выдающаяся кубинская артистка, балетмейстер. Училась в Гаване, затем в Нью-Йорке. Основоположница кубинского балета, его первая и самая значительная балерина. Одна из крупнейших классических танцовщиц. Виртуозность, легкость, стремительность сочетались у нее с драматическим темпераментом, позволяющим передать трагические переживания.

Баланчи́н Джорж (настоящая фамилия Баланчивадзе Георгий Мелитонович. 1904–1983) – один из выдающихся балетмейстеров XX века и один из основателей Американского балета. По национальности грузин, брат композитора Андрея Баланчивадзе. В 1914–1921 учился в Петроградском театральном училище у П. Гердта, в 1921–1923 – в Петроградской консерватории. В 1921–1924 артист академического театра оперы и балета. В 1925–1929 балетмейстер труппы Дягилева. В 1932–1933 балетмейстер труппы «Балле рюс де Монте Карло». В 1933 начал работать в США, где организовал Школу американского балета и на ее базе – «Нью-Йорк сити балле» в 1948.

Бессмертнова Наталия Игоревна (1941–2008) – народная артистка СССР, лауреат премии Ленинского комсомола (1972) и Государственной премии СССР (1977). По окончании Московского хореографического училища в труппе Большого театра. Внешние данные романтической танцовщицы сочетаются у артистки с редкой способностью к разнообразному танцевальному и пластическому интонированию, с тонким чувством стиля различных балетов, что дает возможность широкой трансформации сценического облика.

Особая духовная сосредоточенность танца позволила ей возродить традиции романтического балета в партии Жизели. Одухотворенность свойственна Бессмертновой и в других ролях, связанных с романтизмом (Одетта – Одиллия) и далеких от него (Фригия, Китри). Исключительная музыкальность балерины проявляется не в простом следовании за музыкой, а в ощущении танца, техникой которого она свободно владеет. Ее танец, богатый фразировкой, глубокими, порой дерзкими акцентами, носит как бы импровизационный характер, насыщен множеством экспрессивных оттенков. Бессмертнова – первая исполнительница партий: Лейли, Ширин, Фригия, Валентина, Джульетта в балетах Ю. Григоровича.

Блазис Карло (1795–1878) – итальянский артист, балетмейстер, педагог. Учился у П. Гарделя, О. Вестриса, Л. Милона и др. В 1818 солист в «Ла Скала», где совершенствовался у С. Вигано. Танец Блазиса отличался высокой техникой, красотой линий, гармонией движений. В 1819 впервые выступил как балетмейстер, поставив в «Ла Скала» балет «Придворный феодал». Блазис – автор 80 балетов, которые ставил в театрах Милана, Венеции, Лондона, Варшавы и других городов. В 1861–63 гг. ставил балеты в московском Большом театре. Значительной была его деятельность как теоретика и педагога. В 1837–50 руководил Королевской академией танца при «Ла Скала», преподавал также и в училище московского Большого театра. Блазис тщательно изучил систему классического танца. В результате этих исследований написал книги «Элементарный учебник теории и практика танца» (1820), «Кодекс Терпсихоры» (1828), «Полный учебник танца» (1830) и др., имевшие большое значение для дальнейшего развития системы классического танца. Блазис под понятием характерный танец объединял все народные танцы, которые вводились в балетный спектакль.

Борейко Галина Михайловна (1938) – народная артистка РСФСР. С 1955 года после окончания Ленинградского училища работала в Челябинском театре. Для ее танца характерны чистота и академичность исполнения, мягкость движений.

Бошан Пьер (1636–1719 или 1705) – французский артист, балетмейстер, педагог. Происходил из семьи придворных музыкантов и танцовщиков. Выступал в придворном балете Людовика XIV, ставил балетные антре в придворных празднествах. В 1661 году участвовал в создании Королевской академии танца и был назначен ее директором. Сотрудничал с Мольером и Люлли в создании «комедий-балетов» и дивертисментов к драматическим спектаклям.

Королевская академия танца, которую возглавлял Бошан, способствовала утверждению «благородной» французской школы танца. В основе постановок Бошана лежали «фигурные» танцы, отличавшиеся большим, чем раньше, разнообразием танцевальных фигур и групп и более сложной техникой прыжков, пируэтов. Бошану приписывается создание записи танца.

Бурнонвиль Август (Огюст) (1805–1879) – датский артист, балетмейстер, педагог. Учился у О. Вестриса в Париже. В 1827 окончил школу парижской Оперы и в 1827–28 работал в этом театре, был партнером М. Тальони. В 1830 подписал контракт на 18 лет в качестве солиста и балетмейстера Королевского датского балета в Копенгагене. Последователь романтической

школы танца, он обращался к фантастическим преданиям и народному эпосу Дании, а также к истории и литературе других стран. Он соединял в своих балетах классический и характерный танцы, широко пользовался фольклором разных народов. Поставил свыше 50 балетов (около 15 сохраняются в репертуаре датских и шведских театров). Бурнонвиль формировал национальное своеобразие датского балета, разрабатывал мимическую выразительность, прыжковую технику, энергичность, виртуозность мужского танца. Выдающийся педагог, он создал свою методику преподавания, так называемый «урок Бурнонвиля», записанный его учениками и вошедший в балетную педагогическую практику.

Ваганова Агриппина Яковлевна (1879–1951) – артистка, педагог, балетмейстер, лауреат Государственной премии СССР (1946). Училась в Петербургском театральном училище у Л. Иванова, П. Гердта, Е. Вазем, О. Преображенской. Танцовщица академической школы, она утверждала творческие принципы М. Петипа, Н. Легата. Критика называла ее «царицей вариаций», признавая ее исполнение вариаций непревзойденным. В 1916 оставила сцену. Педагогическая система Вагановой, сложившаяся в процессе преподавания классического танца в Ленинградском хореографическом училище (в 1957 году, через 6 лет после смерти Вагановой, правительство переименовало Ленинградский Государственный Хореографический Институт в Академию русского балета имени А. Я. Вагановой. С 1946 года – профессор) дала новое развитие исполнительским принципам.

До Вагановой класс (система упражнений) строился в основном просто, традиционно: педагог не утруждался в придумывании головоломных комбинаций, преследуя лишь цель добиться от учащихся правильности выполнения всевозможных па и, конечно, большой силы ног. Ваганова же, умевшая быстро и очень правильно «ставить» своих учениц, т.е. добиваться от них всей возможности точности выполнения простейших комбинаций, стала переходить к ежедневным изменениям классных заданий, к их все большему усложнению и к большим танцевальным композициям, которые становились уже не просто заданиями педагога, а как бы сочинениями балетмейстера. Этим она добивалась огромных успехов в выработке координации движений у учащихся, их танцевальности и способности к быстрому усвоению самых сложных и разнообразных балетмейстерских заданий вместе с соблюдением академической строгости. Ваганова в своем методе исходила из соображений целесообразности определенных движений композиции и учитывала степень их полезности и необходимости для разучивания на данном этапе обучения. Вслед за Вагановой и другие педагоги, восприняв ее метод, стали сочинять танцевальные композиции, как балетмейстеры. В своей педагогике Ваганова сочетала 2 приема: обучение всевозможным движениям путем их неоднократного повторения, без сложных комбинаций и сочинение (или заимствование) небольших композиций из пройденных па. При повторении движения хорошо усваиваются «мускульной (мышечной) памятью» и поэтому так полезны.

Методика Вагановой изложена в ее книге «Основы классического танца», которая выдержала 4 издания и переведена на многие языки мира. Для Вага-

новой-педагога основой выразительности танца является осмысленность техники, строгая постановка корпуса, позиций рук и ног. Среди учениц Вагановой – М. Семенова, Г. Уланова, Т. Вечеслова, Н. Дудинская, А. Осипенко, И. Колпакова.

Ва́льберх Иван Иванович (1766–1819) – русский артист, балетмейстер, педагог. Ученик Г. Анджолини. В 1786 окончил Петербургскую театральную школу и был принят сразу солистом в балетную труппу императорских театров, хотя дирекция императорских театров отдавала предпочтение иностранцам.

Вальберх – первый русский балетмейстер. Видный представитель сентиментализма. Стремился к сдержанности и осмысленности своих спектаклей, которые заставляли зрителей волноваться и переживать события вместе с актерами. Партнершей была замечательная пантомимная артистка Евгения Ивановна Колосова – его ученица.

Васильев Владимир Викторович (1940) – танцовщик, балетмейстер. С 1958 года, по окончании Московского хореографического училища, в Большом театре. Обладая редким даром пластического преображения и перевоплощения, Васильев подчиняет танец стилю образа, – отсюда необычайно широкий диапазон его творчества. Носитель лучших реалистических традиций русского балета, Васильев постиг и все сложности, тонкости современной хореографической мысли. После «русских» ролей станцевал одержимого любовью Меджнуна и на сцене возникал восточный принц из легенды. В партии Петрушки артист сочетал подчеркнутую «кукольность», гротесковую механичность движений с живой человечностью, внутренним трагизмом. Новое рождение дал он партии Базиля, поразив в ней дерзким сочетанием труднейших движений, виртуозных комбинаций. Большая удача Васильева – пария Щелкунчика. Вначале механичные, резкие и отрывистые движения Щелкунчика делаются затем одухотворенными, широкими, мужественными и певучими, чистота танцевального рисунка передает чистоту души героя, благородство, сердечность, смелость. По-новому решил Васильев партию Ромео, показав духовный рост юноши от веселых проказ вначале спектакля до трагического прозрения в финале. В партии Дезире Васильев ищет поэтически-действенное начало романтического образа. Выдающаяся работа артиста – партия Спартака (Ленинская премия). Танец Спартака кажется пластическим символом героических, светлых порывов и стремлений. В его поистине невероятных прыжках, взлетах, вращениях выражена могучая сила добра, любви, вечного стремления человека к свободе.

Ве́стрис Гаэта́но Аполли́но Бальтаза́ре (1728–1808) – французский артист, балетмейстер и педагог. Итальянец по происхождению. Учился у Л. Дюпре. С 1748 года ведущий танцовщик Королевской академии музыки, в 1770–76 балетмейстер. Исполнительское искусство Вестриса представляет высший уровень танца и пантомимного мастерства эпохи балетного классицизма. Отточенность движений, величавая пластика позировок принесла Вестрису прозвище «Бог танца». Сохраняя маску и традиционный костюм в операх и дивертисментах, он обходился без них в париях героев действенных балетов, созданных Новерром, следуя его реформе.

Ве́стрис Огю́ст (настоящее имя – Мари Жан Огюстен) (1760–1842) – сын и ученик Г. Вестриса и танцовщицы Мари Аллар. Известность получил

в 13 лет. В 16 лет получил звание солиста, в 18 – первого танцовщика на сцене Королевской академии музыки. В 1780-88 унаследовал от отца титул «бога танца». В 1788 гастролировал с Новерром в Королевском театре в Лондоне. Несмотря на недостатки сложения, в течение 10 лет выдерживал соперничество с претендентом на его партии Л. Дюпором благодаря виртуозной технике; особенно отличался исполнением пируэтов, всех видов заносок, двойных кабриолей и др. Вестрис был прекрасным педагогом для танцовщиков, уже получивших подготовку. В его классе занимались М. Тальони, К. Гризи, Ф. Эльслер, Ш. Дидло, А. Бурнонвиль и др.

Вече́слова Татьяна Михайловна (1910–1991) – советская балерина и педагог. В 1928 году, по окончании Ленинградского хореографического училища, танцевала на сцене Ленинградского театра оперы и балета. Создала образы, отмеченные изяществом, отточенностью танцевальной формы, артистическим дарованием. В ее репертуар входили партии драматические, бравурно-виртуозные, комедийные, лирические. Была художественным руководителем и педагогом Ленинградского хореографического училища. Автор книги «Я – балерина» и множества статей о балете.

Вигано́ Сальвато́ре (1769–1821) – итальянский артист, балетмейстер и педагог. Воспитывался в семье танцовщиков, ученик композитора Л. Боккерини, автор музыки ряда своих балетов. В 1788 году познакомился с Ж. Доберва́лем, с которым затем работал и воспринял принципы пантомимной драмы XVIII века и взял их за основу для создания романтической балетной драмы. В 1799–1803 году был балетмейстером Венского придворного театра, поставил балет Л. Бетховена «Творения Прометея, или власть музыки и танца». Ставил балеты на сборную музыку из произведений Бетховена, Россини, Спонтини, Моцарта и Гайдна. Стремясь к содержательности балета, Вигано сохранял виртуозный танец как иллюстративный компонент действия. Пантомима была строго ритмована и управлялась музыкой. С 1812 года Вигано – балетмейстер миланского театра «Ла Скала». В этот главный период творчества Вигано проявил себя как создатель героических зрелищ, в которых важное место занимала тираноборческая тема. Его балет «Титаны» – о человеческих бедах, возникающих из-за обладания золотом, – предвосхитил идею Вагнера. Балеты Вигано стоят в ряду произведений крупнейших мастеров Рисорджименто – эпохи борьбы за воссоединение Италии. Горячим поклонником Вигано был Стендаль.

Ви́гман Мари (Мэри) (1886–1973) – немецкая артистка, балетмейстер и педагог. Училась у Э. Жака-Далькроза в Хеллерау, под Дрезденом. В 1914 году дебютировала с экспрессионистскими танцами («Танец ведьмы»), затем выступала с сольными концертами. В 1920 основала в Дрездене школу, имевшую филиалы в Германии и за рубежом. Представительница экспрессивно-пластического танца, сознательно противопоставляемого классическому балету. Использовала большие прыжки, почти исключительно партерные, танцевала босиком. Поставила балеты «Кармина Бурана» и «Катулли Кармина» на музыку К. Орфа и «Весна священная».

Гарде́ль Максимилье́н Леопо́льд Фили́пп Жозе́ф (1741–1787) – французский артист и балетмейстер. С 1755 учился в Академии музыки в Париже.

Занял ведущее место в труппе Королевской академии музыки. Танцовщик эпохи классицизма, Гардель отличался в героических партиях. Переходя от пантомимы к танцу, он отказывался от выразительности в эмоциональности, преследуя лишь точность и изящество пластики. Гардель отменил маску и устарелую форму балетного костюма. В 1781–87 главный балетмейстер парижской Оперы.

Гарде́ль Пье́р Габрие́ль (1758–1840) – французский артист и балетмейстер, брат и ученик Максимильена. В 1771 поступил в Королевскую академию музыки в Париже, с 1772 (еще учеником) исполнял танцевальные выходы в операх К. Глюка, А. Гретри, Ф. Госсека. С 1780 первый танцовщик «серьезного» жанра в стиле классицизма. В 1781–82 выступал на сцене лондонского Королевского балета в труппе Ж. Ж. Новерра, затем вернулся в Париж. В 1788–1828 главный балетмейстер Королевской академии музыки, в 1799–1815 директор ее балетной школы. В своих постановках он предвосхитил формы стиля ампир и утверждал их позже в балетах на мифологические сюжеты. В 1792–93 ставил революционные зрелища.

Гельцер Екатерина Васильевна (1876–1962) – русская советская балерина. Первая из артисток балета удостоена звания народной артистки Республики (1925). С 1894, по окончании Московского хореографического училища, танцевала в Большом театре. С 1896 в Мариинском, затем в 1898 вернулась в Москву. Яркая представительница русской школы классического танца, соединяла в своем исполнении легкость, виртуозность, стремительность с широтой и мягкостью движений. Особое значение для ее искусства имела деятельность балетмейстера А. Горского, в спектаклях которого балерина исполняла ведущие партии, осуществляя смелые искания постановщика. Самой значительной работой был образ Саламбо. В этой партии определились основные качества ее дарования: соединение блестящей классической танцовщицы и крупной мимической артистки, обладавшей открытым, живым, ярким темпераментом, стремившейся передать на сцене подлинную правду чувств и переживаний. Большое влияние на Гельцер оказало искусство Московского художественного и Малого театров.

Гердт Елизавета Павловна (1891–1975) – советская артистка и педагог. С 1908, по окончании Петербургского театрального училища у М. Фокина, в Мариинском театре. Строгое, благородное искусство Гердт сформировалось в традициях классической школы М. Петипа, П. Гердта. Пластичный, выдержанный в мягких тонах, совершенных по форме танец Гердт стал в 20-е годы эталоном академической балетной культуры. В 1935–42, 1945–60 она педагог Московского хореографического училища, с 1935 – Большого театра. Среди ее учеников – М. Плисецкая, Е. Максимова, Р. Стручкова.

Гердт Павел Андреевич (1844–1917) – русский артист, педагог. В 1864 окончил балетное отделение Петербургского театрального училища у М. Петипа. В 1860–1916 в Мариинском театре. Один из лучших классических танцовщиков, обладал широким и свободным жестом, пластической выразительностью. В течение 40 лет выступал партнером лучших артисток балета. Был выдающимся мимистом. В совершенстве владел условным языком жеста. Создал различные по характеру образы – от напряженно драматических

и лирико-романтических до острокомедийных. Первый исполнитель главных партий в балетах П. Чайковского. В 1880–1904 преподавал в Петербургском театральном училище.

Глушковский Адам Павлович (1793–1870) – русский артист, балетмейстер. В 1809 окончил Петербургскую балетную школу у И. Вальберха, Ш. Дидло. С 1812 в Москве. В 1812–1839 руководитель балетной школы и главный балетмейстер Большого театра. Творчество его было разнообразно. В годы войны он передал патриотический подъем народа, поставив 20 балетов-дивертисментов на русские темы. В них он дал образцы театрализации русских плясок. Заслугой Глушковского в истории балета является создание спектаклей на темы русской литературы. («Руслан и Людмила» А. Пушкина, балеты на сюжеты В. Жуковского). Театрализация русского музыкально-плясового фольклора, свободолюбивых образов поэзии русского романтизма, развитие на русской национальной почве эстетического опыта Ш. Дидло, воспитание отечественных танцовщиц и танцовщиков определяют прогрессивное значение творчества Глушковского для балетного театра 1810–30-х годов. Глушковский – первый теоретик и историк русской хореографии. Его литературные труды содержат ценные сведения о балете 1-й половины XIX века.

Голейзовский Касьян Ярославич (1892–1970) – советский артист и балетмейстер. С 1907 учился в Петербургском театральном училище у М. Фокина. Участник новаторских опытов Фокина и Горского. В 1918–25 организовал и руководил школой-студией «Детский балет». Деятельность по преимуществу протекала в малой форме, хотя в Большом театре он поставил в 1925 году балет «Иосиф Прекрасный» (на музыку С. Василенко), а в 1964 – «Лейли и Меджнун» (на музыку С. Баласаняна). Иного работал Голейзовский для эстрады, возглавлял мюзик-холл, где ставил танцы для 30-40 танцовщиц. Сочинил ряд миниатюр для молодых артистов Большого театра – М. Лавровского, Н. Бессмертновой, В. Васильева и других. Много работал на Украине, в Белоруссии, в Таджикистане. Его танцы отличались изысканностью формы, интересным рисунком телосплетения в дуэтах с некоторой эротичностью. Это был большой мастер хореографической композиции. Музыкальность и богатая фантазия в области хореографических форм определили самобытность его творчества. Утверждая собственный стиль, он обращался к произведениям С. Рахманинова, А. Скрябина, Ф. Шопена в поисках балетных соответствий с эмоционально-пластической выразительностью музыки. Заявив себя сложившимся и крупным художником, пластически осовременивал классический танец, обращался к характерности, гротеску. С середины 30-х годов работал в театрах республик. В 1960–61 создал концертные программы на музыку Скрябина и Листа («Скрябиниана»). Автор многих полемических статей о балете и книги «Образы русской народной хореографии».

Головкина Софья Николаевна (1915–2004) – советская артистка и педагог. Ее искусству был свойственен героико-оптимистический, темпераментный стиль исполнения. Чистота линий, стремительный темп отличали ее технически-виртуозный танец. С 1960 директор и педагог классического танца Московского хореографического училища.

Гордеев Вячеслав Михайлович (1948) – прославленный хореограф, ярчайший представитель отечественной школы балета, народный артист СССР, театральный режиссёр, педагог.

Горский Александр Алексеевич (1871–1924) – русский советский балетмейстер, артист, педагог. Заслуженный артист императорских театров. По окончании Петербургского театрального училища в труппе Мариинского театра. Исполнял классические, характерные, гротесковые партии. С 1901 режиссер балета, в 1902–24 балетмейстер Большого театра. С его именем связан большой и плодотворный период жизни этого театра. Ему обязано творческим ростом и расцветом целое поколение артистов балета во главе с Е. П. Гельцер и В. Д. Тихомировым. Творчество Горского отличалось демократическими тенденциями. Им было заново отредактированы и частично переставлены балеты «Конек-горбунок» (Ц. Пуни, А. Сен-Леон) и «Дон Кихот» (Л. Минкус, М. Петипа). В них видное место заняли русские и испанские народные танцы. После Октября им был создан детский балет-пьеса «Вечно живые цветы» на музыку Б. Асафьева, П. Чайковского и мелодий народных и революционных песен. Горский возобновил в своих редакциях балеты Петипа «Раймонда» (А. Глазунов), «Баядерка» (Л. Минкус). Сочинил новый вариант «Лебединого озера», создал его для сцены Большого театра, который по размерам превосходит сцену Мариинского. Реформатор балета, он стремился преодолеть многие условности академического балета XIX века: каноническую структуру, раздельное существование танца и пантомимы. Знаток спектаклей Петипа, шел от буквальных повторов его постановок к творческой переработке, заботясь о логике и стройности сюжета, режиссуре ансамблей. Отвлеченные кордебалетные ансамбли он заменял танцами, оправданными действиями, добивался исторической достоверности оформления, точности национального колорита. В 1896-1900 преподавал в Петербургском хореографическом училище, с 1902 – в Москве. Среди его учеников: Т. Карсавина, А. Мессерер, М. Габович и др.

Григорович Юрий Николаевич (1927) – советский балетмейстер, народный артист СССР. В 1946 окончил Ленинградское хореографическое училище. В 1946-64 солист театра им. Кирова. В 1964 главный балетмейстер Большого театра. Выдающимся событием современного балетного искусства стали поставленные в Ленинграде спектакли «Каменный цветок» (1957) и «Легенда о любви» (1961), позже перенесенные в Москву. Обобщив завоевания советского балетного театра, эти спектакли подняли его на новый уровень. Они содержат глубокую идейно-образную трактовку литературных первоисточников, положенных в основу сценариев, отличаются последовательной и цельной драматургией, психологической разработкой характеров героев. Но, в отличие от односторонне драматизированных балетов-спектаклей предшествующего периода, этим спектаклям свойственны развитая танцевальность, возрождение сложных форм хореографического симфонизма, более тесное слияние хореографии с музыкой, воплощение в танце ее внутренней структуры. Основой классического решения является классический танец, обогащенный элементами других танцевальных систем (в том числе народного танца). Пантомима как самостоятельное явление отсутствует, ее эле-

менты органически включены в танец, имеющий от начала до конца действенный характер. Высокого развития достигают сложные формы симфонического танца, широко используется кордебалет в его эмоциональном значении, как «лирический» аккомпанемент танцу солистов. Дальнейшее развитие творчество Григоровича получило в постановке балета «Спартак» (1968; Ленинская премия). Отойдя от первоначального описательно-повествовательного сценария Н. Волкова, Григорович построил спектакль по собственному сценарию на основе крупных хореографических сцен, выражающих узловые, этапные моменты действия, чередующихся с танцевальными монологами главных действующих лиц. Основой хореографического решения стал действенный классический танец, поднятый до уровня развитого симфонизма. В спектакле «Иван Грозный» на музыку Прокофьева на основе тех же принципов раскрываются страницы русской истории, создается психологически сложный образ выдающейся личности. Помимо массовых и сольных сцен, здесь используется в качестве своеобразного хореографического лейтмотива танец бьющих в набат Звонарей. «Ангара» на музыку А. Эшпая (по пьесе «Иркутская история» Арбузова) – спектакль о современной молодежи, поднимающий нравственные проблемы, раскрывающий становление личности, отношение индивида и коллектива. Классический танец здесь обогащен элементами народного, бытового, свободной пластики и пантомимы, физкультурно-спортивных движений, сплавленных в единое целое. Хореографический образ большой сибирской реки Ангары, создаваемый кордебалетом, проходит в качестве лейтмотива через весь спектакль, выступая то как могучая сила, то как «резонатор» чувств героев, то воплощение их воспоминаний или мечты. Большое место в творчестве Григоровича занимают постановки классических балетов, к которым он подходит творчески, бережно сохраняя все ценное и обновляя спектакль в соответствии с идейной трактовкой и требованиями времени. Все балеты Чайковского поставлены не как детские сказки, а как философско-хореографические поэмы с большим и серьезным содержанием. Все спектакли Григоровича поставлены по его собственным сценариям. Хореографическая драматургия опирается на музыку, давая ее зримое воплощение в пластических образах. Будучи подлинно новаторскими, спектакли Григоровича вместе с тем глубоко претворяют завоевания классического наследия.

Грэм Марта (1893–1991) – американская танцовщица, хореограф, педагог. В танце Грэм стремилась выразить душевное состояние, драматически насыщенное, ее пластика во многом заимствована у немецких экспрессионистов. В 1930 началось формирование самобытного стиля танцовщицы. Она проявляет глубокий интерес к изучению национальной культуры Америки: произведения, связанные с индейской культурой, с культурой первооткрывателей Северной Америки. В 1940 поставила «Письмо миру» Джонсона, первое представление, близкое по форме спектаклю танца модерн, а также другие спектакли. Персонажи танцевали сидя, лежа, на корточках, падали, резко вскакивали, движения их были то подчеркнуто изломаны, порывисты, то тягучи и плавны. Грэм ввела много новшеств и в оформление, позднее ставших обычными для театра танца модерн: двигающиеся декорации, символическая бутафория, новый костюм (длинная, свободная, темная одежда).

Ко всем своим постановкам заказывала музыку, сотрудничая с крупнейшими американскими и европейскими композиторами. Она ставила хореографические драмы и трагедии на основе античных и библейских источников, где в символических и аллегорических формах разрабатывались проблемы, волнующие современного человека. Грэм рассматривала танец, как один из путей самопостижения, как средство, способное выявить подсознательное, тончайшие эмоции. Обнажила механизм движения – усиление и расслабление, тщательно скрывающиеся в классическом танце. Школа современного танца Грэм в Нью-Йорке – крупнейший центр танца модерн.

Дидло́ Шарль Луи (1767–1837) – французский артист, балетмейстер, педагог. Работал с Новерром и Добервалем, которых считал своими учителями. Как танцовщик Дидло отличался чистотой исполнения движений, грациозностью поз. В 1816-29, в период своего творческого расцвета, Дидло работал в Петербурге, где поставил более 40 балетов и дивертисментов. Деятельность Дидло в России способствовала выдвижению русского балетного театра на одно из первых мест в Европе. Он был достойным продолжателем Новерра и Доберваля. А деятельность Ивана Вальберха подготовила русский балет к тому, что Дидло нашел среди артистов единомышленников. На первое место Дидло ставил содержательность. В его произведениях все подчинялось смыслу. Он презирал бессмысленное «скакание», хотя значительно развил и обогатил танцевальную технику. Дидло ввел большие прыжки-полеты и для мужчин, и для женщин, работал с М. Тальони. Дидло обогатил технику женского танцу, введя в него элементы мужского, его артистки уже поднимались на кончиках пальцев в мягких туфлях. И это предопределило танцевальную технику М. Тальони, которая изобрела пуанты. Вальберх и Дидло выводили на сцену не «галантных персонажей», а живых людей, часто людей из народа. А. Истомина – одна из лучших его учениц. Для яркого воплощения образов Дидло прибегал ко всевозможным сценическим эффектам, создал специальные машины для полетов богов ветра. Творческая энергия и изобретательность Дидло были необыкновенными. Он призывал к разнообразию, чередовал развернутые танцевальные номера, сцены с пантомимическими, что давало отдых глазу и подготавливало к восприятию новых танцев, не утомляло. Добавлял характерные танцы, основанные на русских народных. Новаторские достижения лучших постановок Дидло нашли продолжение и развитие во 2-й половине XIX века в балетах М. Петипа.

Доберва́ль Жан (настоящая фамилия Берше) (1742–1806) – французский артист и балетмейстер. Ученик и последователь Ж. Новерра. Виртуозный танцовщик полухарактерного жанра. В творчестве Доберваля отразились демократические тенденции предреволюционной эпохи. Он впервые обратился к реальным персонажам, вывел на сцену представителей третьего сословия. В своих постановках Доберваль развил и продолжил реформу Новерра, стремился к соединению танца с пантомимой, широко использовал народный и бытовой танец.

Дунка́н Айседо́ра (Изадора) (1877–1927) – американская танцовщица. Одна из основоположниц танца модерн. В период упадка балетного искусства на Западе Дункан выдвинула лозунг – свобода тела и духа рождает творческую

мысль. Произвела сенсацию своими импровизациями на музыку великих композиторов-классиков, почти всегда не предназначенную для танца. Кредо Дункан – движения тела должны быть выражением «внутреннего импульса» – на практике воплотилось в ограниченность танцевальных возможностей исполнителя из-за отсутствия танцевальной техники. Дункан не создала профессиональной танцевальной системы, ее теория не коснулась даже мужского танца. Она резко выступала против школы классического танца, выдвигала принцип общедоступности танцевального искусства, пропагандировала развитие массовых школ, где дети в танце познавали бы красоту естественных движений человеческого тела. Идеалом Дункан служили древнегреческие фрески, вазопись и скульптура. В танце она использовала музыку Бетховена, Глюка, Шопена, Чайковского и других композиторов, для танца не предназначенную. Дункан обладала большим талантом пантомимической актрисы и импровизатора. Танцевала так, как ей подсказывало чувство, беря за основу движения с древнегреческих фресок. Традиционный костюм балерины заменила легкой греческой туникой, танцевала без обуви. Отсюда возникло название «танец босоножек». Пластика Дункан состояла из элементов ходьбы, бега на полупальцах, легких прыжков, выразительных жестов. В начале XX века танцовщица пользовалась большой популярностью. Искусство Дункан оказывало повышенное эмоциональное воздействие на зрителей, вызывало бурные восторги. Основанные Дункан школы в Германии, США, Франции существовали недолго. Понятие «школа» и «система» неотделимы. И, поэтому, учебные заведения, основанные Дункан, хотя и назывались школой, на самом деле ими не являлись. Ученицы танцевали «под Дункан», воспроизводя в танце настроение музыкальных произведений. В ее репертуар входили «Марсельеза», «Интернационал», танцы на музыку революционных песен. Искусство Дункан оказало влияние на современное хореографическое искусство и творчество балетмейстеров М. Фокина, А. Горского, К. Голейзовского. В США Марта Грэм открыла по типу Дункан свою школу и оказала влияние на современный танец.

Дюпре́ Луи (1697–1774) – французский артист, балетмейстер, педагог. Один из основоположников мужского сценического танца, Дюпре был грациозен, пластичен, обладал благородной манерой исполнения.

Дягилев Сергей Павлович (1872–1929) – русский театральный деятель, пропагандист русского искусства за рубежом. В 1898 был одним из основателей объединения «Мир искусства», в 1899–1904 – редактором журнала. В 1898 устроитель выставок русской и зарубежной живописи в Петербурге. В 1906–07 организовал в Париже, Берлине, Монте-Карло, Венеции выставки русских художников, с 1907 – ежегодные выступления русских артистов – Русские сезоны за границей, в 1907 – симфонические концерты, в которых выступали Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Рахманинов, А. К. Глазунов, Ф. И. Шаляпин и др., в 1908 – сезоны русской оперы. В 1909 состоялся первый оперно-балетный сезон, который стал триумфом русского театрального искусства и оказал огромное влияние на последующее развитие мировой хореографии. С этого времени начались ежегодные балетные Русские сезоны в главных странах Западной Европы, которые длились до 1913 года. В 1911 Дягилев создал постоянную труппу «Русский балет Дягилева» (существовала

до 1929 года). Открыл таланты А. Павловой, Т. Карсавиной, М. Мордкина; сотрудничал с балетмейстерами М. Фокиным, В. Нижинским, Дж. Баланчиным; с художниками А. Бенуа, Л. Бакстом, Н. Рерихом, А. Головиным, М. Добужинским, М. Ларионовым, П. Пикассо, М. Утрилло и др.

Ермолаев Алексей Николаевич (1910–1975) – советский артист, балетмейстер, педагог. В 1926 году окончил Ленинградское хореографическое училище. В 1926-30 году работал в Ленинградском театре оперы и балета. В 1930–58 в Большом театре. Ермолаев – один из крупнейших представителей советского балетного театра, выдающийся классический танцовщик героико-романтического амплуа. Создал новый стиль мужского танца, который отвечал общим тенденциям героизации балета, повышения игровой, драматической составляющей, введения в практику классического балета элементов народного танца.

Захаров Ростислав Владимирович (1907–1984) – советский балетмейстер, режиссер и педагог. Народный артист СССР, доктор искусствоведения, в 1943-46 балетмейстер Театра им. Кирова в Ленинграде, в 1936–1956 балетмейстер и оперный режиссер Большого театра. Выдающаяся работа Захарова – постановка балета «Бахчисарайский фонтан», положивший начало хореографической «пушкиниане», утвердившего новый метод работы над балетным спектаклем. Он включал в себя углубленную разработку экспозиции балета, в которой раскрывались идейно-художественные задачи произведения, «застольную» работу, а затем самостоятельную работу актеров над образами (на основе системы Станиславского), а также хореографическую режиссуру, способствующую созданию танцев действенных, осмысленных, в которых рождаются реалистический художественный образ. Для творчества Захарова характерно утверждение реалистических принципов в балете, обращение к идейно-значительным сюжетам, усиление роли драматургии и режиссуры в балетном спектакле, средств психологической характеристики образов. С 1927 года вел педагогическую работу, в 1945–47 директор и художественный руководитель Московского хореографического училища, с 1946 возглавлял кафедру хореографии в ГИТИСе (с 1951 – профессор).

Ива́нов Лев Иванович (1834–1901) – русский артист, балетмейстер. В 1852 году окончил Петербургское театральное училище и был зачислен в петербургскую балетную труппу. В 1869, после отъезда из Петербурга А. Сен-Леона и назначения М. И. Петипа балетмейстером петербургской труппы, занял положение первого танцовщика, но вскоре уступил первенство П. Гердту. Талантливый танцовщик, выразительный мимический актер, Иванов отличался скромностью и часто уступал выигрышные партии другим. В 1882 году Иванов был назначен режиссером петербургской балетной труппы, возобновлял старые спектакли и ставил танцы в операх. Он создатель танцев лебедей в балете «Лебединое озеро», новатор, реформатор классического танца, смело и так тонко связал его с симфонической музыкой. Он не просто сотворил новую танцевальную форму, воспринял ритм и музыкальный рисунок, но, главное, услышал и понял мысль композитора, воплотил ее в одухотворенной пластике сочиненных им танцев. Он – создатель выразительного танца. Творил в одну эпоху с М. Петипа.

Истомина Авдотья Ильинична (1799–1848) – русская артистка. С 1816 года по окончании Петербургского театрального училища, заняла в балете ведущее положение. Исполняла центральные партии в балетах Ш. Дидло. Обладала редким сценическим обаянием, искусством выразительной пантомимы, музыкальностью, необыкновенной воздушностью, грацией, виртуозной техникой танца, тонко разрабатывала драматическую сторону своих партий. С успехом выступала также в комедиях и водевилях. В ее творчестве воплотились черты, предвещавшие начало расцвета русского балетного романтизма.

Камарго́ Мари Анн (настоящая фамилия Кюпис де Камарго) (1710–1770) – французская артистка, испанка по происхождению. В Брюсселе заняла положение прима-балерины. Камарго с особым блеском исполняла танцы в быстром темпе, ее танцевальная техника складывалась под влиянием танцовщиков-виртуозов (Пекур, Дюпре и др.). Она ввела в женский танец сложные па, ранее исполнявшиеся только мужчинами. Использовала новые движения, постоянно усложняя и варьируя их, чтобы разнообразить однотипные антре. Новаторство Камарго проявилось в сфере чистого танца, так как жанр сюжетного балетного спектакля к середине XVIII века еще не сложился, а в операх и лирических трагедиях, ставившихся в Королевской академии музыки, исполнялись лишь вставные балетные номера и отдельные танцы (менуэты, гавоты, мателоты, ригодоны, тамбурины и др.). Усложнение техники танца потребовало изменений костюма. Тяжелые платья сковывали танцовщицу. Камарго сначала облегчила, а затем укоротила их, устранив громоздкие фижмы и тяжелый каркас («панье»). Камарго заменила обувь, т. к. высокий каблук мешал выполнению пируэтов и заносок.

Карсавина Тамара Платоновна (1885–1978) – русская артистка, дочь танцовщика Платона Карсавина. Выступала в основных партиях классического репертуара. Ее танец отличался артистизмом, изяществом, грацией, красотой поз и движений. Постоянная партнерша М. Фокина, она была сподвижницей его новаторских исканий. Карсавина была первой танцовщицей труппы С. Дягилева, участвовала в Русских сезонах. С 1918 года жила за границей. В 1930-55 вице-президент английский Королевской академии танца.

Колосова Евгения Ивановна (урожденная Неелова) (1780–1869) – русская артистка. Ученица И. Вальберха, она выступала во всех его балетах. Образы Колосовой были проникнуты трагической силой. Отличная танцовщица, Колосова в то же время владела искусством пантомимы. Первая на русской балетной сцене исполнила роли своих современниц: Девушка, Василиса. Прославилась и как исполнительница русской пляски, была основоположницей русского характерного танца. Она одна из первых в России сменила пышный стилизованный костюм на античный хитон. Играла и в драматических спектаклях. Как педагог внесла значительный вклад в утверждение русской хореографической школы. Под ее влиянием формировалось искусство М. Даниловой, А. Истоминой.

Колпакова Ирина Александровна (1933) – советская артистка. По окончании Ленинградского хореографического училища у А. Я. Вагановой, выступала в сольных партиях в Театре им. Кирова. Танцовщица показала прекрас-

ные внешние данные, легкий высокий прыжок, великолепную школу, музыкальность, лиризм. В расцвете творческой деятельности Колпакова достигла вершин балетного академизма, став выдающейся исполнительницей партий Авроры, Раймонды, Жизели.

Комлева Габриэла Трофимовна (1938) – советская артистка. По окончании Ленинградского хореографического училища в Театре им. Кирова. Отличное владение техникой классического танца, уверенное мастерство, музыкальность сделали ее одной из ведущих балерин театра.

Кшесинская Матильда Феликсовна (1872–1971) – русская артистка, педагог. В 1890 окончила Петербургское театральное училище у Л. Иванова, Э. Чекккети. Обладала яркой артистичной индивидуальностью. Ее танец отличался бравурностью, жизнерадостностью, кокетливостью, женственностью, виртуозной «колоратурностью» и в то же время классической законченностью. В начале 1900-х годов танцевала в балетах М. Фокина. В 1920 уехала во Францию и в 1929 открыла студию в Париже.

Лавровский Леонид Михайлович (1905–1967) – советский артист, балетмейстер и педагог. В 1938–44 художественный руководитель балетной труппы Театра им. Кирова, в 1944–64 главный балетмейстер Большого театра. С деятельностью Лавровского связаны значительные завоевания советской хореографии. Его творчество отмечено стремлением к содержательности балета, широте его тематики, обогащению и обновлению форм хореографического спектакля. Его искусство способствовало становлению реализма, утверждению международного признания советского балета. Наиболее полно особенности искусства Лавровского проявились в его лучшей работе – балете «Ромео и Джульетта» на музыку С. С. Прокофьева (1940). Этот спектакль вошел в историю советского балетного театра как одно из самых ярких воплощений идей трагедии Шекспира. В смелых сочетаниях различных форм танца, образной танцевальной мизансцены, мимики и жеста, в чередовании драматически-напряженных массовых народных сцен и действенных лирических дуэтов хореограф показал судьбы шекспировских героев, сложные жизненные конфликты и ситуации, создал подлинно реалистический и глубоко содержательный спектакль. В 1973 спектакль был снят телевидением Великобритании. Лавровский ставил балеты на музыку симфонических произведений: «Паганини», «Классическая симфония» Прокофьева и др. Мастер и знаток классического балета, он возродил и создал новые редакции балетов. В 1964–67 художественный руководитель Московского хореографического училища. Это училище носит сейчас его имя.

Лавровский Михаил Леонидович (1941) – советский артист, сын Леонида Лавровского. Работал в Большом театре. Классический танцовщик романтико-трагедийного амплуа, он продолжает лучшие традиции русской исполнительской школы. Его динамичный, четкий по форме танец органично сочетается с силой внутренней экспрессии, искренностью чувств, с художественной законченностью образа.

Лащилин Лев Александрович (1888–1955) – советский артист и балетмейстер. Ведущий характерный танцовщик и яркий пантомимный артист Большого театра 1030-40-х годов.

Легат Николай Густавович (1869–1937) – русский артист, педагог, балетмейстер. Был ведущим классическим танцовщиком в Мариинском театре. Обладал безукоризненной техникой, хорошими сценическими данными, актерским дарованием. Танцевал с А. Павловой, М. Кшесинской, Т. Карсавиной, О. Преображенской и др. С 1910 главный балетмейстер Мариинского театра. Был одним из известных педагогов, преподавал в 1896–1914 в Петербургском театральном училище. Боролся за чистоту классического танца. Главным педагогическим принципом был индивидуальный подход к каждому ученику. У него учились А. Павлова, М. Фокин, Т. Карсавина, А. Ваганова, В. Нижинский. В 1922 уехал за границу. Преподавал в труппе Русский балет Дягилева. Открыл школу в Лондоне.

Лепешинская Ольга Васильевна (1916–2008) – советская артистка и педагог, народная артистка СССР (1951), лауреат четырех Сталинских премий (1941, 1946, 1967, 1950), доктор гуманитарных наук Филиппин, член-корреспондент Академии искусств ГДР. Окончила Московское хореографическое училище. В 1933–63 в Большом театре. Ее творчество отразило процесс обогащения классического балета принципами и методом социалистического реализма. Совершенный по мастерству танец Лепешинской содействовал демократизации балетного театра и вместе с тем воспитанию в балетной аудитории понимания балетного образа как синтеза музыки, танцевальной пластики и актерского мастерства. Она обладала искрометной техникой, виртуозно владела всеми средствами классического танца. Ее исполнение отличалось темпераментом, эмоциональной насыщенностью, элевацией (природная способность исполнять высокие прыжки), энергичной динамикой вращений, чеканностью и ритмической четкостью движений. В трактовку образов классических балетов она вносила конкретно-жизненные черты. Лепешинская воплотила характерные черты людей своего времени: жизнелюбие, энергию созидания, волевую устремленность к цели, оптимизм. С 1963 года вела большую педагогическую работу за границей: в Римской академии танца, в оперно-балетных театрах Будапешта, Берлина, Стокгольма, Вены, Токио и других городах. Участвовала в жюри международных конкурсов артистов балета, с 1991 года возглавляла Российскую хореографическую ассоциацию. За выдающиеся достижения в области балета в 1941 году получила Государственную премию СССР. Награждена многими орденами и медалями, благодарностью Президента России В. Путина в 2005 году.

Лиепа Марис-Рудольф Эдуардович (1936–1989) – советский артист, народный артист СССР. Учился в Рижском хореографическом училище. В 1955 окончил Московское хореографическое училище. С 1956 года в труппе Театра им. Станиславского и Немировича-Данченко. С 1960 – в Большом театре. Танец Лиепы отличается мужественной, уверенной манерой, широтой и силой движений, четкостью, законченностью, пластичностью, скульптурностью рисунка. Обладая высоким профессионализмом, Лиепа сознательно и последовательно стремится к синтезу танцевальности и артистичности, к реалистической обоснованности сценического проведения. Продуманность и отшлифованность всех деталей игры, яркая театральность сделали Лиепу одним

из интереснейших «танцующих актеров» балетного театра. Вершина творчества Лиепы – партия Красса («Спартак», 1968, балетмейстер Ю. Григорович; Ленинская премия в 1970) – гигантский образ зла, насилия и властолюбия, вызывающий ассоциации с фашизмом и жестокой бессмысленностью войн. Способность Лиепы к самостоятельному прочтению классики, его высокая художественная культура проявились в возобновлении (балетмейстер и исполнитель) балета М. М. Фокина «Видение розы» (на музыку К. Вебера,1967). Лиепа балетмейстер-постановщик фильма «Музыка ко дню рождения» (1980). В 1963-80 преподавал в Московском хореографическом училище, снимался в кино, в том числе в фильмах-балетах «Гамлет», «Спартак», «Галатея», а также в художественных фильмах. Ставил танцы к драматическим спектаклям. Автор статей по балету. Премия В. Нижинского (1971, Париж), премия М. Петипа (1977, Париж).

Лопухов Федор Васильевич (1886–1973) – советский артист, балетмейстер и педагог. Окончил Петербургское театральное училище у Н. Легата. Солист Большого и Мариинского театра. В 1931–35 организатор и руководитель балетной труппы Ленинградского малого театра. В 1936–41 художественный руководитель Ленинградского хореографического училища. Одним из первых советских балетмейстеров начал восстанавливать и реставрировать балеты классического наследия, сохраняя для будущих поколений шедевры мастеров хореографии. В своих постановках он использовал канонические композиции и формы классического танца для выражения сюжета, действия, характера, прибегая в то же время к обновленной танцевальной лексике. Классический танец обновлялся за счет элементов акробатики. Лопухов создал бессюжетный программный балет-симфонию (танцсимфонию) «Величие мироздания» на музыку 4-й симфонии Бетховена (1923). Откликаясь на требования времени, он зачастую создавал сюжетные балеты как синтетические спектакли, вводил пение, слово, эксцентрику, буффонаду, элементы цирка, театра кукол и др. Однако и здесь классический танец оставался главным. Лопухов – организатор и руководитель балетмейстерского отделения при Ленинградском хореографическом училище (1937–41), с 1962–67 – балетмейстерского отделения Ленинградской консерватории.

Максимова Екатерина Сергеевна (1939–2009) – советская артистка. С 1958, по окончании Московского хореографического училища, в Большом театре до 1988 года. Воспитанная в традициях академической школы, обладала большим сценическим обаянием, филигранной отточенностью и чистотой танца, грацией, изяществом пластики. В репертуаре Максимовой – все крупнейшие партии классического и современного балета. Артистке были одинаково доступны комедийные краски озорства, лукавства, живости и тонкий лиризм, взволнованная драматичность. Это определило большой диапазон ее творчества. В партии Авроры, проникнутой сиянием юности, радостной царственности, соединяется нежный лиризм с изысканной элегантностью поз и движений. В партии Маши она одинаково убедительна в детских сценах и в любовных адажио. Очарованием лукавой ребячливости покоряет ее Джульетта, волнующая в последних сценах балета глубиной внутреннего драматизма. Максимова – первая исполнительница партии Фригии в «Спартаке».

В 1977–78 снялась в фильмах «Галатея» и «Старое танго». В 1980 году окончила ГИТИС (Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского, ныне Российская академия театрального искусства) по специальности «педагог-балетмейстер». С 1982 года там преподавала, где в 1996 году было присвоено ученое звание профессора. С 1990 года Максимова являлась педагогом-репетитором театра «Кремлевский балет», а с 1998 – балетмейстером-репетитором Большого театра (среди учениц – Галина Степаненко, Марианна Рыжкина, Светлана Лунькина и Анна Никулина).

Мезенцева Галина Сергеевна (1952) – советская артистка, заслуженная артистка РСФСР (1978), народная артистка РСФСР (1983), лауреат Государственной премии имени М. И. Глинки (1980). С 1970 по окончании Ленинградского хореографического училища в Мариинском театре. Одна из ведущих балерин. Снималась в телефильмах «Танцует Галина Мезенцева» и «Незнакомка» по А. Блоку. В 1990–94 работала приглашенной балериной в Национальном балете Шотландии (г. Глазго) и в различных труппах мира. Живет в США, часто бывает в Лондоне.

«Мир искусства» – творческое объединение художников, существовавшее с конца 1890 годов до 1924 (с перерывами). В основное ядро объединения входили А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, К. А. Сомов, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, И. Я. Билибин. К ним примыкали К. А. Коровин, А. Я. Головин, Б. М. Кустодиев, Н. К. Рерих, С. Ю. Судейкин, Б. И. Анисфельд и др. Программа «Мира искусства» была противоречивой. Противопоставляя свою деятельность передвижникам и Академии художеств, они были сторонниками «чистого искусства». Вместе с тем художники не порывали с реализмом, а в 1910-х годах противостояли декадентству и формализму. В творчестве художников было сильно увлечение культурой XVII–XVIII веков. Наиболее сильные стороны деятельности – книжная графика и театральные декорации. Художники продолжили реформу театрально-декорационного искусства, начатую декораторами оперы С. И. Мамонтова. Работам этих художников свойственны высокая культура, обогащение театра достижениями современной живописи, тонкий вкус и глубина истолкования сценического произведения. Большая роль принадлежала художникам «Мира искусства» в оформлении спектаклей Русских сезонов за границей, организованных С. П. Дягилевым, который был одним из руководителей и идейных вдохновителей «Мира искусства». В 1899–1904 годах Дягилевым издавался в Петербурге одноименный журнал.

Михальченко Алла Анатольевна (1957) – советская артистка. По окончании Московского хореографического училища (педагог С. Н. Головкина), в Большом театре. Лауреат Всесоюзных и Международных конкурсов артистов балета.

Моисеев Игорь Александрович (1906–2007) – советский артист, балетмейстер, Герой Социалистического Труда, Народный артист СССР, почетный член Академии танца в Париже. В 1924 году окончил Московское хореографическое училище (ученик А. Горского). В 1924–39 в труппе Большого театра. В 1966 году основал Хореографический концертный ансамбль СССР, позднее названный Молодой балет, а затем Московский классический балет. Балеты

Моисеева отличались театральностью формы, остротой сюжета, реалистической направленностью, выразительностью танца. В 1937 году создал Ансамбль народного танца СССР, ставший выдающимся явлением в истории мировой танцевальной культуры. Моисеев – бессменный художественный руководитель ансамбля, родоначальник новых танцевально-сценических форм. Поставленные им концертные миниатюры, хореографические сюиты, фольклорные циклы стали образцами раскрытия новых тем в области искусства народного танца. Они представляли собой результат слияния самобытности народного творчества с академической основой танца.

Мордкин Михаил Михайлович (1880–1944) – русский артист, балетмейстер, педагог. По окончании Московского театрального училища (педагог В.Д. Тихомиров), в 1900–18 в Большом театре. Мордкин обладал большим драматическим дарованием, выдающейся пластической выразительностью. Его творчеству было присуще импровизационное начало, умение развить любой замысел балетмейстера. Танец артиста отличался темпераментом, силой, мужественностью, напористой энергией. В 1909 году участвовал в первом Русском сезоне за границей. В 1910–11 гастролировал с А. Павловой и собственной труппой в США, Великобритании. С 1914 года начал переходить на мимические роли. С 1924 года жил в США, где вскоре организовал школу в Нью-Йорке и преподавал в ней. В 1926 году создал труппу (с 1937 – «Мордкин балле»). В 1939 на основе этой труппы возникла труппа «Балле тиэтр».

Нижинский Вацлав Фомич (1890–1950) – русский танцовщик и балетмейстер. В 1898 году поступил в Петербургское балетное училище, окончил его и в 1907 году был принят в Мариинский театр. Выдающийся талант танцовщика и актера сразу вывел Нижинского на положение премьера. Он был партнером балерин М. Кшесинской, О. Преображенской, А. Павловой, Т. Карсавиной в академическом репертуаре. В 1911 году был уволен из Мариинского театра за то, что самовольно надел в «Жизели» новый костюм по эскизу А. Бенуа. В 1909–13 – он ведущий танцовщик Русских сезонов за границей, организованных С. Дягилевым, где воплотил главные роли в репертуаре Фокина. В 1912 Нижинский поставил для труппы Дягилева балеты «Послеполуденный отдых фавна» (где играл главную роль) и «Игры» на музыку Дебюсси. Постановки Нижинского получили противоречивые оценки, вызвали резкие споры публики и критики, ибо ломали устоявшиеся каноны академического репертуара, отрицали пластическую живописность фокинских постановок, предвосхищая будущие поиски балетного театра середины XX века. В 1914 году организовал собственную труппу, выступавшую в Лондоне. В 1916 году снова возвратился в труппу Дягилева; поставил для американских гастролей труппы балет «Тиль Уленшпигель» на музыку Рихарда Штрауса. Как танцовщик Нижинский возродил искусство мужского танца, сочетая высокую технику прыжка и пируэта с выразительностью пластики и пантомимы. В балетмейстерской деятельность Нижинский опередил время, расширив лексику балетного танца и обогатив средства его образности. Психическое заболевание заставило Нижинского рано покинуть сцену. В 1919 году он написал

«Дневник Нижинского», изданный в Париже в 1953. В 1971 М. Бежар посвятил его драматической судьбе балет «Нижинский, клоун божий». В 1980 вышел документальный фильм «Воспоминания о Нижинском».

Нижинская Бронислава Фоминична (1891–1972) – русская танцовщица, балетмейстер, педагог. Сестра Вацлава Нижинского. Окончила Петербургское балетное училище в 1908 году и была принята в труппу Мариинского театра, которую покинула в 1911 из протеста после увольнения ее брата. В 1910–13 выступала в спектаклях Русских сезонов за границей, была танцовщицей, режиссером и балетмейстером труппы Русский балет Дягилева. Работала балетмейстером в парижской Опере, в театре «Колон» в Буэнос-Айресе и многих театрах мира. Нижинская ставила преимущественно одноактные балеты на музыку Баха, Бетховена, Листа, Мусоргского, Чайковского, Глазунова, Шопена, Равеля и др.

Новéрр Жан Жорж (1727–1810) – французский артист и балетмейстер. Учился у Ж. Д. Дюпре и Л. Дюпре. Выступал в придворной опере в Берлине, затем в Марселе, в 1750 – в Лионе (в 1751–52 возглавлял балетную труппу как балетмейстер). В 1754 поставил в парижской Комической опере свой первый известный балет «Китайский праздник». В этом и в других последующих балетах Новерр придерживался принципа живописности, беря за образец станковые картины, гобелены, изделия из фарфора. В 1755–57 гастролировал в Лондоне по приглашению знаменитого актера Давида Гаррика. Пребывание в Лондоне оставило неизгладимый след в жизни Новерра, в его психике и почти полному перевороту в художественном мировоззрении. Знакомством с исключительным актерским дарованием – лицедеем Гарриком Новерр объяснял перелом в своих эстетических взглядах – отказ от изобразительности во имя действенности хореографии. Именно мимическая сторона Гаррика и невиданная психологическая убедительность потрясли Новерра и навели на размышления о необходимости создания драматической выразительности танца. Английский трагик дал остро почувствовать Новерру необходимость реформы.

Известно, что до Новерра балет являлся обязательной принадлежностью оперы и не был связан с ней сюжетно. Это были танцевальные антре, вставные интермедии, различавшиеся только по музыке, цвету костюмов и количеству участников, – па-де-де, па-де-сис и тому подобные, в окружении безликого кордебалета. Ни смысла, ни содержания в них не было. Артист был не нужен. Новерр стал великим реформатором балета. Суть его реформы, выразившейся в утверждении действенного балета, прежде всего связана с расцветом просветительской мысли в канун Великой французской революции. Он жил в век Просвещения, накануне буржуазной революции, лично переписывался с Вольтером. В 1757 году Новерр поставил в Лионе балет «Ревность, или Празднества в серале», в котором отчетливо проступили действенные мотивы, наметились драматические характеры. В знаменитых «Письмах о танце и балете» он изложил свои взгляды на балет как самостоятельный спектакль с крепкой сюжетной интригой, логично и последовательно развитым действием, с героями – носителями сильных страстей. Книга вышла в Лионе и Штутгарте и неоднократно переиздавалась. Преклоняясь перед авторитетами Вольтера, Дидло, Новерр насаждал на балетной сцене идеи высокого долга и глубоких

чувств. Но он признавал за балетом право нарушать классицистские единства места, времени и действия и осуществлял это в поставленных им спектаклях в интересах главного – логики пантомимного действия, подчиненной законам музыки. На почве музыки он упорядочил и развил структурные формы академического балетного танца – сольного и ансамблевого. Значительно повлияли на практику Новерра итальянская опера-buffa и французская комическая опера, расцветшая во 2-й половине XVIII века. Пользуясь сценариями комической оперы, он вывел на сцену образы людей из народа. Пантомимное действие балетных комедий, устремляясь к счастливой развязке, заканчивалось праздником – дивертисментом танцев. Он поставил множество балетов. Сохранилось названия 80 балетов, 24 балетов в операх, 11 дивертисментов. Метод Новерра-хореографа был продолжен его непосредственными наследниками – Ж. Добервалем, Ш. Дидло, С. Вигано. Главный творческий критерий Новерра – требование взаимосвязи и взаимодействия слагаемых балетного спектакля сохраняет силу и сегодня. Новерр открыл доступ в балет серьезному драматическому содержанию и установил более гибкие, сравнительно с предшественниками, законы сценического действия. В его балетах пантомима выросла в пластическую кантилену движений, позировок и групп, свободно и гибко располагающихся под музыку. Отсюда возникал действенный танец – кульминация страстей. Новерр упорядочил жанры как танца, так и целого спектакля. Он добавил к существовавшим малым формам балетного спектакля развернутую форму многоактного балета. Ход истории присвоил Новерру почетный титул отца современного балета.

Осипенко Алла Евгеньевна (1932) – советская артистка. По окончании Ленинградского хореографического училища (ученица А. Я. Вагановой), в Театре им. Кирова (Мариинском). Трагедийная глубина дарования артистки наиболее полно раскрывалась в новаторских спектаклях балетмейстера Ю. Григоровича – Хозяйка Медной горы; И. Чернышева – Клеопатра. С 1977 года солистка Ленинградского ансамбля балета, где исполняла ведущие партии.

Павлова Анна Павловна (Матвеевна) (1881–1931) – русская артистка. Дочь солдата из крестьян и прачки. В 1891 принята на балетное отделение Петербургского театрального училища, где занималась у Е. Вазем, П. Гердта. По окончании, с 1899 танцовщица Мариинского театра. Искусство Павловой, выдающейся классической танцовщицы, утвердившей далеко за пределами родины мировую славу русского балета, было подготовлено процессами развития русского балетного театра начала XX века и во многом повлияло на эти процессы. В постановках М. И. Петипа, Л. И. Иванова и их предшественников определилось многообразие возможностей Павловой: музыкальность и психологическая содержательность ее танца, эмоциональная действенность игры, широта жанрового диапазона. Вместе с тем уже в этих спектаклях Павлова создала много нового, своего. Ее выступление в «Баядерке» (1902) дало вторую жизнь образу Никии, истолкованному в плане высокой трагедии духа, внесло перелом в сценическую жизнь спектакля. Павлова исполняла партии, где классическая основа имела национально-характерную окраску. Зажигательный, бравурный танец ее героинь был высоким образцом исполнительского мастерства и стиля своего времени. Обращаясь и к собственно-характерным танцам,

Павлова пользовалась огромным успехом в стремительно-пылком панадеросе («Раймонда»), уральской пляске («Конек-горбунок»), и в испанском танце («Щелкунчик»). С новаторскими поисками балетмейстера А. А. Горского, стремившегося к драматизации балетного действия, связаны партии Китри («Дон Кихот») и Бинт-Анты («Дочь фараона»). Павлова сыграла важную роль в реформах М. Фокина как исполнительница центральных партий поставленных им балетов. В них проявились одухотворенный психологизм и музыкальность исполнительницы. Главными ценностями творческого союза Павловой и Фокина явились произведения, где танец подчинен духовно-выразительным задачам: «Шопениана» и «Лебедь» на музыку Сен-Санса (1907, позднее названным «Умирающий лебедь»), ставший поэтическим символом русской хореографии этой эпохи. Отдавая дань новаторству Фокина, Павлова оставалась преданной русской балетной классике. С 1909 года – виднейшая участница Русских сезонов в Париже, положивших начало ее всемирной известности. В 1910 году создала собственную труппу, которая с триумфальным успехом выступала во многих странах. В ее труппе работали русские балетмейстеры и преимущественно русские танцовщики. С ними создавались новые хореографические миниатюры на музыку Бетховена, Крейслера, Рубинштейна, Листа и др. Слава Павловой стала легендарной. Ее подвижническое служение танцу пробудило во всем мире интерес к хореографии и дало толчок к возрождению зарубежного балетного театра.

Павлова Надежда Васильевна (1956) – советская артистка, заслуженная артистка РСФСР и Чувашии. В 1974 году окончила Пермское хореографическое училище. С 1975 – в Большом театре. Павлова – лирическая балерина больших технических возможностей. Ее танец отличается одухотворенностью, «полетностью», естественностью грации, гибкими свободными линиями.

Перро́ Жюль Жозеф (1810–1892) – французский артист, балетмейстер. Совершенствовался у О. Вестриса. В 1830 дебютировал как классический танцовщик в Лондоне. В 1830-35 выступал в парижской Опере, соревнуясь с М. Тальони в воздушности танца. В 1843–48 работал балетмейстером в лондонском Королевском театре и создал там знаменитые балеты «Ундина», «Эсмеральда», «Катарина», «Эолина». В 1848–59 работал как танцовщик и главный балетмейстер в Петербурге. Актерское искусство Перро было острохарактерным и часто сочетало в себе комедийное и драматическое начало. Перро – крупнейший представитель романтического стиля; он ставил балеты на фантастические сюжеты («Ундина», «Эолина»), а также в жанре социально-любовной драмы, в которых фиксировал напряженные жизненные ситуации, сильные человеческие чувства и решительные поступки («Эсмеральда», «Катарина – дочь разбойника»). Обращаясь к литературным произведениям, Перро передавал в пластических композициях суть первоисточника. Был непревзойденным мастером массовых сцен и ансамблей, в которых танец и пантомима возникали в неразрывном единстве. Ему принадлежали высокие образцы классического танца для танцовщиц Тальони, Гризи, Гран. Его основные произведения – «Жизель», «Корсар», «Фауст». Танцы в его балетах перестали быть простой беспредметной пляской, а становятся действенными, приобретают мимический смысл. Его прошлое циркового мима-акробата

и навыки классического танца Вестриса способствовали развитию оригинальности и своеобразия творческого почерка, обогатившего классический балет того времени. Перро не увлекали сюжеты чисто фантастические, ему ближе были реальные герои, средневековые персонажи Гюго, Байрона, Гете. Он изучал жизнь Парижа, жизнь своих героев, картины которых очень реалистичны в балетах. Дивертисменты его не интересовали. В 1859 оставил сценическую деятельность и вернулся во Францию.

Петипа́ Мариус Иванович (1818–1910) – русский артист, балетмейстер, по национальности француз. Учился у О. Вестриса. В 1838–46 выступал как танцовщик и балетмейстер в театрах Бордо, Нанта, Нью-Йорка и Мадрида. В 1847 был приглашен в Петербург на амплуа «танцора-мима». С 1862 штатный балетмейстер петербургской труппы. Всего поставил свыше 60 балетов. Петипа постепенно создал свод правил балетного академизма. Эти постановки отличались мастерством композиции, стройностью хореографических ансамблей, виртуозной разработкой сольных партий. В его спектаклях дивертисменты выполняли существенную роль. В балетах с благополучной развязкой такая сюита венчала танцевально-драматическое действие, в балетах-трагедиях – предшествовала развязке. Внутри спектаклей Петипа строил развернутые хореографические сцены. В этих сценах формировались пути развития симфонического танца, сначала поставленного на музыку, далекую от симфонизма (сцена теней в «Баядерке»). Здесь же разрабатывались формы хореографической миниатюры и одноактного балета. Вершиной и итогом творчества Петипа явилось сотрудничество с великими русскими композиторами-симфонистами Чайковским и Глазуновым. Опыты симфонизации балетного танца получили прочную основу в партитурах «Спящей красавицы» (1890) и «Раймонды» (1898). В «Спящей красавице» музыкально-хореографические кульминации – четыре адажио каждого акта – дали непревзойденные примеры поэтически обобщенной образность танца. В «Раймонде» на материале трех характерно-классических музыкальных сюит была новаторски разрешена проблема взаимодействия классического и характерного танца. Шедевром русской хореографии является па-де-де Одиллии и принца Зигфрида. Фантазия его неисчерпаема, танцы сделаны «по ногам», вариации иногда повторяются, но чрезвычайно танцевальны, логичны по композиции, их всегда хочется танцевать. Дошедшие до нашего времени вариации, адажио, коды, антре всегда служат наглядным пособием по классическому танцу. Самым грандиозным и великолепным балетом Петипа, с массой антре, вариаций, массовых танцев и дивертисментом сказок-миниатюр в последнем акте явилась «Спящая красавица», дошедшая до нас в наиболее полном виде. Лучшие балеты Петипа ставятся на сценах мира как выдающиеся образцы наследия XIX века.

Плисецкая Майя Михайловна (1925–2015) – советская и российская прима-балерина, хореограф, актриса, писатель, народная артистка СССР (1959), Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской премии. По окончании Московского хореографического училища (педагоги Е. П. Гердт и М. М. Леонтьева), с 1843 года в Большом театре. С самого начала творческого пути проявилась особая артистическая индивидуальность Плисецкой:

редкое соединение чистоты линии с властной экспрессией, мятежной динамикой танца, а также большой шаг, высокий, легкий прыжок, стремительные вращения, необыкновенно гибкие, выразительные руки, тончайшая музыкальность. Плисецкая владела широкой палитрой хореографических красок от углубленного лиризма до бурных порывов, способностью к воплощению самых певучих пластических мелодий и острых, неожиданных пластических диссонансов. Искусство Плисецкой отмечено романтической приподнятостью и драматизмом, трагической глубиной. В танце артистки стихийная непосредственность, яркость контрастов сочетается со скульптурностью поз, совершенной гармонией форм. Ее репертуар необычайно широк. Одна из наиболее значительных работ – партия Кармен в «Кармен-сюите». Среди ее лучших созданий – «Умирающий лебедь» на музыку Сен-Санса. Плисецкая поставила в Большом театре балет «Анна Каренина» Щедрина, воплотив в нем психологически тонкий, глубокий образ Анны. В 1980 там же поставила балет «Чайка» Щедрина (по мотивам пьесы А. П. Чехова), где исполнила роли Чайки и Нины Заречной. Снималась в кино, выступала во многих странах мира. Ленинская премия (1964) и Премия А. Павловой (1962). В настоящее время живет в Германии, имеет гражданство Испании и Литвы. Жена композитора Родиона Щедрина. С 1994 года является председателем ежегодного международного балетного конкурса «Майя». Лауреат Императорской Премии Японии (2006). Полный кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством» I, II, III, IV степеней (2005-2010). Оставила сцену в возрасте 65 лет.

Преображенская Ольга Иосифовна (1871–1962) – русская артистка, педагог. С 1889 года по окончании Петербургского театрального училища (ученица Л. Иванова, М. Петипа) в Мариинском театре. Ведущая танцовщица труппы. Лирико-комедийный талант с особой полнотой проявился в классическом балете. Обладая большим даром импровизации, Преображенская для каждой партии находила новое истолкование, ставила для себя многие вариации. Танцевала в балетах Фокина. С 1895 года гастролировала в Италии, Франции, Англии, Германии, Южной Америке, пропагандируя русскую школу классического танца. В 1909 году было присвоено звание заслуженной артистки императорских театров. В 1917–21 руководила классом пластики при оперной труппе Мариинского театра, преподавала классический танец в Петроградском хореографическом училище. Была видным педагогом-методистом классического танца. Учитель и предшественница А. Я. Вагановой. В 1921 году уехала за границу, открыла в Париже балетную студию.

Пети́ Ролан (1924–2011) – французский артист и балетмейстер. В 1940–44 артист парижской Оперы. В 1945–47 был художественным руководителем труппы Балет Елисейских полей, в 1948–67 возглавлял собственную труппу Балет Парижа. Создал для нее множество балетов, где наметились две основные линии его творчества: лирико-драматическая, достигающая иногда трагедийного звучания, и гротесково-комедийная. В 1965–72 работал в парижской Опере, ставил балеты, в которых в полной мере обнаружился его дар пластически-выразительной компоновки массовых сцен и остропсихологической индивидуализации образов. С 1972 – организатор и руководитель Марсель-

ского балета. Постановки Ролана Пети отличает демократическая направленность, он тяготеет к конфликтной балетной драматургии, динамичности сюжета, яркой очерченной образности. «Актерский» театр Пети неизменно учитывает характерные особенности дарования исполнителя. Его искусство неоромантично по духу, сохраняет связь с наследием классической хореографии, однако Пети стремится преодолеть отвлеченность танцевальной лексики, обогащая ее элементами танца мюзик-холла, пантомимы и собственно драматического искусства.

Радченко Сергей Николаевич (1944) – советский артист, заслуженный артист РСФСР. По окончании Московского хореографического училища в Большом театре. Характерный танцовщик, он обладает большим сценическим обаянием, темпераментом, тонким вкусом. Особым успехом пользуется в «испанских» партиях. Ведет концертную деятельность, ставит концертные номера, снимался в фильме-балете «Старое танго».

Рубинштейн Ида Львовна (1885–1960) – русская артистка. Училась у М. Фокина. Участвовала в Русских сезонах за границей с 1909 года. Была способной мимисткой, обладала выразительными внешними данными, пластичностью жеста. В 1909–11 и 1929–35 руководила собственной труппой, играла также в драматических спектаклях и в кино.

«Русские сезоны» – гастрольные выступления русских артистов оперы и балета (1908-29), организованные С.П. Дягилевым. Поддерживались кругами русской художественной интеллигенции («Мир искусства», музыкальный Беляевский кружок и др.). Русские сезоны начались в Париже в 1907 году историческими концертами с участием Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова, А. К. Глазунова, Ф. И. Шаляпина. В 1908–09 были исполнены оперы «Борис Годунов» Мусоргского, «Псковитянка» Римского-Корсакова, «Князь Игорь» Бородина и др., в 1909 впервые наряду с оперными спектаклями, показаны балеты М. Фокина, ранее поставленные им в Петербурге, – «Павильон Армиды», «Половецкие пляски», «Шопениана» («Сильфиды»), «Клеопатра» («Египетские ночи») на музыку Аренского и дивертисмент «Пир» на музыку Глинки, Чайковского, Глазунова, Мусоргского. Балетная труппа состояла из артистов петербургского Мариинского и московского Большого театров. Солисты – А. Павлова, В. Нижинский, Т. Карсавина, Е. Гельцер, С. Федорова, М. Мордкин, В. Каралли и др. Балетмейстер – М. Фокин. С 1910 года Русские сезоны проходили без участия оперы. Во 2-м сезоне (Париж, Берлин, Брюссель) были показаны новые постановки Фокина – «Карнавал», «Шехеразада» на музыку Римского-Корсакова, «Жар-птица», а также «Жизель» (в редакции М. Петипа), «Ориенталии» (сборник миниатюр на музыку русских композиторов), «Сиамскпй танец» на музыку Синдинга и «Кобольд» на музыку Грига. В 1911 году Дягилев принял решение о создании постоянной труппы, которая окончательно сформировалась к 1913 году и получила название Русский балет Дягилева.

«Русский балет Дягилева» – труппа, созданная в 1911–13 годах С. П. Дягилевым на основе Русских сезонов за границей. Балетмейстер – М. М. Фокин, репетитор – Э. Чеккетти. Ведущие танцовщики – Т. Карсавина

и В. Нижинский. Кордебалет формировался из артистов оперных театров Варшавы, Парижа, московского и петербургского театров. Сезон 1911 года начался спектаклями в Монте-Карло, затем продолжился в Париже, Риме и Лондоне. Центральным событием сезона стал поставленный Фокиным балет «Петрушка». В 1912 были показаны – «Синий бог» Ана, «Тамара» на музыку Балакирева, «Дафнис и Хлоя», «Послеполуденный отдых фавна», «Весна священная» и др. С началом Первой мировой войны в 1914 году Русский балет Дягилева на время прервал свои выступления. Сезон 1915–16 прошел в Испании, Швейцарии и США. В 1917 коллектив распался. Вернувшись в Европу, Дягилев набрал новую труппу. Ведущее положение в ней стали занимать западноевропейские танцовщики. В 1917–29 здесь работали балетмейстеры Л. Мясин, Б. Нижинская и Дж. Баланчин. В 1917 труппа выступала в городах Европы и Южной Америки. Деятельность этой труппы, составившая эпоху в истории балетного театра, разворачивалась на фоне всеобщего упадка хореографического искусства, когда русский балет оставался едва ли не единственным хранителем наследия прошлого и носителем высокой исполнительской культуры и мастерства. «Русский балет Дягилева», находившийся в течение двух десятилетий в центре художественной жизни Запада, послужил стимулом к возрождению этого вида искусства в ряде стран и становлению его в тех странах, где до того не существовало профессионального балета. Реформаторская деятельность хореографов и художников труппы решающим образом повлияла на дальнейшее развитие балетного театра во всем мире, существенно изменив отношение к балету в целом и к отдельным его проблемам. Так, идея обращения к симфонической музыке, не предназначенной специально для танца, оказалась плодотворной для балета XX века, открыв путь дальнейшим исканиям. В 1920-х годах «Русский балет Дягилева» стал явлением западноевропейской культуры.

Салле́ Мари (1707–1756) – французская артистка и балетмейстер. С 1718 года выступала в ярмарочных театрах Парижа, в дивертисментах, пантомимах, комических операх. Ставила танцы в операх Генделя. Исполняла главные партии в операх, операх-балетах, лирических трагедиях, выступала в придворных спектаклях. Еще до реформ Ж. Новерра пыталась связать танец с действием, использовать танцевальные движения и мимику для раскрытия содержания спектакля. Основное внимание уделяла не технике, а грации и осмысленности танца. Нарушая принятые в придворном балете условности, выступила в собственной постановке балета «Пигмалион» в легком, близком к античному одеянию, без парика, с распущенными волосами.

Санковская Екатерина Александровна (1816–1878) – русская артистка. Драматическому искусству училась у М. С. Щепкина. С 1826 выступала в Большом театре. В 1836 году ездила в Париж, где знакомилась с искусством Ф. Эльслер и др. Выдающаяся представительница романтического балета 30-40-х годов XIX века. Раскрывала живые человеческие чувства. Существенно обновляла она и танец, его стиль, выразительные средства, технику. Современники называли ее «душой московского балета». Пользовалась широ-

кой популярностью среди передовой русской молодежи (студенты Московского университета увенчали ее золотым венком). Постоянно играла мимические роли, участвовала в драматических и оперных спектаклях.

Семёнова Марина Тимофеевна (1908–2010) – советская артистка, педагог, народная артистка СССР. В 1925 окончила Ленинградское хореографическое училище у А. Я. Вагановой, впоследствии творчески претворяла методы Вагановой в своей педагогической работе. В 1930–52 в Большом театре. Семенова – выдающаяся представительница советской школы классического танца. Ее искусство отличали виртуозность, ясность, чистота классического танца, высокая музыкальность, «певучесть» всех движений, редкая гармония силы с изяществом, грацией и красотой. Стремительность вращений, широта и эластичность прыжков, пластическая выразительность поз Семеновой были образцами академического профессионализма и в то же время типично ее особенностью. В 1920-х годах, в сложных процессах становления советского балетного искусства, когда велись дискуссии о дальнейших путях развития балетного театра, подвергалась сомнению целесообразность сохранения старого классического наследия, блестящий танец Семеновой, выстроенный на строжайших основах сложившейся системы и одновременно радостно раскованный, нес в себе черты нового. Наполненный динамизмом, мажорными интонациями, он утверждал жизнеспособность классической хореографии, раскрывал богатые резервы ее возможностей отражать жизнь со всей полнотой драматических конфликтов. Созданные ею образы породили новые традиции в интерпретации партий классического репертуара, стремление к их большей действенности, волевой наполненности. Широта творческого диапазона помогла артистке воплощать разные по жанру и стилю характеры. В ее искусстве сочетались героико-трагедийные и лирико-комедийные начала. Семенова была участницей первых постановок многих советских балетов. Вела большую гастрольно-концертную деятельность. Значительное место в творческой биографии принадлежит педагогической работе. В 1954-60 годах преподавала в Московском хореографическом училище. С 1953 – педагог-репетитор Большого театра. Лауреат Государственной премии СССР за выдающиеся достижения в области хореографии.

Семеняка Людмила Ивановна (1952) – советская артистка, заслуженная артистка РСФСР, педагог, народная артистка СССР, лауреат Государственной премии СССР (1977), лауреат премии Ленинского комсомола (1976). По окончании Ленинградского хореографического училища в Мариинском театре, а с 1972–1990 в Большом театре. Лирико-драматическая балерина. Ее танец отличается академической чистотой. Исполняет партии классического наследия и современные. Ее наставником была легендарная Галина Уланова, оказавшая значительное влияние на творчество балерины. В 1990–91 работала по контракту в труппе Английского национального балета. С 2002 года Семеняка – педагог-репетитор Большого театра, член жюри многих международных конкурсов.

Семизорова Нина Львовна (1956) – советская артистка. С 1975 года по окончании Киевского хореографического училища в Театре имени Шевченко,

а с 1978 – в Большом театре. Танец Семизоровой отличается красотой линий, легким вращением и прыжком, тонким чувством позы.

Сен-Дени Рут (1880–1968) – американская танцовщица, балетмейстер, педагог. В 1940 году организовала школу восточного танца. До 1963 года выступала с концертами, читала лекции, преподавала. В танцевальном искусстве, стилизованном под Восток, видела средство самовыражения. Наряду с А. Дункан – одна из основоположниц танца модерн.

Сен-Леон Артюр (настоящее имя и фамилия Шарль Виктор Артюр Мишель) (1821–1870) – французский артист, балетмейстер, педагог, скрипач. Преподавал в парижской Опере. В 1859–69 работал в России. Стал антиподом Жюля Перро. Приспособленец и бизнесмен от искусства, он не имел творческих принципов, угождал и дирекции, и балеринам, и великосветской публике. Спектакли Сен-Леона знаменовали упадок романтического балета, что проявилось в облегченности содержания, обилии внешних эффектов, эклектике выразительных средств. В то же время его хореографические находки как в области виртуозного классического, преимущественно сольного, так и характерного танца, способствовали развитию техники, обогащению лексики балета. Создатель системы записи танца – книги «Стенохореография, или искусство быстро записывать танец». Из 16 поставленных им балетов до нас дошли лишь «Конек-горбунок», значительно переделанный А. Горским, и «Коппелия» в редакции М. Петипа и А. Горского.

Сергеев Константин Михайлович (1910–1992) – советский артист и балетмейстер. В 1930–61 годах – ведущий танцовщик Мариинского театра, исполнитель основного классического репертуара. Благородство внешнего облика, внимание к актерской выразительности, забота о строгом соблюдении академической формы танца позволило ему стать лучшим исполнителем лирико-драматических ролей. Сергеев наполнял партии традиционных балетных принцев психологической глубиной, правдой чувств, делал переживания своих героев понятными и близкими зрителям. Выявлению лирического дарования Сергеева способствовало творческое общение с Г. С. Улановой – его партнершей в 30 – начале 40-х годов. Сергеев и Уланова составили замечательный дуэт, вошедший в историю советского балета. Вдумчивостью работы, интересом к отделке роли, к осмыслению целого и деталей, отчетливостью внутренней режиссуры, вниманием к драматургии образа Сергеев идеально отвечал требованиям балетного театра 1930–50 годов. Везде он оставался верен своей актерской теме – воспевать гармонию и прекрасное в человеке. Мягким лиризмом, одухотворенностью отличались его роли. В послевоенный период творческая жизнь была связана с Н. М. Дудинской, своеобразие таланта которой сказалось и в выборе репертуара, и в интересе к виртуозному танцу. Этот дуэт, в котором соединились актеры несхожих дарований, способствовал расширению творческих возможностей каждого из участников, обогащал палитру их выразительных средств. Владение режиссурой танцевального спектакля, обширные знания в области классического танца привели Сергеева к постановочной работе. С 1946 он балетмейстер, в 1951–55 и в 1960–70 он – главный балетмейстер Мариинского театра. Особое место в балетмейстерском

творчестве Сергеева занимает работа над классическим наследием. Продолжив опыт Ф. В. Лопухова в создании редакций классических балетов, соответствующих требованиям современности, Сергеев сокращал пантомимные сцены, наделял мимические партии танцевальными характеристиками, учитывал достижения в области дуэтного и сольного танцев, стремился к целостности режиссерской концепции. В 1938–40 и с 1973 года Сергеев художественный руководитель Ленинградского хореографического училища. Дважды лауреат Государственной премии СССР (1946, 1951).

Спесивцева Ольга Александровна (1895–1991) – русская артистка. В 1913 году окончила Петербургское театральное училище, совершенствовалась у М. М. Фокина. В 1913–24 в Мариинском театре. Неоднократно выступала в труппе Русский балет Дягилева. Танец отличался острой графичностью поз, совершенством линий, воздушной легкостью. Спесивцева была последней балериной традиционного романтического стиля и первой танцовщицей нового экспрессионистского танца. В 1924–32 она артистка парижской Оперы. Затем выступала с различными труппами в Австралии, Аргентине. С 1939 жила в США.

Станиславский (настоящая фамилия Алексеев) **Константин Сергеевич** (1863–1938) – советский режиссер, актер. Основатель и руководитель Московского художественного театра, создатель теории и методологии сценического творчества (система Станиславского). Оказал огромное влияние на развитие мирового театрального искусства, в том числе и на балет. В 1930-е годы необходимо было вывести из тупика классический балет, подняться ему на новый уровень. Все известные балеты 1930-50-х годов – «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Сердце гор», «Лауренсия», «Ромео и Джульетта», «Кавказский пленник», «Тарас Бульба», «Барышня-крестьянка», «Медный всадник» – родились под прямым влиянием заветов Станиславского, который учил правде актерского мастерства, правде всех компонентов спектакля, в том числе и декоративно-костюмного оформления. Его система позволяет проникнуть в глубины образа, перевоплотиться, заставить зрителя поверить в происходящее на сцене.

Станиславский привлекал артистов Большого театра к преподаванию танцев в своих драматических студиях. Высоко ценил пластику, грацию, выразительность поз балетных актеров, национальные танцы. Обращался к творчеству А. Павловой и М. Тальони, размышляя о сценической передаче обобщенных в возвышенных переживаний. Был покорен простотой и естественностью танца А. Дункан. Творческие идеи МХТ оказали большое влияние на множество хореографов-современников. А. Горский воспринял у Станиславского принцип драматической действенности. М. Фокин утверждал принцип исторической конкретности и, опираясь на искания современной живописи, противопоставил абстрактному «Востоку», абстрактной «античности» на сцене определенность изображаемой эпохи, национальный колорит. Теория театра и теория актерского мастерства, разработанные Станиславским в 1920–30 годы, стали ведущей методологией в овладении артистами балетного театра искусством переживания на сцене.

Тальóни Мария (1804–1884) – итальянская артистка, балетмейстер и педагог. Дочь Филиппо Тальони. Ведущая солистка в Академии музыки и танца (парижская Опера). В 1837–42 ежегодно выступала в Петербурге, гастролировала во многих странах Европы. В 1859–70 преподавала в балетной школе парижской Оперы. В историю балета Тальони вошла как выдающаяся создательница главной партии в балете «Сильфида» (1832). Танцовщица отличалась большим и свободным прыжком, точной фиксацией, естественной грациозностью, пластичностью, необычайной легкостью, кантиленностью танца. Партия Сильфиды была насыщена разнообразными прыжковыми движениями, арабесками в статике и в динамике, позами на высоких полупальцах и на пуантах. Применив танец на пуантах, Тальони впервые использовала его как новое средство выразительности, позволяющее достигнуть необходимого впечатления хрупкости, нереальности, иллюзии парения над землей. Реформа Тальони коснулась и балетного костюма. Новый костюм представлял собой вариант модного бального платья из легкой развевающейся, полупрозрачной белой ткани, ложащейся мягкими складками и подчеркивающей воздушный, «полетный» характер танца.

Телешова Екатерина Александровна (1804–1857) – русская артистка. С 1824 по окончании Петербургского театрального училища в труппе петербургского Большого театра, где вскоре заняла ведущее положение. Была первой исполнительницей многих партий в балетах Дидло, утверждая его новаторские принципы. Дарование Телешовой ценили многие художники и литераторы (К.Брюллов, О. Кипренский, А. Грибоедов).

Тимофеева Нина Владимировна (1935–2014) – советская артистка. По окончании Ленинградского хореографического училища с 1953 года в Мариинском театре. С 1956 года в труппе Большого театра. Одна из крупнейших актрис балета, она в своем развитии прошла путь от освоения вершин балетного академизма к раскрытию на его основе самых разных форм современной пластики. Танец Тимофеевой, обладающей виртуозной техникой, большим шагом, прыжком, отличается динамичностью, экспрессией, завершенностью хореографической лексики. В своем искусстве, полном острых, напряженных раздумий о современности, Тимофеева раскрывает драматизм внутренних противоречий человека. Снималась в фильме «Солисты большого балета» (1980).

Тихомиров Василий Дмитриевич (1876–1956) – советский артист, балетмейстер, педагог. Учился в Московском театральном училище, педагог И. Ермолов. С 1913 года балетмейстер Большого театра. Превосходные сценические данные, легкость, благородство танца, музыкальность, высокая техника и академически строгая манера исполнения сделали Тихомирова ведущим артистом труппы, утверждающим мужественный, героический стиль танца. Постоянный партнер Е. В. Гельцер. В 1920-е годы отстаивал лучшие традиции русского балета, возобновлял спектакли классического наследия. В 1926 году поставил балет «Эсмеральда» на музыку Р. Глиэра, продемонстрировав новый подход к воплощению литературной темы в балете, стремление вскрыть философию романа В. Гюго. В 1927 году совместно с Л. А. Лащилиным создал балет на современную героико-революционную тему – «Красный

мак». Характерные особенности Тихомирова-балетмейстера: умение учитывать особенности дарования исполнителя, четко продуманный рисунок танца, сохранение классического балетного стиля, стройность композиционного построения спектакля. Как педагог боролся за академическую строгость классического танца, развитие индивидуальности ученика, его музыкальности, артистичности.

Уланова Галина Сергеевна (1910–1998) – советская артистка, народная артистка СССР, дважды Герой Социалистического труда. В 1928 году окончила Ленинградское хореографическое училище, занималась у А. Я. Вагановой. В 1944–60 солистка Большого театра. Искусство Улановой совершенно, гармонично. В его основе – идеальное соответствие, безупречность пропорций жизненного и условного. Артистка обобщала конкретное, поэтизировала жизненное, возвышала обычное. Творчеству Улановой свойственна редкая гармоничность всех выразительных средств и элементов хореографии. Еще в начале ее деятельности критики писали о полной слитности в ее исполнении танцевальной техники, драматической игры, пластики. Не нарушая строгой чистоты линий и форм классического танца, она наполняла их трепетным настроением, придавала грацию и музыкальность простым, обыденным действиям, а самым сложным и технически изощренным танцевальным движениям – непринужденность и естественность человеческого жеста. Создавалось впечатление, что в танце Улановой движение не прерывается, не заканчивается, а как бы постепенно угасает, растворяется в воздухе. Это особое искусство пластических замедлений, замираний, затиханий создавало танцевальное туше, пианиссимо, тонкую выразительность. Уланова не чеканила движения и позы, ее танец лился легко, отражая малейшие нюансы внутренней жизни героинь, оттенки настроений, подчас неуловимые, неосознанные душевные порывы и движения. Уланова была артисткой, доказавшей возможность «перевода» на язык танца произведений великих поэтов, выражающих большое философское содержание, силу человеческих страстей и переживаний. Ее героиням свойственны особая хрупкость, незащищенность, женственная слабость и в то же время несгибаемая сила, героическое напряжение духа. Развитие творчества Улановой – это постепенное движение от лирики к трагедии. В нежной Джульетте – страсть и воля. Создательница образов огромного масштаба, воплощавшая в танце сложнейшие драматические коллизии, Уланова завоевала всемирное признание. Выдающиеся достижения Улановой в области балетного искусства особо отмечены Ленинской премией (1957) и Государственной премией СССР (1941).

Фадеечев Николай Борисович (1933–2020) – советский артист, народный артист СССР (1976). С 1959 года по окончании Московского хореографического училища, в Большом театре. Танец Фадеечева отмечен отточенной техникой, мягкой пластикой, строгой классической формой. Созданные им образы отличаются романтичностью, мужественностью, простотой, изяществом и благородством. Был партнером М. Плисецкой, Г. Улановой и др. С 1977 педагог-репетитор Большого театра.

Фокин Михаил Михайлович (1880–1942) – русский артист, балетмейстер, педагог. В 1898 окончил Петербургское театральное училище по классу

Н. Г. Легата. Фокин был изящным и элегантным танцовщиком с легким высоким прыжком, благородной грациозной манерой исполнения. Выступал и в характерных танцах. Часто исполнял партии в собственных постановках. В работе над спектаклями сотрудничал с художниками «Мира искусства», с композиторами И. Ф. Стравинским, Р. Штраусом, А. К. Глазуновым, С. В. Рахманиновым, часто ставил спектакли и на музыку, не предназначенную для балета. Талантливые художники «Мира искусства» во главе с А. Бенуа стремились уйти от насущных проблем современности в мир прошлого, сказок, в радужный мир экзотического Востока. Стилизация, декоративность утверждалась ими как художественный метод. И Михаил Фокин не ставил своей целью создание больших балетов с развернутым сюжетом, в основу которого легли бы значительные события с развитием характеров героев. Все балеты Фокина одноактные, иногда 2-х актные. Благодаря выдающемуся таланту и творческой смелости Фокину удалось создать произведения, которыми долго любовались зрители многих стран мира и которые представляют интерес до сих пор. Это были «Шопениана»; «Петрушка» и «Жар-птица» И. Стравинского; «Половецкие пляски» в опере «Князь Игорь» А. Бородина; «Арагонская хота» М. Глинки; «Карнавал» Р. Шумана; «Умирающий лебедь» К. Сен-Санса с Анной Павловой, затем Улановой, Плисецкой; «Видение розы» К. Вебера и другие. Каждый из спектаклей и танцев отличался своеобразием стиля и манерой исполнения, богатством и разнообразием хореографического рисунка, мастерством композиции. Классический танец Фокин обогатил многими новыми движениями, часть которых пришла от знаменитой в то время американской танцовщицы-босоножки Айседоры Дункан.

Незаурядная музыкальность Фокина позволила ему при использовании симфонической музыки продолжить начатые его предшественниками искания в области танцевального симфонизма и обособить бессюжетный балет как самостоятельный жанр. Однако ведущим в творчестве Фокина был балет сюжетный, действенно-насыщенный, драматически-насыщенный. Хореограф-реформатор, он стремился каждому спектаклю придать неповторимый облик, обращался к танцевальному фольклору и другим искусствам. Классический танец для Фокина не был универсальной системой, это была одна из красок, равноправная с характерным танцем, а также свободной пластикой и другими выразительными средствами. Жизнь в его балетах представала вакхическим праздником, в который диссонансом врывались темы одиночества, крушения иллюзий, обреченности необузданных страстей. В 1909–12 и 1914 годах Фокин художественный руководитель, балетмейстер и танцовщик Русский сезонов и труппы Русский балет Дягилева. В 1901–11 преподавал в Петербургском театральном училище. В 1918 году уехал на гастроли в Швецию. С 1921 жил в США, в 1936-39 работал в парижской Опере. В 1923–42 руководил студией в Нью-Йорке. Разрыв с родиной привел к угасанию таланта Фокина.

Фонтейн Марго (1919–1991) – английская артистка. Одна из ведущих танцовщиц Великобритании. Искусство Фонтейн отличается музыкальностью, чувством стиля исполняемого произведения, артистизмом, пластичностью, мастерством перевоплощения. С 1954 года президент Королевской академии танца (Лондон).

Чабукиани Вахтанг Михайлович (1910–1992) – советский артист и балетмейстер, педагог, народный артист СССР. В 1929–41 в труппе Театра им. Кирова в Ленинграде. Творчество Чабукиани неразрывно связано с активным утверждением реализма в советском балете, с поисками действенного танца, с выявлением в нем жизнеутверждающей силы, идейной и гуманистической направленности, праздничности. Он стал одним из создателей героического стиля мужского классического танца, четко определил его активное начало, оказав влияние на последующих исполнителей. Строгая классическая манера, отточенная виртуозная техника, скульптурная величавость сочетаются в искусстве Чабукиани с правдой переживания, истинной человечностью, бурным темпераментом. Артист обладает редкими природными данными, богатством выразительных средств (легкий прыжок, стремительные вращения и др.), непринужденностью. Поставил героические балеты «Сердце гор» (1938) и «Лауренсия» (1939). На основе синтеза традиций балетной классики с грузинским танцем создал особый вид национального классического балета. В 1959 году был удостоен Ленинской премии. Преподавал, а затем в 1950–73 возглавил Тбилисское хореографическое училище. Чабукиани – сценарист и постановщик фильмов «Мастера грузинского балета» (1955) и «Отелло» (1961).

Чеккетти Энрико (1850–1928) – итальянский артист, балетмейстер, педагог. Обучался во флорентийской Академии танца. Выступал в городах Италии, гастролировал в Дании, Норвегии, Голландии, Германии, Австрии, России. С 1885 года ведущий танцовщик «Ла Скала». В 1887 гастролировал с собственной труппой в Петербурге, а затем стал первым танцовщиком, балетмейстером и репетитором Мариинского театра. Чеккетти был танцовщиком-виртуозом. В 1892-1902 преподавал в Петербургском театральном училище (с 1893 – педагог мимики, с 1896 – педагог классического танца). Был постановщиком совместно с Петипа и Ивановым танцев для балета «Золушка» Шеля. В 1911–21 главный педагог-репетитор Русского балета Дягилева, исполнял также мимические роли: фея Карабос, Кащей, Фокусник и др. Чеккетти был учителем А. Павловой, сопровождал ее в турне по США в 1913 году. Открыл в 1925 году школу в Милане. Чеккетти был выдающимся педагогом классического танца. Его деятельность сыграла значительную роль в воспитании нескольких поколений артистов балета в России и других европейских странах. Чеккетти добивался максимального развития техники, учитывая индивидуальные данные учеников, овладения особенностями виртуозной техники итальянской школы и усвоения чистоты стиля классического танца. Метод Чеккетти был изучен и записан в 1922 году в книге С. Бомонта «Учебник теории и практики классического театрального танца по методу Чеккетти». В том же году в Лондоне было организовано Общество Чеккетти, в дальнейшем – Британское общество учителей танца.

Шавро́в Борис Васильевич (1900–1975) – советский артист и педагог, заслуженный артист РСФСР. По окончании Петроградского театрального училища с 1918 в Театре им. Кирова. В 1922–23 вместе с балериной Е. М. Люком гастролировал за рубежом. Участвовал в спектаклях Фокина. Виртуозно владел искусством классического танца, драматической выразительностью. Один

из крупных мастеров дуэтного танца. В последние годы сценической жизни исполнял мимические роли. С 1929 года преподавал в Ленинградском хореографическом училище. В 1930–38 художественный руководитель училища, один из инициаторов создания педагогического и балетмейстерского отделения. С 1946 – репетитор Театра им. Кирова. Среди учеников – Ю. Н. Григорович.

Э́льслер Фанни (Франциска) (1810–1884) – австрийская артистка. Училась в Вене, совершенствовалась в Италии. Выступала в Вене и в Берлине, где исполняла главные партии в балетах О. Вестриса, Ф. Тальони. В 1834–40 годах исполняла главные партии в парижской Опере в балетах Ж. Коралли. В 1840–42 первая из европейских танцовщиц совершила турне по Америке, гастролировала в Лондоне, Брюсселе, Будапеште, Милане, Риме, Неаполе, Флоренции, Гамбурге. Ее гастроли в Петербурге и Москве (1848–50) имели большое значение для развития русского балета. Эльслер – одна из выдающихся балерин эпохи романтизма. Ее искусство сближалось с исканиями балетмейстера Перро. Патномимический дар, темперамент, обаяние делали ее незаменимой исполнительницей его балетов, основанных на драматическом действии, насыщенных романтикой сильных чувств. Эльслер – живая, страстная танцовщица. Ей особенно удавались характерные танцы: мазурка, краковяк и другие. Блестящая танцовщица, она довела до совершенства исполнение мелких движений на пальцах.

Композиторы и балетный театр

Адан Адольф Шарль (1803–1856) – французский композитор. Обучался музыке в Парижской консерватории. Утвердил романтическое направление во французском балете. Автор более 40 опер в жанрах комической и большой оперы. В 1839-40 жил в Петербурге, где написал балет «Пират». Адан написал музыку к 14 балетам, в том числе к знаменитым «Корсар» (1956) и «Жизель» (1841), множество музыкальных композиций для оперетт и водевилей. С 1849 года он профессор Парижской консерватории.

Алябьев Александр Александрович (1787–1851) – русский композитор, автор музыки к водевилям, романсов, танцевальной музыки для симфонического и духового оркестров (полонезы, кадрили, вальсы, мазурки и т.д.), балета «Волшебный барабан».

Аре́нский Антон Степанович (1861–1906) – русский пианист, дирижер, композитор и педагог. Автор опер, симфонических, вокальных, инструментальных произведений, балета «Египетские ночи».

Асафьев Борис Владимирович (1884–1949) – советский композитор и музыковед. Автор различных музыкальных произведений, в том числе балетов «Пьеро и маски», «Белая лилия», «Карманьола». Им были написаны балеты на сюжеты А. С. Пушкина – «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Барышня-крестьянка», «Каменный гость»; Н. В. Гоголя – «Ночь перед рождеством»; М. Ю. Лермонтова – «Ашик-Кериб»; М. Горького – «Красавица Радда»; А. И. Куприна – «Суламифь»; О. Бальзака – «Утраченные иллюзии»; Данте – «Франческа да Римини». Героика гражданской войны отразилась в балете «Партизанские дни»; борьба против фашизма в балете «Ми-

лица». В балете «Пламя Парижа» использовал мелодии эпохи французской революции. Крупный ученый, музыковед, он раскрыл в своих трудах новаторское значение балетов Чайковского, Глазунова, Стравинского, Прокофьева, дал теоретическое обоснование принципа симфонизма в балетной музыке.

Бабаджанян Арно Арутюнович (1921–1983) – советский композитор и пианист. На музыку «Героической баллады» для фортепиано с оркестром поставлен одноименный балет в 1964 году.

Баласанян (Баласанянц) **Сергей Артемьевич** (1902–1982) – советский композитор, педагог. Автор музыки балетов «Лола», «Лейли и Меджнун», «Шакунтала».

Барток Бела (1881–1945) – венгерский композитор. Автор балетов: «Деревянный принц» и «Чудесный мандарин». Оркестровые и камерные произведения привлекали многих хореографов. Наиболее известные балеты: на музыку для струнных, ударных и челесты – «Тайны», «Путешествие», «Пленники», «Три разговора», «На следующее утро». На музыку Концерта для оркестра – «На пороге времени», «Концерт звезд», «Семейный круг», «Концерт». На музыку «Дивертисмента»; на музыку «Танцевальной сюиты»; на музыку Сонаты для фортепиано и ударных; на музыку фортепианного цикла «Микрокосмос» - балет «Медея». На музыку «Контрастов» для скрипки, кларнета и фортепиано – балет «Капричос». На музыку Концертов для фортепиано с оркестром № 2 и 3.

Бах Иоганн Себастьян (1685–1750) – немецкий композитор и органист Бах создал множество произведений во всех современных ему музыкальных жанрах, кроме оперы и балета (хотя он использовал станинные и современные ему танцевальные формы). Философская значительность и гуманизм творчества Баха, неисчерпаемая глубина музыкальных образов привлекают множество современных хореографов, которые стремятся к пластическому воплощению сложной полифонической ткани произведений Баха или используют их как основу действенных балетов философского содержания. Среди зарубежных постановок: «Этюд Баха», «Стихии» на музыку увертюры-сюиты си минор; «Кончерто барокко» на музыку Концерта ре минор для 2 скрипок с оркестром (балетмейстеры Б. Нижинская, М. Фокин, Дж. Баланчин); «Dramma per musica» на музыку кантаты № 201; «Юноша и смерть» на музыку Пассакальи и фуги до минор для органа; «Диаграмма» на музыку Бранденбургского концерта № 6; «Хореографическое подношение» на музыку Бранденбургских концертов № 2 и 4; «Искусство станка», «Actus tragicus» на музыку мессы си минор и аргентинских танго; «Голдбергские вариации» и «Опус Леметр» на музыку токкаты и фуги ре минор и другие.

В СССР были поставлены: «Токката» на музыку токкаты и фуги до мажор; «Прелюдия и фуги» на музыку фуг ре мажор и ре минор, прелюдии ми бемоль минор из ХТК; «Ария» на музыку арии из оркестровой сюиты си минор; «Пассакалья»; «Симфония на музыку «Рождественской оратории»; «Чаккона» на музыку чакконы ре минор.

Берлиоз Гектор Луи (1803–1869) – французский композитор, дирижер, музыкальный писатель. Крупнейший представитель французского музыкаль-

ного романтизма, Берлиоз создал ряд опер, вокально-симфонических и оркестровых сочинений (в большей части программных). Хореографические номера в операх занимают значительное место.

Свойственные симфоническим произведениям Берлиоза театрализация, сюжетная конкретность, контрастность музыкальных образов, повышенная эмоциональность обусловили интерес хореографов к его творческому наследию. Основные балеты на музыку Берлиоза: «Фантастическая симфония»; «Гарольд в Италии»; «Ромео и Джульетта»; «Дворец Шайо» на музыку трех оркестровых увертюр; «Аркады» на музыку разных увертюр; «Неизвестный остров» на музыку вокального цикла «Летние ночи» и другие.

Бетховен Людвиг ван (1770–1827) – немецкий композитор, пианист и дирижер. Учился у К. Н. Нефе, позднее у Й. Гайдна и И. Г. Альберехтсбергера. В творческом наследии Баха главное место занимают симфонические и камерные произведения, опера «Фиделио». Музыка Бетховена к драматическим спектаклям в некоторых случаях содержит и танцевальные номера. Первый опыт Бетховена в области собственно хореографической музыки – «Рыцарский балет» (1791). Новаторской попыткой создания героического балетного жанра стала партитура «Творения Прометея, или Власть музыки и танца» (1801, балетмейстер С. Вигано). Здесь Бетховен использовал принцип сквозного развития балетной драматургии и приемы «симфонизации» танца. Высокие музыкальные качества этого произведения, резко отличавшие его от современной ему балетной музыки, а также целостность замысла и драматическая действенность хореографии Вигано, обусловили долгую сценическую жизнь балета. Значительность содержания, драматизм и героический пафос, неисчерпаемое богатство образов музыки Бетховена привлекали уже современных ему хореографов.

Среди балетов на музыку Бетховена: «Шестая симфония» (1829, Лондон); «Седьмая симфония» (1908, балетмейстер и исполнительница А. Дункан); «Ода к миру» на музыку последней части 9-й симфонии (1934); «Мольба» на музыку 7-й симфонии (1942); «Лунная соната» (1944, Нью-Йорк); «Памяти героя» на музыку Похоронного марша из 3-й симфонии (1946, Монте-Карло); «Слава» на музыку увертюр «Эгмонт», «Кориолан», «Леонора № 3», 1952, «Нью-Йорк сити балле»); «Общество в поместье» на музыку сонаты № 5 для скрипки и фортепиано; «Первая симфония»; «Девятая симфония» (1964, «Балет XX века», Брюссель); «Сферы» на музыку струнных квартетов № 12, 13 и Большой фуги для струнного квартета (1966); «Большая фуга» (для струнного квартета); «Адажио Хаммерклавир» на музыку 3-й части фортепианной сонаты № 29, 1973, Нидерланды); «Вариации на простую тему» на музыку 33 вариаций на тему вальса А. Диабелли, 1974, парижская Опера); «Опус 43-й Прометей» (1978, Лион) и другие.

Бизе Жорж (1838–1875) – французский композитор. Автор опер, симфонических и камерных произведений. Для музыки Бизе характерны мелодическое изящество, обилие танцевальных ритмов, прозрачность фактуры и инструментовки, простота и вместе с тем изысканность гармонии. На его музыку ставились балеты: «Детские игры» (1932); «Поэма любви» (1962, парижская Опера); «Вариации» (1964, Москва); «Ассамблея» на музыку 1-й симфонии

(1964); «Хрустальный дворец» («Симфония до мажор», 1947, парижская Опера, балетмейстер Дж. Баланчин); «Маскарад». На музыку из оперы «Кармен» ставили балеты «Кармен» (1931, Москва, К.С. Голейзовский), «Ружья и кастаньетты» (1939, Чикаго), «Кармен» (1949, «Балле де Пари», Р. Пети), «Кармен-сюита» (1967, транскрипция Р. Щедрина, Москва), «Кармен» (в аранжировке В. Фортнера, 1971, Штутгартский балет). В труппе Марсельский балет в 1971 году был поставлен балет «В честь Бизе», составленный как танцевальная сюита.

Бородин Александр Порфирьевич (1833–1887) – русский композитор и ученый-химик. Окончил Медико-хирургическую академию в Петербурге. Участник объединения композиторов «Могучая кучка». Автор симфоний, квартетов, романсов, инструментальных произведений. Для музыки Бородина характерны эпическое («богатырское») начало, широкие картины народной жизни, программная изобразительность, тонкая камерная лирика. В его творчестве своеобразное претворение получили элементы русского и восточного фольклора. Многие новаторские находки Бородина предвосхитили позднейшие завоевания западноевропейской музыки. Танцевально-хоровая сцена («Половецкие пляски») в единственной опере «Князь Игорь» неоднократно служила основой самостоятельного хореографического воплощения. В 1938 году поставлен балет «Богатыри» («Балле рюс де Монте-Карло» Л. Мясин).

Брамс Иоганнес (1833–1897) – немецкий композитор, пианист и дирижер. Наследие Брамса охватывает многие жанры. Его «Венгерские танцы» – свободная транскрипция ритмов и интонаций городского венгерского фольклора (вербункош); в вальсах заметно воздействие венской бытовой музыкальной культуры (лендлер), ощутимы также «славянизмы» (ритмы и обороты чешской польки и др.); танцевальность пронизывает многие симфонические, вокальные и инструментальные произведения Брамса. Среди балетов на его музыку: «Хореартиум» на музыку 4-й симфонии; «Брамс-вариации» на музыку вариаций на темы Генделя и Паганини для фортепиано; «Вальсы – песни любви» на музыку двух циклов для вокального квартета; «Брамс-Шёнберг квартет» на музыку квартета № 1 в оркестровой версии Шёнберга; «Инициалы R.B.M.E.» на музыку Концерта № 2 для фортепиано с оркестром; «Странник и его тень…» на музыку 4 строгих напевов для баса на библейские темы и другие.

Бриттен Бенджамин Эдвард (1913–1976) – английский композитор, дирижер и пианист. Образование получил в Королевском музыкальном колледже в Лондоне. Автор опер и оперетт, симфонических и камерных произведений, музыки для кино. Написал музыку балета «Принц пагод» (1857). На музыку его произведений поставлены балеты: на «Вариации на тему Фрэнка Бриджа» – «Джинкс»; «Музыкальные вечера»; «Простая симфония», «Озарения», «Фанфары» на музыку «Путеводителя по оркестру для молодежи»; «Вариации на тему Пёрселла»; «Канун зимы»; «Сонеты» на музыку «Простой симфонии» и другие.

Вагнер Вильгельм Рихард (1813–1883) – немецкий композитор и дирижер. Крупнейший представитель позднеромантического направления в евро-

пейской музыке. Некоторые оперы содержат танцевальные эпизоды, например, «Вакханалия» в «Тангейзере». Среди балетов, созданных на музыку Вагнера: «Грот Венеры»; «Вакханалия»; «Безумный Тристан» на музыку из оперы «Тристан и Изольда»; «Каин и Авель» на музыку из оперы «Зигфрид»; «В честь Вагнера» и другие.

Варламов Александр Егорович (1801–1848) – русский композитор. Прославился главным образом, бытовыми романсами и песнями, в том числе обработками русских народных песен. Сочинял также хоровые произведения и музыку к драматическим спектаклям. Написал балеты «Забавы султана, или Продавец невольников» (1834) и «Хитрый мальчик и людоед» (1837).

Василенко Сергей Никифорович (1872–1956) – советский композитор, дирижер, педагог, доктор искусствоведения. Автор симфонических, камерных и инструментальных сочинений, опер и балетов: «Нойя», «Иосиф Прекрасный», «В солнечных лучах», «Карусель», «Цыганы», «Лола», «Мирандолина» и др.

Вебер Карл Мария фон (1786–1826) – немецкий композитор, дирижер, пианист. Родоначальник романтической немецкой оперы, автор многих инструментальных произведений, в том числе танцев: вальсы, «Большой полонез», «Приглашение к танцу» для фортепиано и т.д. На музыку последней поставлены балеты «Рококо», «Видение розы». На музыку Вебера ставились балеты: «Русалка из Шенбрунна», «Сильвана», «Концертштюк», «Фортепьянный концерт № 2 ми бемоль мажор», «Симфонические метаморфозы тем Вебера» и другие.

Веберн Антон (1883–1945) – австрийский композитор, дирижер. Учился у А. Шёнберга. Один из ведущих представителей «новой венской школы». Раннее творчество связано с эстетикой экспрессионизма, однако уже в нем обнаруживаются принципы музыкального мышления, отличающие Веберна от Шенберга – ясная конструктивная основа, предельный лаконизм изложения и аскетичность звуковых средств. Рационально-абстрактный характер музыки Веберна особенно ощутим в произведениях позднего («серийного») периода с 1926 года. Творчество составляют в основном вокально-хоровые, оркестровые и камерные сочинения, многие из них были использованы в качестве музыкальной основы балетов, главным образом, экспериментального характера: «Веберн – Опус 5», «Переходные ступени», «Мгновения», «Город» и другие.

Верди Джузеппе Фортунино Франческо (1813–1901) – итальянский композитор. Один из крупнейших оперных композиторов XIX века. Верди часто включал в партитуры опер развернутые балетные дивертисменты. Среди таких опер: «Иерусалим», «Сицилийская вечерня», «Трубадур», «Макбет», «Дон Карлос», «Аида», «Отелло». Необычайная популярность сочинений Верди, их демократичная направленность, яркая мелодичность побуждали уже современников использовать музыку композитора для балетных постановок: «Дама с камелиями», «Виолетта», «Бал королевы» и другие.

Вила Лобос Эйтор (1887–1959) – бразильский композитор, дирижер, фольклорист. С 1923 совершенствовался в Париже. Испытал влияние французских импрессионистов, композиторов «шестерки», С. Прокофьева. С 1945 года президент Бразильской академии музыки. Написал музыку к 15 балетам. Му-

зыка Вила Лобоса ритмична и танцевальна, поэтому некоторые его произведения, не предназначенные для хореографического воплощения, были использованы балетмейстерами.

Гайдн Франц Йозеф (1732–1809) – австрийский композитор. Один из основоположников венской классической музыкальной школы. Гайдн создал, наряду с произведениями различных жанров, множество танцевальной музыки (менуэты, контрдансы, марши, кадрили, немецкие танцы и другие произведения для клавира, для оркестра, а также менуэты в симфониях). Инструментальная музыка впервые была использована в балете «Творения Прометея», поставленном С. Вигано на собственную музыку и музыку Л. Бетховена. Балеты, созданные на музыку Гайдна: «Скупой», «Четыре движения» (на музыку симфонии № 8), «Гайдн-концерт», «Вариации в стиле барокко» и другие.

Гершвин Джордж (настоящая фамилия Гершович) (1899–1937) – американский композитор и пианист. Систематического музыкального образования не получил, композиции учился самостоятельно. В 1928 жил в Париже. Автор опер, оперетт, оркестровых произведений. В его музыке своеобразно сочетаются традиции американского (негритянского) джаза, т.н. эстрады Бродвея, с формами европейской музыкальной классики – оперной, симфонической, концертной. Яркая мелодичность музыки Гершвина, ее неизменная связь с песенно-танцевальными ритмами народного фольклора обусловили интерес хореографов к творчеству композитора. Среди балетов, поставленных на его музыку: «Рапсодия в стиле блюз», «Американец в Париже», «Гершвин-кончерто», «Не все ли равно?» и т.д.

Глинка Михаил Иванович (1804–1857) – русский композитор. Основоположник русской классической музыки. Его творчество определило национальное и мировое значение русской музыки, обозначив основные пути ее развития в творчестве композиторов последующих поколений. В первую очередь – «Могучей кучки» и П. И. Чайковского. Не сочинив ни одного балета, Глинка использовал танцевальные формы в своих произведениях. Танец у Глинки впервые в русской музыке стал одним из средств создания образов героев в опере, картин народной жизни в симфонических увертюрах, выражал богатое лирическое содержание. Балетные сцены в операх Глинки, его симфонические сочинения и особенно «Вальс-фантазия» положили основание будущему классическому русскому балету, подготовили балетную реформу Чайковского. В сюите польских танцев из «Ивана Сусанина» (1836), танцах дев Наины и восточных танцах из «Руслана и Людмилы» (1842), выполняющих важную роль в драматургии спектакля, определились главные принципы танцевальной реформы. Их отличают образно-тематическое и интонационное родство, волнообразное развитие при контрастном сопоставлении отдельных звеньев формы, логика тонального движения. Польские танцы в «Иване Сусанине» – первый в русской балетной музыке пример симфонической разработки танцевальной тематики. Особенности симфонизма Глинки наиболее полно раскрылись в «Испанских увертюрах» («Арагонская хота», «Ночь в Мадриде») и в «Камаринской», где основой произведений являются подлинные народные танцы. На музыку Глинки создавались балетные представления:

«Глинкиана», «Сон», «Арагонская хота», «Испанские эскизы», «Я помню чудное мгновенье», «Русские миниатюры» и т.д.

Глиэр Рейнгольд Морицевич (1875–1956) – советский композитор, дирижер, педагог, доктор искусствоведения. Автор опер, симфонических и инструментальных произведений, Глиэр большое внимание уделял театральной и, особенно, балетной музыке. Значительной вехой в истории отечественного балета стал «Красный мак» (1927) – первый советский репертуарный балет на революционную тему, заложивший основу развития советской реалистической школы искусства. При всей новизне идейно-образных задач драматургия произведения близка к традициям балета дивертисментного типа. Значительно большая стройность драматургии, преемственность с традициями русского симфонического балета Чайковского, Глазунова прослеживается в балете «Медный всадник». Всего им написано 6 балетов.

Глюк Кристоф Виллибальд (1714–1787) – австрийский композитор. Реформатор европейского музыкального театра, один из крупнейших представителей музыкального классицизма XVIII века. Написал 107 опер, часто включавших в себя танцевальные номера, а также несколько балетов-пантомим, явившихся важной вехой в истории балетного театра. Их музыка отличается драматической выразительностью, лаконизмом, несколько суровым колоритом. Отказавшись от барочного изящества балетной музыки своих предшественников, от присущей ей дивертисментности, Глюк стремился к композиционному единству своих произведений, основанному на контрастности эпизодов. Наиболее известен «Дон Жуан». Значительна роль балета в операх Глюка зрелого периода, в них музыка хореографических сцен неразрывно связана с драматическим действием, эмоционально дополняет его, образуя единое целое всех компонентов. Произведения Глюка живут на современной сцене. Некоторые его оперы иногда ставятся как балеты.

Дворжак Антонин (1841–1904) – чешский композитор и дирижер. В своих произведениях часто использовал различные танцевальные жанры: им написаны менуэты, фурианты, вальсы, мазурки, шотландские танцы. Прославленные «Славянские танцы» поэтически воссоздают ритмы и интонационные обороты чешского, словацкого, польского, сербского и украинского фольклора. Симфоническое, инструментальное и оперное творчество Дворжака также пронизано национальными чешскими и словацкими (в некоторых произведениях позднего периода – негритянскими и индейскими) интонациями и ритмами. Среди балетов на музыку Дворжака: «Славянские танцы», «Поэма», «Дворжак-вариации», «Листья увядают», «Струнный квартет» и другие.

Дебюсси Клод Ашиль (1862–1918) – французский композитор. Выступал как пианист и дирижер с исполнением собственных сочинений. Неоднократно посещал Россию и испытал сильное влияние русской музыки, особенно Мусоргского. Дебюсси является основоположником импрессионизма в музыке. Для его произведений характерна передача тончайших нюансов чувств и впечатлений от природы, изысканная звукопись, оригинальность гармонии и инструментовки. Музыкальным образам Дебюсси свойственны несколько расплывчатые контуры, богатый и утонченный колорит. Дебюсси – автор

опер, произведений для оркестра, камерных ансамблей, инструментальных пьес и романсов, балетов: «Игры», «Ящик с игрушками» (детский), «Камма». Прелюдия для симфонического оркестра «Послеполуденный отдых фавна» послужила основой многократных воплощений в балете и является одним из популярных произведений многих трупп мира. На музыку Дебюсси ставились балеты и танцевальные номера.

Дели́б Клеман Филибер Лео (1836–1891) – французский композитор, хормейстер парижской Оперы, профессор парижской консерватории по классу композиции. В наибольшей степени дарование проявилось в области театральной музыки (оперетты, оперы, музыка для драматических спектаклей). Балетная музыка подытоживает полувековой путь французского романтического балета. Им сочинена музыка к балетам: «Ручей», «Коппелия», «Сильвия».

Доницетти Гаэтано (1797–1848) – итальянский композитор. Один из крупнейших представителей итальянской романтической оперной школы. Ряд опер Доницетти, написанных для постановок в парижской Опере, включал развернутые балетные дивертисменты. На музыку Доницетти поставлены балеты: «Доницетти-вариации», «Доницеттиана», «Фаворитка», «Венециана».

Ка́вос Катерино Альбертович (1775–1840) – русский композитор и дирижер итальянского происхождения. С 1799 года служил при дирекции императорских театров в Петербурге. С 1806 капельмейстер русской оперы, с 1822 инспектор придворных оркестров, с 1832 директор музыки. Внес большой вклад в развитие русского музыкального театра, воспитанию артистов и музыкантов. Балетная музыка Кавоса всегда была детально согласована со сценарием. Ему принадлежат свыше 50 музыкально-театральных произведений. Писал балеты на темы античной мифологии, средневековой поэзии, на пушкинские сюжеты.

Лист Ференц (Франц) (1811–1886) – венгерский композитор, пианист и дирижер. Композиции учился у А. Сальери, Ф. Паэра, А. Рейхи. Лист – один из крупнейших представителей романтизма в европейском искусстве. Его богатое творческое наследие охватывает многие жанры инструментальной, симфонической и вокальной музыки. В своих программных сочинениях Лист воплотил образы мировой литературы. Содержательный мир его музыки сложен и многозначен; музыкальному языку присущи новизна и богатый мелодизм. Нередко он использовал венгерские песенно-танцевальный фольклор. Эти качества привлекли к ней внимание хореографов еще при жизни композитора. Балет «Рококо» был поставлен в 1876 году П. Тальони. Другие балеты на музыку Листа: «Прелюды» (1913, Фокин), «Возлюбленная» (1928, Б. Нижинская), «Венгерские фантазии», «Мефисто-вальс», «Трансцендентность», «Данте-соната», «Видения», «Грезы любви», «Орфей и Эвридика», «Созвездия» на музыку 1-го фортепианного концерта и другие.

Люлли́ Жан Батист (Джованни Баттиста Лулли) (1632–1687) – французский композитор. По национальность итальянец. С 1672 года возглавлял Королевскую академию музыки (выступал в качестве композитора, дирижера, педагога, режиссера и балетмейстера). Автор многих балетов и дивертисментов для придворных празднеств в Лувре, Версале, Тюильри и др. В истории

балетного искусства особенно большое значение имело сотрудничество Люлли с Мольером, для комедий-балетов которого писал дивертисменты (танцы, пантомимы, увертюры), нередко выступал в качестве балетмейстера и танцовщика. Люлли был крупнейшим мастером оперы-балета и основоположником «лирической трагедии». В этих произведениях танцевальные номера занимали значительное место. Танцы Люлли, разнообразные по жанру (марши, менуэты, гавоты, сарабанды и др.), контрастные по ритмике и темпу, тонко инструментованные, по своему значению выходил за рамки простого дивертисмента и нередко выполняли драматическую задачу, следуя сценическому действию (что являлось для того времени настоящей реформой балетного театра и музыки). Возвышенному благородству танцевальной музыки Люлли отвечала хореография Бошана. Сценические постановки балетов и опер Люлли, ставшие одной из вершин европейского музыкального театра, открыли историю классического европейского балета нового времени. Оперы-балеты Люлли и его танцевальная музыка привлекают и современных хореографов.

Лядов Анатолий Константинович (1855–1914) – русский композитор, дирижер. Продолжатель традиций М. И. Глинки и композиторов «Могучей кучки», в начале XX века отразил в своем творчестве и некоторые тенденции новейших художественных течений. Его музыке свойственно танцевальная пластичность. Среди фортепианных произведений – мазурки, вальсы, польки, сарабанды, кадриль. В 1910 году для танцовщицы Иды Рубинштейн он написал симфонический «Танец амазонки». Музыка Лядова использовалась в балетном театре. Одноактные балеты «Кикимора», «Бова-королевич», «Баба-яга» поставлены в Париже в 1915–16 годах. В числе других постановок: «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» (на сюжет А. С. Пушкина, муз. Дешевова на темы Лядова, 1949), «Русские миниатюры» (на музыку Лядова, Глинки, Алябьева, Даргомыжского, Чайковского, 1962).

Мендельсон-Бартольди Якоб Людвиг Феликс (1809–1847) – немецкий композитор, пианист и дирижер. Один из значительных представителей романтизма, создал произведения во многих жанрах (кроме балета). Различные сочинения использовались для постановок балетов: «Сон в летнюю ночь», «Шотландская симфония», «Симфония Мендельсона», «Итальянская симфония». Для постановки сольных танцев часто использовались «Песни без слов».

Минкус Людвиг Федорович (Алоизий Людвиг) (1826–1917) – австриец польского происхождения, скрипач и композитор. Работал главным образом в России. На протяжении трех десятилетий оставался самым признанным сочинителем балетной музыки во Франции и в России. С 1853 по 1886 год он работал в Санкт-Петербурге и Москве. В 1866 году совместно с Л. Делибом написал музыку балета «Ручей». Был капельмейстером крепостного театра князя Н.Б. Юсупова (1853-55), солистом оркестра московского Большого театра, инспектором балетной музыки московских театров (1862-72), композитором балетной музыки при Дирекции императорских театров в Петербурге (1872-85). Сотрудничал с М. Петипа в 1870 – 80е годы. Минкус написал музыку к 16 балетам, поставленным Петипа в Мариинском театре. Всемирную известность приобрел балет Минкуса и Петипа «Баядерка». Минкус знал законы балетного театра, обладал высоким профессионализмом. Его музыка –

мелодичная, доходчивая, ярко танцевальная, ритмичная – способствовала созданию значительных произведений хореографического искусства. В лучших балетах Минкусу удалось выйти за пределы внешней иллюстративности.

Моцарт Вольфганг Амадей (1756–1791) – австрийский композитор. Создал произведения во всех современных ему музыкальных жанрах, в том числе балет-пантомиму «Безделушки» (1778, парижская Опера, Ж. Новерр). Некоторые из опер включают развернутые дивертисменты. В отличие от Глюка, Моцарт не стремился к последовательной драматизации балетной музыки. Тем не менее, его обращение к этому жанру явилось одним из высших достижений музыкальной культуры XVIII века в области балета. Симфоническое и инструментальное наследие Моцарта привлекает современных хореографов. Среди балетов на его музыку: «Маленькая ночная музыка» (1939), «Концертная симфония» (1947), «Симфония № 29» (1957), «Пражская симфония» (1967), «Моцартиана» (1974), «Моцарт и Сальери» (1973), «Симфония № 40» и многие другие.

Мусоргский Модест Петрович (1839–1881) – русский композитор. Член объединения «Могучая кучка». Занимался композицией под руководством М. Балакирева. Автор опер, инструментальных и вокальных произведений. Его творческие принципы сформировались под влиянием эстетики русских революционных демократов. Стремясь к реализму, Мусоргский особенно подчеркивал значение правдивого музыкального претворения интонаций речи. Многие новаторские находки Мусоргского предвосхищают позднейшие открытия композиторов XX века. В центре творчества композитора – народные музыкальные драмы «Борис Годунов» (1869) и «Хованщина» (1872–80, окончена Н. А. Римским-Корсаковым). Продолжая традиции М. И. Глинки, Мусоргский ввел в эти оперы развернутые танцевальные сцены, играющие важную драматургическую роль (полонез в «Борисе Годунове», «Пляска персидок» в «Хованщине»). Народно-танцевальные эпизоды есть также в опере «Сорочинская ярмарка». Симфоническая поэма «Ночь на Лысой горе» неоднократно получала хореографическое воплощение. На музыку Мусоргского ставились балеты: «Картинки с выставки», «Видения», «Сорочинская ярмарка», «Баба-яга» и другие.

Петров Андрей Павлович (1930–2006) – советский композитор, народный артист СССР, лауреат Государственной премии за оперу «Петр Первый». Окончил Ленинградскую консерваторию. Автор симфонических произведений, опер, оперетт, песен и вокальных циклов, балетов: «Станционный смотритель» (по А. С. Пушкину), «Берег надежды», «Сотворение мира», вокально-хореографической симфонии «Пушкин».

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891–1953) – советский композитор, трижды лауреат Государственной премии СССР, лауреат Ленинской премии. Окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции (ученик А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова), по классу фортепиано и дирижирования. В 1918-32 жил в США, затем во Франции. В 1932 возвратился в СССР. Композитор огромного самобытного дарования, оказавший большое влияние на развитие советской и зарубежной музыки, Прокофьев был автором опер, балетов, симфоний, фортепианных, скрипичных и виолончельных концертов,

кантаты «Александр Невский», оратории «На страже мира», музыки к кинофильмам и спектаклям, сочинений для голоса и др.

Ранние балеты Прокофьева отражают эволюцию его творчества, устремленного к образам, полным жизнерадостной энергией, юмора, самобытных национальных черт, но испытавшего влияния модернистского примитивизма и футуризма, конструктивизма и урбанизма. Музыка отличается резкостью гармоний и, подчеркнутой резкостью ритмов. В балете «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (1920) по русским сказкам А. Афанасьева средствами лубочного гротеска воссоздаются эксцентричные комедийные сцены, в музыке преобладает изобразительная характерность, через озорство балаганно-скоморошьего действа проступают отдельные лирические национальные элементы. Балет «Стальной скок» (1925) воспроизводит картины современной действительности (вокзал, фабрика) и написан в духе урбанизма (механичность ритмов, конструктивизм, карикатурно-сценические зарисовки). В «Блудном сыне», написанном в Париже, наиболее полно выразился кризис зарубежного периода в творчестве Прокофьева, его музыка слабо связана с сюжетом, отвлечена от действия.

Новый этап в балетном творчестве начался после возвращения в СССР, когда были созданы произведения большого идейного и гуманистического содержания, отличающиеся глубокой драматургией, ярким индивидуальным стилем, остротой образных характеристик, мелодико-интонационным и ритмическим своеобразием, богатством гармонии и инструментовки. Балет «Ромео и Джульетта» (1936) раскрывает трагическую гибель светлых героев в столкновении с мрачными силами средневековой родовой вражды и ненависти. Поэтичные музыкальные характеристики главных героев сочетаются с широкой обрисовкой народных сцен и глубоко драматичными эпизодами в раскрытии основного действенного конфликта.

Лирико-романтическая сказка «Золушка» (1941) с большой эмоциональной силой воплощает тему любви и счастья, проникнута поэтической вальсовостью, содержит иронически-гротесковые характеристики отрицательных персонажей и обаятельные таинственно-фантастические образы (Добрая фея, Часы), воспевает красоту жизни. «Каменный цветок» – русский эпико-повествовательный балет с сочетанием реальности и фантастики, с широкими картинами русской народной жизни (помолвка, ярмарка), с глубоким раскрытием тем любви и творчества, противостоящих насилию и злу. В этих балетах Прокофьев развил традиции музыкальной драматургии русских классических балетов Чайковского, Глазунова. Они преломлены через самобытный индивидуальный стиль автора и обогащены достижениями современного симфонизма. Номерное строение сочетается со сквозным музыкальным развитием, системой лейтмотивов, целостной музыкальной драматургией. Новаторство музыки Прокофьева определило остроту и современность хореографических решений его балетов, способствовало развитию хореографической лексики, широкому применению форм развитого симфонического танца.

Участие в постановках балетов Прокофьева стало стимулом развития исполнительского искусства и приобрело этапное значение в творчестве выдающихся мастеров: Г. С. Улановой, М. Т. Семеновой, О. В. Лепешинской,

Н. М. Дудинской, М. М. Плисецкой, Р. С. Стручковой, И. А. Колпаковой, А. Е. Осипенко, Е. С. Максимовой, Н. И. Бессмертновой, К. С. Сергеева, М. М. Габовича, А. Н. Ермолаева, Н. Б. Фадеечева, В. В. Васильева, М. Л. Лавровского и др. На основе музыки Прокофьева созданы многочисленные постановки: «Пиковая дама» (1968), «Иван Грозный» (1975), «Царь Борис» (1975), «Сарказмы» (1931), «Классическая симфония» (1931), «Седьмая симфония» (1961), «Петя и волк» (1940), «Подпоручик Киже» (1963), «Мимолетности» (1922) и др.

Пуньи, Пуни Чезаре (Цезарь) (1802–1870) – итальянский композитор. С 1851 года работал в Петербурге, занимал должность сочинителя балетной музыки при петербургских императорских театрах. Написал для Мариинского театра 35 балетов, в том числе «Конек-горбунок» для бенефиса М. Н. Муравьевой, который долго оставался единственным балетом на русский сюжет. Сотрудничал с М. Тальони, Ж. Перро, А. Сен-Леоном, около 20 лет с М. Петипа. Его музыка отличается мелодичностью, доходчивостью, ясностью формы, четкостью и многообразием ритма. Автор 312 балетов.

Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) – русский писатель, поэт, основоположник новой русской литературы. Поэтические отклики Пушкина на искусство К. Дидло, А. Истоминой, Е. Колосовой свидетельствуют о его большом интересе к искусству балета, понимании им главных особенностей русского танца, в котором виртуозная техника сочетается с одухотворенностью, глубиной чувств. На сюжеты Пушкина поставлено много балетов. Среди них: «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» Шольца (1821, Москва, балетмейстер А. Глушковский), «Кавказский пленник» Кавоса (1823), «Черная шаль, или Наказанная неверность» (1831), «Египетские ночи» Аренского (1908), опера-балет «Золотой петушок» на музыку Н. А. Римского-Корсакова (1914), «Царевна-лебедь» на музыку Н. А. Римского-Корсакова к опере «Сказка о царе Салтане» (1929), «Бахчисарайский фонтан» (1934), «Цыганы» Василенко (1937), Сказка о попе и о работнике его Балде» (1940), «Барышня-крестьянка» (1946), «Каменный гость» Асафьева (1946), «Медный всадник» (1949), «Станционный смотритель» Петрова (1956), «Пиковая дама» на музыку П. И. Чайковского (1960), «Пиковая дама» на музыку Прокофьева (1968), «Онегин» на музыку П. И. Чайковского (1965), вокально-хореографическая симфония «Пушкин» на музыку А. Петрова и другие.

Равель Морис (1875–1937) – французский композитор. Автор оркестровых и инструментальных произведений, камерных ансамблей, вокальных сочинений, оперы «Испанский час» и оперы-балета «Дитя и волшебство» (1925). Первые балеты «Дафнис и Хлоя» и «Вальс» были написаны по заказу С. П. Дягилева. Балет «Болеро» (1928) – по заказу Иды Рубинштейн. Балетная музыка Равеля сыграла очень большую роль в становлении современного балетного театра. Его балеты прочно утвердились в репертуаре современных театров и имеют большую сценическую историю. Не менее репертуарны балеты на музыку других произведений Равеля. Хореографов привлекают «изобразительный» характер его музыки, красочность инструментовки и гармонии, эмоциональность и яркий мелодизм, связанный с французским, испанским и баск-

ским народным творчеством, а также частое обращение к различным танцевальным формам. Главные из них: «Моя матушка гусыня», «Испанская рапсодия», «Воинственный танец», «Павана на смерть инфанты», «Гробница Куперена», «Шехеразада», «Ведьма» на музыку концерта соль мажор, «Мечты» на музыку концертов для фортепиано с оркестром соль мажор и ре мажор, «Веер Жанны» и другие.

Рамо Жан Филип (1683–1764) – французский композитор. Работал в качестве органиста в различных городах Франции. С 1745 придворный композитор. Продолжал традиции Люлли, писал оперы-балеты и комедии-балеты, в которых стремился к синтезу музыки и драмы. Хореографические сцены в его произведениях стали занимать большее место, чем у Люлли. Инструментальная и балетная музыка Рамо соединяла в себе героическое начало с изяществом выражения, в некоторых произведениях ей часто присущ изобразительный, картинно-живописный характер. Танцы, сохраняя «галантный» стиль, более темпераментны, динамичны, ритмически остры, чем у его предшественников, гармонический язык свеж и нов, инструментовка отличается блеском и богатством тембровых находок. Поэтому Рамо чаще, чем другие французские композиторы XVII – 1-й половины XVIII века привлекает внимание современных хореографов.

Рахманинов Сергей Васильевич (1873–1943) – русский композитор, пианист, дирижер. Автор фортепианных, симфонических и вокальных произведений. В 1937 году на музыку своей «Рапсодии на тему Паганини» для фортепиано с оркестром сочинил сюжет для балетного спектакля «Паганини» (1939); вместе с Фокиным участвовал в разработке сценария. Музыка Рахманинова, насыщенная резкими контрастами героико-драматических образов и романтически возвышенной лирики, раскрывающая сложную духовную жизнь человека, органично вошла в современный балетный театр.

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844–1908) – русский композитор, педагог и общественный деятель. Участник объединения «Могучая кучка», руководитель Беляевского кружка, директор Бесплатной музыкальной школы (1874-81), профессор Петербургской консерватории. Автор 15 опер, сочинений для оркестра и хора, романсов, инструментальных произведений. В своем творчестве, насыщенном образами народно-поэтической фантазии, развил традиции М. И. Глинки. Народно-песенные истоки обогащены композитором достижениями музыкального профессионализма. Его произведения отличаются исключительной красочностью гармонического языка и инструментовки. Во многих операх содержатся развернутые танцевальные сцены, нередко связанные с народными обрядами, играющие существенную роль в музыкальной драматургии («Снегурочка», «Садко» и др.). Опера-балет «Млада» – произведение синтетического жанра, где танцевальные сцены занимают равноправное положение с вокальными и чередуются с ними. На музыку Римского-Корсакова ставились балеты: «Шехеразада» (1910), «Золотой петушок» (1914), «Шемаханская царица» (1924) балетмейстером М. Фокиным для Русских сезонов.

Россини Джоаккино Антонио (1792–1868) – французский композитор. Написал свыше 40 опер, которые содержат развернутые балетные дивертисменты. Яркая мелодичность, связь с итальянским народным песенно-танцевальным фольклором обусловили необычайную популярность музыки Россини, которая еще при жизни композитора использовалась для постановки балетов.

Сибелиус Ян (Юхан) (1865–1957) – финский композитор. Крупнейший из мастеров финской школы, он создал оперу, симфонические и инструментальные произведения, балет «Скарамуш» (1913). Музыка Сибелиуса, отчасти продолжающая позднеромантические традиции, обладает ярко выраженной национальной окрашенностью, суровостью колорита, сдержанным драматизмом; она послужила основой для многих балетов. Симфоническая поэма «Туонельский лебедь» неоднократно ставилась как па-де-де.

Скарлатти Доменико (1685–1757) – итальянский композитор и клавесинист. Автор многочисленных сочинений для клавесина, а также опер, вокально-хоровых произведений. Блеск, красочность и остроумие его клавесинной музыки, ее мелодичность, разнообразие танцевальной ритмики привлекают внимание хореографов.

Скрябин Александр Николаевич (1871–1915) – русский композитор и пианист. Учился у С. И. Танеева и А. С. Аренского. В некоторых произведениях нашли художественное претворение танцевальные жанры (мазурка, вальс, полонез). На музыку его различных произведений поставлены балеты. В том числе «Поэма экстаза» (1956), танцевальная сюита «Скрябиниана» (1962), «Прелюдии и этюды Скрябина» (1978) и другие.

Стравинский Игорь Федорович (1882–1971) – русский композитор. Творчество Стравинского открыло новые пути взаимодействия музыки и хореографических образов, гибкого и тонкого согласования музыки и танца, где «нитью Ариадны» стал энергичный, выразительный ритм. Первый балет Стравинского «Жар-птица» (1910, Париж, Фокин) был создан в русле исканий группы «Мир искусства», возглавляемой организатором Русских сезонов в Париже С. П. Дягилевым. «Жар-птица» отразила ориентацию на экзотическое зрелище с претворением фольклорных прообразов в духе эстетики импрессионизма. Яркая красочность музыкально-живописных решений, присущая музыке балета, утонченная пластика нашли совершенное воплощение в хореографии Фокина. В балете «Петрушка» (потешные сцены, 1911, Париж, Фокин) на фоне праздничной суеты ярмарочного гуляния развертывается драма одушевленных кукол, имитирующая сложные переплетения человеческих страстей. В партитуру балета вторгаются обороты уличных, «площадных» мелодий, поданных с подчеркнутой экспрессией. Стихия движения, рождающаяся в сочетаниях энергичных пластических ритмов, господствует в «Весне священной» (1913, Париж, Нижинский). Партитура этого балета определила развитие музыки 20 века, открыв новые способы организации музыкального материала. При этом балет пронизан своеобразной пластикой, создаваемой резкими, неожиданными сменами острых, импульсивных ритмов. Жесткость гармонии при опоре на краткие мелодические попевки-формулы, особая вырази-

тельность мелоса тембровых комплексов – все это поставило перед хореографией нелегкие проблемы, стимулировав поиски новых средств пластической выразительности.

В годы первой мировой войны Стравинский вновь круто изменил свою стилистическую ориентацию. В трактовке русского фольклорного начала наметились существенные сдвиги. Все балеты этого периода, – «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», «История солдата», «Свадебка», – являются синтетическими представлениями, включающими хореографическое действие как один из компонентов спектакля. «Байка» выдержана в духе веселого скоморошьего представления, где функции поющего и играющего актеров разделены (прием «нонперсонификации»). «История солдата» – своеобразный отклик на события 1-й мировой войны, в котором композитор находил иронически-пародийное освещение перипетий сюжета. Русский народный элемент в этой сказке сочетается с отражением новой бытовой музыки (танго, регтайм). «Свадебка» возрождает уходящий в глубь веков ритуал русского свадебного обряда. В основу развития всех этих сочинений положены короткие попевки, воспроизводящие обороты прибауток, обрядовых заклинаний. В них определяющую роль приобретает упругий, резко-акцентный ритм, насыщенный неожиданными перебоями. Однако композитор отказывается от роскоши и насыщенности оркестровых красок.

Стиль Стравинского – строгий, аскетичный. Он ограничивается малыми составами оркестра, ведущая роль принадлежит сочетаниям сольных тембров. Строгая логика конструктивного мышления, отмечена предельной экономией средств. Все это проявилось в новом неоклассическом стиле. В произведениях слышны отголоски мелодий Чайковского, Делиба, Россини, Штрауса. Поздняя музыка отмечена воздействием джаза и американской бытовой музыки. Музыка Стравинского использована в различных балетах.

Чайковский Петр Ильич (1840–1893) – русский композитор. В 1865 году окончил Петербургскую консерваторию (ученик А. Рубинштейна). Был профессором Московской консерватории в 1866–78 годах. Творчество принадлежит к вершинам мировой музыкальной культуры. Он написал 11 опер, 6 симфоний, симфонические поэмы, камерные ансамбли, концерты для скрипки и для фортепиано, произведения для голоса, фортепиано и др. Музыка Чайковского отличается глубиной идей и образов, богатством переживаний и захватывающей эмоциональностью, искренностью и правдивостью выражения, ярким мелодизмом и сложными формами симфонического развития.

Чайковский осуществил реформу балетной музыки, углубил ее идейно-образные концепции и поднял до уровня современной ему оперы и симфонии. Балеты Чайковский начал писать, будучи зрелым композитором, хотя склонность к сочинению танцевальной музыки проявилась у него с первых шагов творчества. Танцевальные жанры, коренящиеся в бытовой музыке, использовались Чайковским не только в небольших инструментальных пьесах, но и в оперных и симфонических произведениях. До Чайковского музыка в балетном спектакле имела преимущественно прикладное значение: давая ритмическую основу танцу, она, однако, не содержала глубоких идей и образ-

ных характеристик. В ней господствовали рутина и штампы, однотипные танцевальные формы приспосабливались для воплощения самых различных сюжетов. Реформа Чайковского была подготовлена опытом претворения танцевальных жанров и форм в мировой классической оперной и симфонической музыке, в том числе в его собственном творчестве, развитыми танцевальными сценами в операх М. И. Глинки и других русских композиторов, стремлением передовых балетмейстеров к повышению значения музыки в балетном спектакле.

Суть реформы Чайковского – коренное изменение роли музыки в балете. Из подсобного элемента она превратилась в определяющий, обогащая сюжет и давая содержание хореографии. Балетная музыка Чайковского «дансантна», то есть создана с учетом ее танцевального предназначения, претворяет все достижения, накопленные в этой области; она театральна, поскольку содержит характеристику основных образов, ситуаций и событий действия, определяя и выражая его развитие. В то же время балеты Чайковского близки по своим стилевым особенностям симфонической и оперной музыке, поднимаются на один уровень с вершинами мирового музыкального искусства. Не отвергая традиций, не разрушая исторически сложившихся жанров и форм балетной музыки, Чайковский вместе с тем наполнил их новым содержанием и смыслом. Его балеты сохраняют номерное строение, но каждый номер представляет собой крупную музыкальную форму, подчиненную законам симфонического развития и дающую широкий простор для танца. Большое значение имеют у Чайковского лирико-драматические эпизоды, воплощающие узловые моменты развития действия (адажио, действенный танец и т.п.), вальсы, создающие лирическую атмосферу действия, сюиты национальных характерных танцев, действенно-пантомимные сцены, рисующие ход событий и тончайшие изменения эмоциональных состояний действующих лиц. Балетная музыка Чайковского пронизана единой линией динамического развития в пределах отдельного номера, сцены, акта, всего спектакля в целом.

Первый балет «Лебединое озеро» (1876) повествует о борьбе за любовь и счастье против сил, сковывающих развитие жизни, о любви как высшем проявлении человечности. Эта тема, проходящая через все творчество Чайковского, разрабатывается и во всех его балетах. В музыке «Лебединого озера» преобладают мягкая, задушевная лирика и эпизоды, полные взволнованного драматизма. Драматургия основана на сопоставлении отдельных лирических сцен, кульминационных моментов в развитии внутреннего мира героев. Главная героиня – девушка-лебедь Одетта имеет музыкальный лейтмотив, который проводится через все произведение, многообразно трансформируясь: он звучит то как задушевный рассказ о печальной судьбе, то как взволнованно страстный порыв, то как патетический гимн победившей любви. Музыкальная характеристика сил зла напоминает темы рока в симфониях Чайковского. Первоначально Чайковский задумал трагический финал с гибелью главных героев, однако, не был реализован в последующих постановках. В первой постановке «Лебединого озера» (1877) новаторство музыки осталось нераскрытым. Заложенное в ней сочетание симфонизма и действенность получило воплощение лишь в постановке Л. И. Иванова и М. И. Петипа (1895), где впервые были

найдены пластический лейтмотив темы лебедей («плывущий арабеск»), контрастное противопоставление фантастики и быта, созданы симфонические танцы лебедей, решена национально-характерная сюита и др. Эта постановка стала основой всех последующих версий «Лебединого озера».

В 1889 Чайковский закончил балет «Спящая красавица». Его музыкальная драматургия соответствует стилю зрелых опер и симфоний. Она отличается цельностью развития и структуры, психологической разработкой образов, возросшей ролю характерных и изобразительных элементов. Основной драматургический конфликт воплощен в резко контрастных развернутых темах феи Карабо́с и феи Сирени, олицетворяющих зло и добро. В музыке преобладают светлые, жизнеутверждающие образы. Во многих эпизодах она отличается пышностью изложения, изобретательностью деталей. Кульминацией каждого акта являются празднично приподнятые, мажорные адажио с лирическими кантиленными мелодиями. Большое значение имеют вальсы, а также жанрово-характерные и пейзажные эпизоды («Панорама», «Сон»). Заключительный эпизод выражает мечту о светлом и прекрасном мире. «Спящая красавица» стала вершиной творчества Петипа, достигшего здесь необычайного богатства действенно-танцевальных образных характеристик, симфонического и ансамблевого танца.

Последний балет Чайковского – «Щелкунчик» (1891). Типичная для Чайковского тема преодоления зла победоносной силой любви и человечности претворяется здесь через детские образы. Радостям детского праздника, мечте героини о любви и прекрасном мире противостоят образы мышиного царства, олицетворяющие зло. Эти начала музыкально воплощаются в развернутых симфонических сценах. Глубокий лиризм и драматизм сочетаются в музыке с изобразительной конкретностью в обрисовке характерных персонажей (куклы, мыши, национальные танцы). Выразительные средства Чайковского в этом балете отличаются особым лаконизмом, изяществом, меткостью образных характеристик. В инструментовке применены новые краски (челеста, детский хор и др.).

Реформа балетной музыки, осуществленная Чайковским, оказала глубокое влияние на последующее развитие балетного искусства. Исполнение главных партий в балетах Чайковского явилось стимулом развития и стало этапным в творчестве многих выдающихся танцовщиков и танцовщиц. По произведениям Чайковского было поставлены многочисленные балеты: на музыку 5-й симфонии «Предзнаменования» (1933); на музыку 6-й симфонии «Медуза» (1924); на музыку симфонической поэмы «Франческа да Римини» - одноименные балеты Фокина; на музыку разных инструментальных произведений – «Вальс-скерцо», «Сентиментальный вальс», «Романс фа-минор» и другие.

Шопен Фридерик (1810–1849) – польский композитор и пианист. С 1831 года жил в Париже. Как композитор посвятил себя фортепианному творчеству. Многие произведения Шопена – образцы «романтического» претворения различных танцевальных жанров (прежде всего, польской народной музыки) – вальса, полонеза, мазурки (мазур, куявяк, оберек), а также тарантеллы, болеро и других. Неисчерпаемое разнообразие и глубина образов, вдох-

новенный мелодизм, изысканность музыкального языка сделали Шопена одним из наиболее «репертуарных» композиторов современного балетного театра. Среди балетов, поставленных на его музыку: «Шопениана» (1907, Фокин), «Шопен-концерт» (1937, Б. Нижинская), «Видения» (1943), «Этюд» (1949), «Другие танцы» (1976, на музыку мазурок и вальса), «Сон в зимнюю ночь» (1953), «Вечный идол» (1969) и другие.

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975) – советский композитор, народный артист СССР, Герой Социалистического Труда, доктор искусствоведения. В 1954 году удостоен Международной премии мира, профессор Ленинградской (с 1939) и Московской (с 1943) консерваторий, лауреат Ленинской (1958), шести Государственных премий СССР, Государственной премии РСФСР им. Глинки (1974), Государственной премии УССР им. Шевченко (1976). Один из крупнейших симфонистов 20 века. Отразил в своем творчестве наиболее острые и сложные проблемы современности. В конце 1920-х и начале 1930-х годов активно работал в области музыкального театра. Написал балеты «Золотой век» (1930), «Болт» (1931), «Светлый ручей» (1935). В отличие от опер, написанных на сюжеты русской литературной классики, Шостакович в своих комедийных балетах обращался к современности. Их основная тема – борьба нового со старым, утверждение оптимистического мироощущения людей нового общества.

Музыка балетов Шостаковича отличается богатством образов, задором, юмором, жизнерадостностью. В ней слышны отголоски массовых песен, бытовой танцевальности, ораторский пафос современной поэзии того времени. В то же время здесь щедро проявилась и лирическая природа дарования композитора. Используя в основном традиционные балетные формы, Шостакович стремился к целостности музыкально-драматического развития, чему способствовала продуманная тембровая драматургия. «Золотой век» и «Болт», написанные как спектакли-ревю, содержали много танцевальных дивертисментов и чисто зрелищных постановочных эффектов. В «Золотом веке», – в основе сюжета которого – столкновение советских спортсменов, выехавших за рубеж с враждебно настроенными дельцами от спорта, – хореографическое решение было основано на противопоставлении элементов гимнастики, акробатики и физкультурных движений танцам современного Запада, представлению мюзик-холла. В балете «Болт», где была показана борьба передовых рабочих с лентяями и вредителями, композитор стремился воспроизвести атмосферу самодеятельных агиттеатров 20-х годов. «Светлый ручей» был создан как праздничное театральное представление из колхозной жизни. В нем широко были представлены классические формы и классический танец. Вследствие слабой литературной и драматургической основы балеты Шостаковича не имели длительной сценической жизни. Но музыка исполняется на концертной эстраде в виде балетных сюит. Яркое театрально-драматургическое мышление композитора, конкретная образность произведений, особенно проявившаяся в его симфоническом творчестве, вызвали появление как в СССР, так и во всем мире многих хореографических интерпретаций музыки Шостаковича. Среди них: «Ленинградская симфония» (1945, Нью-Йорк), «Барышня

и хулиган» (1962), «9-я симфония» (1964), «11-я симфония» (1966), «10-я симфония» (1967) и другие.

Штраус Иоганн (сын) (1825–1899) – австрийский композитор и дирижер. Его творчество ознаменовало вершину классического венского вальса. Танцевальными ритмами пронизана музыка многих оперетт. Его единственный балет «Золушка» был найден после смерти композитора и закончена Й. Байером в 1908 году. На темы различных сочинений композитора созданы балеты: «Прекрасный Дунай» (1924), «Сказки венского леса» (1926), «Озорницы» (1926), «Сегодня вечером – Штраус!» (1935), «Летучая мышь» и другие.

Шуберт Франц (1797–1828) – австрийский композитор. Крупнейший представитель раннего романтизма в европейской музыке. Наследие Шуберта охватывает все современные ему жанры, кроме балета (не считая танцевальных номеров, включенных в музыку к пьесе «Розамунда»). На музыку Шуберта поставлены балеты: «Времена года Любви» (1911), «Шубертиана» (1913, Горский), «Теолинда» (1925, Голейзовский), «Неоконченная симфония» (1927, Дункан), «Экспромт» (1951) и другие.

Шуман Роберт (1810–1856) – немецкий композитор, пианист и музыкальный критик. Один из виднейших представителей романтизма в немецком искусстве. Поэтичность музыкальных образов, ритмичность и мелодическое богатство музыки Шуберта побуждают многих современных хореографов обращаться к его творчеству. Среди балетов на его музыку: «Карнавал» (1910, Фокин), «Бабочки» (1912, Фокин), «Симфонические этюды» (1948), «Концерт Шумана» (1951), «Любовь поэта» (1973) и многие другие.

Щедрин Родион Константинович (1932) – советский композитор, народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии СССР (1972), председатель Союза композиторов (1973–89). Автор опер, ораторий, трех симфоний, хоров, камерно-инструментальных произведений, фортепианных сочинений (24 прелюдии и фуги), балетов. В 1955 году окончил Московскую государственную консерваторию. Одаренный большим талантом как пианист, он посвятил себя композиции. Первый большой успех ему принесла «Кармен-сюита» (1967), написанная им для жены Майи Плисецкой на темы одноименной оперы Бизе. За долгий творческий путь он обращался и к народной музыке, и к джазовой, экспериментировал с полифонической и сериальной техникой. В основе его работ лежат произведения великих русских писателей от Толстого (балет «Анна Каренина»,1972) до Гоголя (опера «Мертвые души», 1976); от Чехова (балеты «Чайка», 1979 и «Дама с собачкой», 1985) до Набокова (опера «Лолита», 1992). Щедрин активно выступает на международной музыкальной сцене, где с успехом продолжает свою композиторскую и концертную деятельность.

Ведущие музыкальные театры и балетные труппы мира

Государственный академический Большой театр России (Большой театр) (Москва)

Государственный академический Большой театр России (ГАБТ), или просто Большой театр – один из крупнейших в России и один из самых значительных в мире театров оперы и балета, сыгравший выдающуюся роль в формировании и развитии национальных традиций балетного искусства. Расположен в центре Москвы, на Театральной площади. Его возникновение связано с расцветом русской культуры во 2-й половине XVIII века, с появлением и развитием профессионального театра.

Труппа начала формироваться в 1776 году, когда московский меценат князь П. В. Урусов и антрепренер М. Медокс получили правительственную привилегию на развитие театрального дела. Спектакли давались в доме Р. И. Воронцова на Знаменке. В 1780 Медокс построил в Москве на углу ул. Петровки театральное здание, которое стало именоваться Петровским театром. Здесь шли драматические, оперные и балетные спектакли. Это был первый постоянный профессиональный театр в Москве. Его балетная труппа вскоре пополнилась воспитанниками балетной школы московского Воспитательного дома, а затем крепостными актерами труппы Е. А. Головкиной. Первые спектакли были построены на принципах классицизма, в комических балетах начали проявляться черты сентиментализма. Из танцовщиков труппы выделялись Гаврила Райков, А. М. Собакина и др.

В 1805 здание Петровского театра сгорело. В 1806 труппа перешла в ведение Дирекции императорских театров, играла в различных помещениях. Ее состав пополнился, были поставлены новые спектакли И. М. Аблецом, И. И. Вальберхом, А. П. Глушковским. Большинство этих спектаклей представляло собой дивертисменты с широким использованием народных обрядов и характерного танца. Особенно важное значение имели спектакли, посвященные событиям Отечественной войны 1812 года, – первые в истории московской сцены балеты на современную тему. В 1821 Глушковский создал первый балет по произведению А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» на музыку Фридриха Шольца.

В 1825 прологом «Торжество муз» начались спектакли в новом здании Большого театра (архитектор О. И. Бове). В балетной труппе этого времени выделялись Т. И. Глушковская, Д. С. Лопухина, Т. С. Карпакова, К. Ф. Богданов и др. В 1840 годы на балет Большого театра определяющее влияние оказывали принципы романтизма (деятельность Ф. Тальони и Ж. Перро в Петербурге, гастролировали М. Тальони, Ф. Эльслер и др.). Выдающиеся танцовщики этого направления – Е. А. Санковская, И. Н. Никитин.

Большое значение для формирования реалистических принципов сценического искусства имели постановки опер «Иван Сусанин» (1842) и «Руслан и Людмила» (1846) М. И. Глинки, содержавшие развернутые хореографические сцены, которые играли важную драматургическую роль. Эти идейно-художественные принципы были продолжены в «Русалке» Даргомыжского

(1859), «Юдифи» Серова (1865), а затем в постановках опер П. И. Чайковского и композиторов «Могучей кучки».

В 1853 пожар уничтожил все внутренние помещения театра. Здание восстановлено в 1856 году архитектором А. К. Кавосом.

Во 2-й половине XIX века Большой театр значительно уступал петербургскому: здесь не было ни такого талантливого руководителя, как М. И. Петипа, ни таких же благоприятных материальных условий для развития. Огромным успехом пользовался «Конек-Горбунок» Ц. Пуньи, поставленным А. Сен-Леоном в Петербурге и перенесенным в Москву. В этом проявилось давнее тяготение московского балета к жанровости, комедийности, бытовой и национальной характерности. Но оригинальных спектаклей создавалось мало. Ряд постановок К. Блазиса свидетельствовали о некотором спаде творческих принципов театра. Углубление кризиса было связано с деятельностью приглашенных из-за границы балетмейстеров. Проведенная в 1882 году Дирекцией императорских театров реформа привела к сокращению балетной труппы и усугублению кризиса.

Застой и рутина были преодолены лишь с приходом балетмейстера А. Горского, деятельность которого (1899–1924) ознаменовала в развитии балета целую эпоху. Горский стремился освободить балет от дурной условности и штампов. Обогащая балет достижениями современного драматического театра и изобразительного искусства, он осуществил новые постановки балетов Петипа. Горский явился одним из первых постановщиков балетов на симфоническую музыку, не предназначенную для танца: на музыку Грига, Шуберта, Глазунова. В спектаклях Горского наиболее полно раскрылось дарование Е. Гельцер, С. Федоровой, В. Коралли, В. Тихомирова, М. Мордкина, А. Волинина, Л. Жукова, И. Сидорова и др.

Революция 1917 года открыла перед Большим театром новые пути и определила его расцвет как ведущего оперно-балетного коллектива в художественной жизни страны. В годы гражданской войны труппа театра была сохранена. В 1919 театр вошел в группу академических (это почетное звание для трупп высшей квалификации).

Перед балетной труппой встала одна из важнейших творческих задач – сохранить классическое наследие, донести его до нового зрителя. В 1919 впервые в Москве был поставлен «Щелкунчик», затем новые постановки «Лебединого озера», «Жизели», «Эсмеральды», «Спящей красавицы» и др. Наряду с этим театр стремился к созданию новых балетов – ставились одноактные произведения на симфоническую музыку, делались первые эксперименты по воплощению современной темы, развитию хореографического языка. Этапное значение приобрел спектакль «Красный мак». Творческие поиски были неотделимы от деятельности артистов – Е. Гельцер, М. Кандауровой, В. Кригер, М. Рейзен, А. Абрамовой, В. Кудрявцевой, Н. Подгорецкой, Л. Банк, Е. Ильющенко, В. Тихомирова, В. Рябцева, В. Смольцова, Н. Тарасова, В. Цаплина, Л. Жукова и др.

1930 годы ознаменовались крупными успехами в воплощении историко-революционной темы и образов литературной классики. В балете восторже-

ствовало направление, приближающее его к литературе и драматическому театру. Повысилось значение режиссуры и актерского мастерства. Спектакли отличались драматургической целостностью развития действия, психологической разработкой характеров. В 1936–39 году балетную труппу возглавил Р. Захаров. В эти годы расцвело искусство М. Семеновой, О. Лепешинской, А. Ермолаева, М. Габовича, А. Мессерера, началась деятельность С. Головкиной, М. Боголюбской, И. Тихомирновой, В. Преображенского, С. Кореня и др.

Во время Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Большой театр был эвакуирован в Куйбышев (ныне Самара), но часть труппы, оставшаяся в Москве под руководством М. Габовича, вскоре возобновила спектакли в филиале театра. Бригады артистов неоднократно выезжали на фронт.

В 1944–64 балетную труппу возглавлял Л. Лавровский. Ставились классические спектакли и балеты на литературную тему. В послевоенные годы гордостью сцены Большого театра стало искусство Г. Улановой, танцевальные образы которой покоряли своей лирико-психологической выразительностью. Выросло новое поколение артистов: среди них М. Плисецкая, Р. Стручкова, М. Кондратьева, Л. Богомолова, Р. Карельская, Н. Тимофеева, Ю. Жданов, Н. Фадеечев и др.

В середине 1950-х годов стали ощутимы отрицательные последствия увлечения балетмейстеров односторонней драматизацией балетного спектакля (бытовизм, преобладание пантомимы).

Новый период начался с конца 1950-х годов. В репертуар были включены этапные спектакли Ю. Григоровича – «Каменный цветок» и «Легенда о любви». Расширился круг образов и проблем, возросла роль танцевального начала, более разнообразными стали формы драматургии, обогатилась хореографическая лексика, стали проводиться интересные поиски в воплощении современной темы. Это проявилось в постановках балетмейстеров: Н. Касаткиной, В. Василева, К. Голейзовского, Лавровского.

В 1961 году театр получил новую сценическую площадку – Кремлевский Дворец съездов, что способствовало более широкой деятельности балетной труппы. Наряду со зрелыми мастерами ведущее положение заняла талантливая молодежь: Е. Максимова, Н. Бессмертнова, Н. Сорокина, С. Адырхаева, В. Васильев, М. Лиепа, М. Лавровский, Ю. Владимиров, В. Тихонов и др.

С 1964 года главным балетмейстером становится Ю. Григорович, закрепивший и развивший прогрессивные тенденции в деятельности балетной труппы. Почти каждый новый спектакль театра отмечен интересными творческими поисками. Они проявились в «Весне священной», «Кармен-сюите», «Икаре», «Анне Карениной», «Любовью за любовь», «Чиполлино», «Чайке», «Макбет», «Гусарской балладе» и др. Выдающееся значение в развитии советского балета приобрел спектакль «Спартак». Григоровичем были поставлены балеты на темы русской истории («Иван Грозный» на музыку С. Прокофьева) и современности («Ангара» на музыку А. Эшпая), синтезировавшие и обобщившие творческие поиски предшествующих периодов в развитии балета. Спектаклям Григоровича были свойственны идейно-философская глубина, богатство хореографических форм и лексики, драматургическая целостность,

широкое развитие действенного симфонического танца. В свете новых творческих принципов были осуществлены и постановки классического наследия: «Спящая красавица» (1963 и 1973), «Щелкунчик» (1966), «Лебединое озеро» (1969). В них достигнуто более глубокое прочтение идейно-образных концепций музыки Чайковского.

Балетными спектаклями дирижировали Г. Н. Рождественский, А. М. Жюрайтис, А. А. Копылов, Ф. Ш. Мансуров и др. В балетной труппе числилось в 1980 году 246 человек; в их числе – народные артисты СССР Н. Бессмертнова, Е. Максимова, М. Плисецкая, Н. Тимофеева, В. Васильев, М. Лавровский, М. Лиепа; народные артисты РСФСР С. Адырхаева, Н. Сорокина, Ю. Владимиров, а также А. Закалинский, В Гордеев, Н. Павлова, Л. Семеняка, Н. Семизорова, А. Михальченко, И. Пяткина, В. Анисимов, В. Барыкин, В. Деревянко, А. Лазарев, В. Романенко и др.

Искусство балета Большого театра выражает высоту художественной культуры, оказывает влияние на творчество хореографов многих стран, восторженно принимается во всем мире.

В 2011 году здание театра полностью реконструировано и обновлено.

«Ла Скала»
(Teatro alla Scala)

Ведущий итальянский оперно-балетный театр. Открыт в 1778 в Милане (здание построено архитектором Дж. Пьермарини на месте церкви Санта-Мария делла Скала – отсюда название). Со дня основания театра балет занимал значительное место в его репертуаре. Первые десятилетия существования театра тесно связаны с деятельностью балетмейстеров: Г. Анджолини, Д. Росси, Л. Дюпена и др. В XIX веке труппа стала одним из центров балетного искусства Европы. С 1812 года в нем работал С. Вигано. На его сцене выступали крупнейшие танцовщицы: М. Тальони, Ф. Эльслер. В 1837–50 школу «Ла Скала» возглавлял К. Блазис. С конца 1890-х годов труппа переживала длительный период застоя. Новый этап развития балетной школы начался с приходом на преподавательскую работу О. И. Преображенской, а затем Э. Чеккети. В 1930–40 годы труппа пополнилась талантливыми танцовщицами, произошел расцвет оперно-балетного искусства.

Государственный академический Мариинский театр
(Санкт-Петербург)

Бывший Ленинградский театр оперы и балета ордена Ленина, академический имени Кирова, а ныне Мариинский театр – один из старейших, всемирно известных коллективов страны. История рождения Мариинского театра началась 12 июля 1783 года. В этот день императрица Екатерина Великая подписала Указ об утверждении театрального комитета. В том же году 5 октября на Карусельной площади открылся Большой Каменный театр. С тех пор и по сегодняшний день площадь называется Театральной. Известный нам Мариинский театр открыл двери 2 октября 1860 года премьерой оперы Михаила Ивановича Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»). Свое название театр получил в честь императрицы Марии Александровны, супруги Александра II.

Вскоре на сцену нового театра были перенесены все спектакли, продолжавшие идти на сцене Большого Каменного, а на месте старого театра воздвигли здание Санкт-Петербургской консерватории.

После революции театр был национализирован и с 1920 года назывался Государственным академическим театром оперы и балета. С 1935 по 1992 годы театр носил имя С. М. Кирова. В 1992 году ему вернули историческое название. В XXI веке Мариинский театр продолжает работу под руководством Валерия Гергиева – главного дирижера и художественного руководителя.

История труппы начиналась с придворных спектаклей, где участвовали профессиональные танцовщики и танцовщицы, появившиеся после учреждения императрицей Анной Иоанновной в 1738 году Танцевальной школы (Ленинградское хореографическое училище). Под руководством французского педагога Жана Батиста Ланде русские ученики (из низших слоев) легко усваивал изящные формы, разработанные европейским балетом, и сообщали им широту и плавность народной пляски. Уже первые выпускники школы – А. Сергеева, А. Тимофеева, Афанасий Топорков могли конкурировать с иностранными танцовщиками, а Тимофей Семенович Бубликов имел большой успех в Вене. Иностранные балетмейстеры и педагоги, работавшие в Петербурге, знакомили русских артистов и достижениями европейской хореографии. Однако с первых шагов молодой русский балет отличался самобытностью. Классицизм на русской почве обрел черты патриотизма и гражданственности. Лучшие танцовщики той поры сочетали профессионализм с одухотворенностью. В 1783 году был построен Большой (Каменный) театр. Здесь развернулась деятельность танцовщика, педагога и первого русского балетмейстера Ивана Вальберха. В его балетах пантомима и виртуозный танец служили не для воспевания царей и богов: сентиментализм выдвинул новых героев – обыкновенных людей. Вальберх поставил первый балет из современной жизни – «Новый Вертер» и один из первых балетов на шекспировский сюжет – «Ромео и Юлия». Заметное влияние на развитие петербургского балета оказал Ш. Дидло. Творчество Дидло в России совпало с подъемом национальной культуры, что способствовало росту петербургского балета, ставшего одним из передовых в Европе. Дидло ставил балеты на мифологические, исторические, жанровые сюжеты, дивертисменты с разнохарактерными танцами. В 1823 году театр обратился к поэзии Пушкина, поставив балет «Кавказский пленник, или тень невесты». В репертуаре, созданном Дидло, раскрылись таланты М. И. Даниловой, А. И. Истоминой, Е. И. Телешовой, А. С. Новицкой, Н. О. Гольца. 30-е годы 19 века ознаменованы утверждением романтизма с его разладом мечты и действительности, уходом в мир ирреальных образов, видений. На сцене выступали М. Тальони, Ф. Эльслер, К. Гризи, Ф. Черрито. Вслед за иностранцами романтический репертуар осваивали русские балерины Н. Богданова, М. Муравьева, М. Суровщиков-Петипа и др.

В 1859 году начал работу А. Сен-Леон, который придерживался канонов многочастного парадного спектакля. Преемником Сен-Леон стал М. Петипа. Вначале он придерживался эстетики монументальных балетных представлений. В спектаклях «Дон Кихот», «Баядерка» на музыку Пуньи и Минкуса, Петипа начал разрабатывать симфонические формы танца, создал выдающееся

произведение хореографии – сцену «царства теней» в балете «Баядерка». Владение разнообразными средствами балетного театра позволило Петипа вместе с композиторами П.И. Чайковским и А.К. Глазуновым создать первые балеты-симфонии: «Спящая красавица» (1890), «Лебединое озеро (1895), «Раймонда» (1898). Деятельность Петипа подвела итоги художественных завоеваний XIX века и стала наиболее значительной эпохой в истории русского балета. Шедевры выдающегося балетмейстера составили классическое наследие мировой хореографии.

В начале XX века хранителями академических традиций были артисты О. И. Преображенская, М. Ф. Кшесинская, В. А. Трефилова, А. Я. Ваганова, Н. Г. Легат и др. Однако с уходом Петипа эстетика академизма постепенно превращалась в догму, тормозящую творческую мысль. Борьбу с рутиной возглавил М.М. Фокин. В поисках новых форм он опирался на современное изобразительное искусство. Излюбленной сценической формой балетмейстера стал одноактных балет с лаконичным непрерывным действием: «Шопениана», «Петрушка», «Карнавал» и др. В балетах Фокина прославились Т. П. Карсавина, В. Ф. Нижинский, А. П. Павлова.

В первые годы после революции 1917 года перед театром встали задачи сохранения наследия и создания нового репертуара, отвечающего требованиям времени. Ответственность за их решение легла на плечи ведущих артистов театра: Е. П. Гердт, А. В. Лопухова, Е. М. Люком, Б. В. Шаврова и др. В 1922 году труппу возглавил Ф. В. Лопухов. Балетмейстер-новатор, он создал оригинальные постановки, где смело экспериментировал в области хореографической выразительности и танцевального симфонизма: «Величие мироздания» на музыку Бетховена, «Ночь на Лысой горе» на музыку Мусоргского, «Болт» Шостаковича и др. Разработанная им теория балетного искусства, практические находки явились первыми шагами в развитии советского балетного театра. В 1920–30 годы в труппу влились выпускники Ленинградского хореографического училища: Н. Анисимова, Ф. Балабина, Т. Вечеслова, Н. Дудинская, А. Ермолаев, М. Семенова, К. Сергеев, Г. Уланова, В. Чабукиани.

В 1930–40 годы, когда главное места в балете заняли драматургия и режиссерская разработка сюжета, были созданы лучшие спектакли этого времени: «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Лауренсия», «Ромео и Джульетта».

В годы Великой Отечественной Войны (1941–45), артисты, оставшиеся в блокадном Ленинграде, под руководством О. Г. Иордан выезжали на фронт, выступали на заводах и в госпиталях. Основной коллектив был эвакуирован в Пермь, где шли ранее поставленные спектакли, создавались новые («Гаянэ»).

В 1940-50 годы были поставлены новые спектакли, которые продолжили линию обработок литературных произведений: «Медный всадник» Глиэра, «Тарас Бульба» Соловьева-Седого. В балетах-сказках «Золушка» и «Шурале» широко использовался классический танец.

Творческим подъемом отмечены 1950–60-е годы. В этот период, отталкиваясь от античной пластики, экспериментировал Якобсон («Клоп», «Двенадцать»). Принципиальное значение приобрели постановки нового поколения балетмейстеров. Балеты «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Берег

надежды», «Ленинградская симфония» возрождали традиции симфонического танца, разработанные Петипа и продолженные Фокиным. Новый творческий метод способствовал раскрытию дарований артистов – А. Осипенко, А. Гридина, И. Колпаковой, Г. Комлевой, А. Сизовой и др.

Творческую жизнь балетного коллектива всегда отличало сочетание традиций и новаторства. Труппа стремится к поискам новых тем и образов, к открытиям новых средств выразительности. В 1988 году художественным руководителем и директором стал Валерий Гергиев.

«Метрополитен-опера» (Metropolitan Opera House)

Ведущий оперный театр США. Открыт в 1883 году в Нью-Йорке. В отличие от большинства оперных театров не имела устойчивых традиций хореографического искусства. Театр был основан в период общего застоя балетного искусства, что сказалось и в последующие периоды существования его балетной труппы. Долгое время труппа участвовала главным образом в оперных спектаклях и поддерживалась благодаря европейским гастролерам. В 1915 году здесь гастролировала труппа Русский балет Дягилева. В 20–30-х годах здесь работали различные балетмейстеры, не оказавшие влияния на формирование ее балетной труппы. Значительным был лишь краткий период деятельности Дж. Баланчина (1935–36). С конца 1930-х годов на сцене театра постоянно проходили гастроли американских и зарубежных трупп.

«Нью-Йорк Сити Балет» («New York City Ballet»)

Американская балетная труппа. Ведет свою историю от выступления Школы американского балета в декабре 1934 года. Существовала под разными названиями. Основу репертуара составляют балеты бессменного руководителя труппы Баланчина, поставившего здесь свыше 100 спектаклей; преобладают бессюжетные балеты, где танец существует как средство интерпретации музыки, классической или современной, не предназначенной для сценического воплощения; балетмейстер создает средствами классического танца хореографический образ аналогично образу музыкальному: «Серенада» на музыку Чайковского, «Кончерто барокко» на музыку Баха, «Симфония до-мажор» на музыку симфонии Бизе и др. Большое место в репертуаре занимают балеты Стравинского в постановке Баланчина. Многие балеты одноактные. В труппе выработалась своя манера исполнения, которая определяется методом преподавания в Школе американского балета. С 1964 года труппа работает в помещении «Нью-Йорк стейт тиэтр», расположенном в Линкольновском центре сценических искусств.

Парижская Опера

(L’Opera de Paris, официальное название – Национальный оперный театр (Theatre National de L’Opera), сокращенно – Опера (L’Opera), в русской литературе известен также под названием «Гранд-Опера»).

Основной оперно-балетный театр Франции. Основан в 1671 году в Париже под названием Королевской академии музыки и танца, на протяжении XVIII и XIX веков несколько раз менял свое название. С 1875 года работает в здании, построенном архитектором Ш. Гарнье. С момента основания балетная труппа и созданная при ней в 1713 году школа были самыми значительными во Франции. Здесь работали почти все знаменитые французские артисты балета и балетмейстеры, а также многие иностранцы; формировался репертуар французского балетного театра, были созданы спектакли, завоевавшие мировую известность; сложилась французская школа классического танца, получившая распространение во всех странах Европы, в том числе и в России. Пережив период расцвета в эпоху романтизма, балетное искусство парижской Оперы к концу XIX века пришло в упадок и возродилось в 20-х годах XX века под влиянием Русских сезонов. В 1970-х годах Опера продолжает сохранять классическое наследие прошлого века, уделяя в то же время значительное место постановкам видных современных хореографов из различных стран и предоставляя возможность экспериментировать молодым балетмейстерам.

«Балет XX века»

Бельгийская труппа. Организована в 1960 году в Брюсселе. Руководитель – М. Бежар. Одна из наиболее известных трупп, пользующаяся большой популярностью. Она предлагает не традиционный балет, а новые формы хореографического зрелища. Ставятся спектакли, где используется сборная музыка, различные формы танцевальной и другой пластики и иногда словесные тексты для того, чтобы обратиться к современной психологической или социальной проблеме, раскрыть философскую идею.

«Балле рюс де Монте-Карло»

Французская труппа. Организована в 1932 году на базе балетных трупп Оперы Монте-Карло и Русской оперы Дягилева в Париже. В 1932–35 годах труппа исполняла многие балеты из репертуара Русского балета С. П. Дягилева и Русской оперы. В репертуаре труппы были балеты М. Фокина, Дж. Баланчина. Труппа существовала до 1962 года.

Венская государственная опера

Крупнейший австрийский оперно-балетный театр. Создана в 1869 году как Венская придворная опера. В репертуаре – балеты классического наследия. В труппе свыше 80 артистов.

Датский Королевский балет

Создан в Копенгагене в 1722 году Л. Хольбергом как придворный театр, где балетные артисты участвовали в комедиях-балетах Мольера. Балетная труппа основана в 1748 году. В 1792 году в нем работал ученик Ж. Ж. Новерра Ант. Бурнонвиль, а затем, в 1829–77, – его сын Август Бурнонвиль. Труппа исполняла спектакли в разных стилях, – от классики до танца модерн. С 1950 года в Королевском театре проводятся фестивали датской музыки и танца.

Музыкальные театры и коллективы Уральского региона и Башкирии

Челябинский государственный академический театр оперы и балета имени М. И. Глинки

Крупнейший театр в Челябинской области. Создан в 1955 году. Основу балетной труппы составили выпускники Ленинградского хореографического училища (Светлана Адырхаева). В репертуаре театра – классическое наследие и балеты современных композиторов.

Пермский театр оперы и балета

Пермский государственный ордена Трудового Красного Знамени академический театр оперы и билета имени П. И. Чайковского.

Основан в 1878 году. До середины 1920-х годов ставили только оперные спектакли. Балетная труппа организована в 1926 году. С 1950 года театр пополняется выпускниками Пермского хореографического училища. В 1969 году театру присвоено звание академического.

Пермское государственное хореографическое училище

Открыто в 1945 году. Выпускает артистов балета. Имеются 2 отделения: с 8- и 6-летним сроком обучения. В 1976 году училище награждено орденом «Знак Почета».

Екатеринбургский театр оперы и балета

Екатеринбургский государственный ордена Трудового Красного Знамени академический театр имени А. В. Луначарского.

Существовал с 1907 года. В 1912 году построено специальное здание. Большое место в репертуаре принадлежит мировой балетной классике.

Башкирский государственный театр оперы и балета

Открыт в Уфе в 1938 году как оперный театр. С 1941 года существует как Театр оперы и балета. В первую балетную труппу вошли выпускники Уфимского театрального училища, а затем выпускники башкирского отделения Ленинградского хореографического училища. Театр стал лабораторией развития национальной хореографии. На его сцене был поставлен первый башкирский балет «Журавлиная песня» Степанова. В 1950 году при театре организована балетная студия. Главным балетмейстером театра в 1940–43 году был Файзи Гаскаров.

Государственный ансамбль танца «Урал»

Государственный ансамбль танца «Урал» Челябинского концертного объединения был создан в 1961 году. Директор ансамбля Заслуженный работник культуры РФ Владимир Карачинцев. Главный балетмейстер С. Б. Лукина.

Государственный русский народный оркестр «Малахит»

Создан в 1987 году на основе студенческого коллектива Челябинского государственного института культуры и искусств. Художественный руководитель и дирижер Виктор Григорьевич Лебедев – заслуженный деятель искусств РФ, народный артист России, профессор Челябинской государственной академии культуры и искусств, член-корреспондент Петровской академии наук и искусств.

Государственный академический ансамбль народного танца имени Файзи Гаскарова Республики Башкортостан

Создан в 1939 году Файзи Гаскаровым. Его имя присвоено коллективу в 1989 году. Художественный руководитель – народный артист Республики Башкортостан Рим Абдульманов. В репертуаре ансамбля – танцы народов России и мира.

Теория танца для юного хореографа

Артист балета

Это сложная, с огромным физическим напряжением профессия. Всех артистов, – музыкантов, певцов, художников, – объединяет умение говорить со зрителем на языке художественных образов. Если этого нет, то нет и артиста. Артист балета – это тоже мастер, художник, творящий образ средствами танца. Специфика творчества артиста балета в том, что мысли, чувства и переживания героев он выражает движениями тела, жестами рук, мимикой лица. Речью здесь является сам танец. Если музыкант извлекает звуки из инструмента, то артист балета извлекает из своего тела движения, которые «говорят». Чтобы стать артистом балета, нужно начинать обучение с детских лет, обладать гармоническим телосложением, хорошим здоровьем, выносливостью, артистизмом. Только артист с тонкой музыкальностью и прекрасным чувством ритма в состоянии верно передать музыкально-хореографический образ. Без чувства ритма не может быть синхронности музыки и танца. Артист балета должен иметь хорошую зрительную память, иметь тонкий слух и острый глаз, запоминать мелодии и движения к ним. Артистизм помогает раскрыть героические, лирические, трагические, комические роли героев. В зависимости от природных данных, склонностей определяется и амплитуда (широта охвата) артиста в исполнении ролей разного характера. Артисту нужно учиться актерскому мастерству – умению управлять своими внутренними чувствами, мыслями, умению наполнять ими движения, жесты, позы. Сама по себе техника, умение встать в позу ничего не говорит. Подлинное искусство начинается там, где есть одухотворенность, когда поза озаряется внутренним светом человеческого чувства – радости, гнева, гордости, счастья (например, арабеск). Русский балет этим и знаменит, что наряду с внешней виртуозной техникой в нем всегда присутствовала внутренняя наполненность, выразительность исполнения. Артист балета должен «вжиться» в мысли и переживания героев настолько, чтобы они стали его собственными мыслями и пережи-

ваниями. Актером может быть не каждый. Необходим большой труд и одаренность. Необходимо учиться преодолевать волнение, которое бывает двух видов: 1) радостное предчувствие творчества, когда все хорошо отработано и 2) страх, который лишает артиста сил из-за плохой подготовленности или нервного состояния. Развитие индивидуальности, творческой манеры каждого артиста заключается в нахождении им именно деталей, особенностей жеста, поворота головы, выполненных в своей манере. Даже поклон и уход со сцены у всех артистов разный, – то горделиво царственный у Семеновой, то простой, застенчивый и скромный у Улановой.

Балетмейстер

(С немецкого – мастер балета) – автор и режиссер-постановщик новых балетов, руководитель балетных трупп театров оперы и балета, музыкальных театров, ансамблей народного танца, постановщик танцев в драматическом театре, в кинематографе, на телевидении, на эстраде, в цирке, танцев на льду. Он – создатель новых хореографических произведений, способен мыслить хореографическими образами. Как правило, он владеет опытом танцовщика-исполнителя и профессионально знает все виды сценического, народного и историко-бытового танца. Одни балетмейстеры создают большие балеты, другие их репетируют, ведут педагогическую работу. Значит, балетмейстеры делятся на 4 типа: сочинитель, постановщик, репетитор, танцмейстер. Сочинитель сам является автором балета, сочинителем всего хореографического текста, а затем уже и постановщиком его на сцене. Репетитор показывает и отделывает танцы, мизансцены (сольные и массовые). В числе таких балетмейстеров-репетиторов Большого и Мариинского театров были такие знаменитые артисты, как Г. Уланова, Н. Дудинская, А. Мессерер, Н. Фадеечев. Танцмейстер – мастер отдельного танца.

Профессия балетмейстера определилась давно, ее традиции переходили из поколения в поколение, «секреты кухни» тщательно оберегались, передаваясь лишь от отца к сыну или любимому ученику. Но некоторые крупные деятели балетного искусства оставили свои записки, мемуары, книги, в которых высказали свои принципы и взгляды на профессию. Прежде всего, это Жан Жорж Новерр, Карл Блазис, Август Бурнонвиль, Леопольд Адис. Это классики хореографии. Из русских балетмейстеров, оставивших труды о танце можно назвать Ивана Вальберха, Адама Глушковского, Мариуса Петипа, Михаила Фокина, Федора Лопухова. Разумеется, описать танец или балет так, чтобы можно было его ясно представить, невозможно, а общепринятой записи танца до сих пор еще нет. Некоторые балеты Фокина, Патипа, Иванова, Перро дошли до наших дней, но о произведениях Новерра, Блазиса мы ничего не знаем.

Как создается балет?

1 этап – возникновение у балетмейстера или режиссера идеи – темы будущего спектакля и воплощение ее в программе, которая должна быть составлена по законам драматургии и содержать изложение сюжета, – событий, происходящих в определенное время и в определенных условиях. Определяется место, время действия с описанием, и развернутых характеристик всех действующих лиц.

2 этап – составление композиционного плана или музыкально-хореографического сценария, который создается балетмейстером для композитора. Композитор сочиняет музыку, советуясь с балетмейстером, консультируясь с ним.

3 этап – процесс создания музыки – оригинального произведения, музыки балета.

4 этап – сочинение всех танцев, сцен, декораций, костюмов, световой партитуры.

5 этап – постановка всего сочинения в репетиционных залах, показ и разучивание партий с солистами, а с артистами кордебалета – массовых сцен и танцев. Затем репетиция на сцене с оркестром, в декорациях, костюмах, гриме и с освещением.

Итог всей работы – премьера спектакля, встреча со зрителями.

В прошлом балетмейстером становился артист балета, обладающий фантазией и способный сочинять танцы. В начале XX века таким был Михаил Фокин, самостоятельно расширявший свой кругозор, ведь хореографическое училище тогда могло дать лишь очень низкий уровень знаний. Фокин всего добился сам. Лев Иванов – создатель танцев лебедей, первой редакции «Щелкунчика» был танцовщиком и незаурядным музыкантом.

Где обучаются на балетмейстера?

Для того, чтобы овладеть высоким балетмейстерским искусством, сейчас нужно иметь широкое общее образование, а не только сценический опыт. В 1946 году в Москве впервые в истории балета была организована кафедра хореографии и специальное балетмейстерское отделение при Государственном институте театрального искусства им. Луначарского (ГИТИС), которое возглавил Р. Захаров; а также в Ленинградской государственной консерватории.

Образ

Образ в балетном спектакле – это конкретный характер человека и сумма его отношений к окружающей действительности, который проявляется в поступках; это целостное выражение в танце чувства и мысли. Образный танец содержателен, эмоционален, наполнен внутренним смыслом. Он всегда говорит о человеке, о народе, о стране, о времени. Создать образ – значит обрисовать в танце действие или характер, воплотить на основе правдивого выражения чувств определенную идею. Танец, лишенный образности, сводится к голой технике, к бессмысленным комбинациям движений. В образном же танце техника одухотворяется, становится выразительным средством, помогает раскрытию содержания. Танцовщик воссоздает не только балетмейстерский текст, но вкладывает в танец свое понимание характера героя, жизни в целом, проявляя свою индивидуальность.

В художественном творчестве образ – явление собирательное, типическое, вымышленное, но вместе с тем взятое из самой гущи жизни. Он складывается из множества свойств и особенностей. Сюда входят социальная, профессиональная принадлежность героя, принципы его восприятия жизни, совершенствование или, наоборот, скатывание личности к распаду, разложению.

Процесс создания образа ведется с изучения материалов исторических, литературных, музыкальных. Музыка отражает интонационный строй своего времени и поэтому служит основой, опорой для хореографа. А изобразительное искусство подсказывает пластический рисунок определенной эпохи и народа.

Артист должен понять характер героя, почему отношение героя к действительности стало именно таким, каким оно выражается в его действиях и поступках. Артисту необходимо перевоплотиться, «вжиться» в образ, создать его на сцене. Для воплощения образа на сцене немаловажную роль играют внешние признаки, особенно в балете, где все выражается мимикой и движениями человеческого тела. Поэтому подбор артистов для роли должен быть безошибочным.

Марис Лиепа говорил, что «сценическая жизнь любой роли – это лишь маленький отрезок всей жизни, которую прожил герой (всю ее надо непременно знать). И каждый раз, когда выходишь на сцену, нужно, чтобы зритель ощущал конкретные и яркие моменты жизни образа как продолжение той, оставшейся за пределами сцены. И уход должен быть таким же. Нельзя «распускать» себя ни на секунду. Тогда зритель почувствует, что твой Красс, Ферхад, граф Альберт живут и дальше».

Художник

Художник в театре призван оказывать большую помощь режиссеру и актеру. Он создает правдивую обстановку на сцене, сразу, еще до начала действия, переносящую зрителей именно в ту эпоху и социальную среду, в которой происходят события пьесы. Сколько таланта внесли в искусство театра Головин, Коровин, Бенуа, Бакст, Рерих, Федоровский, Ходасевич, Дмитриев, Петрицкий, Рындин, Чемодуров, Арефьев, Вирсаладзе, Левенталь, Васнецов и другие. Зрители благодарят художника за наслаждение, доставленное прекрасным исполнением картин природы, за красоту интерьера, выдержанного в определенном стиле эпохи – античности, готики, ренессанса, рококо, барокко, ампира и других стилей. Балет – искусство синтетическое, и в нем должны полноценно присутствовать все элементы театральной постановки, без исключения. Художник в балете создатель декораций, костюмов, освещения и т.д. Он работает в единстве с балетмейстером, добиваясь художественной целостности спектакля. Условия танца требуют освободить сцену, не загромождать ее. Разрабатывается преимущественно декорации заднего плана, кулис, падуг, порталов. Художник является также и автором световой партитуры, бутафории и реквизита. Костюм в балете должен не только выявлять историческую, национальную, индивидуальную особенность героя, но и быть легким, удобным для танца, подчеркивать структуру тела и танцевального движения.

Композиция танца

Из чего танец состоит? Как строится?

Классический танец состоит из ряда компонентов. В него входят:

а) драматургия (содержание),

б) музыка, текст (движения, позы, жестикуляция, мимика),

в) рисунок (перемещение танцующих по сценической площадке),

г) всевозможные ракурсы.

Все это подчинено задаче выразить мысль и эмоциональное состояние героев в их сценическом поведении. Композиция танца составляется из ряда частей – танцевальных комбинаций. Основной закон построения драматургического произведения обязателен как для танцев сюжетных, так и для любого бессюжетного танца, где есть тема и задача выразить то или иное состояние человека (радость, горе, любовь, ревность, отчаяние и т.д.) или свойства его характера (доверчивость, хитрость, подозрительность, самовлюбленность, беспечность, неустрашимость, трусость). Согласно этому закону танец должен сочетать в себе в гармоничном единении 5 частей:

1. Экспозиция – это введение в действие. Она должна быть ясной, доходчивой, но не скомканной, невнятной и затянутой. Здесь зрители знакомятся с действующими лицами. Слушая музыку, наблюдая танцующих, понимают эпоху, понимают жанр танца (сольный, массовый, характерный).

2. Завязка действия тоже должна быть четкая, яркая. Вышедшие на сцену и разместившиеся в определенном рисунке (прямая линия, полукругом, по диагонали и др.) исполнители собственно начинают танец. Они делают более сложные движения, и нам интересно, что произойдет дальше, после завязки, как будет развиваться танец.

3. Развитие действия. Должно быть нарастающим, сильным, но не растянутым, расхолаживающим. Это ряд ступеней перед кульминацией. Развитие не обязательно должно идти по ступеням вверх. Могут быть и умышленные спады, как бы возвращение назад для следующего взлета на более высокую ступень. Простая схема может выглядеть как бы «электрокардиограммой» темпа, ритма, динамики и интонации.

4. Кульминация (наивысшая точка развития) может быть яркой, впечатляющей, настоящей вершиной танца или же бледной, робкой, лишенной силы воздействия на зрителей. Кульминация – это вершина музыкально-хореографического действия, подготовленная экспозицией, завязкой, развитием действия. Текст, – движения, позы в соответствующих ракурсах, жесты, мимика и рисунок, – в своем логическом построении приводит к этой вершине.

5. Развязка. Должна логически вытекать из всего хода танцевального действия, быть подготовленной им. Она должна завершить мысль, поставить ясную точку. Иногда внезапную остановку, обрыв танца называют развязкой. Это неверно. Если развязка не подготовлена всем логическим развитием от экспозиции до кульминации, то танцевальное сочинение невозможно считать завершенным.

О музыке в балете

Если первым компонентом танца и балета является драматургия, то вторым, органически связанным с ней, является музыка. П. И. Чайковский, прежде, чем взяться за сочинение своих балетов, с большим интересом просматривал партитуры балетов Адана и Делилба («Жизель», «Корсар», «Коппелия», «Сильвия» и др.). В них он находил черты симфонизма, которые утверждал в своих балетах-симфониях. «Балет – это та же симфония» – говорил

Чайковский. И то же повторяли Б. Асафьев, С. Прокофьев, Р. Глиэр и другие композиторы. Музыка и танец – брат и сестра, и живут они во многом по общим законам. Танец живет во времени и пространстве, а музыка – во времени. Из истории музыки мы знаем, что истоком многих сюит, сонат и даже симфоний лежит танцевальная музыка. Музыка в балетном спектакле симфоническая, но предназначена для театра, а не для концертной филармонической сцены.

Костюм в балете

Костюм – один из важных компонентов оформления спектакля, отвечающий требованиям как конкретного содержания, так и специфике хореографического искусства. Роль костюма в балете значительнее, чем в драме или в опере, так как балет лишен словесного текста и его зрелищная сторона несет повышенную нагрузку. Костюм в балете характеризует персонажей, выявляет их исторические, социальные, национальные, индивидуальные особенности. Вместе с тем костюм в балете должен отвечать требованиям танцевальности, т. е. быть легким, удобным для танца, не скрывать движения, а помогать им подчеркивать их. Но иногда чрезмерное «обытовление», схематичное обеднение костюма являются крайностями, которые могут быть оправданы в отдельных случаях только особым содержанием и жанром того или иного произведения. Мастерство художника в балете состоит в преодолении этих противоречий и крайностей, в достижении единства образности и танцевальности.

Костюм персонажей как элемент спектакля, должен колористически (т. е. по цвету) согласовываться с декорациями, вписываться в единую изобразительную картину. Он может вносить в спектакль динамическое начало, наполнять ритмами, соответственно музыке.

Костюмы главных действующих лиц обычно более индивидуализированы, чем костюмы кордебалета. Унификация костюмов кордебалета подчеркивает его эмоциональное, а не изобразительное значение, соответствует единству танцевальных композиций. Костюмы главных героев обычно согласуются по крою и цвету с костюмами кордебалета.

Костюм исторически изменялся в связи с эволюцией самого хореографического искусства. На первых этапах развития он почти не отличался от бытовых одежд придворно-аристократической среды. В спектаклях барокко он был особенно пышным и нередко тяжеловесным. В период классицизма появилась стилизованная античная туника (хитон), а в комедийные балеты стали проникать народно-бытовые костюмы. Реформатор балетного театра Жан Жорж Новерр в конце XVIII века внес большие изменения в костюм, облегчив его, упростив обувь и укоротив женские платья. Однако коренная реформа костюма произошла в эпоху романтизма («Сильфида», 1832, «Жизель» в постановке Филиппо Тальони). Вместо бытовой юбки стали применять длинный тюник (не путать с туникой!), ставшей предшественником пачки (костюмы сильфид в «Жизели»). Обувь на каблуках была заменена специальными балетными туфлями, позволявшими танцевать на пуантах. В спектаклях Мариуса Петипа тюник трансформировался в пачку, которая становилась все короче в дальнейшем.

Значительный вклад в развитие костюма внесли художники «Мира искусств» – Л. Бакст, А. Бенуа, К. Коровин, Н. Рерих.

В дальнейших работах балетмейстеров, творческих поисках костюм то сводился к обнажавшим тело трико и купальникам, то возрождалась античная туника, то культивировался бытовой костюм, производственная униформа, приближаясь к костюмам драматического театра.

Сейчас балет характеризуется большим многообразием художественных решений костюма, его колористики, использования разнообразных материалов и сложного кроя.

Пантомима и жест в балетном спектакле

Мимика – это особый дар. Одухотворенным и живым предстает перед нами артист с подвижным и выразительным лицом. Необходимо специально разрабатывать мышцы лица, его подвижность. На лице отражаются все движения души и тончайшие оттенки внутреннего мира человека. Течение его мысли, внезапная или последовательная смена настроений. Настоящий артист, кроме великолепной техники, должен перевоплощаться и создавать впечатляющие, жизненно правдивые образы. Это актерское дарование. Без этого зрители становятся холодными созерцателями почти акробатических трюков. Но задачи искусства и спорта разные. Еще древние греки и римляне высоко ценили искусство жестикуляции не только в выступлениях великих актеров-мимов, но и в ораторском искусстве. Об огромных выразительных возможностях рук говорилось много. Наши руки вместе со словом выражают чувства, переживания, помогая слову убедительно выражать мысли и чувства.

Театральный жест отличается от бытового, хотя и рожден в быту. Его отличие в том, что он должен быть четче, рельефнее, масштабнее. Жест и мимика в балете – это основное средство выразительности. Руки могут быть очень «говорящими» или «деревянными», малоподвижными. Все это надо развивать на уроках классического танца.

На сцене даже простое рукопожатие должно быть выполнено очень четко и в надлежащем ракурсе (угол зрения из центра зала для зрителей), иначе оно может пройти мимо внимания зрителей. Язык жеста – это пластическая речь человека. Необходимо учиться жесту и в картинах великих художников – Леонардо да Винчи и других скульпторов. Абсолютно точно читаются мысли и чувства по рукам, движениям тел, мимики. Ходите в музеи, на выставки. Леонардо да Винчи завещал нам: «Хороший живописец должен писать две главные вещи: человека и представление его души. Первое легко, второе трудно, т.к. оно должно быть изображено жестами и движениями тела» … И необходимо правильное соотношение между жестами и душевным состоянием для того, чтобы было понятно, о чем идет речь, избегая комичности, неестественности движений. Писатель Алексей Толстой говорил: «Жест – ключ к игре актера, к пониманию и переселению в актера». Каждая поза в танце – это и есть скульптура, образ в форме, но одухотворенная человеческой мыслью и чувством, состоянием души.

Например, жестом и мимикой можно «вылепить» следующие образы и состояния души человека: Любовь/ Ненависть/ Радость/ Яркость/ Нежность/

Ревность/ Измена/ Торжество/ Счастье/ Гордость/ Зависть/ Верность/ Горе/ Угодливость/ Подвиг/ Мысль/ Гнев/ Одержимость/ Лукавство/ Вдохновение/ Раскаяние/ Хитрость/ Подружки/ Летчики/ Моряки/ Врачи/ Футболисты/ Пограничники и множество других.

Формы танца

Вариация – танец одного солиста.

(Вариация (с латинского) – изменение).

«Соло» означает выступление одного артиста. В драматическом спектакле – это монолог, в опере – ария, в балете – вариация (в классическом па-де-де). Вариации делятся на мужские и женские. Это не случайно, так как для них берутся движения, свойственные мужскому и женскому характеру и возможностям. Женские вариации делятся на партерные и прыжковые. Партерные – широкие, плавные, на мелких пальцевых движениях, турах. Как пример – «Умирающий лебедь» для Анны Павловой на музыку К. Сен-Санса, поставленный Михаилом Фокиным. Этот номер затем танцевали Галина Уланова и Майя Плисецкая. Для того, чтобы иметь право исполнять сольные танцы, мало их хорошо изучить и технически освоить. Необходимо обладать творческой индивидуальностью, ярким артистическим талантом и уметь вдохнуть в балетмейстерское сочинение живую душу.

Дуэт. Па-де-де. Pas de deux.

Дуэтом называется танец, исполняемый двумя партнерами. Все па-де-де, адажио в балетах, вальсы, ноктюрны, элегии, романсы на эстраде – это дуэты. Дуэт можно разделить на 3 вида:

1. Танец в унисон или танец «двойка». Исполняют, обычно, синхронно танцовщики одного пола. Это простейший вид дуэта.

2. Танец мужчины и женщины. Он может быть сочинен на какую-либо тему: любви или ненависти, радости встречи, печали расставания и др. Два действующих лица в этом случае выражают свои чувства и взаимоотношения.

3. Танец – диалог. Это высший вид дуэта, когда каждый из партнеров проводит в пластической форме свою тему, основную мысль и чувство. В развитии и борьбе этих двух тем они приходят к единству или к победе одного над другим. Дуэт может закончиться и гибелью одного из персонажей.

Традиционный дуэт (т.е. классическое па-де-де) состоит из адажио, мужской вариации, женской вариации и коды (т. е. заключения). В дуэтах главных героев заложена основная мысль балета, а не просто изобретательность и показ техники артистов. В дуэтном танце имеются две линии действия героев, которые переплетаются в непрерывном движении. И каждая линия имеет свое начало, развитие, вершину и конец. Но вместе с тем они взаимосвязаны, образуют художественное целое. В адажио обычно мелодию танца ведет балерина, партнер как бы аккомпанирует ей, помогая своей поддержкой, создавая гармоническое целое. Партнеры должны сработаться так, чтобы зритель совершенно не почувствовал технические трудности, напряжения.

Трио. Па-де-труа. Pas de trois.

Классическая форма трио – па-де-труа. Она состоит из: а) адажио, б) первой женской вариации, в) мужской вариации, г) второй женской вариации, д)

коды. Эту форму классического танца можно наблюдать в I акте «Лебединого озера», в «Золушке» (две сестры и мачеха). Трио может быть сочинено и в других вариантах: 3 солистки в унисон («тройка»), три женщины, трое мужчин, две женщины + мужчина, двое мужчин + женщина. В па-де-труа обрисовывались преимущественно не главные герои, а их друзья и окружение, среда действия, эмоциональная атмосфера. В современных балетах трио почти не встречаются или строятся более свободно, вводится и главные герои.

Квартет. Па-де-катр. Pas de quatre.

Возможности для танцев из четырех исполнителей очень велики. Па-де-катр может быть и дивертисментным, и действенным. В нем могут присутствовать адажио, вариации, вальсы, кода. Известный квартет четверки лебедей во II акте «Лебединого озера» Льва Иванова. В постановке Александра Горского их шесть. В «Золушке» две сестры танцуют на балу с кавалерами, которые решили приударить за богатыми невестами.

Можно сочинить и другие виды ансамблей: квинтет, секстет, октет, варьируя состав исполнителей по желанию балетмейстера. Нередко в ансамблях участвует также кордебалет.

Кордебалет *(от французского – личный состав + балет)*

Коллектив танцовщиков, исполняющих групповые, массовые танцы и сцены – одну из самых сложнейших форм танца. Некоторые считают, что кордебалет должен идеально ровно и синхронно выполнять то, что поставлено балетмейстером. Это неверно. Задачей кордебалета является создание общего определенного для всех образа, душевного состояния. Кордебалет должен вслушиваться в музыку, передавать настроение главных героев, нести образ народа, отражать события, происходящие в спектакле, характеризовать среду, в которой действуют герои и даже воплощать мысли героев.

Рисунок танца в кордебалете может быть простым и сложным: это круги, диагонали, полукруги, линии, шеренги и другие фигуры.

Кордебалет может быть как самостоятельным в массовых танцах, так и в сочетании с ансамблем, солистами. Кордебалет – это «эмоциональный» аккомпанемент солиста. Кордебалет служит для изображения реальной народной массы (гладиаторы, рабы, патриции, татары, рыцари, итальянцы, поляки и др.) или для изображения явлений природы (волны, снежинки, ветер и др.).

Дивертисмент *(от французского – развлечение)*

Сюита из танцев, которая характеризует среду, место, национальность героев. Например, в III акте «Лебединого озера» мы видим дивертисмент, состоящий из неаполитанского, испанского, венгерского, польского танцев, которые характеризуют атмосферу бала. Сами по себе они не развивают действия. Такой танец можно увидеть не только в балете, но и в опере («Иван Сусанин» М.И. Глинка, II акт, «Руслан и Людмила» М.И. Глинка, IV действие), музыкальной комедии, драме, на эстраде. Формы дивертисментной сюиты сохраняются и в современных балетах.

Хара́ктерный танец

Это выразительное средство хореографии, танец в образе (матросов, нищих, разбойников, крестьян и др.). Они могут передавать национальный колорит (например, «Половецкие пляски» в опере А. П. Бородина «Князь Игорь»,

«Арагонская хота» М. И. Глинки) или стать эпизодом, средством раскрытия образа. Этапом для развития характерного танца стало творчество М. М. Фокина. В «Половецких плясках» он создал в танце образ народа, давно исчезнувшего с лица земли, чей пластический фольклор не сохранился. В балетном искусстве 1930–60-х годов появилось много спектаклей на народные темы, где каждый эпизод был пронизан национальным колоритом и перемежался с характерными танцами («Сердце гор», «Тарас Бульба», «Шурале», «Каменный цветок» и др.). Классический танец обогащался благодаря характерному, усвоив некоторые из его выразительных средств.

Бальный танец

Бальный танец часто называют бытовым. Учрежденные в 1718 году Петром Первым ассамблеи (т.е. собрания) были первыми русскими балами, где стали исполняться иноземные танцы. До этого их роль выполняли хороводы и различные виды народной пляски. Бальным танцам придворную знать обучали приезжие танцмейстеры. Но и в эти чужие танцы русские исполнители вносили национальные черты русского народа, что придавало им особое очарование. Музыку и танцы для балов сочиняли профессионалы. В XVIII веке самыми модными были менуэт, гавот, контрданс. А в начале XIX века во все танцевальные залы бурно ворвались вальс, галоп, полька. Зародившись в народной среде, вальс стал самым любимым среди всех слоев населения. Его бальная форма зародилась в Вене, поэтому он называется «венским». Благодаря музыке Иоганна Штрауса его популярность возросла во много раз. Вальс любят и сейчас. Балы в XIX веке получили самое широкое распространение. На них танцевали и мазурки, полонезы, краковяк, венгерку, а затем падепатинер, падеграс, падеспань. В 1-й четверти XX века танцевали танго, фокстрот.

На уроках бального танца можно научить людей хорошим манерам, поклону, красивой походке, правилам поведения в обществе, хорошей осанке, грации, изяществу.

В XII веке в эпоху рыцарской замковой культуры Ренессанса впервые возникли светские танцы. Бальный же танец возник в Италии, затем распространился во Франции, которая в XVI–XVII веках стала его законодательницей.

Первоначально бальный танец не имел четкой формы. Преобладали так называемые низкие танцы с поклонами, реверансами, салютами, частью в виде шествий со свечами и факелами вместе с пением танцующих и игрой на лютне, флейте, тамбурине, арфе, трубе. Через искусство жонглеров на балы проникли народные танцы, приспособленные к чопорному этикету двора. Это были павана, гальярда, куранта. Большой популярностью пользовались бранль, а также вольта (XIV–XVI веков). В XVII веке бальный танец получил широкое распространение по всем странам Европы (Англия, Франция, Германия), в каждой из которых приобрел свою окраску, обогащался, видоизменялся. Популярными стали бурре, гавот, аллеманда, чакона, жига, сарабанда. Господствующее положение занял менуэт. В 1661 году в Париже была создана Королевская академия танца, которая регламентировала стиль и манеру исполнения бального танца: парадность, запрещение импровизационности, соблюдение определенного порядка в зависимости от ранга танцующих. Бальному танцу

учились у специальных учителей и в школах танца. В XVIII веке распространились более свободные танцы: паспье, мюзет, ригодон, контрданс, экосез, лендлер. Если в XVII веке балы устраивались только в аристократическом обществе, то с XVIII века все большее значение приобрели публичные платные балы. Первый такой бал был дан в Париже в 1715 году, а в 1797 году их было уже 684. В 1768 году в Париже открылось первое специальное помещение для балов, названное по-английски Vauxhall (воксал), то есть место общественных увеселений. После Великой французской революции бальный танец стал утрачивать величественный аристократический характер, стал ближе к народу. В XIX веке бальный танец стал ритмически живым, естественным: танцевали французскую кадриль, лендлер, галоп, канкан, польку, мазурку, полонез. С середины XIX века самым популярным стал вальс с многочисленными его вариантами. Вальс вытеснил гавот и менуэт.

К концу XIX – началу XX века значительное влияние на развитие бального танца стали оказывать страны Северной и Южной Америки. Появились: вальс-бостон, уан-степ, тустеп, блюз, фокстрот, квикстеп, чарльстон и другие. В XX веке – танго, а после 1-й мировой войны – румба, самба. Есть массовые и парные танцы (летка-енька, сиртаки, твист). В отличие от парного танца, массовые исполняются группой танцующих, образующих круг или линию. С середины XVIII века бальный танец входил как предмет в программы учебных заведений.

Для современных бальных танцев характерна импровизация, танцующие свободно варьируют танцевальные па. Со временем появляются новые бальные танцы.

Полька пришла из Чехии. Как национальный танец встречается в Латвии, Литве, Эстонии, Белоруссии. Польку привез во Францию в первой половине XIX века Йозеф Нэруда. Полька исполняется парами по кругу. Музыкальный размер 2/4; темп быстрый. Построен на мелких движениях: полушагах, легких прыжках с поворотом. Живой и простой по форме, танец в начале XIX века стал популярен в Словакии, Сербии, Венгрии, Австрии. Затем распространился по всей Европе. В балетах вводилась в сольные вариации танцовщиц.

Полонез – из Польши. Танец с подчеркнуто подтянутой спиной. С полонеза начинался бал, это было парадное шествие. Шаг полонеза изящный, легкий, с неглубоким и плавным приседанием на третьей четверти каждого такта. Музыкальный размер 3/4.

Мазурка пришла из польской Мазовии. В ней партнер может опуститься на колено, обводя партнершу вокруг себя. Музыкальный размер 3/4 или 3/8. Темп быстрый. Часты резкие акценты на вторую или третью долю такта. В мазурках Шопена жанровые сцены перемежаются с лирическими раздумьями, а некоторые насыщены героическими чертами.

Чардаш – венгерский парный народный танец. Музыкальный размер 2/4. Состоит из двух частей: медленной и быстрой, стремительной. Ритм синкопированный. Чардаш послужил основой популярного танца, получившего распространение в России в начале XX века под названием «венгерка».

Вальс *(от французского и немецкого – кружиться)* – парный танец, основанный на кружении. Произошел от немецких, чешских и австрийских народных танцев (непосредственно от лендлера). Музыкальный размер 3/4. Темп различный: от медленного до быстрого. Вальс предполагал непосредственное общение партнеров. Поэтому аристократия ему сопротивлялась. Король вальса – Иоганн Штраус сочинил 447 вальсов. Это высокохудожественные музыкальные произведения. Вальс пришел на сцену оперетты, оперы, балета. Его ритмы можно услышать в симфониях, камерных произведениях, романсах, песнях.

Краковяк – польский народный танец. Возник в Краковском воеводстве среди краковяков. В XIX – начале XX века стал бальным. Ритм острый, с частыми синкопами. Музыкальный размер 2/4. Темп быстрый, характер веселый. Один из самых популярных бальных танцев.

Менуэт – старинный французский народный танец. При Людовике XIV стал придворным. Исполнялся по определенной схеме, в виде буквы S и Z. Музыкальный размер 3/4. В XVII веке чрезвычайно церемонный, торжественный. Руки танцующих высоко не поднимались, были характерны изобилие поклонов и реверансов. В XVIII веке темп ускорялся, движения усложнялись. Танец приобрел черты жеманной изысканности. В России появился в начале XVIII века на ассамблеях Петра I и просуществовал как бальный танец до начала XIX века.

В настоящее время синонимами словосочетания «бальные танцы» являются спортивные бальные танцы и танцевальный спорт. Бальные танцы XX века сложились на основе европейского танца, в который на рубеже XIX–XX веков вдохнула новую жизнь африканская и латиноамериканская музыкальная и танцевальная культура. Громадное большинство современных бальных танцев имеют африканские «корни», хорошо замаскированные технической обработкой европейской танцевальной школы.

Сейчас по спортивным бальным танцам проводятся соревнования по трем программам: европейской, латиноамериканской и так называемой «десятке».

В Европейскую программу (стандарт) входят 5 танцев: *медленный вальс* (темп – 28-30 тактов в минуту), *танго* (31-33 такта в минуту), *венский вальс* (58-60 тактов в минуту), *медленный фокстрот* (28-30 тактов в минуту) и *квикстеп* (быстрый фокстрот) (50-52 такта в минуту).

В Латиноамериканскую программу входят: *самба* (темп – 50-52 такта в минуту), *ча-ча-ча* (30-32 такта в минуту), *румба* (25-27 тактов в минуту), *пасадобль* (60-62 такта в минуту) и *джайв* (42-44 такта в минуту).

Эстрадный танец

Вид сценического танца, предназначенный для эстрадного исполнения, обычно на концерте. Он построен на четкой драматургической основе. В начале XX века пошла традиция комедийного номера на фольклорной основе. Перед Первой мировой войной были популярны «салонные» или «декадентские» танцы («Танго смерти», «Танцы апашей» и др.), вобравшие в себя элементы модных в то время бальных танцев (танго, кэк-уок и др.), усложненных элементами акробатических поддержек. Распространена была и чечетка,

также завезенная в Россию из других стран. С начала 1920-х годов формировались новые разновидности эстрадного танца. Это были сюжетно-танцевальные миниатюры, чаще всего построенные на комедийной тематике. Они создавались на музыкальном материале, отличавшемся энергичными ритмами, обращениями к джазу, и воплощались в такой же энергичной пластике. Танцевально-игровые миниатюры создавали Р. В. Захаров, А. М. Мессерер. Балетмейстер К. Я. Голейзовский создал много эстрадных номеров и программ на музыку А. Н. Скрябина, Ф. Листа, И. Альбениса. В 1928 году он поставил в московском мюзик-холле, а затем и в ленинградском танцы «герлс», отличавшиеся от зарубежных образцов включением физкультурных и народных движений, приемов гротеска и эксцентрики. На советской эстраде возник дуэтно-акробатический танец. Стали вводиться различные варианты героического поединка человека с хищником, показываться органичный сплав физкультуры и танца. Танцы отличались четкими энергичными ритмами, виртуозными поддержками и оптимистической тематикой («На катке», «После бала» и др.).

В середине 1920-х годов возникла военная пляска. Совершенствуясь, этот вид танца приобрел высокие художественные качества в исполнении Ансамбля песни и пляски Советской Армии (основан в 1928 году). Использовав богатую танцевальную лексику, балетмейстер П. П. Вирский создал пляску романтически-приподнятого характера, выражающую героизм армии, ее патриотический пафос.

В процессе развития эстрадный танец стал оказывать влияние на всю хореографию. Элементы эстрадной акробатики вошли в лексику классического танца, помогли выявлять индивидуальный стиль исполнения.

Во время Великой Отечественной войны (1941–1945) особое значение приобрела военная пляска, входившая в репертуар фронтовых ансамблей.

Среди исполнителей народных танцев были Тамара Ханум (народов СССР и мира), Г. Б. Измайлова (узбекские), М. А. Эсамбаев (программа «Танцы народов мира» и др.).

В 1960-е годы были созданы учебные заведения для подготовки эстрадных танцовщиков (студии эстрадного и циркового искусства, творческие мастерские и др.). Возродился жанр мюзик-холла, интерес к джазовой музыке.

Для танцевальной эстрады 1980-х годов определяющими стали большие концертные многожанровые коллективы (Хореографические миниатюры, Московский классический балет, Ленинградский ансамбль балета, Молодой балет Алма-Аты, «Сувенир» и т.д.). Каждый коллектив имеет свое направление и репертуар.

Классический танец

Это исторически сложившаяся система выразительных средств хореографического искусства. Термин «классический танец» возник в России в конце 19 века, в результате обособления отдельных видов танца и разделения танцовщиков на «классические» и «характерные». Постепенно термин вошел в обиход, вытеснив бытовавшие ранее термины «серьезный», «благородный»,

«академический» и другие. Термин «классический танец» по существу обозначал профессиональный танец и музыку в отличие от народного танца и народной музыки.

Профессиональная разработка народного, бального и сценического танца привела к дифференциации и обобщению выразительных средств танца.

Школа классического танца построена на изучении различных групп движений, объединенных общими признаками: группа приседаний (plie), прыжков (элевация), вращений (tour, fouette), положений корпуса (attitude, arabesque) и др. В системе классического танца разработаны позиции ног, рук, корпуса и головы. Движения корпуса строятся на основе выворотности. В теории классического танца разработано понятие о закрытых и открытых, скрещенных (croise) и нескрещенных (effase) позициях и позах, а также о движениях внутрь (en dehors) и наружу (en dedans). Виртуозность техники, достигнутая в результате освоения школы классического танца, служит средством создания художественных образов в балете.

Большое значение в развитии культуры имела русская школа классического танца, отличающаяся национальным характером, чистотой и благородством пластического языка, умением наполнять танец драматическим содержанием, одухотворенностью.

Классический танец непрерывно обогащается, черпая новые пластические формы из народного, современного танца и других танцевальных систем.

Танец модерн

Это одно из направлений современной хореографии, зародившееся в конце XIX – начале XX века в США и Германии. Термин этот появился в США для обозначения сценической хореографии, отвергающей традиционные балетные формы. Войдя в употребление, он вытеснил другие термины (дунканизм, свободный танец, ритмопластический танец, абсолютный, экспрессионистский, новый художественный и др.). Основной принцип: отказ от канонов, воплощение новых тем и сюжетов оригинальными танцевально-пластическими средствами. Установка на полный отказ от традиционных балетных форм на практике не смогла быть до конца реализована.

Основоположницей нового направления в хореографии стала Айседора Дункан. Она призывала к обновленной античности, «танцу будущего», возвращенного к естественным формам, свободного не только от театральных условностей, но и исторических и бытовых. Источником вдохновения Дункан считала природу. Ее искусство обращалось к героическим и романтическим образам, порожденным музыкой такого же характера. Техника не была сложной, но сравнительно ограниченным набором движений и поз она передавала тончайшие оттенки эмоций, наполняя простейшие жесты глубоким поэтическим содержанием. Импровизационность, танец босиком, отказ от традиционного балетного костюма, обращение к симфонической и камерной музыке – все эти принципиальные нововведения Дункан предопределили пути развития танца модерн.

Другим источником танца модерн стала система Э. Жака-Далькроза – эуритмика, ритмопластический танец, в котором движения танцовщиков соот-

ветствовали отдельным голосам музыки. Расширению круга тем и образов хореографии содействовала немецкая танцовщица М. Вигман. Она отказалась от движений, традиционно считавшихся красивыми. Уродливое и страшное Вигман тоже считала достойным воплощения в танце. Вигман привлекали темы одержимости, страсти, страха, отчаяния, смерти. Другие имитировали движения машин, механизмов или рассматривали танец как точно рассчитанную конструкцию.

Американские мастера находили в фольклоре (особенно негритянском и индейском) один из главных источников вдохновения. В основном, танец строился на движениях корпуса: кроме наклонов и перегибов тела, подвижности плеч, приемов пластики гимнастических упражнений, использовались разного рода пульсации торса, выталкивающие и вращательные движения бедер.

В конце 1930-х годов искусство сольного танца уступило место ансамблевому. Появилось множество групп и трупп. Стала широко использоваться музыка джаза, кантри и рока.

Танец модерн оказал влияние и на классический танец крупнейших балетмейстеров: Фокина, Горского, Нижинского, Баланчина, Григоровича и других.

Пачка

Это короткая, пышная многослойная юбка танцовщицы. Пачка пришивается к корсажу или лифу. Впервые пачка была сделана для Марии Тальони в ее роли Сильфиды. По мере усложнения танца, требовавшей большей свободы движений, пачка укорачивалась.

Пуанты *(от французского – острие, кончик)*

Это обувь, которая используется при исполнении женского классического танца. Пуанты имеют твердый носок, чаще изготовляются из розового атласа и закрепляются лентами. Танец на пуантах – танец на кончиках пальцев – один из основных элементов женского классического танца. Конструкция пуантов способствует достижению устойчивости на опорной ноге, позах attitude, arabesque и других. Театральные легенды приписывают первое исполнение танца на пуантах Марии Тальони и Авдотье Истоминой. Пуанты связаны с формированием романтического балета, в котором особое значение имели полетность, воздушность движений («Сильфида», «Жизель»).

Урок танца

В классической школе состоит из нескольких частей: exercice (упражнение) у станка; exercice (упражнение) на середине; adaqio, alleqro; упражнения на пальцах в женском танце. Экзерсис вырабатывает профессиональные качества, необходимые для выработки танцевальной техники: выворотности и силы мышц ног, правильной постановки корпуса, рук и головы, устойчивости, координации движений.

Танцóвщик (танцóвщица)

Профессиональный артист балета или танцевального коллектива. В дореволюционном балетном театре танцовщики делились на классических и характерных, гротесковых, лирических, героических. Сейчас этого деления не существует. По окончании 20 летнего стажа работы танцовщик может уйти на пенсию.

Поза

Определенное положение корпуса, ног, рук и головы. Основные позы классического танца: croisee, efface, ecartee и четыре arabesques. Позы разделяются на большие и малые в зависимости от того, поднята отведенная нога или находится на полу. Имеются варианты поз.

Позиции

Основные положения ног и рук в классическом танце. Позиции определяют грацию и выразительность танца, способствуют гармоничному расположению фигуры в пространстве, обусловливают единое для всех танцовщиков правильное исполнение каждого па (движения). Позиции ног основаны на принципе выворотности. Позиций ног 6. Позиций рук 3 основных и подготовительная к ним. До А. Я. Вагановой использовали 7 позиций рук.

Поклон

Движение, характерное для большинства бальных танцев XVI–XIX веков. Изящество женских поклонов (реверансов) зависело от умения обращаться с широким и длинным платьем, от положения рук, придерживающих его складки. Грация мужского поклона подчеркивалась движением руки, в которой держали шляпу, и наклоном корпуса. В придворном поклоне склонялась и голова. Танцевальные поклоны отличались от бытовых тем, что в них подчеркивалась некоторая выворотность позиций ног и точная фиксация позы.

Поддержки

Элементы дуэтного танца (танца вдвоем), когда танцовщик (партнер) помогает танцовщице (партнерше) выполнять какое-либо движение, являясь для нее опорой, поддерживая партнершу в устойчивом положении или поднимая ее. Многие повороты, прыжки исполняются с поддержкой. В народном, бальном и сценическом (классическом и характерном) танцах часто используются поддержки. В современной хореографии различаются партерные (на полу) и воздушные (танцовщик поднимает танцовщицу) поддержки.

Сюита

1. Циклическое музыкальное произведение, состоящее из нескольких самостоятельных частей, объединенных общим замыслом и следующих друг за другом по принципу контраста. В музыке XVII-XVIII веков обычно включалось 4 танца: аллеманда, куранта, сарабанда и жига. В форме сюиты написаны «Карнавал» Шумана, «Картинки с выставки» Мусоргского, «Кармен-сюита» Щедрина и др.

2. Хореографическая композиция, состоящая из нескольких танцев, объединенных одной темой и чередующихся по принципу контраста. В балете нередко в разных актах сопоставляются классическая и национально-характерная сюиты: в «Лебедином озере» – танцы лебедей во 2-м акте и различные национальные танцы в 3-м акте; аналогичные сопоставления есть в «Спящей красавице», «Щелкунчике», «Раймонде», «Дон-Кихоте», «Коньке-Горбунке».

Кода

(Хвост)

1) Заключительная часть многих танцевальных форм, преимущественно виртуозного характера, следующая за вариациями.

2) Финал акта с участием всех персонажей, кордебалета, представляющий, как правило, общий танец (например, последние акты «Щелкунчика», «Спящей красавицы»).

Увертюра

(Открытие, начало) – инструментальное (оркестровое) вступление к крупному произведению – опере, балету, оратории, театральному спектаклю, – в котором используется музыкальный материал этого произведения. Исполняется до начала действия перед закрытым занавесом.

Интродукция

(Введение, вступление) – часть произведения, выполняющая роль вступления. В ряде случаев представляет собой род увертюры к опере и балету. Исполняется в начале действия с открытым занавесом.

Пролог

(Вступление, предисловие) – вступительная часть драматического, оперного или балетного спектакля. В музыкальном театре XIX века становится частью действия, когда занавес открыт. В XX веке встречается редко.

Финал

(Конец) – заключительная часть сценического (оперного, балетного) или инструментального произведения. Смысловая роль – завершение, подытоживание предшествующего развития. Как правило, финал отличается быстрым темпом, живым, радостным характером.

Ария

(Воздух) – композиция для солирующего голоса с инструментальным сопровождением. Иногда так называют инструментальную пьесу певучего характера. К середине XVII века наметились характерные для итальянской оперной школы типы мелодики в ариях – бельканто («прекрасное пение». Ария Нормы. Стиль легкого, красивого звучания), колоратура (изящное и виртуозное исполнение вокальных орнаментов – украшений, мелизмов) и кантилена (мелодическая связность, протяженность). В русской школе в середине XIX века появилось большое жанровое разнообразие арий. Стали применяться нетипичные элементы ариозно-речитативного стиля (ария Тоски). С конца XIX века ария нередко преобразуется в сцену (сцена Аиды, «сцена письма» Татьяны) и монолог (Бориса Годунова, Кутузова из10-й картины «Войны и мира»).

Ариозо

(Наподобие арии, напевно) – небольшая кантиленная ария. Иногда в стиле мелодизированного речитатива. Есть как жанр в инструментальной музыке.

Речитатив

(Декламировать) – род вокальной музыки, приближенной к естественной речи (интонация вопроса, восклицания, обращения и т.д.).

Ариетта

Небольшая ария. Иногда близка к каватине. Типичны спокойный характер, умеренный темп, напевная мелодия (ариетта Снегурочки).

Художественные направления в искусстве

Сентиментализм

(Чувствительный стиль) – течение в искусстве 2-й половины XVIII века. Для сентиментализма первостепенное значение имели чувства человека и его личность. Отсюда – более глубокое представление о его внутренней жизни и характере. В этом направлении работал балетмейстер Ж. Доберваль. В лучшем его балете «Тщетная предосторожность» героями стали люди из народа. Значительна для формирования балетного сентиментализма была деятельность первого русского балетмейстера И. Вальберха. Его спектакль «Новый Вертер» в 1799 году был первым русским балетом на современную тему, утверждал традиции «одушевленного» танца, которые затем оказали существенное влияние на весь последующий ход развития хореографии.

Романтизм

Направление, развивавшееся в станах Европы в конце XVIII – первой половине XIX века. Мир романтикам заведомо представлялся неразумным, полным таинственного, непостижимого и враждебного человеческой личности. Для романтиков высокие стремления были несовместимы с окружающим миром, и разлад с действительностью оказался едва ли не главной особенностью романтизма. Низменности и пошлости реального мира романтизм противопоставлял религию, природу, историю, фантастику, экзотику, народное творчество, но более всего – внутреннюю жизнь человека. Если идеалом классицизма была античность, то романтизм ориентировался на искусство средних веков и нового времени, считая своими предшественниками А. Данте, В. Шекспира, И. Гете. Высшим искусством для романтиков стала музыка, как воплощение свободной жизненной стихии. Она достигла в ту пору огромных успехов в творчестве Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Вагнера, Э. Грига и др. Это был период необычайно бурного и значительного развития балета. Наиболее ясно романтические тенденции проявились в балете Ф. Тальони «Сильфида» в 1832 году, где действие разворачивалось параллельно в мире реальном и фантастическом. В женском танце все шире вводились прыжки, возник танец на пуантах, что как нельзя лучше соответствовало облику неземных существ – сильфид, виллис. Возникли новые композиционные формы классического танца, поднялась роль унисонного кордебалетного женского танца; развивались ансамблевый, дуэтный и сольный танцы; повысилась роль музыки, до того зачастую сборной. Вершина романтического балета – «Жизель» (1841), поставленная Ж. Коралли и Ж. Перро. Выдвинулись танцовщицы Ф. Эльслер, К. Гризи, Е. Андреянова, Е. Санковская.

Классицизм

(Образцовый) – художественный стиль, существовавший в XVII – начале XIX века в европейской литературе и искусстве. Классицизм опирался на правила хорошего вкуса, которые считались извечными, независимыми от человека и противопоставлялись своеволию художника, его вдохновению и эмоци-

ональности. Нормы хорошего вкуса классицизм выводил из природы, в которой он видел образец гармонии. Поэтому классицизм призывал подражать природе, требовал правдоподобия. Оно понималось как соответствие идеальному. Все не отвечающее разуму, все безобразное должно быть облагорожено. Античное искусство представлялось образцовым. Рационалистичность, систематизация, логика и простота – вот главные черты классицизма. Балетмейстер П. Бошан установил пять позиций ног. Балет профессионализировался, в 1661 году в Париже была создана Королевская академия танца во главе с Бошаном, а затем Королевская академия музыки с Ж. Б. Люлли. Балет утвердился как самостоятельный вид искусства.

Импрессионизм

(Впечатление) – художественное течение конца XIX – начала XX века, в основе которого стремление передать мимолетные впечатления, субъективные ощущения и настроения художника. Первоначально возникло во французской живописи (Э. Мане, К. Моне, О. Ренуар, П. Гоген), а затем распространилось на другие виды искусства. Импрессионизм проявился главным образом в искусстве А. Дункан. М. Фокин пытался сблизить импрессионизм с балетной сценой. В «Шопениане», «Павильоне Артемиды», «Египетских ночах» прибегал к стилизации. Импрессионизм быстро исчерпал свои возможности.

Реализм

(Вещественный, действительный) – правдивое отражение действительности в художественных образах. Направление в искусстве XIX века, провозгласившее правду жизни основой своей творческой программы. В хореографии основа реализма – правдивое выражение языком танца чувства и мысли, внутреннего состояния, переживания героя посредством танцевального условного языка, системой выразительных движений. В XX веке реализм выразился в творчестве А. Горского, а затем в системе социалистического реализма.

Терминология классического балета

Plie – (Плие, сгибать). Приседание на двух или одной ноге. Подразделяется на demi-plie (полуприседание не отрывая пяток от пола) и grand-plie (полное приседание с отрывом пяток от пола).

Battement tendu – (Батман тандю, биения). Отведение и приведение ног.

Battement tendu jete – (Батман тандю жете). Бросок ноги на 45°. При этом ноги вытягиваются в прямые, как стрелы, линии.

Grand battement tendu jete – (Гран батман тандю жете). Бросок ноги на 90° и выше. При этом ноги вытягиваются в прямые, как стрелы, линии.

Rond de jambe par terre – (Рон де жамб пар тер). Круг ногой по полу.

Battement fondu – (Батман фондю). Тающий, плавный батман. Обе ноги сгибаются одновременно.

Battement frappe – (Батман фраппе). Ударный батман. Стопа работающей ноги ударяет по щиколотке опорной ноги и резким движением открывается вперед (в сторону или назад).

Battement releve lent – (Батман релеве лян). Медленное поднимание вытянутой ноги на 90°.

Rond de jambe en l'air – (Рон де жамб ан л'эр). Круг ногой в воздухе.

Sur le cou-de-pied – (Сюр ле ку-де-пье, на щиколотке). Положение вытянутой ступни работающей ноги на щиколотке опорной ноги (спереди или сзади).

Pas de bourree – (Па-де-бурре, набивать, надавать ударов). Мелкие танцевальные шаги, переступания.

Pas sauté – (Па соте, прыгать). Прыжок с двух ног и на две при сохранении в воздухе первоначальной позиции.

Passe – (Пасе, раздвигать). Путь работающей ноги при переходе из одной позы в другую.

Adagio – (Адажио, медленно). Дуэтный танец в классическом балете.

Attitude – (Аттитюд, поза, положение). Поза классического танца, отличие которой – согнутое колено поднятой назад ноги.

Balance – (Балансе, раскачиваться). Движение, в котором переступания с ноги на ногу создают впечатление равномерного покачивания.

Glissade – (Глиссад, скольжение). Маленький прыжок из V позиции с продвижением за вытянутым носком ноги, скользящем по полу, с последующим скольжением носка другой ноги в V позицию.

Developpe – (Девлоппе, развернутый, развитой). Разновидность батмана.

Ecarte – (Экарте, раздвигать). Поза, в которой тело развернуто по диагонали.

Fouette – (Фуэтэ, хлестать). Виртуозные вращения на пальцах, напоминающие движения крутящегося и резко распрямляющегося в воздухе хлыста.

Jete – (Жете, бросать, кидать). Движения, исполняемые броском ноги.

En dedans – (Ан дедан, внутрь). Закрытое положение ног.

En dehors – (Ан деор, наружу). Открытое, развернутое положение ног.

Aplomb – (Апломб, равновесие, самоуверенность). Уверенная, свободная манера исполнения, умение сохранять в равновесии все части тела.

Arabesque – (Арабеск, арабский). Поза классического танца, отличие которой – поднятая назад нога с вытянутым, а не согнутым коленом.

Assamble – (Ассамбле, собранный). Прыжок, в котором ноги соединяются в воздухе в V позицию.

Chasse – (Шассе, охотиться, гнаться за). Прыжок с продвижением, при исполнении которого одна нога как бы догоняет другую.

Changement de pied – (Шанжман де пье, перемена ног). Прыжок из V позиции в V с переменой ног.

Echappe – (Эшаппе, ускользать, вырываться). Движение из двух прыжков, во время которых ноги переводятся из закрытой позиции в открытую и обратно.

Список литературы

1. Баланчин, Д. Сто один рассказ о большом балете. Крон-Пресс. М., 2004
2. Балет. Танец. Хореография. Краткий словарь танцевальных терминов и понятий / сост. Н. Александрова. – СПб: Лань, 2011
3. Бахрушин, Ю. А. История русского балета / Ю.А. Бахрушин. – М.: Просвещение, 1973
4. Блок, Л. Д. Классический танец. История и современность. – М.: Искусство, 1987
5. Ваганова, А. Статьи, воспоминания, материалы. – Л.,1958
6. Ванслов, В. В. В мире искусств / В.В. Ванслов. – М.: Знание, 2003
7. Вашкевич, Н. П. История хореографии всех веков и народов. СПб: Лань. Планета Музыки. 2009
8. Гольцман, А. М. Советские балеты. Советский композитор. М., 1985
9. Деген, А. Б. Мастера танца. Музыка. М., 1994
10. Дешкова, И. П. Загадки Терпсихоры. – М.: Детская литература, 1989
11. Дубкова, С. А. Жар-птица. Балетные сказки и легенды / С. А. Дубкова. – М.: Белый город, 2009
12. Жемчугова, П. П. Балеты. СПб: «Литера», 2010
13. Иванов, В. Г. Русские танцовщики XX века / – Пермь, 1994
14. Коптелова, Е. Д. Игорь Моисеев. Академик и философ танца. СПб: Лань, Планета Музыки, 2012
15. Красовская, В. М. Балет сквозь литературу. – СПб: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005
16. Красовская, В. М. История русского балета: учебное пособие / СПб: Лань, 2008
17. Левинсон, М. История костюма. Полная хрестоматия. М., 2008
18. Лопухов, Ф. В. Вглубь хореографии / Ф. В. Лопухов. – М.: Фолиум, 2003
19. Надеждина, Е. Н., Эльяш, Н. И. «Большой балет» (Основные этапы развития советского балета). Изд. «Знание». М., 1964
20. Никульский, А. Балерины. Издательское содружество. М., 2008
21. Пасютинская, В. М. Волшебный мир танца: Кн. для учащихся. – М.: Просвещение, 1985
22. Плисецкая, М. М. Читая жизнь свою. М.: АСТ, 2010
23. Русский балет: энциклопедия / под ред. А. П. Горкина. – М.: Согласие, 1997
24. Слонимский, Ю. И. Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра. М.-Л.: «Искусство», 1950
25. Тимофеева, Н. П. Мир балета. История. Творчество. Воспоминания. – М.: Просвещение, 1996
26. Худяков, С. Н. Всемирная история танца. Эксмо. М., 2009
27. Эльяш, Н. И. Образцы танца. – М., 1970