

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ»

ТЕАТР: БАЛЕТ И ОПЕРА

Учебное пособие для вузов

Составитель
О. В. Шаталов

Издательско-полиграфический центр
Воронежского государственного университета
2008

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ»

ТЕАТР: БАЛЕТ И ОПЕРА

Учебное пособие для вузов

Составитель
О. В. Шаталов

Издательско-полиграфический центр
Воронежского государственного университета
2008

Утверждено научно-методическим советом факультета международных отношений 28 марта 2008 г., протокол № 3

Рецензент канд. культурол. наук, доц. С.А. Симонова

Учебное пособие подготовлено на кафедре международных отношений и регионоведения факультета международных отношений Воронежского государственного университета.

Рекомендуется для студентов 3 курса специальности 030701 – Международные отношения и направления 020201 – Регионоведение

ТЕАТР



«Настоящее – театр; здешние предметы – обманчивая внешность, и богатство, и бедность, и власть, и подвластность, и тому подобное; а когда окончится этот день и наступит та страшная ночь, или лучше – день: ночь для грешников, а день для праведников; когда закроется театр... обманчивые виды будут отброшены... и как здесь, по окончании театра, иной из сидевших вверху, увидев в театральном философе медника, говорит: э, не был ли этот в театре философом? – а теперь вижу его медником; этот не был ли там царем? – а здесь вижу в нем какого-то низкого человека... так будет и там» (*Иоанн Златоуст, архиепископ Константинопольский, около 350–407*).

«Весь мир – театр, мы все – актеры поневоле, // Всесильная Судьба распределяет роли, // И небеса следят за нашею игрой!» (*П. де Ронсар, 1524–1585*).

«Театр поучает так, как этого не сделать толстой книге» (*М. Ф. А. де Вольтер, 1694–1778*).

«Я не знаю профессии, которая требовала бы более изысканных форм и более чистых нравов, чем театр» (*Д. Дидро, 1713–1784*).

«Все то, что чувствует наша душа в виде смутных, неясных ощущений, театр преподносит нам в громких словах и ярких образах, сила которых поражает нас... Театр наказует тысячи пороков, оставляемых судом без наказания, и рекомендует тысячи добродетелей, о которых умалчивает закон. Театр вытаскивает обман и ложь из их кривых лабиринтов и показывает дневному свету их ужасную наружность. Театр разворачивает перед

нами панораму человеческих страданий. Театр искусственно вводит в сферу чужих бедствий и за мгновенное страдание награждает нас сладостными слезами и роскошным приростом мужества и опыта» (*И. Ф. Шиллер, 1759–1805*).

«Театр – высшая инстанция для решения жизненных вопросов» (*А. И. Герцен 1812–1870*).

«Театр – это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра» (*Н. В. Гоголь, 1809–1852*).

«Грубые заурядные умы выносят из чтения лишь бледное, незначительное удовольствие. Театр, напротив, изображает все, ничего не оставляя воображению: вот почему он вполне удовлетворяет большинство» (*А. Франс, 1844–1924*).

«Чтобы театр мог воздействовать на жизнь, он должен быть сильнее, интенсивнее повседневной жизни. При стрельбе нужно целиться выше цели» (*Ф. Кафка, 1883–1924*).

«Театр – не отображающее зеркало, а увеличивающее стекло» (*В. В. Маяковский, 1893–1930*).

«Театр, в котором играют Мольера, каждый вечер заполняют скупцы, лицемеры, врачи, рогоносцы, дураки и святоши – и все они смеются» (*Ж. Сесброн, 1913–1979*).

1.1. ОБЩИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ТЕАТРЕ

Театр – одно из древнейших и самых распространенных (численно и географически) искусств, международный характер которого очевиден для всякого мало-мальски посвященного в специфику этого вида культуры. Его зачатки можно наблюдать уже в детской игре, в обычаях и обрядах – в свадебном, например, театральное искусство бытовало и продолжает бытовать в культуре практически каждого народа мира. И именно театр, как никакое другое искусство, вбирает в себя множество элементов. Театр разнообразен и разнолик. Человеческая память хранит представление о величии театров самых разных эпох. Древнегреческие и древнеримские театры до сих пор пленяют воображение своей масштабной и грандиозной архитектурой, своим удивительным образом организованным пространством. Но театр может жить не только в великолепных архитектурных зданиях, он может обитать и на улице, совершенно не теряя при этом своей магической притягательности. Таков театр Петрушки, для которого только и нужна была ширма да еще шарманщик. Роскошные театры Италии, вели-

колепные театральные сооружения Европы и стран Дальнего Востока, театры как памятники архитектуры – все это разнообразие сохранилось и дошло до наших дней.

И все же театр немислим без актера. *Актер* – это душа театра, хотя сам по себе «актер» может быть и куклой (как в театрах кукольных), его лицо может скрывать маска (как в театрах античных или традиционных восточных), он может только петь или только говорить (как в театрах оперных или драматических), может, наконец, просто молчать (как в театре *пантомимы*). Но все это разнообразие театров все же объединено искусством живого человека. На протяжении веков это искусство все время менялось, все время шла борьба между разными стилями игры, иногда даже в пределах одного *спектакля*, на одной сценической площадке. И эта честолюбивая борьба талантов пронизывает драматизмом историю мирового театра. Кто-то не выдерживал и уступал. Одни поколения со своими представлениями о театральном искусстве сменяли другие, вплетая всякий раз уникальные «краски» в живописный ковер театральной истории.

В театре всех времен и всех народов было существенно и декоративное оформление спектакля, и пространственное его построение, и символика или характерность костюма. Некоторые из этих элементов, например традиционный костюм, прожили в театре несколько сот лет и до наших дней существуют в своей неизменности. Спектакль в театре всегда сопровождался музыкальным оформлением. С древнейших времен традиционные музыкальные инструменты использовались во время театрального представления. В современном театре спектакль немислим без яркого светового оформления, без использования сложной машинерии. Хотя справедливости ради стоит сказать, что уже в средневековом театре строились театральные здания с уникальными сценическими машинами.

Искусство театра носит коллективный характер. С древнейших времен в создании спектакля принимали участие не только актеры, но и драматурги, пишущие для театра сценарии или драмы. В новое время, с XIX в., в театре появляется еще одна значительная фигура – *режиссер*, т. е. человек, организующий спектакль как некое целое. А театр XX в. уже однозначно называют режиссерским.

Как и почему театр становится «великим», «знаменитым», память о котором хранится в веках и длится до сих пор? Именно в театре найти единственный признак известности и величия чрезвычайно трудно. Величие театра может определяться совершенно разными принципами: величие античного театра не подлежит никакому сомнению и потому, что мы до сих пор можем созерцать его грандиозные развалины, и потому, что античность дала миру те образцы театрального искусства, к которым не раз

возвращался мировой театр в разные эпохи своего существования. Большие и малые, существующие несколько столетий и умирающие через несколько сезонов, традиционные и экспериментальные, камерные и фестивальные, народные и богемные, рожденные катастрофами и катаклизмами истории (как театры революционных эпох), созданные частными владельцами (как театры крепостные) – все они остались в памяти культуры и истории, прежде всего потому, что являли собой особое художественное целое, что играли в них выдающиеся актеры и спектакли ставили выдающиеся режиссеры. Когда мы говорим «театр Питера Брука», то конечно же имеем в виду не театральное здание, а тот особый стиль спектаклей, поставленных этим режиссером в разных странах мира и на разных сценических площадках. В XX в. принято с именем режиссера связывать особый, только ему присущий тип театра. Когда мы говорим о театре *commedia dell'arte*, то также имеем в виду не театральное здание, но специфическое, со своими законами театральное представление. Итак, под названием «великий театр» может скрываться и знаменитая личность, создавшая этот театр, и талантливый сочинитель драматических произведений, и отдельный актер, создавший уникальную театральную *труппу*, и тысячелетняя традиция, стоящая на страже неизменности типа театрального представления, и, наконец, непосредственно театры, имеющие свой постоянный театральный дом вот уже несколько столетий (как «La Scala» или Большой театр).

Споры о том, что театр умрет как вид искусства, возникали в истории не раз. То церковь запрещала театральные представления, то возникшее новое искусство – кино – должно было, по мнению специалистов, уничтожить театр. А теперь вот у театра появился еще более мощный конкурент в виде средств массовой информации и всемирной сети Интернет. Театрам действительно очень часто приходилось выживать, ибо театр – это дорогая «игрушка». Театрам действительно не раз приходилось бороться за *зрителя* самыми невероятными способами – от снижения цены на билеты до откровенно профанирующей рекламы. Театр не раз уступал вкусам публики и, начавшись как серьезное художественное предприятие, скатывался на проторенную дорожку примитивных развлечений. Но все же театр выжил. И он по-прежнему привлекает публику. Привлекает тем, чем не обладает ни одно искусство – живым человеком, неповторимостью непосредственного контакта живого искусства с публикой, очарованием того, что искусство театра уникально – только оно творится «здесь», в данный момент, на глазах у зрителей. Театральное искусство сегодня воспринимается скорее в ряду искусств аристократических – ведь посещение театра для всех нас является обрядом, к которому мы должны подготовиться.

История театра – это еще и история человеческой души, ее падений и восхождений. Совершая движение от античного театра к современному, мы сможем многое узнать и о человеке, о тех изменениях сознания, нрав-

ственности, этики и даже психики, которые происходили с ним. Мы увидим борьбу эгоизмов и подлинное страдание, мы увидим, как воспринимался человеком мир – мир после революций и войн, после страшных смертей, концлагерей и ГУЛАГа. Мы увидим крайний эгоизм эстетов и услышим вопль художника о жестокости и абсурдности мира. Мы почувствуем, как мир терял свое равновесие и как мучительно было новое обретение если не гармонии, то хотя бы устойчивости. Весь мировой театр был обращен к человеку. Одни спектакли вызывали в нем катарсис, ужас и страдание, другие – радость, легкие и чистые слезы, успокоение. История театра – это еще и парад блестящих человеческих способностей, уникальных талантов. История театра – это история человеческого творческого дара, которым мы распоряжаемся далеко не всегда по достоинству.

И все же не любить театр нельзя. И мы любим этот великолепный, красивый и увлекательный мир театрального искусства, который поражает своим разнообразием и своей живучестью. Ведь и в начале нового века мы все еще видим представления петрушечников на улицах и ярмарках, все еще живы традиции китайского и японского театра, по-прежнему испытываем трепет, когда слышим о «русском классическом балете» или «итальянском *бельканто*».

Что нужно понимать под самим термином «театр»? **Театр** (греч. θέατρον – место для зрелищ, зрелище) – это род искусства, специфическим средством выражения которого является сценическое действие, возникающее в процессе игры актера перед публикой. Истоки театра – в древних охотничьих и сельскохозяйственных игрищах, массовых народных обрядах. Под театром также понимают здание, предназначенное для представления сценических произведений (балет, *драма*, опера и др.) перед публикой. Традиционно включает в себя *сцену* – площадку, где происходит действие, и *зрительный зал*. Сцена, спроектированная под максимальное использование *декораций*, обычно обрамлена *порталом*. Противоположная крайность – выдающаяся в зал голая сцена, окруженная местами для зрителей с трех или даже четырех сторон. Впрочем, драматические представления могут проводиться и без подобного сооружения.

Термин «театр» является полисемантическим, и из других значений этого слова нужно указать на следующие: 1) учреждение, предприятие, занимающееся показом спектаклей, а также весь коллектив его сотрудников, обеспечивающих прокат театральных представлений; 2) совокупность драматургических или сценических произведений, созданных по тому или иному принципу (театр А. П. Чехова, театр эпохи Возрождения, японский театр, театр М. А. Захарова и т. д.); 3) в устаревшем значении (сохранившемся только в театральном профессиональном аргументе) – сцена, подмости («Благородная бедность хороша только на театре», А. Н. Островский); 4) в переносном значении – место, где совершаются какие-либо события

(театр военных действий, анатомический театр). Однако в данном учебном пособии речь пойдет о театре в значении рода искусства и места для его совершения.

Театральное искусство обладает специфическими особенностями, делающими его произведения уникальными, не имеющими аналогов в других родах и видах искусства. Прежде всего, это синтетическая природа театра. Его произведения с легкостью включают в себя практически все иные виды искусства: литературу, музыку, изобразительное искусство (графику, живопись, скульптуру и т. д.), вокал, хореографию и др., а также используют многочисленные достижения самых разнообразных наук и областей техники. Так, например, научные разработки психологии легли в основу актерского и режиссерского творчества так же, как и исследования в области семиотики, истории, социологии, физиологии и медицины (в частности, в обучении сценической речи и сценическому движению). Развитие разных отраслей техники дает возможность усовершенствованию и переходу на новый уровень машинерии сцены, звуковому и шумовому хозяйству театра, световой аппаратуры, возникновению новых сценических эффектов (например, дым на сцене и пр.). Перефразируя известное изречение Ж. Б. Мольера, можно сказать, что театр «берет свое добро там, где его находит».

Поэтому следующая видовая особенность театрального искусства: коллективность творческого процесса. Однако здесь дело обстоит не так просто. Речь идет не только о совместном творчестве многочисленного коллектива театра (от актерского состава спектакля до представителей технических цехов, чья слаженная работа во многом определяет «чистоту» спектакля). В любом произведении театрального искусства есть еще один полноправный и важнейший соавтор – зритель, чье восприятие корректирует и трансформирует спектакль, по-разному расставляя акценты и порой кардинально меняя общий смысл и идею представления. Театральный спектакль без зрителя невозможен – уже само название театра связано со зрительскими местами. Зрительское восприятие спектакля – серьезная творческая работа, вне зависимости от того, осознается это публикой или нет.

Отсюда и другая особенность театрального искусства – его сиюминутность: каждый спектакль существует только в момент его воспроизведения. Эта особенность присуща всем видам исполнительского искусства. Однако здесь есть и свои особенности, т. к. театр – это искусство представления балетных, драматургических, оперных и других произведений именно на сцене.

1.2. ИСТОРИЧЕСКИЕ ВИДЫ ТЕАТРА

Театральное искусство Востока

Богатые и разнообразные формы зрелищ были созданы в странах древнего и средневекового Востока, в Индии, Китае, Японии и др.

Индия. Наиболее ранние образцы театра появились в Индии до нашей эры, там же было создано первое техническое руководство по его содержанию, *Натьяшастра*, приписываемое Бхарате (II в. н. э.). Это всеобъемлющий свод наставлений постановщикам, актерам, драматургам и костюмерам. Приводится также подробное описание специального сооружения для постановки моноспектаклей размерами 29 × 22 м, одна половина которого отводилась для зрителей, другая – под сцену с кулисами; на заднем плане сцены помещался занавес, при поднятии которого открывалось нечто вроде арьерсцены, отделенной от уборных декоративной перегородкой. *Галерея* над сценой давала возможность двухуровневой постановки.

Япония. Несмотря на условность манеры исполнения, в индийском театре использовалось определенное количество декораций. Образец бескомпромиссной условности дает японский театр *но* (XII–XIV вв.): деревянная сцена площадью 1,7 м², навес на четырех опорах, длинный мостик для выхода актеров и полное отсутствие декораций. На такой сцене давались (и до сих пор даются) крайне стилизованные драмы, в основном для искусственной публики.

К началу XVII в. появляется иной род драмы – театр *кабуки*. Более демократичный по направленности, он использовал длинную узкую игровую площадку с вращающейся сценой в центре, многочисленные необычайно реалистичные декорации и занавес. Уникальной чертой театра кабуки является *ханамити*, т. е. «цветочная тропа» – узкий помост, протянувшийся от задних рядов к сцене.

Китай. В китайском традиционном театре, возникшем около VIII в. и имевшем треугольную форму, со сценой, выдающейся в зрительный зал, также царит условность. Вместо масок, принятых в театре *но*, здесь используется, как и в кабуки, грим. Сценическое действие задается рядом стандартизированных движений. Подобный формализм наблюдается и в Японии; в Индии же большое внимание уделяется системе жестов.

Театральное искусство Западной Европы

Античный театр. В противоположность прямоугольной деревянной сцене восточного театра в Афинах V в. до н. э. (когда зарождались траге-

дия и так называемая древняя аттическая комедия) соответствующее сооружение имело форму открытой каменной постройки в виде *орхестры* (центрального круга), обрамленной ярусами зрительных рядов длиной несколько больше полуокружности. Напротив них располагалась узкая продолговатая площадка, ограниченная сзади зданием, которое называлось *скена* (отсюда «сцена») и использовалось для переодевания актеров. Выходом из скены на сценическую площадку служили двери в ее передней стене – большая центральная и две боковые поменьше. С боков площадка ограничивалась пристройками скены, *параскениями*, откуда также могли выходить актеры. Вдобавок крыша скены давала возможность постановки и на верхнем ярусе. Подобный тип сооружений (яркий пример – частично сохранившийся театр Диониса в Афинах) стал итогом долгой эволюции, которая началась по-видимому с деревянных построек, и в свою очередь послужил прообразом западноевропейского театра.

Как правило, роль декорации выполняла передняя стена скены, хотя по-видимому уже во времена Софокла (495–406 до н. э.) иногда использовались и раскрашенные панели (*πινάκες*), если нужно было показать, что события разворачиваются, например, на открытой местности. Вскоре были введены и несколько *машин*, наиболее важными из которых были приспособление для поднятия актеров на верхний уровень или их спуска, используемое главным образом для сошествия божеств (отсюда латинская поговорка «*deus ex machina*» – «бог из машины»), и подобие поворотного круга, *экиклема*, которая, вероятно, устанавливалась у центральной двери и служила для обозначения интерьера или для того, чтобы открывать взору «трупы убитых за сценой».

Поначалу в античном театре по-видимому доминировала условность. Как в трагедии, так и в комедии основным элементом являлся хор на орхестре. Непременными составляющими фривольных, пикантных и лиричных феерий Аристофана (около 450 – около 385 до н. э.), как и трагедии, были танец и поэтическая декламация. Исполнители главных трагических ролей носили стилизованные маски и высокие головные уборы (*ογκώι*), соответствующие типу; на ногах у них были *котурны*, обувь на очень толстой подошве, придававшая актерам неестественную высоту (и ставшая символом трагедии, в противоположность *сандалиям* комедии), а их костюмы отличались как формализованностью, так и богатством отделки. Нелепо искаженные маски и смешные, вульгарные наряды комических актеров придавали представлению фантастический вид.

Тем не менее прослеживается постепенное движение в сторону большего реализма. Трагедии Еврипида (около 484–406 до н. э.) много ближе к реальности, чем творения его предшественников Софокла и Эсхила (525–

456 до н. э.); древний хор стал утрачивать центральное положение. В конце своей жизни Аристофан, мастер древней комедии, стал свидетелем появления менее фантастической «среднеаттической комедии» (около 375–325 до н. э.), которую, в свою очередь, сменила еще более близкая к правде жизни «новая аттическая комедия» Менандра (около 342 – около 291 до н. э.). С развитием этих поздних жанров орхестра, площадка для хора, начала терять первоначальное значение, и в эпоху эллинизма появляется театральное сооружение нового вида, в котором высокие подмости резко отделяют актеров от уровня орхестры. В более поздний период эллинистический театр легко трансформировался в так называемый греко-римский театр, где сцена начала вторгаться в некогда монолитный круг орхестры, а сцена приобрела еще более пышный и господствующий вид.

Несмотря на заметно меньший вклад Древнего Рима в развитие драматического искусства, именно он передал греческие театральные традиции более поздним эпохам. То же можно сказать и об архитектуре театра. Хор практически исчез, и римляне уменьшили орхестру до размеров простого полукруга, установив сценические сооружения строго по диаметру. В отличие от Греции, где часть зрительских мест в целях экономии вырубали в скале, в Риме театры обычно возводились на ровной местности, поэтому они приобрели новый архитектурный элемент – высокие, внушительные внешние стены. Весь интерьер по-прежнему оставался под открытым небом (хотя скорее всего уже появились огромные тенты для укрытия аудитории и исполнителей), однако именно такой римский, а не греческий вариант стал наиболее подходящей основой для создания крытого театра.

В древней Аттике драма вышла из религиозной церемонии и долго сохраняла с ней тесную связь; в Риме эта связь полностью утрачивается. Театральное действие вырождается в обычное развлекательное мероприятие. Литературная драма никогда не знала того расцвета, который пережила в Афинах, и в конце концов ее вытеснили гладиаторские бои и грубые, вульгарные зрелища в исполнении *мимов* (лат. *гистрионов*). Для своих представлений мимам не требовалось сооружений, необходимых для постановки трагедии или комедии. Им вполне хватало деревянного помоста и простейшего фона. Единственное театральное нововведение древнего Рима – *амфитеатр*, приспособленный как для грандиозных зрелищ (как *навмахия*, когда арена затоплялась, и разыгрывались потешные морские бои), так и для импровизированных мимических фарсов, когда в центре арены устанавливались деревянные подмости. Амфитеатры строились по всей империи, одни – великолепные и величественные, как в Вероне, Ниме и Арле, другие – примитивные и грубые, например в Карлеоне (Уэльс). С упадком и гибелью Римской империи (V в.) искусство драмы практически полно-

стью исчезает и уже не прослеживается до X в., хотя, вполне вероятно, продолжали существовать бродячие труппы мимов (гистрионов).

Средневековый театр. В X в. в церковной католической службе появляются зачатки нового театра. Первые примитивные религиозные драмы пелись или пересказывались на латыни священниками в самой церкви, в *нефе*. Отсюда характерная деталь средневекового *реквизита* – ряд небольших сооружений, называемых «домиками» или «беседками», каждое из которых изображало отдельное место действия, и пространство между ними – *platea* (место). Одно из таких сооружений, «гробница», нередко получало пышное архитектурное воплощение, но остальные представляли собой лишь хрупкие конструкции из реек и ширм, а местонахождение символически обозначалось несколькими стульями или небольшими деревянными помостами.

Вскоре церковные власти запретили священникам участвовать в подобных постановках и проводить их в церквах. Однако этот запрет лишь способствовал развитию новой драмы. Представление переместилось на улицу и быстро раздвинуло свои рамки, охватив весь сюжет Библии в виде собрания 40–50 пьесок (циклов *мистерий*). Мистерии разыгрывались перед многочисленной аудиторией во время ежегодных празднеств. Актеры-любители, сменившие священников, изменили и материальную часть представления. «Беседки» превратились в более крупные, высокие деревянные помосты, увенчанные раскрашенной или занавешенной будкой. Иногда помосты устанавливали врассыпную, как «беседки» в церковном нефе, но со временем выработались три основных способа представления: 1) в ряд – по прямой или полукругом; зрители стояли перед помостами на некотором расстоянии, и это свободное пространство использовалось как *platea*. Обычно отдельные места действия обозначались помостами, но время от времени *platea* также могла символизировать местонахождение или служила для перемещения актеров из одного места действия в другое. Это типичная средневековая разновидность *симультанной декорации*; 2) постановка «в круге», когда помосты устанавливались по полной окружности; 3) постановка на *pageant wagon*, т. е. передвижном помосте на колесах (главным образом в Англии): спектакли давались по очереди в разных точках города.

Хотя представления устраивались прямо на улице, лишь по большим праздникам и не имели постоянной сцены, было придумано множество впечатляющих эффектов: звезды и облака, пылающие алтари, фейерверки, спускающиеся с небес ангелы и т. п. Особое внимание уделялось помосту, изображавшему ад: он имел форму пасти дракона, откуда выскакивали черти с петардами, уводя потом души грешников.

К этому же периоду, в промежутке от XI до XIII в., относится профессиональная дифференциация гистрионов по видам творчества (в зависимости от их сословной составляющей): странствующие комедианты, потешавшие народ на площадях и ярмарках, назывались *буффонами*; по преимуществу актеры-музыканты, странствующие по дорогам и развлекавшие как плебейские слои, так и высшие сословия в их родовых поместьях (замках) – *жонглерами* (в Германии им родственны *шпильманы*, в России – *скоморохи*); сказители, имевшие своих слушателей при высоких и именитых дворах и воспевающие в своих произведениях рыцарскую славу и доблесть – *трубадурами* (или *труверами*).

К XV в. возросший общественный интерес к драматическим зрелищам привел к появлению первых профессионалов на сцене. Громоздкие мистерии не годились, и постепенно выработался репертуар из коротких *фарсов*, *интерлюдий*, *мираклей* и *моралите*. Участники первых небольших трупп были в большинстве своем бродячими актерами, иногда они работали и в помещениях – скорее всего в харчевнях – но в основном под открытым небом, где и появляется нехитрая дощатая сцена под шатром (называлась она *навильоном*), позади которой завесой отделялось место для переодевания.

Западноевропейский театр эпохи Возрождения. Интерес к классическому наследию, пробуждением которого ознаменовалось Возрождение, не обошел стороной и античный театр. Гуманисты и связанные с ними предстатели знати стали исполнять пьесы Теренция, Плавта и Сенеки, сначала на латыни, потом в переводе, а еще позднее – в адаптированном виде. Наибольшего размаха это движение достигло в Италии. К началу XVI в. придворный театр активно занимается поиском новых форм, что было вызвано желанием гуманистов приспособить античную сцену к новым условиям, потребностью двора и знати в зрелищах и живым интересом художников-оформителей сцены, вдохновленных такими мастерами, как Паоло Уччелло и Пьеро делла Франческа, к проблемам перспективы. Можно отметить три-четыре основных типа ренессансной сцены. В самом начале была простая длинная и узкая платформа с колоннами и арками в задней части, расставленными таким образом, что посредством занавесей обозначались четыре отдельные узкие сценки. По сути дела это были средневековые «беседки», или «домики», приспособленные для нужд древнеримской комедии. В 1511 г. были опубликованы заново открытые труды древнеримского архитектора Витрувия (около 70–15 до н. э.), где описывалось устройство греческих и римских театров; один из разделов позволял предположить, что у древних имелось три типа расписанных сцен – для трагедии, комедии и драмы. В 1551 г. в книге *«Архитектура»* Себастиано Серлио (1475–1554) блестяще показал, как принципы Витрувия можно воплотить с учетом требований XVI в. Театр Серлио помещается в прямоуголь-

ном зале, однако зрительские места расположены в виде полуокружностей (передние) и сегментов круга (задние). Длинная узкая сцена помещена перед зрительным залом, и в ее глубине с помощью жестких *кулис* и расписных панелей (так называемых *стенок*), размеры которых уменьшаются по мере приближения к точке схода, создается иллюзия перспективы.

Сцена Серлио имела несколько серьезных недостатков: она походила на огромное полотно без рамы, и в нее невозможно было вносить изменения. Поэтому следующей задачей было снабдить ее «фронтоном», т. е. рамкой, формальным обрамлением, как правило, богато украшенным. К середине XVI в. подобные «рамы», предшественники современного портала сцены, уже широко использовались. Они проработали эволюцию от крашенных плоских приспособлений из реек и парусины до той глубины орнамента, которую можно наблюдать в «Театро Фарнезе» в Парме (1618; автор Дж. Б. Алеотти, 1546–1636). В это же время значительное внимание начинает уделяться способам перемены декораций. Весьма интересна в этом смысле работа Н. Саббатини *«Руководство по устройству сцен и машин в театрах»* (1638), где описываются треугольные рамы на центральном шкиве (прообразом которых послужили древнегреческие *περιακτώι*), двусторонние кулисы Серлио, устроенные так, что могут заходить друг за друга, и незакрепленные раскрашенные полотнища, которые, когда требуется, можно обмотать вокруг кулисы. Занавес отсутствует, поэтому Саббатини предлагает различные способы отвлечения внимания зрителей во время переоформления сцены.

Тем временем поиски ревнителей классического наследия находят монументальное воплощение в «Театро Олимпико» в Виченце, спроектированном А. Палладио (1518–1580) и законченном его учеником В. Скамоцци (1552–1616). Зрительские ряды расположены так же, как в римском театре, однако в форме полуовалов; длинная узкая сцена с трех сторон окружена пышным скульптурным фасадом с большим арочным проемом в центре и с двумя меньшими по сторонам. От этих проемов по диагоналям расходятся быстро убывающие в размерах кулисы Серлио, чтобы каждый зритель мог наблюдать как минимум один перспективный вид.

Когда театр стал крытым помещением, в первую очередь встал вопрос об освещении, хотя куда большее внимание уделялось изобретению все новых сценических машин. Развитие придворного театра Возрождения породило спектр совершенно новых проблем обустройства театральных сооружений.

Интерес к драматическому искусству наблюдался не только в аристократических кругах, но и в среде простого народа. Как и дворцовый театр, театр общедоступный породил немало разнообразных сценических форм.

Артисты процветающей в Италии *commedia dell'arte* удовлетворялись сценами павильонного типа. Хотя наиболее успешные из трупп, такие как «*Gelosi*» (1568–1604), пользовались покровительством знатных вельмож и выступали в дворцовых залах, иногда им приходилось устраивать представления и в простых павильонах.

«Братство страстей Господних», французская любительская корпорация, образованная для постановки мистерий, постепенно приобрела профессиональный статус. В 1548 г. ее участники открывают свой театр в перестроенном зале «Бургундского отеля» в Париже. Это было помещение продолговатой формы с рядами скамей. Сцена являла собой интересную смесь средневековых и ренессансных традиций, имея двухсторонние кулисы Серлио, но не для создания эффекта перспективы на всей сцене, а лишь для того, чтобы открывать разрозненные места действия, расположенные почти как церковные «беседки».

Первым постоянным театром в Испании стал «Театро де ла Крус» в Мадриде (существует с 1579 г.), но долгие годы до этого актерские коллективы находили подходящие условия для выступлений в столичных *корралях*, небольших площадях или двориках, образованных стенами домов. В одном конце корраля воздвигалась сцена, за ней с помощью завесы можно было открывать подобие интерьерера. Над сценой мог помещаться *балкон*, служивший верхней сценой, чего не могли предложить ни павильон, ни дворцовый театр.

Западноевропейский театр Нового времени. В 1576 г. Дж. Бербедрж (около 1530–1597) построил в Лондоне здание для показа представлений под названием «Театр». До этого английские труппы давали спектакли иногда в домах знати, иногда в помещениях поскромнее, иногда во дворах гостиниц. План «Театра» до нас не дошел, но публичные театры, появившиеся вслед за ним, – «Занавес» (1577–1622), «Роза» (1587–1632) и самый знаменитый шекспировский «Глобус» (1599–1644) – были, по-видимому, построены по сходному плану. Сохранились чертежи одного из них, «Лебедя» (1596–1632). Это было многоугольное сооружение со свободным пространством в центре и тремя ярусами галерей для зрителей. Большая квадратная сцена выдавалась во внутренний двор, ее прикрывал навес на двух столбах. За сценой находилась стена с двумя дверями и галереей над ними. Над навесом помещалась крытая соломой будка с дверкой, откуда трубач подавал сигнал к началу представления. О декорациях в елизаветинском театре не могло быть и речи, и драматурги тщательно следили за тем, чтобы действующие лица сами давали словесное описание местонахождения, хотя зрителям той поры главное было знать, происходит действие в помещении или на открытом воздухе.

Во всех актерских коллективах женские роли исполняли мальчики, но отличительной чертой детских трупп (так называемые труппы мальчиков) было то, что мальчики играли все роли – как мужские, так и женские. Зародились труппы мальчиков в детских капеллах королевских часовен и просуществовали совсем недолго (хотя около 1600 г. пользовались огромным успехом, отбирая «хлеб» у взрослых актеров, о чем упоминается в «Гамлете»), но именно это явление породило культ частных театров – крытых и собирающих элиту лондонской аудитории, в пику менее комфортабельным публичным театрам под открытым небом.

Влияние частного театра было столь велико, что даже шекспировская *труппа*, по-прежнему владея отстроеным после пожара 1613 г. «Глобусом», приобрела крытый «Blackfriars Theatre» (1596–1642), который пользовался все большей популярностью среди имущих классов. В начале XVII в. строятся новые частные театры, такие как «Феникс» на Drury Lane (1616) и «Solisbury Court» (1629). Последовавший после победы революции запрет на все виды актерской деятельности (1642) положил конец эпохе частного театра. Однако возродившиеся после Реставрации драматические представления многое в своих сценических формах позаимствовали у дворцового театра Возрождения.

Между 1656 и 1660 гг. У. Давенант (1606–1668) отважился организовать несколько представлений, в центре внимания в них оказались декорации, разработанные Д. Уэббом (1611–1672), учеником И. Джонса. Украшение сцены стало обычной процедурой в новых театрах, появившихся после 1660 г., в особенности в «Королевском театре» на Drury Lane (1674) и в «Герцогском театре» в Dorset Garden (1671), построенных К. Реном (1632–1723). Интересно, что в то время как на континенте портал сцены был всего лишь ее рамкой, в Англии влияние елизаветинского публичного театра оставалось настолько сильным, что театр Реставрации унаследовал от него две уникальные черты: *авансцену*, далеко выдававшуюся в зрительный зал, и группу дверей в портале сцены для выхода актеров. В течение XVIII в. авансцена постепенно укорачивалась для большей вместимости зала, а к началу следующего столетия уже стали делаться попытки избавиться и от системы выходов.

«Drury Lane» («Королевский театр», с 1663 г. по настоящее время) и «Dorset Garden Theatre» («Герцогский театр», 1671–1705) возводились по патентам, пожалованным королем Карлом II, что фактически привело к их монополии на постановки. Но с ростом населения Лондона потребность в театральных зрелищах возрастала, поэтому в обход монополии появляется все больше «малых» театров, например на Goodman's Fields и на Haymarket, и в 1843 г. под их давлением патенты двух главных театров были отменены.

В Англии сцена при постановке оформлялась не столь впечатляющим образом, как в континентальной Европе. Каждый театр располагал собственным запасом весьма непритязательных декораций (хотя и постоянно пополняемым). Около 1770 г. Д. Гаррик приводит в «Drury Lane» эльзасского художника Ф. Ж. де Лутербура (1740–1812), и тот впервые украшает сцену такими элементами, как камни, пещеры, горы и заросли. Чуть позже У. Кейпон (1757–1827) при разработке декораций для постановки шекспировских пьес в «Covent Garden» (существует с 1732 г.) предпринимает исторические изыскания и способствует популяризации сценической «готики», в противоположность господствовавшему неоклассицистическому стилю. До 1770-х гг. актеры пользовались лишь ограниченным количеством современных костюмов вне зависимости от исторического периода, к которому относилось действие. Изображая римлян, они пользовались условным нарядом, сочетавшим привычные тогда бриджи с тогой (или туникой); «восточные» персонажи, например Отелло, вместе с бриджами могли надеть нечто вроде халата, тюрбан, меха и т. п. Управляющие некоторых театров старались привести сценические костюмы в соответствие с изображаемой эпохой, однако это коснулось только актеров-мужчин, поскольку актрисы наотрез отказывались одеваться во что-либо, кроме самых модных нарядов в сезоне.

В континентальной Европе XVIII в. зрелищность и разнообразие декораций были отличительной чертой оперных театров, ставших культовым местом модной публики. Художники, уловив возрастающий общественный интерес к опере, принялись энергично осваивать эту новую форму драмы, открывавшую для них новые возможности. Начинают возникать оперные театры; в Англии заведения такого рода, построенные Давенантом в 1656–1658 гг., называют просто «операми». Каждый более или менее значительный европейский город стремился обзавестись внушительным оперным театром.

Требовалось решить две проблемы. Первая – это эффективные средства перемены декораций. Громоздкие приспособления Саббатини и Серлио уступили место конструктивному решению, и по сей день остающемуся традиционной схемой устройства сцены. В глубине ее размещается несколько задников, иногда разделенных по центру так, чтобы получились створки. По обе стороны устанавливается система жестких кулис на желобках, позволяющих их легко сдвигать и раздвигать. Обычно предусматривается наличие больших кулис, с помощью которых, когда это требуется, можно отсекал всю глубину сцены. Фриз над сценой (козырек) нужен для того, чтобы скрыть колосники. Поскольку эффект перспективы производил тогда на зрителей особенно сильное впечатление, наблюдалась естественная тенденция к углублению сцены. Это породило вторую проблему

планировки театра. Концентрическое расположение зрительских мест вполне подходило для широкой короткой сцены, но было совершенно неприемлемо для глубоко эшелонированного типа с кулисами и эффектами перспективы. Поэтому конец XVII – начало XVIII вв. были отмечены беспрерывными экспериментами с обустройством галерей. В итальянских оперных театрах нормой стали *ярусы лож*, причем обычно ложи располагались под небольшим углом к стене, чтобы сделать удобнее обзор декораций. Кроме того, иногда каждая ложа слегка «выглядывала» из-за впереди стоящей. Широким разнообразием отличались решения формы самих галерей. При составлении проектов приходилось учитывать не только визуальные, но и акустические факторы.

Италии принадлежало первенство не только в области театральной архитектуры – не знали себе равных и итальянские художники сцены. Даже если театр в какой-либо иной стране, например парижский «Salle des Machines» (1660), становился известен великолепием сценического оформления, причиной тому был приглашенный итальянский художник – в данном случае речь идет о Г. Вигарани (1586–1663), сопернике известного для своего времени Дж. Торелли (1608–1678). Самыми знаменитыми на этом поприще были представители семьи Галли да Бибиена. Они использовали сцену с глубокой перспективой, с расставленными на ней массивными колоннами, и украшали ее пышным орнаментом в стиле классицизма, барокко и рококо. Их работы собраны в книге Дж. Галли да Бибиена «*Архитектура и перспектива*» (1740).

Немало внимания уделялось оборудованию и освещению сцены. Многие из машин, применявшихся в XVIII в., в том числе лебедка под сценой для быстрого перемещения кулис, были придуманы Торелли еще до 1660 г., однако теперь они из редкостей превращались в привычные инструменты и совершенствовались. То же можно сказать и об освещении. Еще в XVII в. были выработаны принципы освещения зрительного зала (посредством огромных люстр и бра) и сцены (скрытыми за кулисами канделябров-софитов и рамп). Возможно, наиболее заметной поправкой к этим принципам стал постепенный отказ от верхнего освещения – это нововведение снискало английскому актеру и режиссеру Д. Гаррику (1717–1779) немалую известность, когда он в 1758 г. подверг ревизии осветительную систему «Druy Lane».

Наиболее существенным изменением, которое внес в театральное представление XIX в., стали новые приемы в освещении. В 1822 г. в парижской «Grand Opéra» было впервые применено газовое освещение, и этот метод получил широкое распространение. Вскоре начались эксперименты с электричеством, и к концу века лишь самые упорные из антрепренеров оставались

верными газовым рожкам и драммондову свету. Газ и электричество не только обеспечивали лучшее освещение, но и позволяли им управлять. Именно тогда зародился принцип, согласно которому представление идет на освещенной сцене, а зрительный зал погружен в полутьму. Это разделение стало еще более явным с появлением занавеса. До сих пор декорации меняли прямо на глазах у зрителей, даже не пытаясь скрыть этот процесс; теперь в конце каждого акта или сцены опускался занавес, а в 1880 г. был введен железный огнезащитный занавес. Последние остатки выдающейся в зал авансцены и дверей на ней исчезли, и повсюду торжествовала концепция «четвертой стены», переосмысленная Р. Вагнером (1813–1883) как «пропасть» между аудиторией и исполнителями.

Что касается актерских коллективов, то наиболее существенные перемены были связаны с исчезновением постоянных театральных трупп, расцветом коммерческих постановок и возникновением новых порядков ангажирования исполнителей. Можно выделить четыре их основных разновидности: 1) в таких странах, как Франция, Германия и Россия, поощрялись государственные и муниципальные театры со своими директором и постоянной труппой; 2) у некоторых народов, борющихся за независимость, возникли театры, призванные поддерживать национальный дух и родную литературу, например в Венгрии и Чехословакии в 1837 и 1883 гг.; 3) Англия оставалась единственной страной, где были в силе театральные патенты (до 1843 г.), хотя ни у «Drury Lane», ни у «Covent Garden» не было ни источников финансирования, ни определенной коммерческой линии; 4) и наконец, совершенно особняком стояли США, не имевшие субсидируемых театров и ничего похожего на английскую модель.

Коммерческие театры были двух типов. Особенно характерным для данного периода стало совмещение функций актера и управляющего. К примеру, Ч. Кин (1811–1868) управлял театром «Princess» в 1850–1859 гг., придерживаясь определенной коммерческой политики. О значении феномена актера-управляющего говорит большое количество театров, названных их именами: «Daly» в Нью-Йорке (открыт в 1879 г.) и Лондоне (открыт в 1893 г.) – в честь Дж. О. Дейли (1838–1899), американского режиссера и драматурга, автора популярной мелодрамы «При газовом свете»; «Wyndham» в Лондоне был основан в 1899 г. сэром Чарльзом Уиндэмом, жена которого Мэри (1861–1931) была актрисой и одновременно совладелецей этого театрального заведения; «Theatre Sarah Bernhardt» в Париже (основан в 1862 г., с 1968 г. известен как Theatre de la Ville) назван в 1898 г. именем С. Бернар (1844–1923), получившей в этом году право аренды над зданием театра, известной французской актрисы, прославившейся своими трагедийными и мелодраматическими ролями в пьесах В. Гюго, А. Дюма-сына, Э. Ростана и др.

Однако театры все больше склонялись к варианту чисто коммерческого заведения, которое не обязательно само ставит спектакли, а лишь сдает помещения для постановок, финансируемых и руководимых другими лицами. Эта тенденция, вкупе с появлением более быстрого вида транспорта, железных дорог, породила в Англии и США еще одно важное явление в жизни театра – *гастроли*, когда управляющие осознали, что можно извлечь выгоду из выездных выступлений труппы (основным или вторым составом). Спектакли давались в местных театрах, снятых на краткий срок; неудивительно поэтому, что многие из них стали всего лишь помещениями, время от времени арендуемыми заезжими труппами. Такая же судьба постигла многие королевские театры в Англии и театры с постоянной труппой в Америке. Когда в начале XX в. стало популярным кино, немало театров превратились в кинотеатры или были снесены.

Начало XIX в. ознаменовалось расцветом романтизма, и вместе с ним началось увлечение достоверностью в оформлении спектаклей и большей зрелищностью. Некоторое время «реализм» подразумевал выведение на сцену реальных объектов, таких как экипаж на улице. В XVIII в. актеры выходили на сцену, изображавшую интерьер, или через двери на авансцене, или в зазор между кулисами. С 1840 г. стали использовать павильон – декорацию, сменившую набор рисованных на холсте имитаций и представляющую интерьер в трех солидных стенах, куда актеры входят через настоящие двери. Подобные трансформации испытало и художественное оформление сцен на природе, и вместо рисованных декораций появились трехмерные скалы и настоящие (или бутафорские) ветви деревьев. Ч. Кин ставил шекспировские пьесы в тщательно воспроизведенном пышном, великолепном оформлении, а США в 1880-х гг. рукоплескали О. Дейли (1838–1899) за применение сходного типа зрелищного реализма в мелодраме.

Театральное оборудование и строение театра. Введение трехмерных элементов оформления не могло не сказаться на машинном оснащении сцены. Несмотря на появление занавеса, дававшего возможность скрывать от зрителей смену декораций, этот процесс стал теперь настолько трудоемким и длительным, что потребовались принципиально новые решения. В США С. Маккей (1842–1894) устанавливает у себя в «Madison Square» в Нью-Йорке двойную сцену, где подъемник опускает в трюм или поднимает на колосники полностью оформленные сцены-платформы. В том же году Будапештский оперный театр был оснащен сценой, разделенной на три части, каждую из которых можно было поднять или опустить с помощью гидравлического механизма. Приблизительно через 20 лет в Германии К. Лаутеншлегер (1843–1906) впервые применил вращающуюся сцену при неизменном заднем плане.

Очевидно, что введение подобных машин неизбежно повлекло перемены как во внешних формах театрального здания, так и в его внутреннем обустройстве. Но изменения стали еще более значительными в силу требований пожарной безопасности, которые власти стали предъявлять к возводимым сооружениям. Как следствие – вытеснение деревянных несущих конструкций железными, что не могло не сказаться на характере архитектурных проектов. С другой стороны, вкусы и запросы публики менялись, и массивные ярусы лож начали уступать место более открытым балконам и *галереям*. В Англии в XIX в. делались попытки избавиться от неудобных, мешавших наблюдать представление колонн, скамьи в партере заменялись мягкими креслами, пол устилался ковровыми дорожками.

В последние годы XIX в. вновь наметились революционные перемены. В 1899 г. был опубликован труд швейцарца Адольфа Аппиа (1862–1928) «*Музыка и постановка*», где он предложил новый подход к освещению сцены и простые, символические, объемные декорации взамен тщательно выполненных, реалистичных и зрелищных. Желая придать реалистическому движению иное направление, А. Антуан (1858–1943) создает в 1887 г. в Париже «Свободный театр», а в 1889 г. в Берлине возникает «Свободная сцена» О. Брама (1856–1912). Эти авангардные течения, несмотря на то, что одно склонялось к символизму, а другое – к реализму, оба стремились к непосредственному воздействию на зрителя, к простоте и согласованности постановки. Сходные тенденции можно наблюдать и в драматургии этого периода.

Логическим завершением нововведений в театре XIX в. стало появление режиссера, или постановщика. Прежде в постоянных труппах все члены актерского коллектива прекрасно знали друг друга и не нуждались в координации. Лишь иногда ведущий исполнитель или автор пьесы давали самые общие указания. В Англии первой ласточкой стал У. Ш. Гилберт (1836–1911), возмущавший актеров скрупулезным отношением к каждому движению и каждой интонации. В Германии герцог Георг II при работе с труппой Мейнингенского театра (1874–1890), дабы обеспечить целостность впечатления от каждого представления, в особенности от массовых сцен, уже брал на себя многие функции современного режиссера-постановщика. В «свободных» театрах в силу их экспериментальной направленности наличие носителя концепции отвечающего за ее сценическое воплощение, было еще более актуальным. Кроме того, повсеместное распространение практики создания временных трупп для пробных спектаклей породило насущную необходимость в лице, который бы отвечал за всю постановку в целом. В результате история театра XX столетия ассоциируется у нас прежде всего с именами постановщиков, таких как Дейвид Беласко (1859–1931) в США, К. С. Станиславский, а затем В. Э. Мейерхольд

(1874–1940), А. Я. Таиров (1885–1950) и Е. Б. Вахтангов (1883–1922) в России, Макс Рейнхардт (1873–1943) и эмигрировавший из России Ф. Ф. Комиссаржевский (1882–1954) – в Германии.

Неудивительно, что смелые эксперименты, начавшиеся в конце XIX в., были продолжены. В своих сценических принципах Гордон Крейг (1872–1966) был очень близок к Аппиа, но будучи не просто оформителем сцены, а постановщиком, он вышел далеко за рамки концепций последнего. Нигде роль режиссера-постановщика не имела такого важного значения, как в Московском художественном театре, основанном К. С. Станиславским (1865–1935) и В. И. Немировичем-Данченко (1859–1943) в 1898 г.

Основные задачи, которые ставили перед собой Немирович-Данченко и Станиславский: 1) порвать с традиционной театральной постановкой, костюмами и декорациями и выработать свежее, реалистическое восприятие жизни; 2) избавиться от общепринятых жестикующей, типажей, манеры выражаться и держаться на сцене и создать новый тип актера; 3) избегать ходовых пьес, невзирая на их финансовый успех, и воспитать аудиторию, способную оценить Г. Ибсена, Г. Гауптмана и великих русских писателей, таких как А. С. Пушкин, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, А. М. Горький и др. В управлении Немировичу-Данченко принадлежало право литературного вето, Станиславскому – артистического. Репертуар их постановок распался на следующие категории: 1) исторические пьесы, из которых особо ими выделялись: *«Царь Федор Иоаннович»*, *«Смерть Иоанна Грозного»*, *«Юлий Цезарь»*, пьесы Пушкина и К. Гольдони; 2) сказки, например *«Снегурочка»*, *«Синяя птица»*, *«Потонувший колокол»*; 3) символистские и импрессионистские пьесы Ибсена, К. Гамсуна и Л. Н. Андреева; 4) изображение страстей человеческих – пьесы Чехова, Гауптмана, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого; 5) социальные пьесы, такие как *«Власть тьмы»*, *«Горе от ума»*, *«Ревизор»*, *«Село Степанчиково»*; 6) социально-политические пьесы, например *«Враг народа»*, *«На дне»*; и 7) пьесы советских драматургов – М. А. Булгакова, К. М. Симонова, К. А. Тренева, А. Н. Афиногенова и др.

Художественный театр привлекал таланты из всех областей театральной жизни: художников, таких как А. Н. Бенуа и М. В. Добужинский, режиссеров – Л. А. Сулержицкий, Е. Б. Вахтангов и В. Г. Сахновский, музыкантов – Н. И. Сац и Д. Д. Шостакович. Славу МХАТу составила его труппа, куда входили К. С. Станиславский, В. И. Качалов, И. М. Москвин, Л. М. Леонидов, О. Л. Книппер-Чехова, М. П. Лилина, Германова и М. Г. Савицкая.

Новые конфигурации театра. Эксперименты МХАТа и прочих «свободных театров», которые поначалу относились к методам постановки, типам декораций и сценическим приемам, постепенно начали затрагивать и

конструкцию самого здания. Вариантам и проектам не было числа, однако в принципе они сводились к решению двух основных проблем: поиску новых возможностей планировки зрительного зала и отказу от портала сцены, превращавшего спектакль в «подглядывание». В 1913 г. Ж. Копо (1879–1949) открывает в Париже театр «Старая голубятня», где открытая, необрамленная сцена, напоминающая елизаветинскую, с простыми декорациями приблизила актеров к зрителям. В 1920 г. М. Рейнхардт, вдохновленный древнегреческим театром, сооружает в Берлине «Großes Schauspielhaus» с далеко выдающейся в зал сценой и зрительными рядами в виде амфитеатра. Также в Берлине Э. Пискатор (1893–1966) предложил в 1933 г. проект, согласно которому не зрительный зал почти окружал сцену, а наоборот, сцена окружала зрительный зал. Театр Мейерхольда в Москве был оснащен яйцевидной сценой, практически смыкавшейся вокруг зрителей. Современный американский «круглый театр» с ареной, попытки возродить в Англии елизаветинские помосты, постановки Ж. Вилара (1912–1971) на открытой, неукрашенной сцене парижского «Национального народного театра» и бесчисленные выступления на открытом воздухе – все это проявления одного и того же устремления.

Хотя коммерческие театры во многом следуют традициям XIX в., благодаря экспериментальным постановкам современный зритель вполне привык к условностям, которые показались бы абсурдом театрам-викторианцам: неизменное на протяжении всего спектакля оформление сцены, использование символических указаний места действия, столы и стулья, которые вносят и выносят статисты, или спектакль на голых досках без всякого реквизита. Поэтому представляется странным, что возводимые в наши дни театры обычно строятся по традиционному, «механизированному» образцу. Бросается в глаза несоответствие широких возможностей современного сценического оборудования бесхитрому оформлению постановки, для которой вполне бы подошел самый примитивный помост. Одной из причин этого расхождения можно считать появление новой признанной школы оформления сцены. Одни довольствуются простейшими средствами, в то время как другие ищут зрелищности. Так же, как опера в XVIII в. влияла на драматический театр, в XX в. балет не раз накладывал отпечаток на постановку пьес. Дело в том, что балет любит великолепие, восторг, фантазию, и нередко современные художники-постановщики отдают предпочтение пышности, тщательной отделке и эксцентричности.

После того как одни свободные театры приучили широкую зрительскую аудиторию к реализму, а другие – к символическим условностям, многие независимые театры утратили всякое значение, а большинство из них впоследствии прекратили существование. С другой стороны, коммерциализация театров в таких столицах, как Лондон и Нью-Йорк, наряду с утратой

традиции постоянных трупп и упадком театральной деятельности вне этих столиц привели к значительному росту числа любительских, репертуарных и (в США) студенческих коллективов. В последние годы по всем Соединенным Штатам в кампусах университетов возводились здания театров, многие из которых спроектированы под многофункциональное использование: в качестве оперы, концертного зала или камерного театра.

В то время как в коммерческих театрах постановки происходят на сцене, обрамленной порталом, некоммерческие придерживаются совершенно иных конструктивных концепций. Одним из наиболее популярных является решение, при котором зрители с трех сторон окружают сценическое пространство. Замечательными примерами этого типа являются театр «Фестиваль» в Стратфорде (шт. Онтарио), «Театр Тайрона Гатри» (1900–1971) в Миннеаполисе (шт. Миннесота) (оба спроектированы Таней Мойзевиш), Драматический театр имени Вивиан Бомонт в Линкольновском центре в Нью-Йорке и «Форум Марка Тейпера» в Лос-Анджелесе. Другой широко распространенный вариант – это «круглый театр», в котором сцена со всех сторон окружена рядами зрителей, например «Arena Stage» в Вашингтоне, театр «Penthouse» в Сиэтле, «Театр Марго Джонс» в Далласе и Репертуарная труппа «Trinity Square» в Провиденсе (шт. Род-Айленд). Эти альтернативы зданию с обрамленной сценой породили и новые проекты ее художественного оформления и освещения. Впрочем, явно уступая классическому образцу по вместимости, они очень медленно принимаются коммерческими театрами.

Еще одним феноменом стали необычайно популярные театральные фестивали как в Европе, так и в США. Какое-то время Зальцбургский фестиваль, впервые проведенный в 1919 г., оставался единственным в своем роде, но после Второй мировой войны у него появилось множество соперников. Одни, например Эдинбургский фестиваль, представляют собой просто множество постановок, приуроченных к данному событию. Другие, как в шекспировском Стратфорде-на-Эйвоне, ставят произведения какого-то определенного автора и используют местные коллективы и независимых постановщиков. Во время третьих воспроизводятся средневековые мистерии, четвертые представляют избранные драмы среди руин античных театров.

Главное значение любительских, репертуарных и студенческих трупп и театральных фестивалей заключается в том, что они поддерживают притягательную силу театра. Со времени появления кинематографа театр находится под постоянной угрозой исчезновения. Чтобы выжить, ему нужно неустанно искать новые пути использования своих уникальных свойств – как через внимательное изучение прежних форм, так и через стремление идти навстречу запросам современности. Современная аудитория привык-

ла к самым различным стилям постановки: от классического до средневекового и елизаветинского и далее до позднейших сценических экспериментов. Подобный эклектизм предлагает сегодняшнему зрителю богатство выбора, почти уникальное в истории театра.

1.3. СОВРЕМЕННАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ПОСТАНОВКА

Основы постановки. Сценическая постановка – это совместное мероприятие, в котором задействованы актеры, режиссер, художник-оформитель сцены и художник по костюмам, технические работники и – в случае с *мюзиклами* и танцевальными постановками – певцы и танцоры, композитор, *либреттист*, *хореограф* и *оркестр с дирижером*. С тех пор как Р. Вагнер сформулировал положение о том, что результатом этого сотрудничества должен явиться артистический синтез, оно остается неоспоримым постулатом. Тем не менее, впоследствии у него появился противник в лице немецкого драматурга и режиссера Бертольта Брехта, верившего во вполне приземленные эффекты и независимость отдельных элементов театра.

Чтобы разобраться в предмете спора, необходимо вспомнить, что традиционным методом считается постановка на помосте – платформе, окруженной зрителями по меньшей мере с трех сторон. Этот метод, присущий античному, шекспировскому, а также традиционному китайскому и японскому театрам, можно назвать условным, но только в том смысле, что ему присущи определенные сценические условности. Действие происходит в том же помещении, где сидят зрители, декорацией является собственно здание театра. Противоположным ему является исповедуемый в Европе и Америке современный метод постановки, который можно определить как «иллюзорный» – по той причине, что он пытается создать у зрителей иллюзию, будто они вовсе не в театре, а наблюдают за реальными событиями. Аудитория отделена от исполнителей авансценой и занавесом и словно наблюдает подсвеченную картинку в рамке портала сцены. Актеры, полностью отождествленные со своими персонажами, якобы не замечают посторонних, т. е. зрителей.

Очевидно, что сцена-картинка располагает к интеграции театральных элементов намного больше, нежели сцена-платформа, поскольку последняя обязывает зрителя полагаться на собственное воображение. Возвращаясь к постановке на помосте, такие поборники «театральности», как Рейнхардт, Копо и Мейерхольд, считали этот метод более честным и захватывающим, чем «иллюзорный». Однако даже Мейерхольд не зашел так далеко, как Брехт, который предпочитал эпические сюжеты личным и семейным и подходил к теме с беспристрастностью ученого. Представление для Брехта было средством просвещения и назидания. При этом он использо-

вал платформу скорее в утилитарных, нежели в зрелищных целях: для него сценическое представление было своего рода украшенной лекцией, куда время от времени можно вставлять демонстрацию слайдов, сцены из фильмов или давать комментарий через громкоговоритель.

Оформитель сцены (художник-постановщик) – это не просто плотник, который лишь обустраивает сцену входами, выходами и пространством для актеров или обозначает место действия. Он должен уловить не только сюжет пьесы, но и ее тему, атмосферу, предполагаемый эффект, а также тематическую и эстетическую связь антуража с самой драмой. В то же время он должен учитывать технические ограничения: размеры и оборудование сцены, доступные виды конструкций, раскраски и освещения, характер движений актеров, проблемы перемены декораций и их транспортировки, а также видимость декораций из любой точки зрительного зала.

На Бродвее художник сцены подбирается одним из первых. Он внимательно прочитывает пьесу и советуется с постановщиком и режиссером на всех этапах проектирования оформления спектакля. Когда чертежи готовы, менеджер берет напрокат, покупает или заказывает необходимые декорации. Под руководством художника-постановщика их собирает монтировщик, а потом раскрашивают художники-декораторы.

В период пробных гастрольных показов все декорации транспортируются к месту назначения, где под наблюдением художника-постановщика собираются местными рабочими сцены. Труппу при этом сопровождают все главные «техники» постановки – плотник, электрик и реквизитор.

Декорации бывают двух типов: жесткие, или рамные, и мягкие, или безрамные. К первым относится «стенка» – прямоугольная рама, обитая холстом или рейками, которая служит для изображения стен, потолка и т. п. Двери, окна, камин, лестницы, камни и прочее представляются так называемыми объемными декорациями. Для изображения отдаленных гор или рядов зданий используются плоские декорации (стенки и задники) с неправильными очертаниями. В качестве приподнятой над сценой площадки используется «станок», сборный каркас в виде параллелепипеда с настилом наверху. Жесткие декорации конструируются таким образом, чтобы их можно было быстро разбирать, а при перевозке компактно укладывать.

Мягкими декорациями называются занавесы – подъемные и раздвижные. Подъемные обычно изготавливаются из муслина или холста, расписываются и подвешиваются с натяжением. Особой разновидностью является «горизонт», большой вогнутый экран на заднем плане, изображающий небо. Так называемый «газовый» (марлевый) подъемный занавес непроницаем при фронтальном освещении, но практически прозрачен, когда осве-

щается сзади. Он используется для создания иллюзии удаленности предметов (декораций) и «магических» эффектов. Иногда в подъемном занавесе делают вставки из прозрачного материала, когда на нем рисуют, например ветви деревьев. Раздвижные занавесы могут использоваться в качестве декорации-драпировки, но чаще скрывают какую-либо часть сцены. Изготавливать их предпочтительно из велюра, поскольку он хорошо поглощает свет.

Если по ходу спектакля декорации надо менять, процесс перемены закладывается уже в их проект. Если смена происходит между актами, то декорации легко выносятся вручную или поднимаются вместе с занавесами, а новые собираются прямо на сцене. Однако при перемене между сценами такие методы хотя и применяются, но все же оказываются слишком медленными и дорогостоящими. Вместо этого можно задействовать так называемые *фурки* (передвижные платформы), каждая из которых может содержать весь комплект декораций или его часть. Также широко используются накладной поворотный круг и вращающаяся сцена, на которых помещаются две полностью оформленные сцены «спиной к спине» или несколько сегментов. Еще один вариант – длинная платформа, один конец которой «играет» на сцене, в то время как другой оформляется. Возможны различные комбинации поворотных кругов и платформ, а также поднятие платформы со всеми декорациями на колосники.

Можно обойтись и вовсе без перемены декораций, если действие происходит, скажем, в различных комнатах одного дома: тогда освещается лишь нужная выгородка, а прочие затемняются. Если места действия связаны, но непосредственно не соединены, используется комбинация «павильонов»: большая часть оформления сцены остается постоянной, а перемены сводятся к минимуму.

Обычно перемена декораций происходит при опущенном занавесе, однако иногда может намеренно производиться на виду у зрителей. Например, в «Отелло» в постановке Рейнхардта в 1906–1916 гг. оформители использовали огромный поворотный круг, на котором была изображена Венеция в миниатюре – с каналами, гондолами, мостами, дворцами и улицами; актеры переходили из одного сегмента в другой по мере вращения сцены. В послереволюционной России в некоторых театрах декорации и их части во время представления менялись местами, словно в калейдоскопе, разыгрывая перед зрителями феерическую демонстрацию возможностей театральной машинерии.

Сцены некоторых европейских театров оборудованы подъемниками, порой даже совмещенными с поворотным кругом (сцена-барaban). Амери-

канские театры редко оснащены на том же уровне, поэтому при гастролях необходимое оборудование приходится перевозить.

Если в театре XVIII и XIX вв. архитектурные детали и даже мебель при постановке рисовались на плоских декорациях, то современный театр тяготеет к объемным элементам. Тем не менее, роспись сцены востребована и по сей день, поскольку обман зрения остается в театре немаловажным фактором. И художник-постановщик, и декоратор должны четко представлять себе, как повлияет освещение на цвет и видимую фактуру материалов декораций. Роспись плоских элементов ведется по большей части водно-эмульсионной краской. Высыхая, такая краска заметно светлеет. Ее не используют для раскраски «горизонта», поскольку при его сворачивании она трескается и отшелушивается. Вместо этого используются пропитывающие красители, а в качестве материала – муслин (марля, кисея) или холст. Масляные краски и пигменты на клеевой основе применяются для окраски мебели и объемных декораций.

Освещение уже само по себе способно создавать у зрителя определенное настроение. Оно является неотъемлемой частью оформления сцены, при разработке которого учитывается освещение даже локальных участков. Последние могут быть на виду (например, окна) или скрытыми в потолке, за столбом, мебелью и пр. На чертежах художника-постановщика нумеруется каждый осветительный прибор, указывается его цвет и целевой участок.

Осветительные приборы можно разделить на три класса: прожекторы «точечные» (фокусирующиеся, эллиптические и др.; обычно – просто прожектор), заливающего света и полосные. Все они снабжены линзами, почти во всех используются светофильтры. Бывают также прожекторы следящего света и прожекторы для создания иллюзии облаков, пламени, радуги и т. п. Прожекторы для спецэффектов могут быть с дистанционным управлением. Все осветительные приборы имеют фиксаторы, которыми они крепятся к фермам. Существуют разнообразные виды приспособлений для регулирования характеристик светового потока. Управление освещением осуществляется с панели, куда выведены выключатели и темнителы осветительных приборов.

Направление освещения должно быть тщательно продумано. Должны гармонично сочетаться и перемежаться различные планы освещения по всей глубине и ширине сцены; холодные свет и цвет должны уравновешиваться теплыми, свет – тенью. Обычно основную нагрузку по освещению сцены несут прожекторы заливающего света и полосные: они освещают центральную часть сцены и «горизонт». Прожекторы-софиты, монтируемые на софитных фермах за верхним краем порталного проема или на

портальных кулисах, используются для акцентирующего освещения. Когда нужно убрать тени с лиц исполнителей или «ввести в действие» авансцену, включается рампа или прожектор, установленный на балконе в зрительном зале. Свет обычно отводится от декораций и фокусируется на актерах. В случае необходимости осветить декорации их во избежание нагрева освещают под углом 45°, причем отраженным от сцены светом.

Театральный реквизит и мебель – их наем, покупка – находятся в сфере ответственности реквизитора. Найти подходящий предмет не всегда удается, и его приходится изготавливать. Слишком дорогие, тяжелые или сложно устроенные объекты заменяются муляжами – бутафорией. Некоторые звуковые эффекты до сих пор являются заботой реквизитора, хотя уже почти полностью перешли в ведение электрика. Пожарная безопасность – еще одна обязанность реквизитора.

На Бродвее репетировать с реквизитом – непозволительная роскошь, поскольку, согласно профсоюзным соглашениям, это непременно подразумевает костюмированные репетиции, что не по средствам ни одному театру. Любительские театры со своим собственным реквизитом, декорациями и освещением имеют в этом отношении преимущество перед профессиональными.

Художник по костюмам обязан соблюсти историческую и этническую достоверность костюмов, но еще важнее для него иметь живое представление о внутреннем мире персонажей. Костюмы лишь тогда оправдывают себя, когда гармонично сочетаются со сценическим действием и жестами. Необходимо учитывать также определенные технические требования. Сценические костюмы моделируются единственно для ношения перед рампой. Они соотносятся друг с другом в силуэте, цвете и материале. Если необходима быстрая смена костюмов, это должно учитываться при их изготовлении: отдельные детали могут сшиваться вместе, используются застежки-молнии и т. д. Надо считаться и с освещением сцены, поскольку оно изменяет вид костюма даже сильнее, чем вид декораций, и различные ткани одного цвета смотрятся в искусственном свете совершенно по-разному.

Художник по костюмам начинает работу одновременно с художником-постановщиком и также советуется с режиссером и постановщиком. Если костюмы современные, он может купить одежду в магазине, или же актеры будут попросту играть в своей собственной одежде. В модных современных пьесах ему помогают известные кутюрье. Исторические костюмы берутся напрокат у соответствующих фирм, но часто в них же шьются на заказ. Работа художника по костюмам завершается просмотром одетых ис-

полнителей на сцене, когда он может дать последние указания. После одобрения костюмы поступают в распоряжение костюмера, который наблюдает за их стиркой, ремонтирует и, при необходимости, выполняет дополнительную подгонку.

В свете рамп и софитов лица актеров могут выглядеть размытыми и бледными, и свет нередко падает на них под неестественным углом. Чтобы скорректировать эти эффекты, используется обыкновенный грим. Однако зачастую лицо и волосы необходимо изменить кардинально, поскольку внешности актера и персонажа сильно различаются. Такой грим называется характерным. Он намного чаще употребляется в любительском театре, нежели в профессиональном. В американском театре гримирование обычно начинается с наложения кольдкрема. Он защищает кожу и позволяет легко удалить грим. Затем наносится тональный крем, после чего можно накладывать характерные черты – тени, морщины, отеки и т. п. – с помощью специальных гримерных красок, включая румяна. В то время как тон наносится непосредственно пальцами, характерные черты требуют применения кисточек и карандашей. Известно, что затемненные участки кажутся ввалившимися, а светлые – напротив, выступающими. Таким образом добиваются, например, эффекта запавших глаз или выдающихся скул. Законченный грим покрывают рисовой пудрой, чтобы приглушить неестественный блеск; цвет ее должен соответствовать цвету тона.

Для очень сильных объемных эффектов используются пластические накладки. Еще более радикальным средством является наклеивание на лицо актера отдельных деталей или целой маски, облегающей и пластичной. Если нужно, чтобы цвет тела соответствовал цвету лица, применяют жидкий грим. Усы, бороды, брови и бакенбарды готовятся с помощью коротких, туго завитых волокон шерсти, наклеиваемых на лицо театральным клеем перед нанесением кольдкрема. Парики изготавливаются из человеческих волос, которые пришивают к сетчатой скуфейке. Можно, разумеется, постричь, уложить, обесцветить, окрасить или увеличить в объеме и собственные волосы актера.

Общий распорядок процесса постановки от начала до конца лучше всего можно проследить по работе помощника режиссера. Он приглашается одним из первых и участвует в подборе актеров, организует процесс репетиций, подготавливая при этом *суфлерский* экземпляр пьесы, где в мельчайших подробностях расписываются каждое движение и реплика. Помреж составляет список костюмов, реквизита и тщательно следит за их поставкой и работой оформителя сцены, указывает, где надо разместить декорации. На этапе выпуска спектакля помреж становится главной фигурой. Он проверяет расстановку декораций, реквизита и осветительной аппара-

туры, ее работу, акустические эффекты, соответствие костюмов реквизиту. Именно помощник режиссера руководит всеми рабочими сцены, следит за временем и подает сигналы на поднятие занавеса, включение осветительных приборов и пр., звонком предупреждает актеров за 30 и за 10 минут до начала спектакля. Кроме того, он может исполнять и небольшие роли.

Режиссер – это «штурман» постановки, и он точно так же влияет на исполнение произведения, как дирижер оркестра. Пьеса, написанная даже опытным и признанным драматургом, никогда не бывает полностью готовой для сцены. Доработка текста – это первая задача режиссера. Он должен уловить как основную тему, так и все нюансы драматического произведения, предложить захватывающее сценическое решение, придать общий стиль постановке, учитывая при этом все факторы драматического воздействия, дабы реализовать заложенный в пьесе потенциал – через диалог, движение, подбор исполнителей, оформление сцены, костюмы, освещение и пр. Работа над текстом продолжается до самой премьеры, а иногда и после нее.

С началом процесса постановки режиссер принимает на себя многие другие функции. Он дает рекомендации помрежу и художнику-постановщику и приступает к чрезвычайно ответственной процедуре подбора актеров. Режиссеру хорошо знакомы способности многих ведущих исполнителей и харáктерных актеров, но он должен тщательно проанализировать их соответствие ролям в данной пьесе. Финансовый аспект также накладывает отпечаток на его решения. Незнакомым актерам устраиваются пробы. При выборе режиссер может пойти и «против типажа», чтобы придать роли неожиданность и новое измерение. Ему необходимо также позаботиться о том, чтобы персонажи «уравновешивали» друг друга, а исполнитель соответствовал герою по возрасту, телосложению и т. п.

Из четырех недель, отпущенных на репетиции, первые несколько дней уходят на чтение пьесы всем составом исполнителей и режиссером, после чего текст разбивается на сцены. Постепенно разучиваемые отрезки складываются в целые акты. К концу первой недели все исполнители, каждый с текстом своей роли, начинают двигаться по сцене, приблизительно намечая действие спектакля; режиссер постепенно придает этим движениям все более четкие характерные черты. Сцены разбиваются на более мелкие отрезки и репетируются отдельно. На последней неделе начинаются *прогоны* – просмотры всего спектакля без остановок, – после которых вводятся уже костюмы, освещение, декорации и грим. На прогоны режиссер может пригласить критиков, своих коллег и друзей, мнением которых он дорожит. Одни режиссеры стремятся лично отточить с актером едва ли не каждую реплику и жест; другие создают рабочую, творческую атмосферу, тре-

ты предпочитают более отстраненную роль арбитра, отдавая актерам инициативу в характеристике и интерпретации.

Сценическая постановка в США. С начала XX в. американская профессиональная сцена фактически является монополией театров, расположенных в районе Бродвея и Таймс-Сквер в Нью-Йорке. Эти театры – не более чем сдаваемые в аренду здания, без собственных трупп, репертуара, бутафорских мастерских и т. п.

Как только пьеса получает гарантии финансирования, запускается механизм постановки. Драматург передает текст своему агенту, тот предлагает его потенциальным постановщикам (*продюсерам*) – как с именем, так и начинающим. Выбрав пьесу, постановщик организует одноразовое коммерческое предприятие, нанимает «звезду», режиссера, его помощника, художника сцены и директора по рекламе; через соответствующие агентства набирает актеров, и затем, после четырех недель *репетиций*, начинаются пробные показы в других городах. Подобный порядок позволяет таким городам, как Нью-Хейвен, Бостон, Филадельфия, Балтимор и даже Детройт, Чикаго и Сан-Франциско, увидеть мировую премьеру еще до того, как спектакль будет представлен на суд бродвейских зрителей и критиков метрополии. Тем временем постановщик договаривается с владельцами театрального помещения о разделе прибылей. Постановки, не имевшие успеха в провинции, до Нью-Йорка так и не добираются, а добравшиеся могут закрыться уже после первого спектакля. Если же постановка имела громкий успех, ее хозяева могут послать одну-две труппы на гастроли по стране одновременно с показом на Бродвее или после, а также договориться о параллельной постановке в Лондоне. Бродвей – это коммерческое предприятие, связанное с финансовым риском и предлагающее лишь сезонный, притом ненадежный, заработок, что объясняет наличие в театре влиятельных профсоюзов, таких как Актерская ассоциация за справедливость, Гильдия драматургов и Международный союз работников сцены. Каждый раз, когда возникают серьезные трудовые проблемы, эти союзы, согласно закону Тафта – Хартли, вступают в переговоры с Лигой нью-йоркских театров.

Аудитория Бродвея составляет лишь очень малую часть населения страны, однако ее вполне достаточно, чтобы поддерживать его и сохранять за ним место одного из самых передовых театральных учреждений мира.

К началу 1950-х гг. стоимость театральной постановки поднялась до уровня, осилить который могли лишь самые успешные проекты. В результате не осталось места ни классическим произведениям, ни экспериментальным пьесам. Этот материал начал привлекать внимание профессиональных и полупрофессиональных коллективов в импровизированных

«витринных» театрах Нью-Йорка. Чтобы стимулировать занятость, Актерская ассоциация за справедливость отменила многие из своих требований для театров, вмещающих менее 300 зрителей, и основала «Театр библиотеки Актерской ассоциации» под собственным покровительством. Ее примеру последовали и другие театральные профсоюзы.

В течение трех лет количество внебродвейских театров удвоилось, их общая производительность составляет около 100 спектаклей в сезон. Они добились престижа, который привлекает актеров и режиссеров первой величины. Лига внебродвейских театров заключает с театральными профсоюзами договоры на основе скользящей шкалы, зависящей от суммы сборов конкретного театра. В целом, внебродвейские театры ассоциируются с той же публикой, характером деятельности и критическими кругами, что и бродвейские, и попросту являются альтернативой коммерческому театру.

Около 1960 г. театральная аудитория в поисках нового и необычного обращает внимание на группу театров, назвавших себя внебродвейскими. Их участники обустраиваются в бывших складах, кофейнях, церквях, подвалах, фронтонах магазинов и используют самые разнообразные сценические стили. Основная задача – дать молодым драматургам возможность заявить о себе, а начинающим исполнителям и другим работникам сцены – хотя бы немного заработать. Вдохновителем движения считается Джо Чино, в чьем «Кафе Чино» в начале 1960-х гг. были впервые поставлены пьесы Ланфорда Уилсона. В 1971 г. более 50 таких театров объединились в Союз вне-внебродвейских театров.

Некогда типичные для Америки местные постоянные труппы исчезли уже к Первой мировой войне, не выдержав конкуренции с кинематографом. Впоследствии они возродились в новом обличье, и на данный момент насчитывается около 300 летних театров, дающих представления в переделанных амбарах, шатрах и других подобных сооружениях. Эти театры получили прозвище «соломенных шляп», и их сезон длится 10–12 недель каждое лето. Репертуар состоит в основном из бродвейских хитов, хотя здесь нередко проходят первое испытание многообещающие новые пьесы. Порой сезон «соломенных шляп» оживляют заезжие звезды. Некоторые труппы работают и зимой. Особой разновидностью летних театров являются музыкальные театры-шапито, прототипом которых стал «Музыкальный цирк» в Ламбертвилле (шт. Нью-Джерси), основанный в 1949 г. Сент-Джоном Терреллом.

Новый европейский театр, становление которого связано с такими режиссерами, как Рейнхардт, Крейг, Копо и Мейерхольд, для Бродвея почти не представляет интереса, однако привлекает молодых и энергичных руководителей любительских коллективов по всей Америке, объединившихся в

Движение малых театров. Такие долговечные малые театры, как «Clevelend playhouse», «Goodman memorial» в Чикаго, «Petit theatre» в Новом Орлеане и «Pasadena playhouse», стали значимыми общественными учреждениями.

Профессиональные некоммерческие театры с официальным статусом известны как региональные театры. Они имеют свою профессиональную организацию – Движение за объединение театров. Появились в основном после Второй мировой войны. С притоком средств из частных учреждений и Национального фонда развития искусств (учрежден в 1965 г.) такие театры стали появляться в крупных городах по всей стране. Это полностью профессиональные театры с постоянным коллективом работников и исполнителей на зарплате и отдельным договором с профсоюзом. Рост числа подобных заведений способствовал децентрализации, а также повышению жизнеспособности и разнообразия театра Соединенных Штатов.

В 1912 г. преподаватель Гарвардского университета Джордж Пирс Бейкер основал театр «47-я мастерская» для апробирования пьес, написанных на кафедре английского языка и литературы; впоследствии театр обосновался в Йельском университете. Вскоре этому примеру последовали и другие вузы, и теперь почти в каждом американском колледже имеется своя «лаборатория» по курсу драмы. Зародившись на кафедрах английского языка и литературы, многие университетские курсы по драме или театру обрели собственные кафедры или стали профилирующими предметами. Некоторые из них, например в университетах Айовы, Индианы и в Йельском, располагают театральными зданиями, которые гораздо лучше бродвейских. Многие время от времени приглашают профессиональных режиссеров или актеров. Некоторые студенческие театры известны своими экспериментами, например Йельский – в освещении, театр «Penthouse» Вашингтонского университета – постановками в «круглом театре». Наиболее существенным достижением коллективов данного типа можно считать стимулирование провинциального театра.

И студенческие, и общественные театры вносят большой вклад в культурное наследие Америки, привлекая широкую аудиторию и на высоком уровне проводя сценические эксперименты. Оба типа театров объединены в Конференции национальных театров, хотя у студенческих театров имеется собственная Ассоциация американского театра.

Сценическая постановка за пределами США. В Европе по-прежнему сохраняется традиция постоянной труппы со своим репертуаром и собственным театром на основе сезонного контракта. Такие труппы субсидируются государством, чего практически не наблюдается в США. Государственная поддержка театра на экстенсивной основе была типична для Совет-

ского Союза и других социалистических государств, в том числе Китая; частных театров в этих странах не было вообще.

У внебродвейских театров Нью-Йорка есть аналоги в лице многочисленных экспериментальных театров в Лондоне, Париже, Риме и других европейских мегаполисах. Они полностью профессиональные, но устраивают постановки в более интимной атмосфере, нежели крупные театры. Лондонские театры такого типа, например «Клуб художественного театра», организованы в форме клубов, товариществ с постоянным членством, дабы избежать официальной цензуры, которой подвергаются обычные театры.

По сценическим методам театры Европы – Западной и Восточной, профессиональные и любительские – не отличаются от американских, за единственным исключением театра «Berliner Ensemble», получившего международное признание за уникальный труд по развитию сценических форм Брехта. В Японии и Китае постановкой западной драматургии занимаются независимые труппы – в западном «иллюзорном» стиле, с электрическим освещением. Однако традиционные азиатские сценическая условность, формальность и стилизованность по-прежнему царят на сценах-помостах национальных театров.

С 1948 г. театры мира официально объединяет под эгидой ЮНЕСКО Международный институт театра (МИТ), хотя связь эта весьма слабая и сводится в основном к обмену информацией о новых постановках.

ЛИТЕРАТУРА

Абалкин Н. А. Рассказы о театре / Н. А. Абалкин. – М. : Мол. гвардия, 1981. – 304 с.

Абалкин Н. А. Система Станиславского и советский театр / Н. А. Абалкин ; [под ред. П. А. Маркова] ; Всероссийское театральное о-во. – М. : Искусство, 1954. – 394 с.

Авдеев А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе / А. Д. Авдеев. – М. ; Л. : Искусство, 1959. – 266 с.

Азаров А. А. Русско-английский энциклопедический словарь искусств и художественных ремесел : в 2 т. [Электронный ресурс] / А. А. Азаров. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). – М. : Флинта ; Бизнессофт, 2007. – (ИДДК : Словари и переводчики. X-Polyglossum).

Анарина Н. Г. Японский театр Но / Н. Г. Анарина. – М. : Наука, 1984. – 213 с.

Анастасьев А. В китайском театре : путевые заметки / А. Анастасьев. – М. : Сов. писатель, 1957. – 70 с.

Анастасьев А. Н. На 45 языках: об интернациональной природе советского театра / А. Н. Анастасьев. – М. : Искусство, 1972. – 113 с., [24] л. ил. : ил.

Анненский И. Ф. История античной драмы : курс лекций / И. Ф. Анненский ; [сост., вступ. ст., подгот. текста В. Е. Гитина ; примеч. В. В. Зельченко] ; С.-Петербург. гос. театр. б-ка. – М. : Гиперион, 2003. – 411, [3] с. – (Феатрон. История и теория зрелища ; 2).

Античная культура: литература, театр, искусство, философия, наука : словарь-справочник / В. Н. Ярхо [и др.] ; [сост. и общ. ред. В. Н. Ярхо]. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Лабиринт, 2002. – 351 с. : ил.

Анчиполовский З. Я. Вчера и сегодня кольцовской сцены / З. Я. Анчиполовский. – Воронеж : Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1977. – 224, [2] с.

Анчиполовский З. Я. Воронежская легенда. Театр миниатюр ВГУ (1960–1980-е гг.) / З. Я. Анчиполовский. – Воронеж : Центр духовного возрождения Черноземного края, 2005. – 189, [2] с. : ил.

Арто А. Театр и его Двойник. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / А. Арто ; [сост. и вступ. ст. В. Максимова ; коммент. В. Максимова и А. Зубкова ; пер. с фр. А. Зубкова и др.]. – СПб. ; М. : Симпозиум, 2000. – 442, [1] с. : ил. – (Избранная литературно-философская критика и эссеистика: IQ).

Бабкина М. П. Народный театр Индии / М. П. Бабкина, С. И. Потабенко ; [АН СССР. Ин-т народов Азии]. – М. : Наука, 1964. – 167 с. : 6 л. ил.

Баландин Л. А. С чего театр начинается : статьи и очерки / Л. А. Баландин. – Новосибирск : Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1979. – 191 с. : 8 л. ил.

Барро Ж.-Л. Размышления о театре / Ж.-Л. Барро ; [авт. предислов. Т. И. Бачелис ; авт. сопроводит. мат-ла М. Г. Марецкой]. – М. : Изд-во иностр. лит., 1963. – 303 с. : 15 л. ил. – (Для научных библиотек).

Бартошевич А. В. Шекспир. Англия. XX век / А. В. Бартошевич ; [худож.-оформ. Н. В. Мельгунова]. – М. : Искусство, 1994. – 411, [2] с., [32] л. ил.

Бартошевич А. В. Диалог культур: проблема взаимодействия русского и мирового театра XX века : сб. статей / [редкол.: А. В. Бартошевич и др.] ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. – СПб. : Дм. Буланин, 1997. – 263, [2] с.

Барышев Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г. И. Барышев ; [ред. О. Ф. Нечай] ; Союз театр. деятелей Республики Беларусь. – Минск : Навука і тэхніка, 1992. – 290, [3] с. : ил., цв. ил.

Башинджагян Н. З. Беседы о театре социалистических стран / Н. З. Башинджагян. – М. : Знание, 1980. – 192 с. : 4 л. ил. – (Народ. ун-т).

Безгин И. Д. Театральное искусство: организация и творчество : очерки истории отеч. театр. дела / И. Безгин, Ю. Орлов. – Киев : Мистецтво, 1986. – 148, [1] с.

Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Березкин ; Рос. акад. наук, Федер. агентство по культуре и кинематографии РФ, Гос. ин-т искусствознания. – Т. 4 : Театр художника. Истоки и начала. – М. : КомКнига ; URSS, 2006. – 229 с. : ил.

Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Березкин ; Рос. акад. наук, Федер. агентство по культуре и кинематографии РФ, Гос. ин-т искусствознания. – Т. 5 : Театр художника. Мастера. – М. : КомКнига ; URSS, 2006. – 599 с. : ил.

Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист / Ф. Боссан ; [пер. с фр., коммент. А. Булычевой]. – М. : Аграф, 2002. – 265, [2] с. – (Волшебная флейта. Из кладовой истории).

Бочаров М. Д. Революция. Драматургия. Театр / М. Д. Бочаров. – Ростов н/Д : Изд-во Рост. ун-та, 1984. – 207 с.

Брук П. Блуждающая точка. Статьи. Выступления. Интервью / [пер. с англ. М. Стронина ; вступ. ст. Л. Додина ; худож. Д. Плаксин]. – СПб. ; М. : Акад. малый драм. театр : Артист. Режиссер. Театр, 1996. – 268, [2] с. : портр., ил.

Бурман А. Д. Театр и драматургия в традиционной культуре Бирмы / А. Д. Бурман ; [отв. ред. М. И. Никитина] ; АН СССР. Ин-т востоковедения. Ленингр. отд-ние. – М. : Наука. Гл. ред. вост. лит., 1991. – 304, [1] с. : 4 л. ил.

В спорах о театре : сб. науч. трудов / [ред.-сост. Д. И. Золотницкий] ; Рос. ин-т истории искусств. – СПб. : [Б. и.], 1992. – 153, [1] с.

Вагапова Н. М. Формирование реализма в сценическом искусстве Югославии: 20–30-е годы XX в. / Н. М. Вагапова. – М. : Наука, 1983. – 223 с. : ил.

Великобритания: драматургия и театр : справочник / [сост. и авт. ст. И. В. Ступников]. – М. : Высш. шк., 1992. – 214, [2] с.

Великобритания : лингвострановедческий словарь. Литература. Театр. Кино. Музыка. Танец. Балет. Живопись. Скульптура. Архитектура. Дизайн. СМИ / [сост. Г. Д. Томахин]. – М. : Астрель ; АСТ, 2001. – 333, [2] с.

Веселовский Ю. А. Очерки армянской литературы, истории и культуры / Ю. А. Веселовский. – Ереван : Айастан, 1972. – 502 с.

Взаимосвязи: театр в контексте культуры : сб. науч. трудов / [редкол.: С. К. Бушуева (отв. ред.) и др.] ; Всеросс. науч.-исслед. ин-т искусствознания. – Л. : [Б. и.], 1991. – 153, [1] с.

Владимирова А. И. Франция на рубеже XIX и XX веков. Литература, живопись, музыка, театр / А. И. Владимирова ; С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2004. – 147, [1] с.

Гаспаров М. Л. Занимательная Греция. Рассказы о древнегреческой культуре / М. Л. Гаспаров. – М. : Новое лит. обозрение, 2006. – 426, [1] с. : ил.

Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г. Д. Гачев. – М. : Просвещение, 1968. – 303 с.

Глускина А. Е. Заметки о японской литературе и театре: древность и средневековье : сборник / А. Е. Глускина ; АН СССР. Ин-т востоковедения. – М. : Наука, 1979. – 296 с.

Головчинер В. Е. Эпический театр Евгения Шварца / [под ред. Н. Н. Киселева] ; Том. гос. пед. ин-т. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 1992. – 183, [1] с.

Григорьева Т. П. Красотой Японии рожденный : в 2 т. / Т. П. Григорьева. – М. : Альфа-М, 2005. – Т. 1 : Путь японской культуры. – 2005. – 358, [1] с.

Древний мир и мы. Классическое наследие в Европе и России : альманах / редкол.: А. К. Гаврилов (отв. ред.) [и др.]. – СПб. : Алетейя ; Bibliotheca classica Petropolitana, 2003. – Вып. 3. – 397, [2] с. : ил.

Жидков В. С. Театр и власть, 1917–1927. От свободы до «осознанной необходимости» / В. С. Жидков ; Гос. ин-т искусствознания. – М. : Алетея, 2003. – 312 с.

Западное искусство. XX век. Современные искания и культурные традиции / [редкол.: Б. И. Зингерман (отв. ред.) и др.] ; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. – М. : Наука, 1997. – 244, [3] с.

Западное искусство. XX век. Мастера и проблемы / [редкол.: Б. И. Зингерман (отв. ред.) и др.] ; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. – М. : Наука, 2000. – 283, [3] с.

Западное искусство. XX век. Проблема развития западного искусства XX в. / [редкол.: Б. И. Зингерман (отв. ред.) и др.] ; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2001. – 370, [3] с. : портр.

Западное искусство. XX век. Проблемы интерпретации / [редкол.: И. И. Рубанова (отв. ред.) и др.] ; Рос. акад. наук, Федер. агентство по культуре и кинематографии РФ, Гос. ин-т искусствознания. – М. : URSS ; КомКнига, 2007. – 285 с.

Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв. : очерки / [отв. ред. М. Ю. Давыдова] ; Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ист.-филол. фак. – М. : РГГУ, 2001. – 435, [1] с. : ил.

Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение / Б. И. Зингерман. – М. : Наука, 1988. – 384 с.

Иллюстрированная история мирового театра / [под ред. Д. Р. Брауна; пер. с англ. : А. Можяева и др.]. – М. : БММ, 1999. – 581, [1] с. : ил.

Инов И. Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20–40-е годы 20-го века) = Divadelni a koncertni sinnost ruske emigrace v ceskoslovensku ve 20.–40. letech 20. stoleti / И. Инов. – Praha : Narodni knihovna CR-Slovenska knihovna, 2003. – Т. 1. – 425 с. : [18] л. ил. ; Т. 2. – 242 с. : [8] л. ил.

Искусство Востока. Миф. Восток. XX век : сборник статей / Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2006. – 344, [1] с. : ил.

История западноевропейского театра : хрестоматия / [сост. и ред. С. Мокульского]. – 2-е изд., испр. и доп. – Т. 1. – 1953. – 815, [1] с.

История западноевропейского театра / [под общ. ред. С. С. Мокульского]. – Т. 2. – 1957. – 905, [1] с. : ил., портр.

История искусства : иллюстрированная энциклопедия. Античность / Е. В. Герцман, Е. Е. Герцман. – М. ; СПб. : АСТ ; Северо-Запад Пресс, 2002. – 500 с. : ил. – (История искусства).

История искусства : иллюстрированная энциклопедия. Ренессанс / Л. Березовчук. – М. ; СПб. : АСТ ; Северо-Запад Пресс, 2003. – 503 с. : ил. – (История искусства).

История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Искусство XIX века : в 3 кн. / редкол.: Е. И. Ротенберг (гл. ред.) [и др.]. – Кн. 1 : Франция. Испания / отв. ред. тома Е. Ю. Золотова. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2003. – 336 с. : [140] л. ил.

История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Искусство XIX века : в 3 кн. / редкол.: Е. И. Ротенберг (гл. ред.) [и др.]. – Кн. 2 : Германия. Австрия. Италия / отв. ред. тома Е. Ю. Золотова. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. – 562 с. : ил.

История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Искусство XIX века: в 3 кн. / редкол.: Е. И. Ротенберг (гл. ред.) [и др.]. – Кн. 3 : Англия, Скандинавия, Восточная Европа / отв. ред. тома Е. Ю. Золотова. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. – 416 с. : [93] л. ил., цв. ил.

Кагарлицкий Ю. И. Литература и театр Англии XVIII–XX вв. Авторы, сюжеты, персонажи / Ю. И. Кагарлицкий. – М. : Альфа-М, 2006. – 541 с.

Как всегда – об авангарде: антология французского театрального авангарда / [вступ. ст., сост., пер. с фр. и коммент. С. Исаева ; худож. Д. Крымов]. – М. : Союзтеатр ; Гитгис, 1992. – 284, [3] с. : ил.

Как продавать искусство : сб. статей / [сост. и ред. амер. изд. Дж. В. Мелло ; перераб. и испр. под ред. П. Лавендер ; пер. с англ. В. О. Бабкова]. – Новосибирск : Сиб. хронограф, 2001. – 195 с. : табл.

Какурина М. В. Российская эмиграция в культурной жизни Германии в 1920–1933 гг. (живопись и театр) / М. В. Какурина ; под ред. В. А. Артемова. – М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2004. – 160 с.

Кипнис М. Драматерапия. Театр как инструмент решения конфликтов и способ самовыражения / М. Кипнис. – М. : Ось-89, 2002. – 191, [1] с. : ил.

Конрад Н. И. Избранные труды: литература и театр / Н. И. Конрад ; [под ред. М. Б. Храпченко ; сост. А. И. Владимирская]. – М. : Наука, 1978. – 462 с. + 1 л. порт.

Константин Станиславский [Мысли. Наблюдения. Впечатления. О жизни. Об искусстве. О творчестве] / [сост., предисл. и прим. С. Стахорского]. – М. : Вагриус, 2001. – 205, [1] с. – (Записные книжки).

Кужель Ю. Л. Театр Дзерури: история развития и драматургия / Ю. Л. Кужель ; [отв. ред. Л. Д. Гришелева]. – М. : Наука ; Вост. лит., 1993. – 220, [2] с. : ил.

Литаврина М. Г. Русский театральный Париж: 20 лет между войнами / М. Г. Литаврина. – СПб. : Алетейя, 2003. – 208, [8] с. : ил. – (Русское зарубежье).

Ложкин В. В. Удмуртско-русские театральные связи / В. В. Ложкин ; РАН, Урал. отд-ние, Удмурт. ин-т истории, яз. и лит. – Ижевск : [Б. и.], 1993. – 174, [1] с.

Ложкин В. В. Театральное искусство Удмуртии / В. В. Ложкин ; РАН, Урал. отд-ние, Удмурт. ин-т истории, яз. и лит. – Ижевск : [Б. и.], 1994. – 162, [1] с., [16] л. ил.

Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман ; [вступ. ст. Р. Г. Григорьева, С. М. Даниэля ; послесл. М. Ю. Лотман ; сост. Р. Г. Григорьев, М. Ю. Лотман]. – СПб. : Искусство-СПБ, 2005. – 702 с. : портр., [24] л. ил.

Луков В. А. Предромантизм / Вл. А. Луков. – М. : Наука, 2006. – 682, [1] с. : ил.

Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача : [воспоминания] / Ю. П. Любимов ; [отв. за вып. А. Проскурин]. – М. : Новости, 2001. – 572 с.

М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени : сб. статей / [сост. А. А. Нинов] ; Союз театр. деятелей РСФСР. – М. : СТД РСФСР, 1988. – 492, [1] с., [1] л. портр. : ил.

Макарова Г. В. Актерское искусство Германии. Роли. Сюжет. Стилль. Век XVII – век XX / Г. В. Макарова ; Рос. гос. гуманитар. ун-т. – М. : РГГУ, 2000. – 262 с. : ил.

Мастера литературы, театра и кино / сост. Н. Б. Сергеева. – М. : Вече, 2006. – 397, [1] с., [16] л. цв. ил. – (Великие Россияне).

Марар О. И. Российская артистическая эмиграция: судьба, творчество, жизнь (1918–1939 годы) : учеб. пособие / О. И. Марар, Б. Я. Табачников ; [под общ. ред. Ю. Л. Золотовского] ; Воронеж. гос. ун-т, Ист. фак. – Воронеж : [Б. и.], 2002. – 153 с.

Марченко Н. А. Быт и нравы пушкинского времени / Н. А. Марченко. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 431 с. : ил. – (Искусство жизни).

Мейерхольд и художники : альбом / [сост. А. А. Михайлова и др. ; пер. Е. Я. Бессмертной] ; Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина. – М. : Галарт, 1995. – 358 с. : ил., цв. ил.

Миц Н. В. Театральные коллекции Франции / Н. В. Миц. – М. : Искусство, 1989. – 446, [1] с. : ил., цв. ил. – (Города и музеи мира).

Миц Н. В. Старое и всегда современное. Парадоксы Шекспира: Шекспир в английском театре XVII–XIX веков / Н. В. Миц. – М. : Искусство, 1990. – 125, [2] с.

Мир искусств : альманах / [редкол.: Б. И. Зингерман (отв. ред.) и др.] ; Гос. ин-т искусствознания. – М. : Культура, 1995. – 932, [2] с.

Мир театра, балета, кино [Электронный ресурс]. – Электрон. текстовые и графические данные. – М. : Равновесие, 2005. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). – (Великое наследие ; Т. 10) ; (Электронная книга. Комфортное чтение).

Мировая художественная культура. XIX век. Изобразительное искусство, музыка и театр / Е. П. Львова [и др.]. – СПб. [и др.] : Питер, 2007. – 460 с. : ил. + 1 электрон. опт. диск (CD).

Мусский И. А. Сто великих актеров / И. А. Мусский. – М. : Вече, 2006. – 527 с. : ил. – (Сто великих).

Немирович-Данченко В. И. Из прошлого / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Кукушка, 2003. – 346, [2] с., [8] л. ил. – (Мой 20 век).

Объект исследования – искусство: по страницам «культурологических записок» / Фед. агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания. – М. : Индрик, 2006. – 519 с.

Павленко А. Теория и театр / А. Павленко ; Рос. акад. наук, ин-т фило-софии. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. – 232, [1] с. : ил.

Перель Э. Англо-русский и русско-английский театральный словарь: смежные искусства / Э. Перель. – М. : Филоматис, 2005. – 438, [1] с.

Петриковская А. С. Российское эхо в культуре Австралии (XIX – пер-вая пол. XX в.) / А. С. Петриковская ; [отв. ред. В. П. Николаев] ; Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения. – М. : ИВ РАН, 2002. – 199 с. : ил.

Проскурникова Т. Б. Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины XX века / Т. Б. Проскурникова ; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания. – СПб. : Алетейя, 2002. – 471 с. : ил. – (Gallicinium).

Разаков В. Х. Художественная культура XX века: типологический кон-тур / В. Х. Разаков. – Волгоград : Изд-во Волгоград. гос. ун-та, 1999. – 431 с.

Реутин М. Ю. Народная культура Германии: позднее средневековье и Возрождение / М. Ю. Реутин ; Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ин-т высш. гума-нитар. исслед. – М. : РГГУ, 1996. – 215, [1] с. : ил. – (Библиотека студента).

Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма. Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музы-ка / Л. Ришар ; [науч. ред. и послесл. В. М. Толмачева ; пер. с фр. Н. В. Ки-словой]. – М. : Республика, 2003. – 432 с. : ил.

Рубб А. А. Размышления о нетрадиционном театре, или Нетрадицион-ный театр как он есть / А. А. Рубб ; Федер. агентство по культуре и кине-матографии, Акад. переподгот. работников искусства, культуры и туриз-ма. – М. : ВК, 2004. – 603 с.

Русский драматический театр : энциклопедия / [под общ. ред. М. И. Ан-дреева и др.]. – М. : Большая рос. энцикл., 2001. – 565, [2] с., [32] л. ил. : ил.

Русский Харбин / [сост., предисл, коммент. Е. П. Таскиной]. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Изд-во Моск. ун-та ; Наука, 2005. – 349, [2] с. : ил.

Рябцев Ю. С. Хрестоматия по истории русской культуры: художествен-ная жизнь и быт XVIII–XIX вв. / Ю. С. Рябцев. – М. : ВЛАДОС, 1998. – 646, [1] с., [20] л. ил. : ил., цв. ил.

Самые знаменитые артисты России / [авт.-сост. С. В. Истомина]. – М. : Вече, 2002. – 462, [1] с. : ил. – (Самые знаменитые).

Серова С. А. Китайский театр-эстетический образ мира / С. А. Серова ; Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения. – М. : Вост. лит., 2005. – 166, [2] с., [4] л. ил. : ил.

Соболевский С. И. Аристофан и его время: древняя комедия, политика, история / С. И. Соболевский; [ред. Г. Н. Шелогуров, И. В. Пешков]. – М. : Лабиринт, 2001. – 408 с. – (Античное наследие : История, литература, театр) ; (Классика филологии).

Соловьев Вл. М. Золотая книга русской культуры / Вл. М. Соловьев. – М. : Белый город, 2007. – 559 с. : ил.

Соломоник И. Н. Традиционный театр кукол Востока: основные виды театра объемных форм / И. Н. Соломоник ; [отв. ред. В. И. Брагинский]. – М. : Наука ; Вост. лит., 1992. – 311, [2] с. : [4] л. ил., табл.

Сто великих режиссеров / [авт.-сост. И. А. Мусский]. – М. : Вече, 2004. – 468 с. : ил. – (100 великих).

США : лингвострановедческий словарь. Литература. Театр. Кино. СМИ. Музыка, танец, балет. Архитектура, живопись, скульптура / [сост. Г. Д. Томахин]. – М. : Астрель ; АСТ, 2001. – 267, [2] с.

Театр. Балет. Опера. Драма : энциклопедия [Электронный ресурс]. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). – М. : Кордис & Медиа, 2003–2006.

Театр в Америке / [сост. Л. Лейно, М. Оттинджер ; ред. Р. Динелт]. – [Б. м.] : [Б. и.], [1996]. – 64 с. : ил., цв. ил.

Театр Жоржа Питоева = Georges Pitoeff, Le regisseur ideal. Статьи. Выступления. Интервью. Письма / Ж. Питоев ; [сост. Н. Жире ; пер. с фр.: Н. Попова, И. Попов]. – М. : Кстати, 2005. – 270 с.

Театральное наследие : сборник : в 2 кн. – Кн. 1 : Об искусстве театра. – 1978. – 294 с.

Театральное наследие : сборник : в 2 кн. – Кн. 2 : О режиссуре. – 1978. – 287 с.

Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века. Кабаре и театры миниатюр, 1908–1917 / Л. И. Тихвинская. – М. : Мо-

лодая гвардия, 2005. – 527 с., [16] л. ил. : ил. – (Живая история. Повседневная жизнь человечества).

Ульциферов О. Г. Индия : лингвострановедческий словарь (свыше 10 000 словарных статей) / О. Г. Ульциферов. – М. : Русский язык-Медиа, 2003. – 581, [2] с. : [24] л. ил.

Универсальные синхронистические таблицы. История. Философия. Наука. Искусство. Литература. Факты. Имена. Даты / [под ред. Л. И. Гительмана, В. И. Максимова ; С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства]. – М. : Совпадение, 2004. – 238, [1] с.

Файман Гр. С. Уголовная история советской литературы и театра / Гр. С. Файман. – М. : Аграф, 2003. – 464 с. – (Глазами ЦК и ЧК).

Шекспировская энциклопедия : [пер. с англ.] / [под ред. С. Уэллса при участии Д. Шоу]. – М. : Радуга, 2002. – 270 с. : ил.

Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / Г. Г. Шпет. – М. : РОССПЭН, 2007. – 327 с. – (Российские Пропилеи).

Эфрос А. В. Профессия: режиссер / А. В. Эфрос. – М. : Вагриус, 2000. – 570, [2] с., [16] л. ил. – (Мой 20 век).

Японский театр / [сост., вступ. ст., коммент., примеч. Г. Чхартишвили]. – СПб. : Северо-Запад, 2000. – 745, [2] с. : ил. – (Золотой фонд японской литературы).

A hidden fire : Russian and Japanese cultural encounters, 1868–1926 / [ed. by J. Thomas Rimer]. – Stanford ; Washington (D. C.) : Stanford University Press ; Woodrow Wilson Center Press, 1995. – XIX, 289 p. : ill.

Albright H. D. Principles of Theatre Art / H. D. Albright, W. P. Halstead, L. Mitchell. – 2nd ed. – Boston [etc.] : Houghton Mifflin, 1968. – XII, 547 p. : ill.

Arts & humanities through the eras : The Age of the Baroque and Enlightenment, 1600–1800 / Philip M. Soergel, ed. – Detroit [etc.] : Thomson Gale, 2005. – XXXII, 559 p. : ill.

Carlson M. Theories of the Theatre : A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present / M. Carlson. – Ithaca ; L. : Cornell Univ. Press, 1984. – 529 p.

Interlitteraria. – [№] 7. – Vol. 1–2 : World drama on the threshold of the 21st century : Tradition and avant-garde – Tartu : Tartu Ulikooli Kirjastus, 1996. – 2002 : Vol. 1. – 232 p. : ill. ; Vol. 2. – P. 237–455.

Kruchenykh A. Our Arrival : From the History of Russian Futurism / A. Kruchenykh ; [ed. by V. Rakitin, A. Sarabianov ; comp. and introd. article by R. Duganov ; notes by R. Duganov et al. ; transl. into engl. by A. Myers]. – M. : RA, 1995. – 191 p. : ill. – (Archive of Russian Avantgarde).

Kustow M. Peter Brook : A Biography / M. Kustow. – N. Y. : St. Martin's Press, 2005. – XVI, 334 p., [8] l. ill .

Mally L. Revolutionary acts : Amateur theater and the Soviet state, 1917–1938 / L. Mally. – Ithaca ; L. : Cornell University Press, 2000. – X, 250 p. : ill.

Marek J. Ceska moderni kultura / J. Marek. – Praha : Mlada Fronta, 1998. – 335 s., [20] l. ill.

Lehmann C. Shakespeare remains: theater to film, early modern to postmodern / C. Lehmann. – Ithaca ; L. : Cornell University Press, 2002 . – XII, 265 p. : ill.

Patterson M. Strategies of political theatre : Post-war British playwrights / M. Patterson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – XVIII, 232 p. – (Cambridge studies in modern theatre / [ser. ed. David Bradby]).

Pitches J. Science and the Stanislavsky tradition of acting / J. Pitches. – L. ; N. Y. : Routledge, 2006. – VIII, 225 p. : fig. – (Routledge advances in theatre and performance studies).

Schoch R. W. Shakespeare's Victorian Stage : Performing History in the Theatre of Charles Kean / R. W. Schoch. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1998. – XIV, 208 p. : ill.

Sporre D. J. Perceiving the arts : An Introduction to the humanities / D. J. Sporre. – 8th ed. – Upper Saddle River (N. J.) : Pearson, 2006. – VI, 282 p., [6] l. ill. : fig. – (Prentice Hall portfolio edition).

Theatre Words : An International vocabulary in 9 languages / [comp. and ed. for NTU (Nordic Theatre Union) and OISTT by I. Luterkort et al.]. – 3rd ed. – Stockholm : NTU, 1980. – 156 p.

Todd A. The open circle : Peter Brook's theatre environments / A. Todd, J.-G. Lecat. – N. Y. : Palgrave Macmillan, 2003. – X, 262 p. : ill.

Toro F. de. Theatre semiotics : Text and staging in modern theatre / F. de Toro ; [transl. from the Spanish by J. Lewis ; rev. and ed. by C. Hubbard]. – Toronto : University of Toronto Press, 1995. – XVI, 201 p. – (Toronto studies in semiotics).

Vian B. Theatre / B. Vian. – P. : Union generale d'edition, 1971 : Vol. 1. – 372 p. ; Vol. 2. – 306 p.

БАЛЕТ



Под **балетом** мы понимаем вид театрального искусства, где основными выразительными средствами служит так называемый «классический» (исторически сложившийся, подчиненный строгому кодексу правил) *танец* и *пантомима*, сопровождаемые музыкой, а также сценическое произведение, принадлежащее этому виду искусства. Иначе говоря, балет – это искусство сценического танца. Под балетом мы также понимаем коллектив артистов, участвующих в театральном представлении с танцами, пантомимой и музыкой. Балет зародился при княжеских дворах Италии в эпоху Возрождения и, по мере того как росла его популярность и совершенствовалась техника исполнения, распространялся по всей Европе, а в дальнейшем завоевал также Северную и Южную Америку, Азию и Австралию. На протяжении большей части XVIII в. балет развивался преимущественно в Италии; в начале XIX в. балетными труппами прославилась Франция, а позднее – Россия. В XX в. балет занимал прочное место на сценах США (особенно в Нью-Йорке), Великобритании и Советского Союза (современной Российской Федерации).

2.1. БАЛЕТНОЕ ИСКУССТВО ДО 1900 г.

Происхождение балета как придворного зрелища. В конце эпохи Средневековья итальянские князья уделяли большое внимание пышным

дворцовым празднествам. Важное место в них занимал танец, что породило потребность в профессиональных танцмейстерах.

Мастерство ранних итальянских учителей танцев произвело впечатление на знатных французов, которые сопровождали армию Карла VIII, когда в 1494 г. он вступил в Италию, предъявив свои претензии на трон неаполитанского королевства. В результате итальянские танцмейстеры стали приглашаться ко французскому двору. Танец расцвел в эпоху Екатерины Медичи, супруги Генриха II (правил в 1547–1559 гг.) и матери Карла IX (правил в 1560–1574 гг.) и Генриха III (правил в 1574–1589 гг.). По приглашению Екатерины Медичи итальянец Бальдасарино ди Бельджойозо (во Франции его называли Бальтазар де Божуайё) ставил придворные представления, наиболее известное из которых носило название «*Комедийный балет королевы*» (1581) и обычно считается первым в истории музыкального театра балетным спектаклем. В царствование трех французских королей – Генриха IV (1533–1610), Людовика XIII (1601–1643) и Людовика XIV (1638–1715) – учителя танцев проявили себя как в сфере бального танца, так и в тех его формах, которые развивались в рамках придворного балета. В Англии в ту же эпоху, т. е. в царствование Елизаветы I, шел аналогичный процесс, нашедший выражение в постановках так называемых масок при дворе в Уайтхолле. В Италии техника профессионального танца продолжала обогащаться, появились первые труды по танцу – «*Il Ballarino*» Фабрицио Карозо (1581) и «*Le Gratie d'Amore*» Чезаре Негри (1602).

В середине XVII в. наметился отход от строгих форм, присущих придворному балету. Балетные артисты выступали теперь на сцене, приподнятой над уровнем зала и отделенной от зрителей, как это было, например, в театре, построенном кардиналом Ришелье в начале XVII в. Этот театр в итальянском стиле находился в его дворце и имел просцениум (переднюю часть сцены, расположенную перед порталом), что открывало дополнительные возможности для создания сценической иллюзии и зрелищных эффектов. Так вырабатывалась чисто театральная форма танца.

В царствование Людовика XIV спектакли придворного балета достигали особого великолепия как в Париже, так и в Версальском дворце. «Король-солнце» появился, в частности, в роли Солнца в «*Балете ночи*» (1653).

Многие сохранившиеся поныне особенности балетных танцев объясняются происхождением балета, стилем поведения первых его исполнителей – придворных, обученных благородным манерам. Все дворяне были знакомы с искусством фехтования, и многие его приемы использовались в танцах: например, «выворотность», т. е. такое положение ног, при котором

они от бедра до стопы повернуты наружу. Обязательные позиции ног, головы и рук в балете также напоминают позиции фехтовальщиков.

В 1661 г. Людовик XIV создал Королевскую академию музыки и танца, объединившую 13 ведущих танцмейстеров, которые были призваны блюсти танцевальные традиции. В Париже началось строительство оперного театра, и через девять лет была открыта Парижская опера. Королевский учитель танцев, Пьер Бошан (1637–1705), много сделавший для кодификации танца в соответствии с утвержденными при его участии правилами и выработавший систему записи танцев, был назначен балетмейстером. Под его началом была сформирована балетная труппа. На первых порах в ее составе были одни мужчины, несмотря на то что в придворных представлениях участвовали женщины (например, мадемуазель Вепрэ), на сцене Парижской оперы они появились лишь в 1681 г.

Одним из первых руководителей этого театра был композитор Ж. Б. Люлли. Во многих его операх танцы занимали существенное место, но лишь к концу XVII в. внутри складывающейся в это время французской оперы они обрели самостоятельность. В операх-балетах Андре Кампра и Ж. Ф. Рамо балетные сцены занимали столько же места, сколько оперные. При этом на сцене Парижской оперы сохранялось различие между величественным «благородным» стилем танца, свойственным придворному балету, и более виртуозным, который раньше был уделом профессиональных артистов. Луи Дюпре (1697–1774), танцующий в парике и маске, придерживался традиционного благородного стиля. В первой трети XVIII в. две женщины, Мари Камарго (1710–1770) и Мари Салле (1707–1756), способствовали совершенствованию техники танца.

Балет в эпоху Просвещения. В XVIII в. стремительно развивались оба стиля танца – благородный и виртуозный. В области театрального танца появились мастера, сформировавшие свой индивидуальный стиль. Наряду с Дюпре, это был блистательный Гаэтан Вестрис (1729–1808), высокотехнический Пьер Гардель (1758–1840) и новатор Огюст Вестрис (1760–1842), отличавшийся необычной внешностью и феноменальной элевацией (т. е. способностью высоко прыгать). Более простые и легкие одежды, вошедшие в моду накануне Французской революции, давали большую свободу для выполнения пируэтов и заносок (особых прыжковых движений), и увлечение ими стало всеобщим, что раздражало приверженцев традиции.

Однако еще более существенным для развития балета, нежели рост техники, стало новое отношение к этому искусству, порожденное Просвещением. Произошло отделение балета от оперы, появился новый вид театрального спектакля, где выразительными средствами были танец и пантомима. Жан Жорж Новерр (1727–1810) был самым значительным хореогра-

фом этого направления, причем не только практиком-новатором, но и автором весьма убедительных публикаций. Его «*Письма о танце и балетах*» (1760) заложили эстетические основы искусства балета, и многие его утверждения не теряют значения и в наши дни. Новерр прославился как постановщик многих ballets d'action, «действенных балетов» (т. е. балетов, имеющих сюжет), в Штутгарте в 1760-е гг., а в 1776 г. был приглашен балетмейстером в Парижскую оперу. Преодолев немалые трудности, он сумел утвердить балет как самостоятельную форму спектакля в этом знаменитом оперном театре.

Балет стал распространяться по Европе. К середине XVIII в. княжеские дворы повсеместно стремились подражать роскоши Версаля, одновременно во многих городах открывались оперные театры, так что танцовщики и учителя танцев, которых становилось все больше, легко находили себе применение. Не только во Франции, но и в других странах хореографы предлагали важные для развития балета новшества. В Австрии Франц Хильфердинг (1710–1768) одним из первых создавал постановки, где сюжет излагался средствами мимики и танца. Итальянский педагог Дженнаро Магри издал подробный учебник театрального танца, каким он стал в последние годы перед падением старого режима во Франции.

Когда разразилась революция 1789 г., балет уже утвердился в качестве особого вида в искусстве. Публика привыкла к условностям сценической мимики, а танец под влиянием идей Просвещения освободился от той искусственности, против которой боролся Новерр. Балет перестал восприниматься как явление придворной жизни.

Пьер Гардель был главным балетмейстером Парижской оперы на протяжении более тридцати лет. Три его балета – «*Телемак*», «*Психея*» (оба поставленные в 1790 г., музыка Эрнеста Миллера), а также «*Суд Париса*» (1793, музыка Этьена Мегюля) – составляли основу репертуара театра. В 1800 г. он поставил менее серьезную по содержанию «*Танцеманию*» (музыка Мегюля). При Гарделе молодым хореографам было трудно пробиться в Парижскую оперу, но когда он ушел в отставку, его место занял Жан Омер (1774–1833), ученик Доберваля, уже поставивший в Опере два спектакля. Прекрасная музыка последнего балета Омера «*Манон Леско*» (1830) принадлежит композитору Ж. Ф. Галеви.

Русское влияние проявилось в том, что Шарля Луи Дидло, до этого работавшего балетмейстером в Петербурге, пригласили поставить в Парижской опере его самый знаменитый балет «*Флора и Зефир*» (музыка К. А. Кавоса). Вернувшись в Петербург и проработав там несколько лет, Дидло оставил театру в наследство не только огромный новый репертуар, в том числе балеты на русские сюжеты, как «*Кавказский пленник*» (музыка

Кавоса, 1823), но и высокий уровень преподавания в балетной школе, которая впоследствии будет признана лучшей в мире.

В 1790-х гг. под влиянием современной моды женский балетный костюм стал значительно более легким и свободным, так что под ним угадывались линии тела; одновременно отказались от обуви на каблучке, заменив ее на легкую бескаблучную туфельку. Менее громоздким стал и мужской костюм: панталоны в обтяжку до колен и чулки позволяли разглядеть фигуру танцовщика. Наиболее значительным новшеством стало изобретение туфельки, позволявшей стоять на пуантах, что способствовало развитию пальцевой техники женского танца, открыв новые технические возможности. Первыми это попробовали сделать Женестьева Гослен (1791–1818) и Амалия Бруньоли (в 1820-х гг.).

Романтический балет. К моменту установления мира в Европе (1815) выросло новое поколение, мало интересовавшееся прошлым. То, что было присуще предшествующей эпохе, забывалось, родилась новая эстетика романтизма, которая распространилась на все искусства. Романтизм не только разрушал старые формы, которые казались старомодными и неуместными, но искал новые источники вдохновения. Молодые художники-романтики обратились к явлениям сверхъестественным и экзотическим, их привлекала культура дальних стран и седая древность. Первые проявления романтизма были особенно впечатляющими, причем балет испытывал его влияние дольше, чем многие другие виды театрального искусства.

Многие представления об искусстве балета полностью изменились под влиянием Марии Тальони (1804–1884). Появившись в поставленной ее отцом *«Сильфиде»* (1832), она открыла доступ на сцену новому типу героини балета: воздушной гостьи из потустороннего мира. Ее танец обладал грацией, которая способствовала созданию этого идеального существа. Хотя Тальони не первая встала на пальцы, как неоднократно ошибочно утверждали историки, она сумела то, что до нее было всего лишь трюком – найти выразительное средство для передачи особых свойств, присущих неуловимым, бесплотным образам.

Исключительный успех Тальони в Париже тем более знаменателен, что в противоположность другим более ранним звездам Парижской оперы, таким как Мадлен Гимар (1743–1816) и Мари Гардель (1770–1833), она не воспитывалась в школе этого театра. Теперь великолепные танцовщики обучались и в других местах, как например Фанни Эльслер (1810–1884) из Вены, вскоре вступившая в соперничество с Тальони. Эльслер является представительницей другого направления внутри романтического балета. Поэт и критик Т. Готье, написавший сценарий балета *«Жизель»*, называл Эльслер танцовщицей «языческой», по контрасту с Тальони – танцовщи-

цей «христианской». Героини Эльслер были существами вполне земными и обладали вполне плотским очарованием. Эльслер представляла экзотическое крыло романтизма и запомнилась прежде всего в страстном испанском танце, качуче, которая стала такой же эмблемой ее искусства, как Сильфида эмблемой Тальони. Тальони и Эльслер добились невиданного триумфа в России, а Эльслер совершила путешествие в США, став первой из великих балерин, побывавших в Новом Свете.

Карло Блазис (1795–1878), итальянец, выступавший во многих городах Италии, а также в Лондоне, возглавил в 1837 г. балетную школу при миланском театре «Ла Скала». Он написал три книги, посвященные анализу классического танца и его обучению. Блазис считался также самым значительным педагогом в области балета в XIX в.: в числе его учениц – Фанни Черрито (1817–1909), Каролина Розати (1826–1905), в дальнейшем работавшая с Петипа, и Огаста Мейвуд (1825–1876).

Социальный состав балетного зрителя совершенно изменился после Французской революции, когда родился новый богатый торговый и промышленный средний класс. Зритель из этой среды, посещавший в XIX в. балетные спектакли, интересовался только балеринами. Хотя некоторые танцовщики виртуозного направления с успехом выступали на сцене, все же самые знаменитые среди них – Жюль Перро (1810–1892) и Артур Сен-Леон (1821–1870) – приобрели известность прежде всего как хореографы.

Перро был величайшим хореографом этого периода. Мимические сцены в его балетах сохранялись для изображения внешних событий, но он использовал танцевальную форму *pas d'action* для передачи наиболее эмоционально напряженных ситуаций. Самая известная из его работ – это «*Жизель*» (музыка А. Адана), поставленная в 1841 г. в Парижской опере. Несмотря на то, что он был вынужден сотрудничать с другим балетмейстером, Жаном Коралли (1779–1854), именно Перро является автором наиболее значительных танцевальных сцен этого балета, многие из которых сохранялись в более поздних постановках. Главная роль в этом балете принесла славу молодой Карлотте Гризи (1819–1899), которую Перро тогда выдвигал и которая в 1840-х гг. стала одной из самых ярких звезд балета. Перро ставил спектакли преимущественно в Лондоне, где состоялись премьеры его балета «*Эсмеральда*» (музыка Цезаря Пуни, 1844) по роману В. Гюго «*Собор Парижской Богоматери*» и ряда дивертисментов с участием великих исполнителей, как например знаменитый «*Па де камр*» (музыка Пуни, 1845), где выступили одновременно четыре знаменитые балерины – Тальони, Гризи, Черрито и датская танцовщица Люсиль Гран (1819–1907).

Копенгаген имел балетную труппу, которая обладала давними традициями. В середине XIX в. здесь расцвел талант хореографа Августа Бур-

нонвиля (1805–1879). Бурнонвиль, отец которого Антуан Бурнонвиль (1760–1843) был тоже танцовщиком и хореографом, возглавил в 1830 г. труппу Королевского театра и на протяжении почти 50 лет создавал обширный репертуар, из которого до наших дней чудом сохранилось примерно 12 балетов, в числе которых его собственная версия «Сильфиды» (музыка Хермана Северина Лёвенскьола, 1836) и балет «Неаполь» (музыка Нильса Вильгельма Гаде, Эдварда Матса Эббе Хельстеда, Хольгера Симона Паулли и Ханса Кристиана Лумбю, 1842). В постановках Бурнонвиля пантомима, которая до сих пор составляет одну из особенностей датского балета, сочетается с танцем; во многих из них пантомимы гораздо больше, чем танца. В XX в. «стиль Бурнонвиля», где разработаны категория движений, именуемых «заносками» (*batterie*) и где главное внимание уделяется мужскому танцу, сохранялся в Дании благодаря специальной системе обучения, разработанной Хансом Беком (1861–1952). В этой школе значительно меньше пользуются пальцевой техникой: вообще женские роли в датских балетах, как правило, относятся к второстепенным и носят несколько приземленный характер. Если говорить о подготовке мужчин-танцовщиков, то датская школа выделяется среди всех других. Она дала миру таких артистов, как Эрик Брун (1928–1986) и Питер Мартинс (род. 1946). В XX в. историки балета, работая совместно с датскими танцовщиками старшего поколения, восстановили по памяти, записям и фотографиям многие работы Бурнонвиля, которые считались утерянными, в частности балеты «Абдалла» (музыка Паулли, 1855) и «Песнь о Триме» (музыка Йоханна Петера Эмилиуса Хартманна, 1868). Стэнли Уильямс (1925–1997), педагог школы Королевского театра в 1950-х и начале 1960-х гг., был приглашен Дж. Баланчиным в Школу американского балета, и его метод, производный от метода Бурнонвиля, оказал влияние на стиль исполнения «Нью-Йорк сити балле».

Музыку большинства балетов эпохи романтизма писали композиторы, специализировавшиеся в легких жанрах. Наиболее значительным среди них был А. Адан, автор музыки «Жизели» и «Корсара». Балетная музыка в те времена писалась по заказу, и не предполагалось, что это достаточно серьезное произведение, чтобы исполнять его в концертах; пассажи, предназначенные для танца, были мелодичны, а построение их отличалось простотой, в то время как музыка должна была лишь сопровождать эпизоды, создавая общее настроение спектакля.

Упадок европейского балета, расцвет балета в России. Пламя романтизма стало ослабевать уже к середине XIX в. Балет еще пользовался успехом, но преимущественно как зрелище с участием хорошеньких женщин. В Париже Жозеф Мазилье (1801–1868) и Сен-Леон поддерживали престиж Оперы до падения Второй империи в 1870 г. «Корсар» Мазилье (1856, му-

зыка Адана) и последняя постановка Сен-Леона «*Коппелия*» (1870, музыка Л. Делиба) были высшими достижениями этого периода, когда французских балетных артистов потеснили иностранные звезды, преимущественно итальянки. Исключением была Эмма Ливри (1842–1863), ученица Марии Тальони, но она умерла в возрасте 21 года от ожогов (ее балетный костюм загорелся от свечи на сцене). «*Сильвия*» (1876, музыка Делиба) – единственный сохранившийся французский балет этого периода.

В Лондоне в то время балет практически исчез со сцены оперных театров, найдя себе пристанище в мюзик-холлах. Художественная ценность этих спектаклей была не всегда высока, но они обеспечили балету любовь зрителей. В конце XIX в. особое значение имело участие в них замечательной балерины датского происхождения Аделины Жене (1878–1970). Италия в это время оставалась тем центром, откуда, как и прежде, выходили балерины, восхищавшие зрителей своим техническим совершенством. Наиболее известная из них, Вирджиния Цукки (1847–1930), прославилась, однако, не столько своей виртуозностью, сколько драматической напряженностью игры, поставившей ее в один ряд со знаменитыми актерами эпохи.

В XX в. центром балета стал Петербург, где это искусство издавна находило поддержку царского двора. Еще со времен Дидло петербургское Императорское театральное училище готовило первоклассных солистов и кордебалет для театра, где прославленные балетмейстеры работали в исключительно благоприятных условиях, создавая непревзойденные по роскоши спектакли с участием самых знаменитых балерин. В числе постановщиков были Перро и Сен-Леон, и отчасти благодаря им другой француз – Петипа овладел всеми тонкостями своего ремесла.

Мариус Петипа (1818–1910) был, как много десятилетий спустя Баланчин, одним из величайших хореографов в области классического балета. Он родился в семье балетных артистов, учился у отца – Жана Антуана Петипа (1796–1855) и дебютировал в Брюсселе в спектакле П. Гарделя. В возрасте 20 лет он поставил свой первый балет (не сохранившийся) и танцевал в Бордо в одной из крупнейших французских провинциальных трупп, а позднее – также в Париже. В 1847 г. Петипа был приглашен в Петербург в качестве танцовщика и имел большой успех в таких знаменитых спектаклях, как «*Пахита*» (музыка Эрнеста Дельдевеза), «*Жизель*» и «*Корсар*». В 1862 г. он стал балетмейстером петербургского Большого театра, сменив Перро. Петипа осуществил свыше 50 новых постановок в Императорских театрах Петербурга и Москвы, в том числе балетов «*Дон Кихот*» (1869, музыка Людвиг Минкуса), «*Спящая красавица*» (1890, музыка П. И. Чайковского), «*Раймонда*» (1898, музыка А. К. Глазунова), «*Арлеки-*

нада» (1900, музыка Риккардо Дриго). Два известнейших его спектакля – «Щелкунчик» и «Лебединое озеро» (оба с музыкой Чайковского) – были созданы им совместно с Львом Ивановым (1834–1901), которому принадлежат некоторые из самых знаменитых танцевальных сцен. Петипа также восстанавливал и переделывал для петербургской сцены балеты «Сильфида» и «Копеллия», а танцы кордебалета в «Жизели» до сих пор сохраняются во всех постановках в России.

Из музыкантов, с которыми пришлось работать Петипа, самым значительным был П. И. Чайковский. Именно он доказал, что сочинение балетной музыки ничуть не унижает достоинство серьезного музыканта. Сотрудничество с Чайковским стало для Петипа источником вдохновения, из которого как бы чудом родились гениальные произведения, и прежде всего «Спящая красавица», где он достиг вершин того классического совершенства, которым отличается балетное искусство. Кроме того, Чайковский написал музыку для балетов «Щелкунчик» и «Лебединое озеро».

В произведениях Петипа выкристаллизовался классический стиль, свойственный концу XIX и началу XX вв. Поражают его массовые композиции и богатство воображения в разработке принципа симметрии, свои построения он сочинял, делая многочисленные зарисовки. Благодаря Петипа постепенно утверждались и такие канонические танцевальные формы, как *pas de deux*, *adagio* с кавалером, сольные выступления, именуемые вариациями, и наконец, финальный танец – кода, где все участники вновь появляются ненадолго перед зрителем чтобы в конце образовать одну общую неподвижную группу. Хотя Петипа обычно строил свои спектакли вокруг одной балерины, он сочинял также много меньших по значимости, но тоже достаточно важных партий для других танцовщиц, либо уже занявших положение ведущих солисток, либо начинавших свою карьеру способных артисток. Прекрасно обученные танцовщики труппы, наряду с детьми из Театрального училища, постоянно участвовали в характерных, т. е. обретших сценическую форму, народных танцах, и в распоряжении Петипа были все предоставляемые сценой Мариинского театра средства.

Ведущие роли во многих балетах Петипа исполняли приезжие итальянские балерины – Карлотта Брианца (1867–1930) в «Спящей красавице», Антониетта Дель Эра (1861–?) в «Щелкунчике», Пьерина Леньяни (1863–1923) в «Лебедином озере», – но русские артистки уже начали перенимать у них приемы виртуозной техники. Благодаря Матильде Кшесинской (1872–1971) и Ольге Преображенской (1870–1962) итальянская монополия оказалась разрушена. В сфере подготовки танцовщиков французская и итальянская школы, представленные Христианом Иогансоном (1817–1903) и Энрико Чекетти (1850–1928), образовали при слиянии новый русский

стиль, который заявил о себе к моменту смерти Петипа. К тому времени во всем мире прославились такие русские артисты, как Анна Павлова (1881–1931), Михаил Фокин (1880–1942), Тамара Карсавина (1885–1978), Вацлав Нижинский (1889 или 1890 – 1950), а наряду с ними антрепренер Сергей Дягилев.

2.2. БАЛЕТНОЕ ИСКУССТВО XX – НАЧАЛА XXI вв.

К началу XX в. постоянные балетные труппы работали в Дании и Франции, но истинного расцвета хореографический театр достиг лишь в России. Вскоре из России балет начал распространяться по Европе, обеим Америкам, Азии и всему миру. В середине века примечательной особенностью его развития стало необычайное разнообразие стилей: каждый хореограф или художественный руководитель труппы предлагал свой собственный подход.

Русский балет С. П. Дягилева. Политические и социальные сдвиги в России в начале XX в. сказались и на балете. М. М. Фокин, выпускник Петербургского театрального училища, тесно связанного с Мариинским театром, познакомился во время первых гастролей Айседоры Дункан (1877–1927) в России в 1904–1905 с ее танцем, естественным и бесконечно изменчивым. Однако еще до этого у него возникли сомнения в незыблемости строгих правил и условностей, которыми руководствовался в своих постановках М. Петипа. Фокин сблизился со стремящимися к переменам артистами Мариинского театра, а также с группой художников, связанных с С. П. Дягилевым (1872–1929), в состав которой входили А. Н. Бенуа и Л. С. Бакст. В своем журнале «Мир искусства» эти деятели искусства излагали новаторские художественные идеи. Они были привержены в равной мере национальному русскому искусству, в частности его народным формам, и академическому направлению, например музыке Чайковского. Хотя танцовщики Мариинского театра и московского Большого театра и раньше выезжали за пределы страны, все же полное представление об их искусстве и редкой красочности русских спектаклей Западная Европа получила лишь в 1909 г., благодаря организованному С. П. Дягилевым парижскому «Русскому сезону». На протяжении последующих 20 лет труппа «Русский балет Дягилева» выступала преимущественно в Западной Европе, иногда в Северной и Южной Америке; влияние ее на мировое балетное искусство огромно.

Танцовщики труппы «Русский балет» были выходцами из Мариинского и Большого театров: Анна Павлова, Тамара Карсавина, Вацлав Нижинский, Адольф Больм (1884–1951) и др. Художники из окружения Дягилева сочиняли *либретто*, создавали декорации и костюмы, одновременно писалась новая музыка. Для Фокина именно синтез всех этих искусств, рождающий стилистическое единство спектакля, был одним из главных усло-

вий творчества. В программу первого «Русского сезона» вошла его «Шопениана», созданная в Петербурге. Дягилев переименовал «Шопениану», дав ей в Париже в 1909 г. название «Сильфиды», поскольку этот бессюжетный балет, исполняемый балеринами, которые изображают легкокрылых духов, и одним танцовщиком, имеет прообразом спектакль эпохи романтизма – «Сильфиду». Фокин создал балеты «Жар-птица» (1910), основанный на русской народной сказке, и «Петрушка» (1911), где на фоне петербургского масленичного гуляния в балагане петрушечника куклы переживают драму любви и ревности. Музыка обоих балетов написал И. Ф. Стравинский. В числе других балетов Фокина – оргиастическая «Шехеразада» (1910) на музыку оркестровой сюиты Н. А. Римского-Корсакова и лирический балет с музыкой М. Равеля «Дафнис и Хлоя» (1912).

В 1912 г. Фокин покинул труппу «Русский балет», и ее хореографом стал Вацлав Нижинский, неожиданно проявивший талант балетмейстера. Еще раньше его редкий исполнительский дар в области классического и характерного танца вызывал восторг как в России, так и в Париже. Создавая свою хореографию, Нижинский отказался от традиционных технических эффектов, выделяя лишь то, что составляло существо танца. В своей первой работе, балете «Послеполуденный отдых фавна» (1912) на музыку К. Дебюсси, он сумел создать впечатление как бы движущегося античного греческого фриза. Ставя новаторский шедевр Стравинского – «Весну священную» (1913), Нижинский положил в основу танцев резкие прыжки, взмахи, топочущие движения, которые своей неуклюжестью вызывали представление о чем-то диком, примитивном. Позднее у Дягилева работали хореографы Леонид Мясин (1895–1979) и сестра Нижинского – Бронислава Нижинская (1891–1972). Мясин поставил фантастический кубистический балет «Парад» (1917), с декорациями П. Пикассо и музыкой Э. Сати на либретто Ж. Кокто, а также ряд других спектаклей, где в качестве хореографа продемонстрировал редкое разнообразие танцевальной лексики, а в качестве актера – немалый комедийный талант. Его тонкое чувство испанского танца проявились в «Треуголке» (1919) М. де Фалья, а тяготение к бессюжетному балету – в «Оде» (музыка Николаса Набокова, 1928). Нижинская использовала технику классического танца, ставя балет, изображавший ритуал русской крестьянской свадьбы – «Свадебку» (музыка Стравинского, 1923), а в 1924 г. создала два спектакля: «Голубой экспресс» (музыка Д. Мийо) и «Лани» («*Les Biches*», музыка Ф. Пуленка), где подсмеивалась над привычками и манерами, свойственными современным французам из светского общества.

Первая мировая война и Октябрьская революция лишили Дягилева возможности вернуться на родину. Зато все теснее становились его связи с ар-

тистическими кругами в Европе, как и с эмигрантами из России. В его труппе появились артисты, обучавшиеся в студиях Парижа и Лондона. В 1924 г. он принял на службу безвестного петроградского танцовщика, покинувшего Россию, Георгия Баланчивадзе (получившего известность под фамилией Баланчин, 1904–1983), который стал последним из великих хореографов дягилевской антрепризы. У Дягилева Баланчин поставил чистой формы неоклассический балет *«Аполлон Мусaget»* (музыка Стравинского, 1928) и отдал дань экспрессионизму в балете *«Блудный сын»* (музыка С. С. Прокофьева, 1929). После смерти Дягилева (1929) мастера, работавшие с ним, сыграли огромную роль в распространении балета во всем мире, но другого подобного коллектива, объединявшего художников всех видов искусств, никто создать не смог.

Анна Павлова участвовала в первом дягилевском балетном «Русском сезоне», затем основала собственный коллектив, базировавшийся в Лондоне, но разъезжавший по всему миру и побывавший даже в тех дальних странах, куда труппа Дягилева не добиралась. Эта великая артистка и женщина редкого обаяния поразила тысячи зрителей своим исполнением фокинского *«Умиряющего лебедя»* (1907, на музыку К. Сен-Санса), который стал эмблемой ее проникновенного искусства.

Балет в США

В конце XIX в. балетные сцены можно было увидеть только в составе спектаклей, именуемых «экстраваганца», которые еще сохранялись на американской сцене. Это были роскошно обставленные музыкальные представления, которые шли на сцене оперных театров после самой оперы, так что танцевальная часть спектакля начиналась примерно в 11 или 12 часов. Оперные театры приглашали для исполнения ведущих ролей в этих балетах балерин из Европы, и некоторые из них оставались преподавать в Америке. Так в разных городах появились школы и небольшие любительские труппы. Русские артисты, работавшие в составе балетных театров Дягилева или Анны Павловой, стали открывать в Америке студии, как, например, Адольф Больм, Михаил Мордкин (1880–1944) и Фокин.

Ряд трупп, созданных в Европе в надежде повторить достижения Дягилева, оказали влияние на американский балет. Одна из них, носившая некоторое время название «Русский балет полковника де Базиля», в 1933 г. выступала в США, где ее представлял знаменитый импресарио Сол Юрок. Другая труппа, исторически связанная с упомянутой и носившая название «Русский балет Монте-Карло», в какой-то момент обосновалась в США. В 1942 г. Агнес де Милль (1909–1993) поставила здесь балет *«Родео»*, а в 1946 г. Баланчин – *«Сомнамбулу»*, после чего коллектив просуществовал на положении передвижного до начала 1960-х гг. Первые основанные в

Америке балетные труппы появились в 1930-х гг.: это «Littlefield ballet» в Филадельфии и «San Francisco ballet». Два крупнейших американских балетных театра – «New York city ballet» и «American ballet theatre» родились в результате взаимодействия русской традиции и американских предприимчивости и упорства, проявленных в первом случае Л. Керстайном, а во втором – Люсией Чейз.

New York city ballet. В 1933 г. Линкольн Керстайн (1907–1996), состоятельный и просвещенный молодой человек, пригласил Баланчина создать в США балетную труппу. Вдвоем они основали Школу американского балета, затем в 1934–1948 гг. занялись формированием профессионального постоянно действующего коллектива. Усилиями Керстайна были поставлены первые балеты на американские сюжеты – в 1938 г. «*Заправочная станция*» («*Filling Station*») Лью Кристенсена (1909–1984) (музыка В. Томсона) и «*Парень Билли*» («*Billy the Kid*») Юджина Лоринга (музыка А. Копленда). В то время как Керстайн бросил все силы на создание национальной труппы, Баланчин одновременно осуществлял постановки для различных танцевальных коллективов, мюзиклов на Бродвее и фильмов в Голливуде. Когда «*Ballet society*», организация, основанная им в 1946 г. как некоммерческая и существовавшая на деньги подписчиков, была приглашена в 1948 г. в «*New York city center*» и вошла в качестве постоянной труппы в состав этого театра, родился «*New York city ballet*». В 1964 г. он получил здание «*New York state theatre*» в комплексе центра А. Линкольна. Школа американского балета все эти годы не прекращала работы, и поэтому новая труппа регулярно пополнялась хорошо обученными танцовщиками. В 1963 г. фонд Форда предоставил грант на сумму в 7,7 млн долларов восьми балетным труппам с целью помочь становлению национального балета в США. Львиная доля этих денег (5,9 млн долларов) досталась «*New York city ballet*», из них 2,2 млн – Школе американского балета. Это дало возможность Школе проводить просмотры детей, отыскивать наиболее одаренных и предоставлять им стипендии.

«*New York city ballet*» и Школа американского балета базируются на эстетике Баланчина, который может считаться прямым наследником М. Пети. Его балеты восприняли классическую традицию во всем ее богатстве, но одновременно сам Баланчин в своих постановках отразил и такие, свойственные американским артистам качества, как динамизм и атлетизм. Хотя мужчины в его балетах, в частности Андре Эглевский (1917–1977) в 1950-х гг. или Эдуард Виллела (род. 1936) в 1960-х, получили возможность продемонстрировать свои достижения, основное внимание Баланчин уделял балеринам. Мелисия Хайден (род. 1923), Мария Толчиф (род. 1925), Дайана Адамс (1926–1993), Танакиль Ле Клер (род. 1929), Виолет Верди (род. 1933), Аллегра Кент (род. 1938). Карин фон Арольдинген (род. 1941),

Патрисия Макбрайд (род. 1942), Сьюзен Фаррелл (род. 1945) и Меррилл Эшли (род. 1950) – лишь немногие из тех, для кого он создавал балеты на протяжении всей своей долгой карьеры. Ориентируясь на их дарования, прославляя их, он одновременно ставил перед ними цели, требовавшие беспрестанного совершенствования техники и повышения мастерства.

Наследие Баланчина включает более 400 произведений. Они весьма разнообразны по жанру: от повествовательных балетов, таких, как *«Орфей»* (музыка Стравинского, 1948), *«Щелкунчик»* (1954) или *«Дон Кихот»* (1965, музыка Набокова), до хореографических интерпретаций музыки без опоры на сюжет: *«Четыре темперамента»* (музыка П. Хиндемита, 1946), *«Симфония до мажор»* (на музыку Ж. Бизе – другое название – *«Хрустальный дворец»*, 1947) или *«Песни любви – вальсы»* (на музыку И. Брамса, 1960). Сущность его творчества – полное слияние музыки и хореографии – в наибольшей степени раскрылась в балете *«Агон»*, который ставился в тесном сотрудничестве с автором музыки – Стравинским. Балет идет без декораций, артисты одеты в однотонные трико. Акробатические движения, построения, в которых нарушены традиционная прямизна линий, наряду с непривычной стремительностью исполнения, без малейших усилий вписываются в текст классического танца; в этом смысле *«Агон»* можно считать эталонным для баланчиновского балета. Убеждение Баланчина, что именно музыка является главным источником вдохновения при создании танца, привело к организации труппой *«New York city ballet»* нескольких фестивалей: Стравинского (в 1937, 1972 и 1982), Равеля (1975) и Чайковского (1981).

Влияние Баланчина на мировой балет трудно переоценить. Его представление о самодостаточности танца, не нуждающегося в помощи литературного сюжета, декораций и костюмов, его убеждение, что первостепенную роль играет взаимодействие музыки и танца, – выделили его из круга современников и явились причиной его огромного влияния на хореографов следующего поколения. Балеты Баланчина повсеместно заняли ведущее положение в репертуаре и, равно как и балеты Петипа, задавали критерии исполнительства. Танцовщики его труппы возглавили большинство балетных коллективов в США. В 1986 г. был основан фонд Джорджа Баланчина (George Balanchine Trust), задача которого – наблюдать за тем, чтобы произведения Баланчина исполнялись без искажений.

Хотя *«New York city ballet»* иногда приглашал для постановки балетов и других хореографов, например Энтони Тюдора (1908–1987) или Фредерика Аштона (1904–1988), репертуар труппы состоял главным образом из работ Баланчина, к которым начиная с 1949 г. добавились постановки Джерома Роббинса (1918–1998). Мастерски построенные балеты Роббинса

включают «Клетку» (на музыку *Базельского концерта* для струнных Стравинского, 1951), новую редакцию «*Послеполуденного отдыха фавна*» (1953), «*Концерт*» (на музыку Шопена, 1956). Они несомненно обогатили репертуар труппы, расширив его диапазон за счет произведений с сильным театральным началом. В 1950–1960-х гг. Роббинс много работал на Бродвее, а в конце 1950-х основал собственную труппу «Балет США». В 1969 г. он вернулся в «New York city ballet», и его «*Танцы на вечеринке*» на музыку Шопена стали выражением современного понимания романтизма. На протяжении 1970-х и 1980-х гг. Роббинс продолжал ставить для труппы. В числе его работ – хореографическая версия «*Гольдберг-вариаций*» Баха (1971) и бесхитростное повествование о жизни человека, близкое японскому театру но, под названием «*Водяная мельница*» («*The Watermill*», музыка Тейдзи Ито, 1972), где в качестве исполнителя прославился Эдуард Виллела.

После смерти Баланчина (1983) во главе труппы встали два руководителя – Роббинс и Питер Мартинс (род. 1946), датский танцовщик, с 1970 г. работавший в «New York city ballet». Мартинс как хореограф впервые заявил о себе в 1978 г., поставив «*Ночь в сценическом освещении*» («*Calcium Light Night*», на музыку Чарлза Айвза). Кроме того, он поставил несколько балетов на музыку, заказанную композитору Майклу Торпу: «*Экстатический оранжевый*» («*Ecstatic Orange*», 1987), «*Черное и белое*» (1986), «*Эхо*» (1989), «*Пепел*» (1991). Работы Мартинса в какой-то мере продолжают разрабатывавшийся Баланчиным тип джазового балета, но они связаны и с исканиями современных хореографов, таких как Уильям Форсайт (род. 1949). В 1991 г. Мартинс поставил «*Спящую красавицу*» всю целиком, без сокращений (на Западе она обычно шла в сокращенном варианте).

«New York city ballet» подготовил в 1988 г. фестиваль американской музыки. В 1989 г. прошли представления в честь Роббинса, который в том же году вышел из состава руководства труппой. В 1993 г. состоялось особое празднование памяти Баланчина, где на протяжении десяти недель показывались все его балеты (в хронологическом порядке). Под руководством Мартинса был усилен мужской состав труппы, куда вошли Дамиан Вёцель (род. 1967), Питер Боаль (род. 1966), датчанин Николай Хюббе (род. 1968), по уровню таланта не уступающие балеринам Кире Николс (род. 1958) и Дарси Кистлер (род. 1964).

American ballet theatre. В 1939 г. Люсия Чейз (1897–1986), богатая вдова, занимавшаяся с М. Мордкиным классическим танцем, вместе с антрепренером Ричардом Плезантом (1906–1961) и художником Оливером Смитом (1918–1994) создала балетную труппу, которая поначалу получила название «Ballet theatre», а в 1956 г. – «American ballet theatre». Первый спектакль труппы состоялся в январе 1940 г. В первые годы исполнялись

традиционные балеты, такие как «Сильфида» («Шопениана») Фокина, а также постановки, использовавшие современный и этнический танец. Для обогащения репертуара Чейз привлекала разных хореографов, в том числе Фокина и Баланчина. В репертуар были включены, в частности, поставленные для других коллективов балеты «Родео» Агнес де Милль и «Парень Билли» Юджина Лоринга (оба на музыку А. Копленда).

Невозможно представить себе «American ballet theatre» без драматических балетов английского хореографа Энтони Тюдора. Тюдор начал карьеру хореографа в английской труппе «Ballet Rambert» в Лондоне, но когда в 1939 г. Аштон вежливо отверг приглашение американского театра, Тюдор, на которого пал выбор, приехал в США вместе с танцовщиком Хью Лэнгом (1911–1988). Обогащая язык балетного спектакля за счет использования бытовых жестов, Тюдор добивался от танцовщиков подчеркнутого драматизма. Движения рождались как бы самим телом; вспыхнувшая страсть неожиданно гасла, когда тело, противясь нахлынувшему разрушительным эмоциям, замирало в неподвижности. Что же касается виртуозной техники, то абсолютно необходимая для исполнения балетов Тюдора, она, тем не менее, никак не демонстрировалась. В балете «Сиреневый сад» (на музыку Э. Шоссона, 1936) действие протекало в пышном английском саду, где молодая женщина прощалась с любимым перед свадьбой, на которую ее вынудили согласиться. «Мрачные элегии» (на музыку «Песен об умерших детях» Г. Малера, 1937) – это скорбный траурный ритуал в крестьянской общине; здесь для передачи глубочайшей скорби использованы элементы народных танцев и простые бытовые жесты. Оба балета были поставлены для труппы «Ballet Rambert» еще до того, как Тюдор переехал в США. В 1942 г. он поставил «Огненный столп» на музыку струнного секстета «Просветленная ночь» А. Шёнберга, где душевное состояние девушки, вынужденной подавлять свои чувства, было передано с неподражаемым драматизмом ведущей балериной «American ballet theatre» Норой Кей (1920–1987). Тюдор прославился спектаклями на социальные и психологические темы, к которым традиционный балетный театр, как правило, не обращался. Лишь последняя его работа «Листья вянут» (1975, на музыку А. Дворжака) была бессюжетным этюдом в романтическом стиле, как он понимался в XX в. Тюдор был не только плодовитым балетмейстером, но и художником, который оказал огромное влияние на несколько поколений зрителей, танцовщиков и хореографов. После его смерти в 1987 г. был основан фонд Тюдора (The Tudor Trust) для наблюдения за постановками балетов Тюдора по всему миру.

Чейз давала возможность ставить спектакли танцовщикам своей труппы. В 1944 г. Роббинс поставил одноактный балет с музыкой Л. Бернстайна «Свободны как воздух» («Fancy free», в России был показан под названием «Матросы на берегу») о любовных приключениях трех матросов,

вышедших на берег в Нью-Йорке. В 1967 г. Элиот Фелд (род. 1942) поставил балет «Предвестник» на музыку Пятого фортепианного концерта Прокофьева. В 1960-х и 1970-х гг. труппа исполняла также балеты Глена Тетли (род. 1926), Кеннета Макмиллана (1929–1992) и Биргит Кульберг (род. 1908). В 1976 г. Туайла Гарп (род. 1942), работавшая в стиле танца модерн, поставила для эмигрировавшего из Советского Союза танцовщика Михаила Барышникова (род. 1948) имевший огромный успех балет «От слова к делу» («*Push comes to Shove*», на музыку Й. Гайдна и Джозефа Лэмба), где, наряду со свойственными ему силой и стремительностью исполнения, выявился его недюжинный комедийный дар.

Разнообразие репертуара «American ballet theatre» требовало присутствия в труппе танцовщиков, обладающих как блестящей классической техникой, так и драматическим талантом. В ранние годы это были Алисия Алонсо (род. 1921), Нора Кей, Джон Криза (1919–1975), Игорь Юскевич (1912–1994) и Алисия Маркова (род. 1910); за ними последовали Тони Ландер (1931–1985), Салли Уилсон (род. 1932), Брюс Маркс (род. 1937), Рой Фернандес (1929–1980), Лупе Серрано (род. 1930), Скотт Дуглас (1927–1996), Синтия Грегори (род. 1946), Мартина Ван Хамель (род. 1945), Фернандо Бухонес (род. 1955) и Гелси Керкленд (род. 1952). Чейз принимала в труппу танцовщиков из разных американских школ, а также приглашала в качестве гостей артистов из других стран. В их числе были как русские, покинувшие Советский Союз, – Наталья Макарова (род. 1940) и Рудольф Нуреев (1938–1993), так и датчанин Эрик Брун, итальянка Карла Фраччи (род. 1936) и венгр Айван Надь (род. 1943).

Барышников был художественным руководителем труппы «American ballet theatre» в 1980–1989 гг. Он не считал нужным приглашать иностранных знаменитостей, предпочитая выдвигать артистов, работавших в труппе: в их числе Аманда Маккерроу (род. 1963), Сюзан Джаффе (род. 1962), Хулио Бокка (род. 1967), Джули Кент (род. 1969). Он приглашал также хореографов, работающих в стиле танца модерн для постановки новых произведений; наиболее успешной оказалась в 1988 г. работа Марка Морриса (род. 1955) «*Пей за меня только глазами*» («*Drink to Me Only With Thine Eyes*») на музыку фортепьянных пьес В. Томсона, несколько напоминающая балеты Джерома Роббинса на фортепьянную музыку – «*Танцы на вечеринке*» и «*Гольдберг-вариации*», она исполнялась, как и балеты Роббинса, целым ансамблем танцовщиков. Барышников пригласил Макмиллана (в качестве художественного советника) и поставил его многоактный балет «*Ромео и Джульетта*». После того как Барышников отошел от дел в 1989 г., короткое время труппой руководила Джейн Херманн (род. 1937), а в 1992 г. руководство принял бывший танцовщик «American ballet theatre» Кевин Маккензи (род. 1954).

Другие американские труппы. Известность получили также другие базирующиеся в Нью-Йорке, меньшие по составу балетные труппы. «Joffry ballet», основанный в 1956 г. Робертом Джоффри (1930–1988), ставит экспериментальные балеты, а также возобновления знаменитых работ таких хореографов XX в., как Аштон, Курт Йоосс (1901–1979), Мясин, Нижинский, Роббинс и Фокин. Балет Джоффри «*Астарта*» (на музыку К. Сиркюса для группы ударных инструментов, 1967), где использовались кинокадры и поп-музыка, был одним из ранних рок-балетов, как и «*Троица*» (на музыку Лео Холдбриджа, 1970) балет, поставленный вторым руководителем труппы – Джералдом Арпино (род. 1928). В 1973 г. Туайла Тарп, объединив свою труппу танца модерн с труппой Джоффри, создала оригинальный спектакль «*Deuce Coupe*» на музыку группы «Бич бойз». Когда Джоффри скончался (1988), труппу возглавил Арпино. Некоторое время в результате борьбы за руководство существование коллектива находилось под угрозой, но в 1992 г. мир был восстановлен после постановки спектакля «*Рекламные щиты*» («*Billboards*»), куда вошли работы четырех хореографов на музыку рок-звезды Принса. В 1996 г. в состав труппы были внесены изменения, и она перебазировалась в Чикаго.

«Танцевальный театр Гарлема» создан в 1968 г. бывшим танцовщиком «New York city ballet» Артуром Митчеллом (род. 1934) в знак протеста против убийства Мартина Лютера Кинга, а выступать труппа начала в 1971 г. Стремясь доказать, что танцовщики афроамериканского происхождения являются неотъемлемой частью мира балета, Митчелл включил в репертуар балеты «*Жизель*», «*Лебединое озеро*», постановки Баланчина, «*Шехеразаду*» Фокина, а также работы многих хореографов-афроамериканцев. Для «Танцевального театра Гарлема» одной из важных сторон деятельности является связь с местным населением в США, Южной Африке, а также (совместно с лондонским Королевским балетом) в Англии: он стремится привлекать молодых черных танцовщиков в балет. Другая нью-йоркская труппа «Балет Фелда / Нью-Йорк» была основана Элиотом Фелдом (род. 1943). Она имеет базой «New York cities Joys theatre», но также много разъезжает по стране.

Национальный фонд искусств и гуманитарных наук, учрежденный в 1965 г., способствовал организации профессиональных балетных трупп по всей территории США и помогал местным коллективам подняться до профессионального уровня. Для этих трупп типичен репертуар, включающий произведения классики XIX в., известные балеты хореографов XX в. и работы местных балетмейстеров. Большинство региональных трупп выживают за счет постановок балета «*Щелкунчик*», который идет непрерывно в течение нескольких недель в период рождественских праздников. Хельги Томассон (род. 1942), руководитель «San Francisco ballet», добился нема-

лого успеха, развив дарование балерины Элизабет Лоскавио (род. 1969). Брюс Маркс в «Boston ballet» поддерживает постоянные контакты с русскими репетиторами и организовал балетный конкурс. Руководители «Tulsa ballet theatre» Моселин Ларкин (род. 1925) и Роман Ясинский (1912–1991) восстанавливали утерянные балеты из репертуара «Русского балета Монте-Карло». Почти во всех городах США созданы балетные труппы, и они нередко обмениваются танцовщиками, декорациями, костюмами, пользуются одними и теми же административными службами.

Мировой балет

Великобритания. До гастролей труппы Дягилева и Анны Павловой в Лондоне в 1910–1920-х гг. балет был представлен в Англии главным образом выступлениями отдельных известных балерин на сценах мюзикхоллов, например датчанки Аделины Жене (1878–1970). Своим рождением английский балет обязан двум женщинам, работавшим у Дягилева: Мари Рамбер (1888–1982), уроженке Польши, и Нинет де Валуа (род. 1898), родившейся в Ирландии, но прошедшей школу в Лондоне. Рамбер, ученица музыканта и создателя системы ритмической гимнастики Эмиля Жак-Далькроза, была приглашена Дягилевым в помощь Нижинскому, когда тому пришлось работать над весьма сложной в ритмическом отношении *партитурой* «Весны священной» Стравинского. В течение нескольких лет она танцевала в кордебалете труппы «Русский балет», затем вернулась в Англию и в 1920 г. открыла свою школу. Ее ученики выступали, именуясь поначалу «Танцовщиками Мари Рамбер», затем в составе «Балетного клуба», в крохотном театре «Mercury», расположенном в районе Ноттинхилл-Гейт в Лондоне. Именно у Рамбер начали свою карьеру многие знаменитые английские артисты, в том числе хореографы Фредерик Аштон и Энтони Тюдор. Оба обратились к танцу уже будучи взрослыми юношами, но очень скоро начали ставить небольшие балеты у Рамбер. В 1930-х гг. на их постановках выросло целое поколение молодых английских танцовщиков.

Де Валуа, тоже танцевавшая в труппе Дягилева, уйдя от него, открыла в Лондоне школу, которая вскоре вошла в состав театра «Sadler's Wells», и в 1931 г. из ее учеников образовался коллектив «Week Wells ballet»; в 1948 г. он получил название «Sadler's Wells ballet». Аштон объединил усилия с Нинет де Валуа для создания балетов, выявивших дарования воспитанных де Валуа молодых артистов Марго Фонтейн (1919–1991), Берил Грей (род. 1927), Роберта Хелпмана (1909–1986), Мойры Ширер (род. 1926). При их участии на протяжении последующих сорока лет выработался специфически английский стиль балетного спектакля и исполнительства, которому свойственны виртуозность, драматизм и чистый классический лиризм. В числе постановок Аштона – полные юмора («Фасад», 1931, музыка Уиль-

яма Уолтона; «*Тщетная предосторожность*», 1960, музыка Фердинана Герольда в обработке Джона Ланчбери) и трагические («*Ундина*», 1958, музыка Х. В. Хенце; «*Месяц в деревне*», 1976, на музыку Ф. Шопена), бессюжетные («*Симфонические вариации*», 1946, на музыку С. Франка; «*Монотонности 1*» и «*Монотонности 2*», 1965, 1966, на музыку Э. Сати) и повествовательные («*Золушка*», 1948, музыка Прокофьева; «*Сон*», 1964, на музыку Ф. Мендельсона в обработке Ланчбери). Аштон охотно создавал балеты на основе литературных произведений: например, его «*Сон*» основан на пьесе Шекспира «*Сон в летнюю ночь*», а «*Месяц в деревне*» на одноименной пьесе Тургенева. Музой Аштона стала Марго Фонтейн, талант которой как балерины, развивался одновременно с его хореографическими экспериментами. Свой последний балет для нее он создал в 1963 г.: это «*Маргарита и Арман*» (на основе «*Дамы с камелиями*» Александра Дюма-сына на музыку Ф. Листа). В это время Фонтейн, которой было уже за сорок, пережила как бы вторую сценическую молодость, обретя нового партнера в лице танцовщика Рудольфа Нуреева, эмигрировавшего из Советского Союза. Источником вдохновения для Аштона служили таланты самых разных исполнителей: драматизм, свойственный Линн Сеймур (род. 1939) или Кристофера Гейбла (1940–1998), блестящая техника и одновременно эмоциональность, проявившиеся в дуэте Антони Доуэлла (род. 1943) и Антониет Сибли (род. 1939). К сожалению, после смерти Аштона (1988) его постановки не сохраняются с той же тщательностью, с какой берегут в Америке балеты Баланчина или Тюдора.

В 1930-х гг. Нинет де Валуа пригласила эмигрировавшего из России режиссера Мариинского театра Николая Сергеева (1876–1951) для постановки классических балетов XIX в., чтобы обогатить репертуар и предоставить артистам возможность освоить ранее непривычные танцевальные формы. К 1956 г. «*Sadler's Wells ballet*» стал называться Королевским балетом и выступал в Королевском оперном театре «*Covent Garden*». В репертуаре театра в 1960-е и 1970-е гг., наряду с традиционными классическими произведениями и постановками Фредерика Аштона, появились драматические балеты Кеннета Макмиллана. Его спектакли отличаются подчеркнутым драматизмом, они насыщены акробатическими па и подержками, служащими выражением напряженных эмоций. Наиболее удачными спектаклями Макмиллана были многоактные «*Ромео и Джульетта*» (музыка Прокофьева, 1965) и «*Манон*» (1974, на музыку Ж. Массне в аранжировке Лейтона Люкаса), которые ставятся во многих странах. Аштон, руководивший Королевским балетом с 1963 г., после ухода де Валуа, ушел в отставку в 1970 г. До 1977 г. труппа работала под началом Макмиллана, затем Нормана Морриса (род. 1931), бывшего танцовщика «*Ballet Rambert*», которому были особенно близки танцевальные идеи американской танцовщицы и хореографа Марты Грэхем (1894–1991). В 1986 г. во

главе коллектива встал Доуэлл, танцовщик, работавший с Аштоном, в то время как Макмиллан оставался одним из хореографов труппы до самой смерти в 1992 г. На его место балетмейстера пришел Дэвид Бинтли (род. 1957), чьи балеты, иногда драматические, иногда бессюжетные, весьма разнообразны по стилю и жанру. Доуэлл ввел в репертуар постановки Балланчина и Роббинса, а также работы У. Форсайта и некоторых танцовщиков труппы. Он пригласил в качестве гостей танцовщиков из России, Франции и США, но одновременно уделял внимание собственным артистам: при нем расцвели дарования Дарси Бассел (род. 1969), Вивианы Дюранте (род. 1967). В ответ на критику, указывавшую на недостаток внимания к наследству Аштона, Доуэлл организовал в сезоне 1994–1995 гг. фестиваль Королевского балета.

На протяжении 1940-х и 1950-х гг. труппа «Ballet Rambert» продолжала ставить новые балеты, сохраняя в репертуаре подлинники классических балетов, рассчитанные на небольшой состав. В 1966 г. труппа была реорганизована, полностью отказавшись от традиционных спектаклей и сохраняя лишь произведения в стиле танца модерн. В 1987 г. ее руководителем стал Ричард Олстон (род. 1948), находившийся под влиянием преимущественно стиля американского хореографа Мерса Каннингема (род. 1919). В 1994 г. этот пост занял Кристофер Брюс (род. 1945), бывший ведущий танцовщик и балетмейстер труппы.

В числе других английских трупп – Английский национальный балет, который имеет своим прямым предшественником коллектив, основанный в 1949 г. бывшими дягилевскими танцовщиками Алисией Марковой и Антоном Долиным (1904–1983), который в течение многих лет носил название «London festival ballet». В 1984 г. возглавлявший труппу датчанин Питер Шауфус (род. 1949) возобновил балет Аштона «Ромео и Джульетта», который к этому времени был практически забыт. В 1990 г. руководителем труппы стал Айвен Надь.

Королевский балет всегда содержал вторую, меньшую по составу, передвижную труппу. В 1990-х гг. она обосновалась в Бирмингеме и теперь известна как Бирмингемский королевский балет.

Советская (постсоветская) Россия. В России балет не терял своей значимости в годы после Первой мировой войны и при советской власти, даже когда политическая и экономическая ситуация, казалось, угрожала самому существованию Большого и Мариинского (носившего после Октябрьской революции название Государственного театра оперы и балета, ГОТОБ, а с 1934 г. – имя С. М. Кирова) театров. 1920-е гг. – период интенсивных экспериментов как в области формы, так и содержания балетного спектакля. Появляются постановки пролеткульта на политические и соци-

альные темы – в Москве работы Касьяна Голейзовского (1892–1970) и в Петрограде (с 1924 – Ленинград) разнообразные постановки Федора Васильевича Лопухова (1886–1973), в том числе его *«Величие мироздания»* (1922) на музыку Четвертой симфонии Бетховена.

«Красный мак» на музыку Р. М. Глиэра – балет, поставленный в 1927 г. Василием Дмитриевичем Тихомировым (1876–1956) и Львом Александровичем Лашилиным (1888–1955) в Москве, послужил прототипом многих последующих советских балетов. Это многоактный спектакль, темой которого служат благородные страсти и героические поступки, а специально написанная музыка носит симфонический характер. Такие балеты, как в 1932 г. *«Пламя Парижа»* Василия Ивановича Вайнонена (1901–1964) и в 1934 г. *«Бахчисарайский фонтан»* Ростислава Владимировича Захарова (1907–1984), оба с музыкой Бориса Владимировича Асафьева, как в 1939 г. *«Лауренсия»* (музыка Александра Абрамовича Крейна) Вахтанга Михайловича Чабукиани (1910–1992) и в 1940 г. *«Ромео и Джульетта»* Леонида Михайловича Лавровского (1905–1967) (музыка Прокофьева), могут служить примером тех эстетических принципов, которым следовали не только главные труппы – Театр им. С. М. Кирова в Ленинграде и Большой театр в Москве, но и все примерно 50 театров, которые работали в стране. Хотя отдельные находки 1920-х гг. и сохранялись, преобладали спектакли, ориентированные на советскую политическую идеологию, а манеру исполнения отличали кантиленность движений и гибкость (особенно в области рук и спины) при одновременной разработке высоких прыжков, акробатических поддержек (например, высокий подъем на одной руке кавалера) и стремительных верчений, что придавало советским балетам особую драматическую экспрессию.

Одним из педагогов, способствовавших выработке этого стиля, была Агриппина Яковлевна Ваганова (1879–1951). Бывшая танцовщица Мариинского театра, она начала преподавать по окончании своей исполнительской карьеры. Став педагогом Ленинградского хореографического училища, Ваганова выработала программу и учебник классического танца и готовила своих учениц, чтобы они могли исполнять как великие романтические балеты прошлого, так и новые советские, с их виртуозной техникой. По всему Советскому Союзу, а также в Восточной Европе в основу обучения была положена система Вагановой.

Зрители в Западной Европе и США были практически не знакомы с советским балетом до середины 1950-х гг., когда балетные труппы Кировского и Большого театров впервые выехали на гастроли на Запад. Интерес к нему вызвало поразительное мастерство балерин Большого театра Галины Сергеевны Улановой (1910–1998), с проникновенным лиризмом пере-

давшей чувства Жизели и Джульетты, и Майи Михайловны Плисецкой (род. 1925), поразившей своей блистательной техникой в роли Одетты-Одиллии в *«Лебедином озере»*. В то время как Большой театр воплощал наиболее эффектные особенности советского стиля, классическая чистота танцовщиков Кировского театра нашли выражение у таких артистов, как Наталья Сергеевна Дудинская (род. 1912) и Константин Михайлович Сергеев (1910–1992), способствовавших возрождению традиций Петипа. Больших успехов добились следующие поколения артистов: Екатерина Максимова (род. 1939), Владимир Васильев (род. 1940), Наталья Бесмертнова (род. 1941) и Вячеслав Гордеев (род. 1948) в Большом театре, Ирина Колпакова (род. 1933), Алла Сизова (род. 1939) и Юрий Соловьев (1940–1977) в Кировском театре. В 1961 г. Нуреев, один из ведущих танцовщиков Кировского театра, остался на Западе во время гастролей труппы во Франции. Два других видных артиста того же театра – Наталья Макарова и Михаил Барышников – поступили так же (Макарова – в Лондоне в 1970 г., Барышников – в Канаде в 1974 г.).

В 1980-х гг. административное и политическое давление на искусство в Советском Союзе ослабло, Олег Михайлович Виноградов (род. 1937), руководивший балетной труппой Кировского театра с 1977 г., начал вводить в репертуар балеты Баланчина, Тюдора, Мориса Бежара (род. 1927) и Роббинса. Менее склонен к новшествам был Юрий Николаевич Григорович (род. 1927), который с 1964 г. стоял во главе балета Большого театра. Его ранние постановки – *«Каменный цветок»* (музыка Прокофьева, 1957) и *«Спартак»* (музыка А. И. Хачатуряна, 1968) – типично советские спектакли. Григорович опирается на зрелищные эффекты, уверенно управляет большой массой энергично двигающихся танцовщиков, широко пользуется народным танцем, предпочитает героические сюжеты. В течение многих лет на сцене Большого театра шли почти исключительно балеты Григоровича или его переделки старинных спектаклей, таких как *«Лебединое озеро»*. К концу 1980-х гг. Ирек Мухамедов (род. 1960) и Нина Ананиашвили (род. 1963) из Большого театра, а также Алтынай Асылмуратова (род. 1961) и Фарух Рузиматов (род. 1963) из Кировского театра (ныне называемого Санкт-Петербургским государственным академическим Мариинским театром) получили разрешение выступать с ведущими балетными труппами на Западе, затем вошли в состав этих коллективов. Даже Виноградов и Григорович стали искать возможность проявить свои таланты вне России, где государственное финансирование театров значительно сократилось после распада СССР в 1991 г. В 1995 г. Григорович был заменен на посту руководителя балета Большого театра Владимиром Викторовичем Васильевым.

Другие труппы в Санкт-Петербурге – балет Малого театра оперы и балета им. М. П. Мусоргского (Малый театр оперы и балета до 1991), «Театр

балета Бориса Эйфмана», который возглавляет хореограф Б. Эйфман (род. 1946), труппа «Хореографические миниатюры», созданная Леонидом Якобсоном (1904–1975), работавшим в Кировском театре в 1942–1969 гг., чьи работы получили известность на Западе. В столице работает труппа Московского академического музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Московский театр «Классический балет» (с 1984 г. им руководит В. М. Гордеев). Внимания заслуживает труппа «Эксперимент» (с 1994 г. – «Балет Евгения Панфилова»), созданная в Перми Е. А. Панфиловым (род. 1956).

Распад Советского Союза и последовавший экономический кризис принес огромные трудности балетным труппам, которые до этого щедро субсидировались государством. Многие танцовщики и педагоги покинули страну, чтобы обосноваться в США, Англии, Германии и других западных странах.

В связи с темой советского балета интересно отметить тот факт, что в период холодной войны многие страны Восточной Европы, входившие в социалистический блок, следовали советским принципам как в обучении танцовщиков, так и в постановке спектаклей. Когда границы открылись, многие артисты из этих стран, особенно из Венгрии и Польши, приобщились к достижениям хореографии приезжавших к ним западных трупп, и сами стали выезжать за пределы своих стран.

Франция. Французский балет в начале XX в. находился в состоянии кризиса. Русские артисты, которых приглашали в Парижскую оперу, в частности из труппы Дягилева, были много сильнее французских исполнителей. После смерти Дягилева ведущий танцовщик его труппы Сергей Лифарь (1905–1986), некогда приехавший во Францию с Украины, возглавил балет Парижской оперы и оставался на этом посту в 1929–1945 гг., затем в 1947–1958 гг. Под его руководством выросли прекрасные танцовщики, прежде всего замечательная лирическая балерина Ивет Шовире (род. 1917), прославившаяся исполнением роли Жизели. Наиболее интересные эксперименты в сфере хореографии проводились за пределами Парижской оперы, в частности Роланом Пети и Морисом Бежаром. Пети (род. 1924) ушел из Оперы в 1944 г. и создал «Балет Елисейских полей», где поставил, в числе других спектаклей, балет «*Юноша и Смерть*» (1946, на музыку И. С. Баха) для молодого и динамичного танцовщика Жана Бабиле (род. 1923). Затем для труппы «Балет Парижа» он создал одну из своих самых знаменитых и имевших долгую жизнь постановок – «*Кармен*» (1949, на музыку Ж. Бизе) с Рене (Зизи) Жанмер (род. 1924). Чувство театральности, которым наделен Пети, позволило ему работать в самых различных жанрах и участвовать в коммерческих мероприятиях. В 1972–1998 гг. он возглав-

лял труппу «Национальный балет Марселя», где поставил много стильных и остро театральных спектаклей.

Вслед за Лифарем труппу Парижской оперы возглавляли один за другим такие известные мастера, как Харалд Ландер (1905–1971), Жорж Скибин (1920–1981), Виолетта Верди и Розелла Хайтауэр (род. 1920). Репертуар обогатился за счет произведений Пети и Бежара, Баланчина, Роббинса, Григоровича, Глена Тетли, а также представителей американского танца модерн Пола Тейлора (род. 1930) и Мерса Каннингема. В 1983 г. на пост руководителя был назначен Рудольф Нуреев. Он уделил особое внимание развитию таких балерин, как Сильви Гийем (род. 1965) и Изабель Герен (род. 1961), и предоставил труппе возможность пробовать силы в хореографических произведениях самых разных направлений, одновременно сохраняя классику. После ухода Нуреева (1989) в труппу вернулся теперь уже в качестве руководителя ее бывший ведущий танцовщик, имевший звание «звезды», Патрик Дюпон (род. 1959).

В 1970-х и 1980-х гг. французские провинциальные труппы стали получать государственную поддержку и приобрели международную известность. Особого внимания заслуживает труппа «Балет департаментов Рейна», которая под руководством Жана Поля Гравье показала несколько реконструкций спектаклей XVIII в., сделанных на основе тщательных исторических исследований, предпринятых шведским хореографом Иво Крамером (род. 1921) в частности, балеты «*Тщетная предосторожность*» Доберваля и «*Медея и Язон*» Новерра (музыка Жана Жозефа Родольфа). «Балет Лионской оперы» исполняет стилизованные драматические танцевальные представления, поставленные хореографом Маги Марен (род. 1947).

Дания. Балет в Дании вступил в XX в., в состоянии застоя. Здесь благодаря Хансу Беку сохраняли наследие Августа Бурнонвиля, но отсутствие инициативы привело к тому, что развитие Королевского балета в Копенгагене прекратилось. Некоторое оживление его деятельности наступило в период 1932–1951 гг., когда труппу возглавлял Харалд Ландер (Ланнер), ученик Бека. Ландер сохранял произведения Бурнонвиля по возможности в их первоначальной редакции, но также ставил собственные балеты: самый известный из них – «*Этюды*» (1948, на музыку К. Черни в обработке Кнуде Рисагера), где на сцену вынесены и театрализованы основные компоненты балетного учебного класса.

В 1951 г. Ландер назначил художественным консультантом труппы Веру Волкову (1904–1975), в ту пору самого авторитетного на Западе знатока системы Вагановой. Ее усилиями датские танцовщики освоили новую технику, что открыло перед ними новые возможности при исполнении произ-

ведений разных стилей. Группа вышла из изоляции, гастролировала в Европе, России, на американском континенте. Изящество и радостное оживление, свойственные стилю Бурнонвиля, произвели самое благоприятное впечатление, равно как и бравурность танца, отличавшая исполнение датских танцовщиков, в первую очередь Эрика Бруна. Подготовка танцовщиков-мужчин была признана одним из главных достижений датской школы.

В 1960-х и 1970-х гг. необычайно возрос интерес к истории балета, и спектакли Бурнонвиля стали изучаться как наиболее достоверный пример сохранившихся романтических балетных произведений, что побудило датский Королевский балет провести в 1979 г. и 1992 г. фестивали балетов Бурнонвиля. После Ландера коллектив работал под началом многих артистов, в числе которых Флемминг Флиндт (род. 1936), Хеннинг Кронштам (род. 1934) и Франк Андерсен (род. 1954). В 1994 г. труппой руководил Петер Шауфус, а в 1996–1999 гг. – англичанка Майна Гилгуд (род. 1945). Репертуар датского Королевского балета постепенно расширялся за счет произведений иностранных хореографов, одновременно балеты Бурнонвиля стали включать в репертуар танцевальных коллективов по всему миру. В 1982 г. «Национальный балет Канады» поставил целиком балет «*Неаполь*» (музыка Нильса Вильгельма Гаде, Эдварда Матса Эббе Хельстеда, Хольгера Симона Паулли и Ханса Кристиана Лумбю), а в 1985 г. «Ballet West» в американском городе Солт-Лейк-Сити (шт. Юта), руководимый Брюсом Марксом и Тони Ландер, показал реконструкцию балета «*Абдалла*» (музыка Хольгера Симона Паулли), который до этого не исполнялся на протяжении 125 лет.

Германия. На протяжении первой половины XX в. в Германии наиболее значительным явлением было развитие свободного танца, получившего здесь наименование «выразительного» – Ausdruckstanz. После Второй мировой войны правительства ФРГ и ГДР немало внимания уделили поддержке балетных трупп. Во всех основных городах Западной Германии при оперных театрах были созданы самостоятельные балетные коллективы, которые ставили свои спектакли, одновременно участвуя в операх. Джон Кранко из Англии (1927–1973), выступавший и поставивший ряд спектаклей в английской труппе «Sadler's Wells theatre ballet», возглавил балет Штутгарта в 1961 г. и сформировал обширный репертуар из собственных многоактных спектаклей, во многом напоминающих по стилю советские балеты, богатые драматизированными танцами. Это «*Ромео и Джульетта*» (музыка Прокофьева, 1962), «*Онегин*» (1965, на музыку Чайковского в обработке К. Х. Штольце) и «*Укрощение строптивой*» (1969, на музыку А. Скарлатти в обработке К.-Х. Штольце) – балеты, успех которых немало зависел от участия в них замечательной танцовщицы Марсии Хайде (род. 1939), бразильянки по происхождению, и ее партнера амери-

канца Ричарда Крэгана (род. 1944). Труппа вскоре приобрела мировую славу; после безвременной кончины Кранко ее возглавил Глен Тетли, поставивший в память Кранко балет «Соло на органе» («*Voluntaries*», 1973, на музыку Ф. Пуленка). В числе главных достижений Кранко была созданная им творческая мастерская, где могли экспериментировать молодые хореографы. Здесь начали работать, в частности, американцы Уильям Форсайт и Джон Ноймайер (род. 1942), а также чех Иржи Килиан (род. 1947). Все они стали ведущими хореографами в балетных театрах Европы последующих десятилетий.

Ноймайер в 1973 г. возглавил балет в Гамбурге и создал там богатый репертуар, одновременно из собственных редакций классических спектаклей и оригинальных постановок на религиозные и философские темы, где использовал музыку Малера, Стравинского и Баха. Его балет «*Страсти по св. Матфею*» (1981) длился четыре часа. Форсайт вошел в состав труппы «Штутгартский балет» незадолго до смерти Кранко и танцевал здесь, одновременно ставя спектакли, до 1984 г., когда был приглашен на пост руководителя «Балета Франкфурта». Находясь под влиянием идей, распространенных в современной литературе, Форсайт применил их в балете. В его хореографии налицо та же фрагментарность, которая отличает литературу эпохи постмодерна, в танец часто включены словесные отрывки, используются приемы, относящиеся к другим видам искусства. Техника танца основана на предельной энергии, нарушении естественного равновесия, и цель ее – передать романтические взаимоотношения в момент наивысшего напряжения. Таковы балеты «*Любовные песни*» (1979, музыка народная) и «*Посередине, на некотором возвышении*» («*In the middle, somewhat elevated*», музыка Лесли Штука и Тома Вилемса), который был поставлен Форсайтом по приглашению Нуреева в Парижской опере в 1988 г. Форсайт охотно использовал в своих постановках резкую по звучанию электронную музыку голландца Т. Вилемса, которая способствовала созданию атмосферы отчужденности и неясной тревоги.

Нидерланды. До Второй мировой войны в Нидерландах наиболее сильным было влияние немецкого свободного танца. После войны возрос зрительский интерес к балету, и в Амстердаме была создана труппа «Голландский национальный балет». В 1959 г. ряд танцовщиков и хореографов, покинув эту труппу, основали «Нидерландский танцевальный театр», который обосновался в Гааге и посвятил себя исключительно современной хореографии. Эти две труппы часто обменивались как артистами, так и спектаклями. Ханс ван Манен (род. 1932) и Руди ван Данциг (род. 1933), художественный руководитель «Голландского национального балета», вместе с Гленом Тетли формировали репертуар «Нидерландского танцевального театра». В основе творчества Тетли лежат разные влияния: это и Ханья Хольм

(1898–1992) и Марта Грэхем, и Джером Роббинс, и «American ballet theatre»; недаром он использует в своих постановках как пальцевую технику балета, так и перегибы корпуса и подчеркнута экспрессивные руки, свойственные танцу модерн, но не пользуется прыжками и заносками, разработанными в классическом танце. Балеты ван Данцига и ван Манена сходны с балетами Тетли в том, что в них налицо смешение разных технических приемов. Впечатляющая работа ван Данцига «Памятник умершему юноше» (1965, музыка Яна Бёрмана) исполнялась многими балетными труппами мира.

В 1978 г. руководителем «Нидерландского танцевального театра» стал Иржи Килиан, которого нередко сравнивают с Тюдором, потому что оба они затрагивают волнующие людей темы и предпочитают использовать музыку композиторов Центральной Европы. Килиан к смешанному стилю своих предшественников добавил новые качества: широкое использование движений, исполняемых лежа на полу, драматические скульптурные эффекты, высокие поддержки и вращения. Его созданные на музыку Л. Яначека и исполняемые во многих странах балеты «Возвращение в чужую страну» в двух редакциях 1974–1975 гг. и «Симфониетта» (1978) демонстрируют возможности, которые открываются, когда рисунок танца строится на близко расположенных друг к другу фигурах танцующих. Заинтересовавшись культурой австралийских аборигенов, хореограф создал в 1983 г. балеты «Постоянно посещаемое место» («Stamping Ground», музыка Карлоса Чавеза) и «Время сна» («Dreamtime», музыка Такемицу). В начале 1990-х гг. Килиан присоединил к основной труппе еще одну – «Нидерландский театр – 3».

«Балет Скапино», работающий в Роттердаме под руководством Нильса Кристе (род. 1946), – еще одна голландская труппа, привлекающая внимание своими современными по духу постановками.

Балетное искусство в остальном мире. По мере того как к середине XX в. возрастала роль балета, труппы стали создаваться почти во всех странах обеих Америк, Европы, Азии, в том числе в некоторых районах Средней Азии и Африки, а также в Австралии и Новой Зеландии. Балет нашел себе место даже в странах с собственной богатой танцевальной традицией, таких как Испания, Китай, Япония и Малая Азия.

Морис Бежар, выросший в послевоенной Франции, создал в 1960 г. труппу «Балет XX века» в Брюсселе. Эта труппа, как и организованная при ней весьма необычная школа под названием «Мудра», имела целью пропагандировать искусство балета, демонстрируя танцевальные драмы, основанные на психологии и современных философских идеях. Многие спектакли шли на стадионах, чтобы их могло видеть как можно больше зрителей. Бежар опровергал часто цитируемое утверждение Баланчина, что «балет – это женщина», и уделял главное внимание танцовщикам-мужчинам:

например, в балете *«Жар-птица»* (на музыку сюиты Стравинского, 1970) он заменил исполнительницу главной партии юношей, который изображает партизана. Тем не менее, в его труппе в течение пяти лет танцевала ведущая балерина Баланчина Сьюзен Фаррелл, временно покинувшая нью-йоркскую труппу после того как она вышла замуж. В 1987 г. Жерар Мортъе, директор брюссельского «Théâtre de la Monnaie», при котором работал «Балет XX века», предложил Бежару сократить расходы и уменьшить состав труппы. Не согласившись с этими требованиями, Бежар стал искать другое место, где он мог бы продолжить работу. Ему были сделаны многочисленные предложения из разных стран Европы, и он выбрал Лозанну в Швейцарии. Теперь его труппа носит название «Балет Бежара».

В последние десятилетия XX в. итальянские балерины Карла Фраччи, Алессандра Ферри (род. 1963) и Вивиана Дюранте, ведущая танцовщица английского Королевского балета, с огромным успехом выступали за пределами Италии, но у себя на родине не нашлось театра, где они могли бы найти достойное применение своим талантам. В Испании, где традиции национального танца по-прежнему сильнее любых новшеств, все же появился местный хореограф, приверженный классическому балету, – Начо Дуато (род. 1957), который возглавляет «El ballet lírico nacional». Дуато, в прошлом артист «Нидерландского танцевального театра», ставит танцы, которые сочетают кантиленность, свойственную Килиану, с неистовой страстностью.

В 1920-х гг. шведский импресарио Рольф де Маре (1898–1964) основал в Париже труппу «Шведский балет», хореографом которой был Жан Берлин (1893–1930). Этот коллектив ставил смелые эксперименты и на протяжении немногих лет своего существования, с 1920 по 1925 г., соперничал с «Русским балетом Дягилева». Королевским шведским балетом, находившимся с 1773 г. в здании Королевской оперы в Стокгольме, руководил в 1950–1953 гг. Антони Тюдор. В 1950 г. здесь прошла премьера балета Биргит Кульберг (род. 1908) *«Фрекён Юлия»* (музыка Туре Рангстрёма), который до сих пор исполняется многими труппами мира. В 1963 г. Тюдор, вновь приглашенный в Королевский балет, поставил *«Эхо труб»* (на музыку Богуслава Мартину). Биргит Кульберг, учившаяся у Курта Йооса и Марты Грэхем, основала собственную труппу в 1967 г. и экспериментировала над соединением в одном спектакле классической хореографии и танца модерн. Ее сын Матс Эк (род. 1945), возглавлявший «Cullberg ballet» с 1990 г., осуществил там совершенно новые, ни в чем не напоминающие традиционные постановки балетов *«Жизель»* и *«Лебединое озеро»*.

В XX в. возникли три значительные канадские труппы: «Королевский Виннипегский балет», появившийся под названием «Виннипегский балетный клуб» в 1938 г. и к 1949 г. ставший профессиональной труппой; «На-

циональный балет Канады», созданный в Торонто в 1951 г.; и «Большой Канадский балет», начавший свою деятельность в Монреале в 1957 г. «Национальный балет Канады» основала Селия Франка (род. 1921), которая выступала в английских труппах «Ballet Rambert» и «Sadler's Wells ballet». Опираясь на опыт «Sadler's Wells ballet», она начала с постановки классических балетов XIX в. Франка руководила труппой до 1974 г., затем ее сменил Александер Грант (род. 1925). В 1994–1996 гг. руководителем труппы был Рейд Андерсон (род. 1949), а в 1996 г. на этот пост был назначен Джеймс Куделька (род. 1955).

Быстро развивался балет на Кубе. Алисия Алонсо, одна из самых известных балерин «American ballet theatre» в США, вернулась на родину после революции Фиделя Кастро в 1959 г. и создала труппу «Национальный балет Кубы». Сценическая жизнь самой Алонсо была очень долгой, она перестала выступать лишь в возрасте шестидесяти с лишним лет. В Буэнос-Айресе в разное время работали многие великие танцовщики и хореографы, в частности Нижинская и Баланчин. Аргентинцы Хулио Бокка и Палома Эррера (род. 1975), ставшие ведущими танцовщиками «American ballet theatre», начали обучаться танцу в Буэнос-Айресе.

Многие русские танцовщики после революции 1917 г. уезжали из страны через азиатскую границу. Некоторые из них временно или навсегда обосновались в Китае. После Второй мировой войны в Китае работали педагоги и балетмейстеры из СССР. В период проведения так называемой китайской «культурной революции» 1960 г. советское влияние ослабло, и стали создаваться национальные произведения, такие как «Красный женский батальон» или «Седая девушка» (оба в 1964). Эти спектакли – образцы направления, отрицающего лиризм в балете как упадничество, их примечательная черта – железная дисциплина и четкость в массовых танцах, исполняемых кордебалетом на пальцах. По мере того, как в 1970-х и 1980-х гг. возрастало иностранное влияние, во многих городах Китая появились новые балетные труппы. Создаются они и в главных городах многих других стран Азии.

Заключение

К концу XX и началу XXI вв. все яснее вырисовались проблемы, стоящие перед балетным искусством. В 1980-е гг., когда умерли Баланчин, Аштон и Тюдор (в 1980-х гг.), а Роббинс отошел от активной деятельности, возник творческий вакуум. Большинство молодых хореографов, начавших работать с конца XX в., были не слишком заинтересованы в том, чтобы разрабатывать ресурсы классического танца. Они предпочитали смешение разных танцевальных систем, причем классический танец предстает обедненным, а танец модерн – лишенным оригинальности в выявле-

нии телесных возможностей. В стремлении передать то, что составляет существо современной жизни, хореографы пользуются пальцевой техникой как бы для акцентирования мысли, но игнорируют традиционные движения рук (*port de bras*). Искусство поддержки свелось к некоему взаимодействию между партнерами, когда женщину таскают по полу, кидают, кружат, но почти никогда не поддерживают и не танцуют с ней.

Большинство современных трупп строят репертуар, включая в него классику XIX в. («Сильфида», «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящая красавица»), наиболее знаменитые балеты мастеров XX в. (Фокина, Баланчина, Роббинса, Тюдора и Аштона), популярные постановки Макмиллана, Кранко, Тетли и Килиана и работы нового поколения хореографов, т. к. Форсайт, Дуато, Джеймс Куделька. В то же время танцовщики получают лучшую подготовку, так как стало больше знающих учителей. Сравнительно новая область танцевальной медицины открыла танцовщиком доступ к технике предохранения от травм.

Существует проблема приобщения танцовщиков к музыке. Распространенная популярная музыка не знает разнообразия стилей, во многих странах обучение музыкальной грамоте стоит на низком уровне, при постановке танцев постоянно используются фонограммы – все это мешает развитию музыкальности у танцовщиков.

Новым явлением последних десятилетий стали международные и национальные балетные конкурсы, первый из которых прошел в Варне (Болгария) в 1964 г. Они привлекают не только премиями, но и возможностью показаться судьям, представляющим самые престижные организации. Постепенно конкурсов стало больше, не менее десяти в разных странах; некоторые из них предлагают вместо премиальных денег престижные стипендии. В связи с потребностью в балетмейстерах возникли также конкурсы хореографов.

2.3. ТЕХНИКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

В классическом танце приняты пять позиций ног, исполняемые таким образом, что ноги как бы вывернуты вовне (отсюда термин «выворотность»). Речь идет не о том, чтобы повернуть только ступни носками в разные стороны, повернута должна быть вся нога начиная с бедренного сустава. Поскольку это возможно только при достаточной гибкости, танцовщик должен упражняться ежедневно и подолгу, чтобы научиться без усилий принимать необходимое положение.

Для чего нужна выворотность. Во-первых, выворотность позволяет легко и изящно выполнять все боковые движения. Танцовщик может таким

образом двигаться из стороны в сторону, оставаясь лицом к зрителю. Во-вторых, когда выработана необходимая выворотность, ноги легче движутся, можно поднять ногу в воздух значительно выше, не нарушая равновесия тела. Когда нога вытянута в выворотном положении, бедра остаются на одном, горизонтальном уровне. Если же танцующий не обладает выворотностью, ему приходится поднимать одно бедро, чтобы дать ноге возможность двигаться вверх, и при этом равновесие нарушается. Таким образом, выворотность дает максимальную свободу движений при максимальном соблюдении равновесия. В-третьих, благодаря выворотности линия тела и общий облик танцовщика становятся более привлекательными.

Позиции классического танца

Первая позиция: ступни соприкасаются пятками и развернуты носками наружу, образуя на полу прямую линию.

Вторая позиция: сходна с первой, но пятки выворотных ног отстоят одна от другой на длину ступни (то есть примерно на 33 см).

Третья позиция: ступни прилегают одна к другой таким образом, что пятка одной ступни соприкасается с серединой другой ступни (то есть одна стопа наполовину закрывает другую). Эта позиция в настоящее время используется редко.

Четвертая позиция: выворотные ступни стоят параллельно друг другу примерно на расстоянии одной стопы (33 см). Пятка одной ступни должна находиться прямо перед носком другой; таким образом вес распределяется равномерно.

Пятая позиция: сходна с четвертой, с той разницей, что ступни плотно прилегают одна к другой.

Все па классического танца являются производными от этих позиций. Изначально позиции выполняются, стоя обеими ногами на полу и с прямыми коленями. Далее возникают различные варианты: можно сгибать одно или оба колена (*pliés*), отрывать одну или обе пятки (при вставании на пальцы), поднимать одну ногу в воздух (колено может быть прямым или согнутым), отрывать от земли, принимая одну из позиций в воздухе.

ВИДНЫЕ ДЕЯТЕЛИ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА

Адамс, Дайана (Adams, Diana) (1926–1994), американская танцовщица, родилась в Виргинии. В 1950 г., после работы на Бродвее и в труппе «Ballet theatre», вошла в состав труппы «New York city ballet». Ее стройная фигура с вытянутыми линиями тела и длинными ногами в точности соответствовала представлениям Баланчина об идеальной балерине, и он создал для нее много ролей, в частности в балетах «Агон» (1957), «Песни любви – вальсы» (1960).

Алонсо, Алисия (Alonso, Alicia) (род. 1921), кубинская прима-балерина, родилась в Гаване. Танцовщица романтического склада, она была великолепна в «Жизели», но исполнила немало ролей и в современных балетах. После нескольких лет работы в труппах «Ballet caravan» и «Ballet theatre» она в 1948 г. основала на Кубе «Балет Алисии Алонсо», в дальнейшем получивший название «Национального балета Кубы». Позднее выступала в качестве гастролерши с труппами «American ballet theatre» и «Русский балет Монте-Карло». В 1964 г. снялась в главной роли фильма-балета «Жизель». Продолжала танцевать с огромным успехом в 1970-х гг.

Аштон, Фредерик (Ashton, Frederick) (1904–1988), английский хореограф и руководитель труппы Королевский балет Великобритании в 1963–1970 гг., родился в Гуаякиле (Эквадор). Начал ставить балеты в труппе Мари Рамбер в 1926 г. В 1933 г. вступил в труппу, которая впоследствии стала именоваться Королевским балетом; на спектаклях, которые он поставил, выросло несколько поколений английских артистов балета, в частности Маргот Фонтейн. Стиль Аштона, основой которой стал метод обучения, предложенный Э. Чекетти, определил особенности английской балетной школы. В числе наиболее значительных постановок Аштона: «Конькобежцы» (на музыку Дж. Мейербера, 1937), «Симфонические вариации» (на музыку С. Франка, 1946), «Золушка» (музыка Прокофьева, 1948), «Подношение ко дню рождения» (на музыку А. К. Глазунова, 1956), «Тщетная предосторожность» (на музыку Луи Жозефа Фердинанда Герольда в обработке Джона Ланчбери, 1960), «Сон» (на музыку Ф. Мендельсона, 1964), «Монотонности» 1 и 2 (на музыку Э. Сати, 1965, 1966) и «Месяц в деревне» (на музыку Ф. Шопена, 1976). Аштон поставил для Михаила Барышникова и Лесли Кольер «Равсодию» (на музыку С. В. Рахманинова, 1980). Будучи руководителем труппы Королевский балет, ставил также отдельные танцы и сцены в «Лебедином озере» и «Спящей красавице».

Баланчин, Джордж (Balanchine, George) (1904–1983), урожденный Георгий Мелитонович Баланчивадзе, сын известного грузинского композитора (и брат не менее известного композитора Андрея Баланчивадзе), русский и американский хореограф, новатор. Баланчин считается выдающим-

ся хореографом XX в., вернувшим на балетную сцену чистый танец, отнесенный на второй план сюжетными балетами. В своих новаторских постановках Баланчин использовал, в частности, современную музыку разных стилей. Родился в Петербурге 22 января 1904 г. В 1914 г. поступил в Петроградское театральное училище, в 1921 г. окончил его и был принят в труппу Петроградского государственного театра оперы и балета (бывшего Мариинского). Став в начале 1920-х гг. одним из организаторов коллектива «Молодой балет», он ставил там свои номера, которые исполнял вместе с Т. Л. Жевержеевой (позже известной как Тамара Жева), А. Д. Даниловой, Л. А. Ивановой, Н. П. Ефимовым и др. В 1924 г. при содействии певца В. П. Дмитриева группа танцовщиков получила разрешение для выезда в европейское турне. Затем их пригласил С. П. Дягилев, и Баланчин стал следующим после Б. Ф. Нижинской хореографом труппы «Русского балета Сергея Дягилева». Он осуществил десять постановок, в том числе балет «*Аполлон Мусагет*» (музыка И. Ф. Стравинского, 1928). С этого времени началось многолетнее сотрудничество Баланчина и Стравинского. Именно Дягилев придумал для Баланчивадзе европеизированный вариант его имени – Баланчин. После смерти Дягилева (1929) труппа «Русский балет» распалась. В 1933 г. Линкольн Кёрстайн пригласил Баланчина для создания Школы американского балета и труппы «Американский балет». С 1935 по 1938 г. «Американский балет» работал в нью-йоркской «Метрополитен-опера». В 1936 г. Баланчин поставил балет «*Убийство на Десятой авеню*» («*Slaughter on Tenth Avenue*») в составе мюзикла Роджерса и Харта «*На пуантах*» («*On Your Toes*»), что послужило началом тенденции к серьезному танцу на Бродвее. В 1940 г. Баланчин стал гражданином США. В 1941 г. для латиноамериканских гастролей американской труппы «*American ballet caravan*» он создал два самых знаменитых своих спектакля – «*Ballet Imperial*» (на музыку Чайковского) и «*Concerto Barocco*» (на музыку И. С. Баха). В 1944 и 1946 гг. Баланчин сотрудничал с «Русским балетом Монте-Карло». Две работы Баланчина сделаны для «*Ballet theatre*» – «*Школа вальса*» («*Waltz Academy*», на музыку В. Риети, 1944) и «*Тема с вариациями*» (на музыку Чайковского, 1947). В 1946 г. Баланчин и Кёрстайн основали труппу «*Ballet society*», которая в 1948 г. стала называться «*New York city ballet*». В репертуаре труппы преобладали его постановки, среди которых «*Орфей*» (музыка И. Ф. Стравинского, 1948), «*Блудный сын*» (музыка С. С. Прокофьева, 1959), «*Вальс*» (музыка М. Равеля), «*Шотландская симфония*» (на музыку Ф. Мендельсона) и «*Метаморфозы*» (на музыку П. Хиндемита, 1952), «*Щелкунчик*» и «*Лебединое озеро*» (музыка П. И. Чайковского, 1954), «*Square Dance*» (на музыку А. Вивальди и А. Корелли) и «*Агон*» (музыка И. Ф. Стравинского, 1957), «*Симфония Гунно*» и «*Семь смертных грехов*» (музыка К. Вайля, 1958), «*Модерн Джаз*» (на музыку Г. Шуллера) и «*Электроника*» (музыка Р. Гассмана и О. Сала, 1961), «*Дон Кихот*» (музыка Н. Набокова, 1965); восемь балетов для орга-

низованного труппой фестиваля Стравинского в 1972 г.; «Венские вальсы» (на музыку И. Штрауса-сына, Ф. Легара и Р. Штрауса, 1977). Умер Баланчин в Нью-Йорке 30 апреля 1983.

Барышников, Михаил Николаевич (род. 1948), известный танцовщик-премьер (premier danseur) русской школы; виртуозная классическая техника и чистота стиля сочетаются в его искусстве с невероятной физической силой, что сделало Барышникова одним из самых знаменитых представителей мужского танца в XX в. Барышников родился 27 января 1948 г. в Риге (Латвия). До 12 лет учился в обычной школе, затем – в местном хореографическом училище. Был принят в Ленинградское хореографическое училище. Его учителем стал А. И. Пушкин, наставник Рудольфа Нуреева. В 18 лет, после окончания училища, Барышников был принят в балетную труппу Театра оперы и балета им С. М. Кирова и вскоре исполнял ведущие классические партии. За рубежом Барышников впервые выступил в 1970 г., находясь в Лондоне на гастролях с труппой Кировского театра. В июне 1974 г. во время гастролей с труппой Большого театра в Торонто (Канада) Барышников отказался вернуться в СССР, руководствуясь скорее артистическими, нежели политическими побуждениями. 29 июля 1974 г. он дебютировал в Нью-Йорке в спектакле «American ballet theatre» «Жизель», танцуя с Н. Р. Макаровой. В течение последующих четырех лет Барышников исполнил множество ведущих партий в классических и современных балетах от «Видения Розы» Михаила Фокина до «От пробы к делу» («Push Comes to Shove») Туайлы Тарп на музыку Й. Гайдна и Дж. Лэмба. Барышников работал также как хореограф и исполнял главные партии в собственных постановках «Щелкунчика» (музыка П. И. Чайковского) и «Дон Кихота» (музыка Л. Минкуса и др.). В 1978 г. Барышников вступил в труппу Дж. Баланчина «New York city ballet». Здесь он выступал в баланчинских постановках, в том числе «Аполлоне» (музыка И. Ф. Стравинского), «Блудном сыне» (музыка С. С. Прокофьева), «Орфее» (музыка Стравинского) и «Арлекинаде» (музыка Р. Дриго) и в некоторых постановках Джерома Роббинса. В 1980 г. Барышников стал художественным руководителем «American ballet theatre» и оставался на этом посту до 1989 г. В 1990 г. Барышников и хореограф М. Моррис основали коллектив «White oak dance project», который со временем превратился в большую передвижную труппу с современным репертуаром. Среди наград Барышникова – золотые медали международных балетных конкурсов в Варне (Болгария, 1966) и Москве (1969). Он снимался в фильмах «Поворотный момент» («The Turning Point», 1977), «Белые ночи» (1985), исполнял главную роль в спектакле по рассказу Ф. Кафки «Превращение» (1989).

Бежар, Морис (Béjart, Maurice) (1927–2007), французский хореограф, родился в Марселе. Основал труппу «Балет XX века», которая работала в

Брюсселе с 1960 г., и стал одним из самых популярных и влиятельных хореографов Европы. В числе наиболее известных его работ «*Весна священная*» (музыка И. Ф. Стравинского, 1959), «*Бахти*» (на индийскую музыку, 1968), «*Жар-птица*» (на музыку сюиты из одноименного балета Стравинского, 1970), «*Нижинский, клоун Божий*» (на музыку Пьера Анри и П. И. Чайковского, 1971), «*Наши Фауст*» (на музыку И. С. Баха и аргентинских танго, 1975). В 1987 г. перевел свою труппу в Лозанну (Швейцария) и изменил ее название на «Балет Бежара в Лозанне».

Бессмертнова, Наталия Игоревна (род. 1941), русская балерина, родилась в Москве. В труппе Большого театра с 1961 г., исполнила большое число ролей, поставленных для нее ее мужем Ю. Н. Григоровичем, в том числе роль Анастасии в балете «*Иван Грозный*». Имела особый успех в балете «*Жизель*».

Блазис, Карло (Blasis, Carlo) (1797–1878), итальянский танцовщик, хореограф и педагог, родился в Неаполе. Руководил танцевальной школой при театре «Ла Скала» в Милане. Автор двух известных трудов по классическому танцу: «*Трактат о танце*» (1820) и «*Кодекс Терпсихоры*» (1828). В 1860-х гг. работал в Москве, в Большом театре и школе.

Бурнонвиль, Август (Bournonville, August) (1805–1879), датский педагог и хореограф, родился в Копенгагене, где его отец работал балетмейстером. В 1830 г. возглавил балет Королевского театра и поставил большое число балетов, в том числе «*Сильфида*» (музыка Хермана Северина Лёвенскьола, 1836), «*Неаполь*» (музыка Нильса Вильгельма Гаде, Эдварда Матса Эббе Хельстеда, Хольгера Симона Паулли и Ханса Кристиана Лумбю, 1842), «*Ярмарка в Брюгге*» (музыка Паулли, 1849), «*Народное сказание*» (музыка Гаде и Йоханна Петера Эмилиуса Хартманна, 1854) и «*Далеко от Дании*» (музыка Йозефа Глезера, Луи Готшалка, Лумбю, Эдуарда Дюпюи, Андреаса Фредерика Линке, 1860). Балеты Бурнонвиля включают в себя наряду с танцами большое число пантомимных эпизодов; они бережно сохранялись многими поколениями датских артистов, некоторые утраченные спектакли восстановлены.

Бухонес, Фернандо (Bujones, Fernando) (род. 1955), американский танцовщик, родился во Флориде. Обучался в Школе американского балета, в 1972 г. вступил в труппу «American ballet theatre», где занял ведущее положение в 1974 г. и в том же году стал первым из мужчин американцев, завоевавших золотую медаль на конкурсе в Варне (Болгария). В 1985 г. Бухонес ушел из театра и стал выступать в качестве гастролера в разных странах.

Васильев, Владимир Викторович (род. 1940), русский танцовщик, родился в Москве. Его исполнительская манера благородна и в то же время

мужественна. В труппе Большого театра с 1958 г., был первым исполнителем ведущих ролей в балетах Григоровича «Спартак» и «Иван Грозный». Как и его жена, Екатерина Максимова, он в знак несогласия с репертуарной политикой Григоровича покинул Большой театр. В 1980–1990-х гг. Васильев и Максимова выступали с собственным ансамблем. В 1995 г. Васильев стал художественным руководителем Большого театра.

Верди, Виолетта (Verdy, Violette) (род. 1933), франко-американская танцовщица, педагог, руководитель балетных коллективов, родилась в Пон-л'Аббе. Была артисткой труппы Ролана Пети, с 1957 г. – «American ballet theatre», а с 1958 г. – «New York city ballet». Прославилась музыкальностью, плавностью и мягкостью исполнения. Баланчин сочинил для нее многие партии, в том числе в балете «Песни любви – вальсы» (на музыку И. Брамса, 1960), в разделе «Изумруды» балета «Драгоценности» (на музыку Г. Форе) и в балете «Ручей» (музыка Л. Делиба, 1968). В 1977–1980 гг. была художественным руководителем балета парижской «Grand Opéra», в 1980–1984 гг. – «Boston ballet». С 1984 г. преподавала в труппе «New York city ballet».

Вестрис, Огюст (Vestris, Auguste) (1760–1842), французский танцовщик, родился в Париже. Его карьера протекала в парижской «Grand Opéra» чрезвычайно успешно до революции 1789 г. Эмигрировал в Лондон, выступал в балетах Жана Жоржа Новерра. Знаменит также как педагог: в числе его учеников Ж. Перро, А. Бурнонвиль, Мария Тальони. Вестрис считается величайшим танцовщиком своей эпохи, особенно прославившись виртуозной техникой и элевацией.

Виллела, Эдуард (Villega, Edward) (род. 1936), американский танцовщик и руководитель балетной труппы. Один из самых известных танцовщиков в мужском составе труппы «New York city ballet», где он выступал с 1957 г. Отличался виртуозностью танца и мужественной манерой исполнения. В числе ролей, которые Баланчин поставил специально для Виллела: Оберон в балете «Сон в летнюю ночь» (на музыку Ф. Мендельсона, 1962), Арлекин в «Арлекиnade» (музыка Риккардо Дриго, 1965), главная мужская партия в разделе «Рубины» (на музыку И. Ф. Стравинского) в балете «Драгоценности» (1967). Джером Роббинс также создал для него немало ролей, в том числе в балетах «Танцы на вечеринке» (на музыку Ф. Шопена, 1969) и «Водяная мельница» (музыка Тейдзи Ито, 1972). Его постоянной партнершей была Патрисия Макбрайд. В 1985 г. он создал и возглавил труппу «Miami city ballet», местный коллектив, завоевавший общенациональное признание. Одно из главных его достижений – возобновление балетов Баланчина, с полным пониманием их стилистических особенностей, что достигается благодаря работе над ними самого Виллела. В 1992 г. была опуб-

ликована его автобиография *«Блудный сын»*, где он рассказывает о взаимоотношениях с Баланчиным.

Виноградов, Олег Михайлович (род. 1937), русский танцовщик, хореограф, руководитель балетной труппы, родился в Ленинграде. Осуществил свои первые постановки, работая танцовщиком в Новосибирске. Будучи в 1973–1977 гг. главным балетмейстером Малого театра оперы и балета, поставил здесь балеты *«Горянка»* (музыка М. М. Кажлаева, 1968) и *«Ярославна»* (музыка Б. И. Тищенко, 1974), где использовал технику как классического, так и свободного танца. В 1977 г. перешел в Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, где при нем выдвинулись многие способные артисты: Алтынай Асылмуратова, Фарух Рузиматов, Юлия Махалина, Жанна Аюпова и Игорь Зеленский. Ввел в репертуар балеты Дж. Баланчина, Джерома Роббинса и Э. Тюдора. В 1990 г. открыл в Вашингтоне (США) балетную школу – Международную балетную академию.

Грегори, Синтия (Gregory, Cynthia) (род. 1946), американская балерина, родилась в Калифорнии. Танцевала в труппе «Сан-Франциско балле» в 1961–1965 гг., затем была ведущей танцовщицей «American ballet theatre». Ее исполнение отличалось силой и техническим совершенством. Одна из лучших ее ролей – Одетта-Одиллия в *«Лебедином озере»*.

Григорович, Юрий Николаевич (род. 1927), русский хореограф, руководитель балетной труппы, родился в Ленинграде. Поставил в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова балеты *«Каменный цветок»* (музыка С. С. Прокофьева, 1957) и *«Легенда о любви»* (музыка А. Дж. Меликова, 1961), после чего был в 1962 г. назначен балетмейстером этого театра, а в 1964 г. – главным балетмейстером Большого театра, где поставил балеты *«Спартак»* (музыка А. И. Хачатуряна, 1968), *«Иван Грозный»* (на музыку Прокофьева в обработке М. И. Чулаки, 1976) и *«Золотой век»* (музыка Д. Д. Шостаковича, 1982), а также собственные редакции ряда балетов классического наследия. Во многих из них выступала его жена, Наталия Бессмертнова. В 1980–1990-е гг. в руководимой им труппе Большого театра выросли замечательные артисты – Нина Ананишвили, Ирек Мухамедов, Андрис Лиэпа и Алексей Фадеечев.

Гризи, Карлотта (Grisi, Carlotta) (1819–1899), итальянская балерина, первая исполнительница роли Жизели. Родилась в Визинаде. Ученица Ж. Перро, выступала во всех столицах Европы и в петербургском Мариинском театре. Отличаясь необыкновенной красотой, она обладала в равной степени страстностью Фанни Эльслер и легкостью Тальони.

Д'Амбуаз, Жак (D'Amboise, Jacques) (род. 1934), американский танцовщик, родился в Массачусетсе. С 1950 г. в труппе «New York city ballet»

на положении *danseur noble* (классического премьеры). Был первым исполнителем во многих балетах Дж. Баланчина, в числе которых «*Звезды и полосы*» (на музыку Джона Сузы, 1958), «*Движения для фортепьяно и оркестра*» (на музыку И. Ф. Стравинского, 1963), «*Раздумье*» («*Meditation*», на музыку П. И. Чайковского, 1963), раздел «Бриллианты» (на музыку Чайковского) в балете «*Драгоценности*» (1967), «*Кому какое дело?*» («*Who cares?*», на музыку Дж. Гершвина в аранжировке Херши Кея, 1970). Его сын Кристофер также был артистом «*New York city ballet*».

Данилова, Александра Дионисьевна (1904–1997), американская балерина русского происхождения, родилась в Петербурге. Обучалась в Петербургском театральном училище и в 1924 г. уехала из России вместе с Дж. Баланчиным. Была балериной труппы С. П. Дягилева вплоть до его смерти, затем труппы «Русский балет Монте-Карло» в США до 1952 г. Ее лучшие роли: Сванильда в «*Коппелии*» (музыка Л. Делиба), Продавщица перчаток в балете Леонида Мясина «*Парижское веселье*» (на музыку Ж. Оффенбаха, 1938). В 1974 г. помогала Баланчину при постановке «*Коппелии*» в «*New York city ballet*». В 1976 г. снялась в фильме «*Поворотный момент*» («*The Turning Point*»). Ее автобиография «*Шура*» («*Choura*») была издана в 1986 г. Была ведущим педагогом Школы американского балета до 1989 г.

Де Валуа, Нинет (De Valois, Ninette) (настоящие имя и фамилия Идрис Станнус) (род. 1898), английская танцовщица, хореограф, руководитель труппы, родилась в Ирландии. В 1931 г. основала труппу «*Week Wells ballet*», впоследствии получившую название Королевского балета, которой руководила до 1963 г. В числе ее постановок – балеты «*Иов*» (музыка Р. Воана-Уильямса, 1931) и «*Шах и мат*» (музыка Артура Блисса, 1937). Автор книг «*Приглашение в балет*» («*Invitation to the Ballet*», 1937) и «*Потанцуй со мной*» («*Come Dance with Me*», 1957).

Джоффри, Роберт (Joffrey, Robert) (1930–1988), американский танцовщик, хореограф, руководитель труппы, родился в Сиэттле (шт. Вашингтон). В 1956 г. основал труппу «*Joffrey ballet*», где главным балетмейстером был Джералд Арпино. Сам Джоффри поставил там балеты «*Па богинь*» («*Pas des déesses*», на музыку Джона Филда, 1954), «*Астарта*» (на музыку К. Сиркюса для группы ударных инструментов, 1967), «*Воспоминания*» («*Remembrances*», на музыку Р. Вагнера, 1973), «*Открытки*» (на музыку Э. Сати, 1980).

Доуэлл, Энтони (Dowell, Anthony) (род. 1943), английский танцовщик и руководитель труппы, родился в Лондоне. Наиболее типичный представитель английской школы классического танца, обучался в Школе королевского балета и с 1961 г. работал в труппе королевский балет. Был первым исполнителем ролей в балетах Ф. Аштона «*Сон*», «*Вариации на тему*

«Загадка»» (*«Enigma Variations»*, на одноименную музыку Эдуарда Эдгара, 1968) и *«Месяц в деревне»* (на музыку Ф. Шопена в аранжировке Джона Ланчбери, 1976), а также в балетах Э. Тюдора *«Игра в тень»* (*«Shadowplay»*, 1967) и Кеннета Макмиллана *«Манон»*. В 1986 г. стал художественным руководителем Королевского балета, где поставил балеты *«Лебединое озеро»* и *«Спящая Красавица»*.

Дягилев, Сергей Павлович (1872–1929), русский деятель театра, балетный импресарио, руководитель знаменитого «Русского балета». Родился в Новгородской губернии 19 марта 1872 г. в дворянской семье. Учился в местной школе и в петербургской гимназии, затем изучал право в университете и занимался живописью и музыкой, в частности пением. Рисовал и импровизировал за фортепиано. Группа университетских друзей во главе с Дягилевым образовала кружок, а затем создала художественный журнал «Мир искусства». Стремясь познакомить с русским искусством Западную Европу, Дягилев организовал в Париже в 1907 г. выставку русской живописи и серию концертов, а в следующем сезоне – постановку ряда русских опер. В 1899 г. Дягилев стал редактором «Ежегодника Императорских театров» и руководил постановкой *«Сильвии»* Л. Делиба на сцене Мариинского театра. Попытка Дягилева использовать современную сценографию привела к отстранению его от постановки. Однако он продолжал вынашивать мечту о современном балете и в 1909 г. собрал труппу, состоящую из танцоров императорских театров. Во время летнего отпуска Дягилев вывез ее в Париж, где провел первый «Русский сезон». В нем приняли участие такие танцовщики, как А. П. Павлова, Т. П. Карсавина, М. М. Фокин, В. Ф. Нижинский и А. Р. Больм. «Сезон» прошел с огромным успехом. Сценография Леона Бакста и Александра Бенуа ошеломила публику своей новизной. М. М. Фокин выступил в качестве постановщика *«Жар-птицы»* и *«Петрушки»* И. Ф. Стравинского, а также *«Половецких плясок»* из *«Князя Игоря»* А. П. Бородина, *«Шахерезады»* на музыку Н. А. Римского-Корсакова, *«Сильфиды»* (*«Шопениана»*) и *«Карнавала»* на музыку Р. Шумана. Впоследствии Дягилев привлек в труппу танцовщика и балетмейстера Леонида Мясина; в период 1915–1920 гг. для «Русского балета» работали такие композиторы, как О. Респиги, Э. Сати, Г. Форе, М. де Фалья и др.; спектакли оформляли П. Пикассо, А. Матисс, А. Дерен. Ставились балеты на современные сюжеты, например *«Лани»* (*«Les Biches»*) Ф. Пуленка в хореографии Брониславы Нижинской и *«Стальной скок»* С. С. Прокофьева в хореографии Л. Ф. Мясина. Между 1926 и 1929 гг. появилось восемь постановок Джорджа Баланчина, в их числе *«Блудный сын»* С. С. Прокофьева. Преклонение перед традицией классического балета побудило Дягилева осуществить постановку *«Спящей красавицы»* П. И. Чайковского в Лондоне в 1921 г., однако, несмотря на успех у публики, труппу едва не постиг финансовый крах. Последние постановки «Русского балета» были черес-

чур «интеллектуальными», чересчур «стильными» и редко пользовались тем безоговорочным успехом, который сопровождал первые сезоны. В этот период для труппы работали композиторы Ф. Пуленк, Д. Мийо, С. С. Прокофьев, декорации писали Мари Лорансен, Ж. Брак, Х. Гри, Ж. Руо и Дж. ди Кирико. Умер Дягилев в Венеции 19 августа 1929 г.

Иванов, Лев Иванович (1834–1901), русский хореограф, родился в Петербурге. С 1885 г. – второй балетмейстер Мариинского театра, где заменил заболевшего М. Петипа при постановке балета «*Щелкунчик*» (1892); поставил также акты 2 и 4 балета «*Лебединое озеро*» (1895).

Камарго, Мари (Camargo, Marie) (1710–1770), французская балерина, родилась в Брюсселе. Прославилась виртуозным танцем, выступая в парижской «Grand Opéra», где ее соперницей была Мари Салле. Первой из женщин стала исполнять *кабриоли*¹ и *антраша*², ранее считавшиеся принадлежностью техники исключительно мужского танца. Она также укоротила юбки, чтобы иметь возможность свободнее двигаться.

Каринская, Барбара (Варвара Андреевна) (Karinska, Barbara) (1886–1983), художница по костюму, работала в США. Родилась в Харькове. Уехала из России после Октябрьской революции и работала в Париже с Кристианом Бераром, который создал костюмы для балета Дж. Баланчина «*Котильон*» (музыка Э. Шабрие, 1932). В 1963–1983 гг. была главным художником по костюму труппы «New York city ballet», придумывая и выполняя костюмы для всех основных балетов Баланчина до 1977 г.

Карсавина, Тамара Платоновна (1885–1978), русская балерина, родилась в Петербурге. Ведущая балерина петербургского Императорского балета, выступала с труппой С. П. Дягилева с первых спектаклей и часто была партнершей Вацлава Нижинского. Первая исполнительница в балетах М. М. Фокина «*Шопениана*» (1908), «*Жар-птица*» (музыка И. Ф. Стравинского, 1910), «*Призрак розы*» (на музыку К. М. фон Вебера, 1911), «*Синий бог*» (музыка Рейнальдо Ана, 1912) и в балете Нижинского «*Игры*» (на музыку К. Дебюсси, 1913).

Керкленд, Гелси (Kirkland, Gelsey) (род. 1952), американская балерина, родилась в Пенсильвании. В труппе «New York city ballet» с 1968 г. На редкость одаренная, она еще подростком получала от Дж. Баланчина ведущие роли. В 1970 г. он поставил балет «*Тема с вариациями*» (на музыку

¹ От итал. *capriole* (косуля) – здесь в значении, принятом в балете: прыжок на месте; прыжок с подбиванием одной ноги другой в классическом или характерном танцах.

² От франц. *entrechat* (делать) – в балете: прыжок, при котором танцовщик в воздухе скрещивает ноги, при этом на такт приходится два движения ног.

П. И. Чайковского), полагаясь на ее лиризм и точность исполнения, затем создал для нее новый вариант *«Жар-птицы»* (музыка И. Ф. Стравинского). Джером Роббинс ориентировался на нее, ставя, в частности, *«Гольдберг-вариации»* (на музыку И. С. Баха, 1971). В 1975 г. по приглашению Михаила Барышникова перешла в труппу «American ballet theatre». Считалась лучшей в США исполнительницей роли Жизели, а в 1976 г. Э. Тюдор, работавший в этом театре, поставил для нее балет *«Листья вянут»*. В 1984 г. Керкленд ушла из «American ballet theatre» и позднее танцевала и преподавала в труппе Королевский балет.

Керстайн (Керстин, Кирстейн), Линкольн (Kirstein, Lincoln) (1907–1996), деятель литературы и искусства, родился в штате Нью-Йорк. Сыграл огромную роль в становлении американского балета, пригласив в 1933 г. в США Дж. Баланчина, которому помог создать Школу американского балета. Основал труппу «Ballet caravan» (1936–1941), затем вместе с Баланчиным «Ballet society», труппу, которая с 1948 г. стала называться «New York city ballet», и был ее генеральным директором до 1989 г. Автор многих книг, в том числе *«Удар по балету»* («*Blast at Ballet*», 1938), *«Движение и метафора»* («*Movement and Metaphor*», 1970), *«Тридцать лет “Балета Нью-Йорка”»* («*Thirty Years: New York City Ballet*», 1978). В 1994 г. Керстайн издал книгу *«Мозаика»*.

Килиан, Иржи (Kyuilián, Jiří) (род. 1947), чешский танцовщик, хореограф и руководитель труппы, родился в Праге. С 1970 г. танцевал и осуществил первые постановки в труппе Штутгартский балет, с 1978 г. – руководитель «Нидерландского танцевального театра», который благодаря ему завоевал мировую славу. Его балеты, которые ставятся во всех странах мира, отличаются особый стиль, основанный главным образом на адажио и эмоционально насыщенных скульптурных построениях. Их влияние на современный балет очень велико. Лучшие спектакли – *«Просветленная ночь»* (на одноименную музыку А. Шёнберга, 1975), *«Симфониетта»* (на музыку Л. Яначека, 1978), *«Возвращение в чужую страну»* в двух редакциях 1974–1975 гг. (на его же музыку).

Колпакова, Ирина Александровна (род. 1933), русская балерина, родилась в Ленинграде. Училась в Ленинградском хореографическом училище, которое окончила по классу А. Я. Вагановой. В 1951–1986 гг. танцевала в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Была первой исполнительницей ведущих ролей в балетах Ю. Н. Григоровича *«Каменный цветок»* и *«Легенда о любви»*. В числе ее партнеров был М. Б. Барышников. Балерина классического стиля, одна из лучших исполнительниц роли Авроры в *«Спящей красавице»*, оставив сцену, начала работать с молодыми артистками. В 1989 г. по приглашению Барышникова стала вести занятия в «American ballet theatre».

Кранко, Джон (Cranko, John) (1927–1973), английский хореограф южноафриканского происхождения, родился в Растенбурге. Учился у педагогов в Южной Африке и в лондонской школе при театре «Sadler's Wells». Его первые работы – «Ананасная Полл» (на музыку А. Салливена, 1951) и «Принц пагод» (музыка Б. Бриттена, 1957), но большую известность получили его постановки многоактных повествовательных балетов: «Ромео и Джульетта» (музыка С. С. Прокофьева, 1962), «Онегин» (на музыку П. И. Чайковского в аранжировке К. Х. Штольце, 1965), «Укрощение строптивой» (на музыку Д. Скарлатти в аранжировке Штольце, 1969) и «Лебединое озеро» (1972). С 1961 г. и до конца жизни руководил Штутгартским балетом.

Кронстам, Хеннинг (Kronstam, Henning) (1934–1995), датский танцовщик и педагог, родился в Копенгагене. В труппе датского Королевского балета с 1952 г., его руководитель – в 1979–1985 гг. Один из главных хранителей наследия А. Бурнонвиля в XX в.

Кроче, Арлен (Croce, Arlene) (род. 1934), американский балетный критик, родилась в штате Род-Айленд. Основала в 1965 г. журнал «Ballet review», а в 1973 г. стала балетным критиком журнала «New Yorker». Ее статьи были изданы в виде нескольких сборников: «Последующие образы» («Afterimages», 1978), «Посещая танцевальные представления» («Going to the Dance», 1982), «Зрительские линии» («Sight Lines», 1987). Исключительный интерес представляют все ее работы о Дж. Баланчине.

Макарова, Наталия Романовна (род. 1940), русская балерина, родилась в Ленинграде. В 1959–1970 гг. танцевала в труппе Театра оперы и балета им. С. М. Кирова, затем, оставшись за границей, работала в «American ballet theatre». Здесь она прославилась в роли Жизели, а Джером Роббинс поставил для нее pas de deux «Другие танцы» («Other Dances», на музыку Ф. Шопена, 1976). В 1980 г. она осуществила в этом театре постановку балета М. Петипа «Баядерка» (музыка Л. Минкуса), где отдельные сцены сочинила сама. Выступала также в бродвейском мюзикле «На пуантах» («On your toes»). После распада Советского Союза посетила Россию, ее прощальный спектакль состоялся в Мариинском театре, где она выступила в балете Дж. Кранко «Онегин».

Макбрайд, Патрисия (McBride, Patricia) (род. 1942), американская балерина, родилась в Нью-Джерси. В труппе «New York city ballet» с 1950 г., на протяжении 1960–1970-х гг. была одной из ведущих балерин Дж. Баланчина. Первым ее партнером на протяжении длительного времени был Эдуард Виллела. Когда он оставил сцену, она танцевала с Х. Томассоном, М. Б. Барышниковым и Ибом Андерсенем. В числе постановок Дж. Баланчина, в которых она участвовала: «Тарантелла» (на музыку Луи Моро Готшалка, 1964), «Арлекинада» (музыка Риккардо Дриго, 1965), «Рубин» (на

музыку И. Ф. Стравинского) в балете *«Драгоценности»* (1967), *«Кому какое дело?»* (*«Who cares?»*, на музыку Дж. Гершвина, 1970) и *«Коппелия»* (музыка Л. Делиба, 1974). Она была также первой исполнительницей одной из партий в балете Джерома Роббинса *«Танцы на вечеринке»* (на музыку Ф. Шопена, 1969).

Макмиллан, Кеннет (MacMillan, Kenneth) (1929–1992), английский танцовщик и хореограф, родился в Шотландии. Танцевал в труппе Королевский балет, возглавлял в 1966–1969 гг. «Балет Берлина», а после смерти Ф. Аштона, признанный самым влиятельным хореографом в Англии, руководил до 1977 г. труппой Королевского балета. После этого занимал там же пост главного балетмейстера, передав руководство Норману Моррису, а в 1984–1989 гг. – заместителя художественного руководителя «American ballet theatre» в период, когда труппу возглавлял М. Б. Барышников. Стиль Макмиллана сочетает классическую, основанную на преподавании Э. Черкетти школу с более вольной, гибкой и акробатической, которая получила развитие в Европе. Критики писали, что его «привлекают темы войны, болезней, нищеты и смерти». Самой популярной его постановкой был балет *«Ромео и Джульетта»* (музыка С. С. Прокофьева), поставленный в 1965 г. для Марго Фонтейн и Рудольфа Нуреева. В числе других его работ – *«Норá»* (*«The Burrow»*, музыка Франка Мартена, 1958), в основу которой положен *«Дневник Анны Франк»*, лишенные драматизма *«Элитные синкопы»* (*«Elite Syncopations»*, на музыку рэгтаймов Скотта Джоплина и др., 1974) и особенно его многоактные балеты, такие как *«Анастасия»* (на музыку Богуслава Мартину, 1971) о безумной женщине, объявившей себя дочерью Николая II, *«Манон»* (на музыку Ж. Массне, 1974), *«Майерлинг»* (на музыку Ф. Листа, 1978) и *«Айседора»* (на музыку Ричарда Родни Беннета, 1981), где показаны некоторые не слишком привлекательные эпизоды жизни знаменитой американской танцовщицы, а также *«Принц пагод»* (музыка Б. Бриттена, 1989). Макмиллан помог раскрыться таланту ряда танцовщиков, в том числе Линн Сеймур, Алессандры Ферри и Дарси Бассел.

Максимова, Екатерина Сергеевна (род. 1939), русская балерина, родилась в Москве. Поступила в труппу Большого театра в 1958 г., где с ней репетировала Галина Уланова, и вскоре стала исполнять ведущие роли, в том числе партию Жизели. Она была первой исполнительницей ролей Маши в спектакле Ю. Н. Григоровича *«Щелкунчик»* и Фригии в его же *«Спартаке»*. После 1989 г. она выступала главным образом с организованным В. В. Васильевым и ею гастрольным коллективом.

Маркова, Алисия (Markova, Alicia) (род. 1910), английская балерина, родилась в Лондоне. Еще подростком танцевала в труппе С. П. Дягилева. Была первой исполнительницей главной роли в балете Дж. Баланчина *«Со-*

ловей» (музыка И. Ф. Стравинского, 1926). Одна из самых знаменитых исполнительниц роли Жизели своего времени, отличалась исключительной легкостью танца. В течение многих лет ее партнером был Антон Долин; с ним она выступала в составе многих американских и английских трупп.

Мартинс, Питер (Martins, Peter) (род. 1946), датско-американский танцовщик и хореограф, родился в Копенгагене. Выступал с датским Королевским балетом, в 1970 г. перешел в труппу «New York city ballet». В 1972 г. в рамках фестиваля И. Ф. Стравинского выступил в новых балетах Дж. Баланчина на музыку Стравинского «*Duo Concertante*» и «*Скрипичный концерт Стравинского*». Позднее выступал во многих балетах Баланчина и Дж. Роббинса, составляя знаменитый дуэт с Сьюзен Фаррелл. В 1981 г. был назначен одним из балетмейстеров, в 1983 г. совместно с Роббинсом возглавил труппу, а позднее остался ее единственным руководителем.

Митчелл, Артур (Mitchell, Arthur) (род. 1934), американский танцовщик и руководитель труппы, родился в Нью-Йорке. Работал с 1956 г. в «New York city ballet», где в числе созданных им ролей главная партия в балете «*Агон*» (музыка И. Ф. Стравинского, 1957) и Пэк в балете «*Сон в летнюю ночь*» (на музыку Ф. Мендельсона, 1962). В 1968 г. основал труппу «Танцевальный театр Гарлема», все артисты которой афроамериканцы.

Мясин, Леонид Федорович (1895–1979), русский хореограф и танцовщик. Родился в Москве 9 августа 1895 г. Учился в московском Императорском балетном училище, в 1914 г. вступил в балетную труппу С. П. Дягилева. Работая с Энрико Чеккетти, исполнил главную партию в балете «*Легенда об Иосифе*» Р. Штрауса и дебютировал в «Русских сезонах». Созданный им трогательный образ покорила публику, и Дягилев предложил Мясину пост хореографа в «Русском балете». Мясин поставил балеты «*Полночное солнце*» (1915), а также «*Женщины в хорошем настроении*» (на музыку В. Томмазини – Д. Скарлатти), «*Русские сказки*» на музыку А. К. Лядова и «*Парад*» (музыка Э. Сати, 1917). В блестящей комедии «*Женщины в хорошем настроении*» выявилась способность Мясина-хореографа к созданию ярких сценических образов и сочетанию танца с пантомимой. Талант Мясина – хореографа и характерного танцора – стремительно развивался. Благодаря страстному мельнику в «*Треуголке*» М. де Фальи и канканисту в «*Волшебной лавке*» (на музыку Дж. Россини), прообразом которого был знаменитый Валентен «бескостный» из «Мулен Руж», он приобрел мировую известность. В 1921 г. Мясин женился на балерине Вере Савиной, что привело к разрыву с Дягилевым. В дягилевскую труппу Мясин вернулся в 1924 г. Среди работ этого времени, связанных с углубленным изучением современного искусства, были «*Стальной скок*» С. С. Прокофьева и мистическая «*Ода*» Н. Д. Набокова. После смерти Дя-

гилева Мясин возглавил труппу «Русский балет Монте-Карло» полковника де Базиля (В. Г. Воскресенского), где создал несколько балетов-симфоний. Симфонии П. И. Чайковского, И. Брамса и Г. Берлиоза нашли хореографическое воплощение в балетах «Предзнаменования», «Хореартиум» и «Фантастическая симфония». В поставленном Мясиным балете «*Union Pacific*» (музыка Н. Д. Набокова, 1934) он исполнил гротескный кэк-уок в роли пьяного бармена. Позже ряд мясинских постановок, в их числе «*Прекрасный Дунай*» (на музыку И. Штрауса), «*Предзнаменования*», «*Хореартиум*» и «*Парижское веселье*» (на музыку Ж. Оффенбаха), был возобновлен, а новые спектакли поставлены в «Королевском балете Бирмингема», Парижской опере и труппе «*Joffrey ballet*». В 1948 г. Мясин снялся в фильме «*Красные башмачки*» (на музыку композиторов XIV в.). В 1960 г. он поставил балет «*Человеческая комедия*» по «*Декамерону*» Дж. Боккаччо на фестивале Нерви в Италии. Умер Мясин в Кёльне 16 мая 1979 г.

Нижинская, Бронислава Фоминична (1891–1972), русская танцовщица и хореограф (польского происхождения), родилась в Минске, сестра Вацлава Нижинского. Была артисткой труппы С. П. Дягилева, а с 1921 г. ставила здесь балеты. Ее современные по тематике и лексике постановки в настоящее время считаются классикой. Наиболее известный ее балет – «*Свадебка*» (музыка И. Ф. Стравинского, 1923).

Нижинский, Вацлав Фомич (1889–1950), выдающийся русский танцовщик и хореограф. Родился в Киеве 12 марта 1889 г. В 1900 г. поступил в Петербургское театральное училище, где успешно занимался под руководством Н. Г. Легата, М. К. Обухова и Э. Чекетти. В 18-летнем возрасте исполнял главные роли в Мариинском театре. В 1908 г. Нижинский познакомился с С. П. Дягилевым, который пригласил его как ведущего танцовщика для участия в «Русском балетном сезоне» 1909 г. Парижская публика с энтузиазмом приветствовала блестящего танцора с его экзотической внешностью и поразительной техникой. Талант Нижинского проявился в таких спектаклях М. М. Фокина, как «*Павильон Армиды*» (музыка Н. Н. Черепнина), «*Клеопатра*» (на музыку А. С. Аренского и других русских композиторов) и дивертисмент «*Пир*»; огромным успехом пользовалось в его исполнении *па-де-де*¹ из «*Спящей красавицы*» П. И. Чайковского; в 1910 г. он блистал в «*Жизели*», балетах Фокина «*Карнавал*» и «*Шахерезада*» (на музыку Н. А. Римского-Корсакова). Затем Нижинский вернулся в Мариинский театр, но вскоре был уволен в результате скандала (показавшись в слишком откровенном костюме на спектакле «*Жизель*», который посетила вдовствующая императрица) и стал постоянным членом дягилев-

¹ От франц. *pas de deux* – в балете: 1) танец для двух исполнителей; 2) одна из основных балетных форм; состоит из выхода двух танцовщиков (антре), *адажио*, вариаций сольного мужского и женского танцев и совместного исполнения.

ской труппы. С этих пор ее планы строились в расчете на Нижинского; он исполнял главные роли в новых постановках М. М. Фокина: «*Видении розы*» (на музыку К. М. фон Вебера) и «*Петрушке*» И. Ф. Стравинского. Поощряемый Дягилевым, Нижинский попробовал свои силы как хореограф и сменил на этом посту Фокина. Первая работа Нижинского – «*Послеполуденный отдых фавна*» на музыку К. Дебюсси (1912) – поразила публику, которая не привыкла к хореографии, строящейся на профильных позах, угловатых движениях. Для следующих постановок Нижинского был характерен антиромантизм и противостояние привычному изяществу классического стиля. В 1913 г. Нижинский поставил «*Игры*» Дебюсси и тогда же появилась его самая значительная работа – «*Весна священная*» Стравинского. Нижинский был кумиром всей Европы. В его танце сочетались сила и легкость, он поражал публику своими захватывавшими дух прыжками – многим казалось, что танцор «зависает» в воздухе. Он обладал замечательным даром перевоплощения, незаурядными мимическими способностями. На сцене от него исходил мощный магнетизм, хотя в повседневной жизни он был робок и молчалив. В 1913 г., находясь на гастролях в Южной Америке, Нижинский женился на венгерской артистке Ромоле Пульской, за что глубоко обиженный и ревнивый Дягилев, связанный с Нижинским интимными отношениями, изгнал танцора из труппы. Нижинский пытался создать собственную труппу, но важный для нее лондонский ангажемент был провален из-за административных неурядиц. Во время Первой мировой войны Нижинский был интернирован в Венгрии как российский подданный. Свой последний балет «*Тиль Уленшпигель*» (на музыку Р. Штрауса) Нижинский поставил в 1916 г.; начиная с 1917 г. он находился под наблюдением врачей, с конца 1940-х гг. жил в Лондоне, где и умер 11 апреля 1950 г.

Николс, Кира (Nichols, Куга) (род. 1958), американская балерина, родилась в Калифорнии и обучалась у своей матери, которая была в прошлом артисткой «New York city ballet». С 1974 г. она – балерина этой труппы и после смерти Дж. Баланчина в 1983 г. может считаться основной представительницей его исполнительского стиля. Джером Роббинс и Питер Мартинс создали для нее много ролей.

Нуреев (Нуриев), Рудольф Хаметович (1938–1993), танцовщик-премьер (premier danseur). Родился 17 марта 1938 г. близ Иркутска (в поезде). После Второй мировой войны его семья поселилась в Уфе. Здесь Нуреев посещал танцевальный кружок при доме пионеров. Был принят в Ленинградское хореографическое училище, где занимался под руководством А. И. Пушкина. Вскоре стал ведущим солистом балетной труппы Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. 17 июня 1961 г., находясь с театром на гастролях в Париже, Нуреев попросил предоставить ему политическое

убежище. В 1962 г. он выступил в спектакле «Жизель» лондонского «Королевского балета» в дуэте с Марго Фонтейн. Затем танцевал в США, в спектакле балетной труппы Чикагской оперы. В конце 1962 г. началось продолжительное сотрудничество Нуреева с «Королевским балетом»; Нуреев и Фонтейн стали самой известной балетной парой 1960-х гг. Кроме выступлений в традиционном репертуаре, Нуреев танцевал в балетах, ставших современной классикой, – «Аполлоне Мусагете» (музыка И. Ф. Стравинского, хореография Дж. Баланчина) и «Танцах на вечеринке» («*Dances at Gathering*») Джерома Роббинса на музыку Ф. Шопена – и создал ведущие партии в балетах «Маргарита и Арман» Фредерика Аштона на музыку Ф. Листа (1963), «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева в постановке Кеннета МакМиллана (1965), «Потерянный рай» (музыка М. Констана, хореография Ролана Пети, 1967) и «*Field Figures*» Глена Тетли на музыку К. Штокхаузена (1971). Нуреев поставил несколько балетов из классического наследия в «Королевском балете» и других труппах. В конце 1970-х гг. Нуреев обратился к современному танцу и съемкам в фильмах. Сыграл главную роль в фильме «Валентино» (1977) К. Рассела. С 1983 по 1989 гг. он был руководителем балетной труппы Парижской оперы. Умер Нуреев в Ливаллуа (Франция) 6 января 1993 г.

Павлова, Анна Павловна (Матвеевна) (1881–1931), одна из величайших балерин XX в. Родилась в Санкт-Петербурге 12 февраля 1881 г., в 1891 г. поступила в Петербургское театральное училище. Сразу после выпуска (1899) дебютировала на сцене Мариинского театра, где выступала до 1913 г. во всех главных ролях старинного романтического репертуара и постановках Мариуса Петипа (с 1910 г. – на положении гастролерши). Ей были доступны как остро драматические (в «Жизели», «Баядерке»), так и комедийные или насыщенные бравурным танцем роли (в «Тщетной предосторожности», «Дон Кихоте»). Оставаясь в рамках традиционного классического балета, Павлова силой своего таланта преображала образы, сближала их с идеями эпохи. «В классике Павловой с неведомой силой цветет современная душа», – писал А. Левинсон (Речь. – 1913. – 28 января). Ее талант быстро получил признание, она стала солисткой, а в 1906 г. была переведена в высший разряд – прима-балерина. В том же году Павлова связала свою жизнь с бароном В. Э. Дандре. Встречи балерины с хореографами-новаторами 1910-х гг. были краткими, но плодотворными, особенно в области концертного репертуара. М. Фокин, начав с «Польки-фолишон», которую он танцевал с Павловой в 1902 г., поставил для нее в 1907 г. «Седьмой вальс» Ф. Шопена (легший в основу балета «Шопениана») и номер «Умиравший лебедь» (на музыку К. Сен-Санса), а в 1909 г. – «Вакханалию» (на музыку А. Глазунова). В целом же концертный репертуар Павловой был традиционен. Это верно как по отношению к ее выступлениям в благотворительных и иных концертах в России, так и к репертуа-

ру ее заграничной труппы с 1910 по 1931 г. В России Павлова, наряду с вариациями и па-де-де из классических балетов, исполняла номера, поставленные Фокиным, «Гавот» (на музыку П. Линке в постановке И. Хлюстина), «Вальс-каприз» (на музыку А. Рубинштейна в постановке Н. Легата), а также по-видимому сочиненные ею самой «Ночь» (на музыку Рубинштейна) и «Бабочку» (на музыку Р. Дриго). За границей Хлюстин, который в течение ряда лет был балетмейстером труппы Павловой, ставил для нее не только сокращенные варианты традиционных балетов, но и номера. Отдельные танцы шли в ее собственной постановке, в том числе такие знаменитые, как «Стрекоза» (на музыку Ф. Крейслера, 1914) и «Калифорнийский мак» (на музыку П. И. Чайковского, 1915). В репертуаре труппы были также многие стилизованные национальные танцы: русский, испанский, мексиканский, индийский и др. За пределы России Павлова впервые выезжала на гастроли в 1907–1908 гг., выступая в разных городах Северной Европы. Она участвовала в спектаклях дягилевского «Русского балета» в 1909 г. в Париже и в 1911 г. в Лондоне, а в США появилась в первый раз с собственной труппой на сцене «Метрополитен-опера» (1910). Выступив последний раз в России (в мае 1913 г. в петербургском Народном доме и в июне 1913 г. в Зеркальном театре сада «Эрмитаж» в Москве), Павлова обосновалась в Англии и гастролитовала с собственной труппой по всей Европе, а также в Северной и Южной Америке, Индии, Индонезии, Японии, Африке, Австралии и Новой Зеландии. Танцы, исполняемые Павловой, как правило, не имели сюжета, не скрывали глубоких мыслей, не поражали виртуозностью. Но в них всегда находили выражение простые человеческие чувства, такие как бурная радость или тихая грусть, восхищение природой (особенно цветами и птицами), умиление перед хрупкостью красоты и печаль по поводу ее быстротечности. Эти чувства она умела донести до самого неподготовленного зрителя и делала это во время своих нескончаемых поездок по всему миру, причем труппа Павловой стремилась выступать не столько в столицах и культурных центрах, сколько в маленьких городах. Ни одна балерина не сыграла такой роли в деле ознакомления самых широких зрительских кругов с классическим танцем. Само ее имя стало символом искусства балета. Выдающаяся актриса, Павлова была лирической балериной, ее отличали музыкальность и психологическая содержательность. Ее образ обычно связывается с образом умирающего лебедя – балетным номером, который был создан специально для Павловой Фокиным, одним из первых ее партнеров. Этот номер исполнялся всеми знаменитыми балеринами, сохранялся неизменно в репертуаре советского балета, постоянно исполняется и в наши дни (М. М. Плисецкой и др.). В 1990-х гг. в русском концертном репертуаре появились также некоторые восстановленные танцы Павловой: «Ночь», «Стрекоза», «Калифорнийский мак». Последнее выступление Павловой состоялось в Лондоне 13 декабря 1930 г. Умерла Павлова в Гааге (Нидерланды) 23 января 1931 г.

Перро, Жюль (Perrot, Jules) (1810–1892), французский танцовщик и хореограф эпохи романтизма, родился в Лионе. Был партнером Марии Тальони в парижской «Grand Opéra»; в середине 1830-х гг. встретил Карлотту Гризи, для которой поставил (вместе в Жаном Коралли) балет «Жизель» (1841), самый знаменитый из романтических балетов. В числе других его постановок: «Эсмеральда» (музыка Цезаря Пуни, 1844) и «Па де камр» (музыка его же, 1845).

Пети, Ролан (Petit, Roland) (род. 1924), французский хореограф и руководитель труппы, родился в Вильмомбле. Возглавлял несколько коллективов, в том числе «Балет Парижа» (1948), «Балет Ролана Пети» (1953) и «Национальный балет Марсея» (в 1972–1998). Его спектакли могли быть романтическими или комедийными, но всегда несли отпечаток его индивидуальности: «Юноша и Смерть» (1946), «Кармен» (1949), «Утерянный рай» (1967), «Собор Парижской Богоматери» (1974) и «Пруст – перебой сердца» (1973).

Петипа, Мариус (Petipa, Marius) (1818–1910), артист и хореограф, по национальности француз, родился в Марселе, работал в России. Величайший хореограф второй половины XIX в., он возглавлял петербургскую Императорскую балетную труппу, где поставил свыше 50 спектаклей, ставших образцами стиля «большого балета», сформировавшегося в эту эпоху в России. Из прочих его постановок наиболее знаменита «Спящая красавица» (на музыку П. И. Чайковского, 1890).

Плисецкая, Майя Михайловна (род. 1925), русская балерина. Для ее исполнительского стиля характерны техническая виртуозность, выразительность рук и ладоней, высокий прыжок и сильный актерский темперамент. Плисецкая родилась в театральной семье в Москве 20 ноября 1925 г. В возрасте 9 лет она поступила в Московское хореографическое училище, где училась у Е. П. Гердт, а позже у А. Я. Вагановой. Еще до выпуска из училища (1943) Плисецкая танцевала сольные партии в Большом театре, а потом была принята солисткой в труппу. Основные партии балерины этого периода – Маша («Щелкунчик», музыка П. И. Чайковского, хореография Б. И. Вайнонена, 1944), Мирта («Жизель», музыка А. Адана, 1944), Раймонда в одноименном балете (музыка А. К. Глазунова, 1945) и Одетта-Одиллия в «Лебедином озере» (музыка Чайковского, 1947). Среди других крупных работ балерины – Зарема в балете Р. В. Захарова на музыку Б. В. Асафьева («Бахчисарайский фонтан», 1948), Китри («Дон Кихот», музыка Л. Ф. Минкуса, 1950), Хозяйка медной горы в балете Л. М. Лавровского «Сказ о каменном цветке» (музыка С. С. Прокофьева, 1954) и в балете с той же музыкой, но под названием «Каменный цветок» в постановке Ю. Н. Григоровича (1965), главная роль в «Лауренсии» В. М. Чабукиани

(музыка А. А. Крейна, 1955), Фригия («*Спартак*», в постановке Л. В. Якобсона, музыка А. И. Хачатуряна, 1962) и Эгина в том же балете в постановке Григоровича (1968), Мехмене Банц в балете Григоровича «*Легенда о любви*» (музыка А. Д. Меликова, 1965), а также менее характерные для **амплуа** Плисецкой Аврора («*Спящая красавица*», музыка Чайковского, 1952) и Джульетта («*Ромео и Джульетта*» Лавровского, музыка Прокофьева, 1961). К более позднему периоду относятся работа Плисецкой в «*Кармен-сюите*» (Альберто Алонсо на музыку Ж. Бизе в инструментовке мужа балерины – Р. К. Щедрина, 1967), а также знаменитый сольный номер балерины «*Умирающий лебедь*». Плисецкая поставила балеты Щедрина «*Анна Каренина*» (совместно с Н. И. Рыженко и В. В. Смирновым-Головановым, 1972), «*Чайка*» (1980) и «*Дама с собачкой*» (1985), исполнив в них главные роли. С участием Плисецкой снят ряд фильмов. Плисецкая была награждена Ленинской премией (1964), а также званием народной артистки СССР.

Салле, Мари (Sallé, Marie) (1707–1756), французская балерина, выступала в парижской «Grand Opéra» в 1721 г. Соперница Мари Камарго, она танцевала в балетах Ж. Б. Люлли, Ж. Ф. Рамо и А. Кампра. Стиль ее танца, грациозный и преисполненный чувства, отличался от техничной виртуозной манеры исполнения Камарго.

Сибли, Антуанет (Sibley, Antoinette) (род. 1939), английская балерина, родилась в Бромли. В 1956 г. начала выступать с труппой «Sadler's Wells ballet» и была первой исполнительницей во многих спектаклях Ф. Аштона и К. Макмиллана. Составляла с А. Доуэллом знаменитый дуэт, в частности в балетах Аштона «*Сон*» и Макмиллана «*Манон*». Сменила Марго Фонтейн на посту президента Королевской академии танца.

Тальони (Taglioni), итальянская балетная династия XIX в. **Сальваторе** (1790–1868), танцовщик и балетмейстер в Неаполе в 1830-х гг. Его дочь Луиза была ведущей танцовщицей в парижской «Grand Opéra» в 1848–1857 гг. **Филиппо** (1778–1871), брат Сальваторе, дебютировал в Пизе в 1794 г. и был ведущим танцовщиком во Флоренции, Венеции и Париже, а затем балетмейстером в Стокгольме. Его сын Поль (1808–1884), также танцовщик и хореограф, с большим успехом работал в Берлине и Лондоне. Дочь Поля – Мария (1830–?) выступала во многих балетах, поставленных ее отцом. Самой выдающейся представительницей династии стала другая Мария – дочь Филиппо и сестра Поля. **Мария** (1804–1884) родилась в Стокгольме 24 апреля 1804 г. Занималась танцем под руководством своего отца, Филиппо, хотя ее физические данные не совсем подходили к избранной профессии: руки казались слишком длинными, и некоторые утверждали, что она сутуловата. После дебюта Марии в Вене в 1822 г. последовали ангажементы в Германии, Италии и Франции. Мария впервые выступила в

Парижской опере в 1827 г., но успеха добилась в 1832 г., когда исполнила главную партию в поставленном ее отцом балете *«Сильфида»* (музыка Жана Мадлена Шнейцхоффера). Балет *«Сильфида»* стал символом Тальони и всего романтического балета. До Марии Тальони хорошенькие балерины покоряли публику виртуозной техникой танца и женским обаянием. Тальони, отнюдь не красавица, создала новый тип балерины – одухотворенный и загадочный. В *«Сильфиде»* Тальони воплотила образ неземного существа, дочери воздуха. Сильфида олицетворяет идеал, недостижимую мечту о красоте. В струящемся белом платье, взлетая в легких прыжках и замирая на кончиках пальцев (она стала первой балериной, последовательно использовавшей пуанты и сделавшей их неотъемлемой составляющей классического балета), Тальони-Сильфида, казалось, сошла со страниц произведений романтической поэзии и прозы. Не только Париж, но и все столицы Европы восхищались Тальони. Отец поставил для нее еще ряд балетов: *«Деву Дуняю»* (музыка А. Адана, 1836), *«Гитану, испанскую цыганку»* (музыка Ф. Обера и Ф. Шмитта, 1838) и *«Тень»* (музыка Л. В. Маурера, 1839). С 1837 по 1839 гг. Тальони выступала в Петербурге, затем, вплоть до 1848 г., танцевала в Западной Европе. В 1832 г. Мария Тальони вышла замуж за графа Жильбера де Воазен, но три года спустя брак распался. В старости Мария Тальони, одинокая и обнищавшая, учила танцу и хорошим манерам детей лондонских дворян. Умерла Мария Тальони в Марселе в 1884 г.

Толчиф, Мария (Tallchief, Maria) (род. 1925), американская балерина (по происхождению индианка), родилась в Оклахоме. Выступала главным образом в труппах, которые возглавлял Дж. Баланчин. Первая исполнительница ведущих ролей в его балетах *«Жар-птица»* и *«Шотландская симфония»*, партии Феи Драже в *«Щелкунчике»*. В 1980 г. основала труппу «Chicago city ballet», которую возглавляла все годы ее существования до 1987 г.

Томассон, Хельги (Tomasson, Helgi) (род. 1942), американский танцовщик, хореограф, руководитель труппы, уроженец Исландии, родился в Рейкьявике. Выступал с труппами «Joffry ballet» и «Harkness ballet», был приглашен в «New York city ballet» в 1970 г. Исполнял многие роли, созданные с расчетом на Эдуарда Виллелу, а также те, которые сочинялись для него самого, в частности в *«Гольдберг-вариациях»* Джерома Роббинса (на музыку И. С. Баха, 1971) и в *«Симфонии в трех частях»* Дж. Баланчина (на музыку И. Ф. Стравинского, 1972). Предназначенная ему мужская партия в балете Баланчина *«Дивертисмент из „Поцелуя феи“»* (музыка Стравинского, 1972) – одна из лучших созданных этим хореографом для танцовщика-мужчины. Начал ставить первые балеты в Школе американского балета в начале 1980-х гг., а в 1985 г. возглавил «Балет Сан-Франциско». Благодаря ему эта труппа стала одной из сильнейших в США. В числе его постановок – *«Гендель – Празднование»* («Händel – A

Celebration», на музыку Г. Ф. Генделя, 1989), «*В основном – Моцарт*» («*Meistens Mozart*», 1991), «*Хафнер-симфония*» («*Haffners Symphony*», 1991). Воспитал многих артистов балета, в том числе Элизабет Лоскавио.

Тюдор, Энтони (Tudor, Antony) (1908–1987), английский хореограф, много работавший в США, родился в Лондоне. Его постановки для труппы «Ballet Rambert» – «*Сиреневый сад*» (на музыку Э. Шоссона, 1936) и «*Мрачные элегии*» (на музыку Г. Малера, 1937) – могут быть причислены к классике балета. В 1939 г. начал работать с только что созданной труппой «Ballet theatre». Проникновенный психологизм его постановок сумел убедить американцев в том, что балет способен откликаться на современные проблемы. Его лучшие работы: «*Огненный столп*» (на музыку А. Шёнберга, 1942), «*Подводное течение*» (музыка Уильяма Шумена, 1945) и «*Листья вянут*» (на музыку А. Дворжака, 1975).

Уланова, Галина Сергеевна (1910–1998), великая русская балерина. Родилась в Санкт-Петербурге 10 января 1910 г. в семье танцовщиков Мариинского театра. В 9 лет была принята в Петроградское хореографическое училище, где основными ее педагогами стали ее мать – М. Ф. Романова, а затем А. Я. Ваганова. После выпускного спектакля 16 мая 1928 г. Уланова была принята в труппу ленинградского Театра оперы и балета (впоследствии имени С. М. Кирова). Уланова исполнила главные партии в таких балетах традиционного репертуара, как «*Спящая красавица*» (музыка П. И. Чайковского, 1929), «*Лебединое озеро*» (музыка Чайковского, 1929), «*Раймонда*» (музыка А. К. Глазунова, 1931) и «*Жизель*» (музыка А. Адана, 1932). Ее высшими достижениями стали партии Марии в «*Бахчисарайском фонтане*» (1934) и Джульетты в поставленном Л. М. Лавровским балете С. С. Прокофьева «*Ромео и Джульетта*» (1940). Среди других партий, созданных Улановой, – Корали в «*Утраченных иллюзиях*» (музыка Б. В. Асафьева, хореография Р. В. Захарова, 1935), главная роль в «*Золушке*» (музыка С. С. Прокофьева, хореография Р. В. Захарова, 1945), Тао-Хоа в «*Красном маке*» (музыка Р. М. Глиэра, хореография Л. М. Лавровского, 1949) и Катерина в «*Сказке о Каменном цветке*» (музыка Прокофьева, хореография Лавровского, 1954). Танец Улановой запечатлен в кинолентах «*Ромео и Джульетта*» (1954) и «*Балет Большого театра*» (1956). В 1944 г. Уланова начала выступать в московском Большом театре и неоднократно выезжала в составе его труппы за рубеж, в первый раз – в Лондон в 1956 г., в Париж – в 1958 г. и в Нью-Йорк – в 1959 г. Свою сценическую деятельность балерина официально прекратила в 1962 г. Умерла Уланова в Москве 21 марта 1998 г.

Фаррелл, Сюзен (Farrell, Suzanne) (род. 1945), американская балерина, родилась в штате Огайо. С 1961 г. танцевала в труппе «New York city ballet». Дж. Баланчин поставил для нее много балетов, в том числе «*Раздумье*»

(«*Meditation*» на музыку П. И. Чайковского, 1964), «*Дон Кихот*» (музыка Николаса Набокова, 1965), раздел «Бриллианты» в балете «*Драгоценности*» (1967). В 1969 г. ее мужем стал танцовщик Поль Мехия, и они оба были вынуждены покинуть труппу. Фаррелл выступала с коллективом Мориса Бержара до 1975 г., когда Баланчин предложил ей (но не ее мужу) вернуться в «New York city ballet». На этом последнем этапе творчества Баланчин использовал в своих произведениях ее редкие данные; красивые линии танца и выразительность. В числе наиболее значительных балетов, которые она исполняла, – «*Чакона*» (на музыку К. В. Глюка 1976), «*Венские вальсы*» (на музыку И. Штрауса-сына, Ф. Легара и Р. Штрауса, 1977), «*Танцы давидсбюндлеров Роберта Шумана*» («*Robert Schumann's Davidsbündlertänze*» на музыку Р. Шумана, 1980), «*Моцартиана*» (на музыку Чайковского, 1981). После тяжелой операции на бедре она вернулась в труппу в 1987 г., однако в 1989 г., когда потребовалась еще одна операция, вынуждена была покинуть сцену.

Фелд, Элиот (Feld, Eliot) (род. 1942), американский танцовщик, хореограф и руководитель труппы, уроженец штата Нью-Йорк. Танцевал в труппе «American ballet theatre» в 1963–1969 гг., затем ушел и создал первую из многочисленных балетных трупп, которыми он руководил, что привело к созданию коллектива «Feld ballet / New York». Главные его работы: «*В полночь*» (на музыку Г. Малера, 1967), «*Шаг воздуха*» («*A Footstep of Air*», на музыку Л. ван Бетховена, 1977) и «*Skara Brae*» (1986).

Фокин, Михаил Михайлович (1880–1942), русский хореограф и танцовщик. Родился в Петербурге 26 апреля 1880 г. и в возрасте 9 лет был принят в Петербургское театральное училище. В 1898 г. дебютировал на сцене Мариинского театра в *па-де-кватр*¹ из балета «*Пахита*»; в 1902 г. стал педагогом в балетной школе. Преодолевая балетные традиции, Фокин стремился уйти от принятого балетного костюма, стереотипной жестикуляции и рутинного построения балетных номеров. В балетной технике он видел не цель, а средство выражения и, используя выразительную музыку, создавал единство слухового и зрительного рядов. Фокин представил соответствующий его принципам сценарий по роману древнегреческого писателя Лонга «*Дафнис и Хлоя*» в дирекцию Императорских театров, но предложенная им реформа не встретила поддержки. Первые постановки Фокина – балет «*Ацис и Галатей*» (музыка А. В. Кадлеца, 1905) и «*Сон в летнюю ночь*» (на музыку Ф. Мендельсона, 1906). Затем последовали «*Виноградная лоза*» (музыка А. Г. Рубинштейна, 1906) и «*Умирающий лебедь*» (1907), впоследствии принешие хореографу мировую славу, «*Евника*» и «*Ожив-*

¹ От франц. *pas de quatre* – в балете: 1) танец четырех исполнителей; танц.: 2) бальный танец английского происхождения; в России появился в конце XIX в.; 3) музыкальный размер $12/8$.

ленный гобелен» (музыка Н. Н. Черепнина, 1907), «Египетские ночи» (музыка А. С. Аренского) и «Шопениана» (1908). В 1909 г. Дягилев пригласил Фокина стать хореографом «Русского сезона» в Париже. Результатом этого союза стала мировая известность, сопутствовавшая Фокину до конца его дней. Он поставил более 70 балетов, преимущественно в лучших театрах Европы и Америки – от петербургского Мариинского театра до «Ballet theatre» в Нью-Йорке. Основные российские работы Фокина – «Шопениана» (более известная за пределами России под названием «Сильфиды»), «Карнавал и Павильон Армиды». Среди постановок для «Русских сезонов» – «Жар-Птица и Петрушка» И. Ф. Стравинского и «Видение розы» на музыку К.-М. фон Вебера. Умер Фокин в Нью-Йорке 22 августа 1942 г. Фокинские постановки по сей день возобновляются ведущими балетными труппами мира.

Фонтейн, Марго (Fonteyn, Margot) (наст. имя и фамилия – Маргарет Хукем) (1919–1991), английская прима-балерина, одна из самых прославленных танцовщиц XX в. Родилась в Райгите (графство Суррей) 18 мая 1919 г., начала заниматься балетом в возрасте пяти лет у Грэйс Босутоу и продолжала занятия у разных педагогов в странах, где жила ее семья (в частности, у Георгия Гончарова в Шанхае). В возрасте 15 лет Фонтейн поступила в лондонскую школу, которой руководила Нинетт де Валуа, основательница и руководительница балетной труппы «Week Wells ballet». Эта труппа была предшественницей труппы театра «Sadler's Wells ballet», ныне Королевского балета. Фонтейн дебютировала в 1934 г., быстро обратила на себя внимание в небольших партиях, и после ухода из труппы Алисии Марковой ей стали поручать ведущие партии в классических балетах – «Лебединое озеро» (музыка П. И. Чайковского, 1935), «Жизель» (музыка А. Адана, 1937) и «Спящая красавица» (музыка Чайковского, 1939). Тогда же началось ее сотрудничество с хореографом Фредериком Аштоном: она выступала в его постановках «Симфонические вариации» на музыку С. Франка (1946), «Дафнис и Хлоя» (музыка К. Дебюсси, 1951), «Сильвия» (музыка Л. Делиба, 1952) и «Ундина» (музыка Х. В. Хенце, 1958). Исполнение Фонтейн партии Авроры в «Спящей красавице» (1949, Нью-Йорк) прославило ее на весь мир. В 1962 г. началось успешное партнерство Фонтейн с Р. Х. Нуреевым, который годом ранее остался на Западе во время гастролей труппы Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Триумфами стали выступления этой пары в постановках Аштона «Маргарита и Арман» на музыку Ф. Листа (1963), Кеннета Макмиллана «Ромео и Джульетта» (музыка С. С. Прокофьева, 1965) и Ролана Пети «Пеллеас и Мелисанда» на музыку А. Шёнберга (1969). В 1970 г. Фонтейн танцевала в балете «Поэма экстаза» (на музыку А. Н. Скрябина), поставленным для нее Джоном Кранко. В 1972 г. она снялась в фильме «Я – балерина». С 1954 г. Фонтейн стала президентом Королевской академии танца. В 1956 г. она

была удостоена ордена Британской империи. Умерла Фонтейн в Панаме 21 февраля 1991 г.

Чейз, Люсия (Chase, Lucia) (1897–1986), основательница балетной труппы, родилась в Коннектикуте. Будучи богатой вдовой, начала заниматься балетом, когда ей было около сорока лет, и в 1939 г. вместе с Оливером Смитом и Ричардом Плезантом основала труппу «Ballet theatre» (в дальнейшем получившую название «American ballet theatre»). Была первой исполнительницей роли Старшей сестры в спектакле Э. Тюдора «*Огненный стол*». Возглавляла «American ballet theatre» до 1980 г.

Чекетти, Энрико (Cecchetti, Enrico) (1850–1928), итальянский танцовщик и педагог, родился в Риме. Учился у своих родителей, которые оба были танцовщиками, а также у Джованни Лепри, ученика К. Блазиса. В 1887 г. выступил в Петербурге и в 1890 г. был назначен балетмейстером Мариинского театра. Преподавал в Театральном училище; в числе его учеников были Анна Павлова, Тамара Карсавина, Михаил Фокин и Вацлав Нижинский. В 1910 г. Дягилев пригласил его в свою труппу. Его метод преподавания изложен в труде «*Учебник по теории и практике классического театрального танца*» («*A Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing*», 1922), он сохраняется Обществом Чекетти, признан Королевским обществом учителей танца и используется главным образом в Англии и странах Британского Содружества. В качестве танцовщика он прославился, в частности, как первый исполнитель партий феи Карабос и Голубой птицы в балете «*Спящая красавица*».

Эльслер, Фанни (Elssler, Fanny) (1810–1884), австрийская балерина эпохи романтизма, родилась в Вене. Соперница Тальони, она отличалась драматизмом, страстным темпераментом и была великолепной актрисой. Имела триумфальный успех в танце качуча, поставленном Жаном Коралли в балете «*Хромой бес*» (музыка К. Жида, 1836). Выступала не только во всех странах Европы, но и в США.

Эшли, Меррилл (Ashley, Merrill) (род. 1950), американская балерина, родилась в штате Миннесота. В труппе «New York city ballet» с 1967 г. Сильная балерина, с удивительной легкостью преодолевавшая любые трудности, она великолепно исполняла технически сложные ведущие партии в балетах «*Тема с вариациями*» (на музыку П. И. Чайковского) и «*Второй концерт Чайковского для фортепиано*». Она была последней из балерин труппы, для которой Дж. Баланчин ставил балеты, в том числе «*Ballo della Regina*» (на музыку Дж. Верди, 1977) и «*Баллада*» (на музыку Г. Форте, 1980). Первая исполнительница балетов Джерома Роббинса и Питера Мартинса.

ЛИТЕРАТУРА

Авдеева Л. А. Галия Измайлова / Л. А. Авдеева. – Ташкент : Изд-во лит. и искусства, 1975. – 95 с.

Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи. Воспоминания. Материалы / [ред. Н. Д. Волков, Ю. И. Слонимский]. – Л. ; М. : Искусство, 1958. – 344 с. ; 16 л. ил.

Айседора: гастроли в России : сб. статей / [сост., подгот. текста и коммент. Т. С. Касаткиной ; вступ. ст. Е. Я. Суриц ; худож. А. А. Верцайзер]. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1992. – 412, [4] с. : ил.

Аловерт Н. Балет Мариинского театра: вчера, сегодня, XXI век : фотоальбом / Н. Аловерт. – СПб. : СПбГУП, 1997. – [46] с. ил.

Аляшева Н. Б. Айседора Дункан: документальные свидетельства и фантазии / Н. Б. Аляшева. – Челябинск : Урал, 2000. – 440, [1] с. : портр. – (Биографические ландшафты).

Аркина Н. Е. Анна Павлова (К 100-летию со дня рождения) / Н. Е. Аркина. – М. : Знание, 1981. – 56 с. : ил. – (Новое в жизни, науке, технике).

Белякова Н. Н. Знакомимся с операми и балетами / Н. Н. Белякова, Э. С. Котвицкая. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1971. – 114 с.

Балет : энциклопедия / [под ред. Ю. Н. Григоровича]. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – 623 с. : цв. ил.

Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи / [сост. Е. Суриц, Е. Белова] ; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации, Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – 369 с., [18] л. ил.

Бахрушин Ю. А. История русского балета : учебное пособие для хореографических и культ.-просвет. училищ / Ю. А. Бахрушин ; М-во культуры РСФСР, Глав. упр. учеб. заведений и кадров. – М. : Сов. Россия, 1965. – 249 с., 22 л. ил.

Блэйер Ф. Айседора: портрет женщины и актрисы : роман / Ф. Блэйер ; [пер. с англ. Е. Гусевой]. – Смоленск : Русич, 1998. – 402, [1] с., [8] л. ил. : ил. – (Женщина-миф).

Большой театр: история русского балета : док. фильм. – М. : Крупный план, 1998. – 1 вк [VHS Д07-033] (55 мин) : цв. – (История России в кино-документах ; Цикл «Россия. Забытые годы»).

Борисовская Н. А. Лев Бакст / Н. А. Борисовская. – М. : Искусство, 1979. – 119 с. : ил.

Виктор Васютин: под созвездием красоты / [авт. макета Г. Кунгуров]. – Владивосток : Дальпресс, 2001. – 167 с. : цв. ил.

Волынский А. Л. Статьи о балете / А. Л. Волынский ; [сост., вступ. ст., коммент., список ст. Г. Н. Добровольской]. – СПб. : Гиперион, 2002. – 397, [2] с. : портр. – (Русская художественная летопись ; Кн. 1).

Вульф В. Я. Серебряный шар. Преодоление себя. Драммы за сценой / В. Я. Вульф. – М. : Авантитул ; Олма-Пресс, 2003. – 415 с. : [24] л. ил.

Добужинский М. В. Воспоминания / М. В. Добужинский ; [подгот. Г. И. Чугунов]. – М. : Наука, 1987. – 477 с., ил.

Добужинский М. В. Письма / М. В. Добужинский ; [подгот. Г. И. Чугунов]. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2001. – 444 с.

Драматический театр. Музыка и музицирование. Балет в России первой половины XIX века : учеб. пособие / Воронеж. гос. пед. ун-т, Центр новых технологий обучения рус. яз. и лит. «Словесник». – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1998. – 73, [3] с. – (ЛиК : Литература. Культура).

Дункан А. Моя исповедь / А. Дункан ; [худож. Г. Н. Науменко]. – Минск : Універсітэтцае, 1994. – 220, [2] с. : ил.

Закржевская Т. И. Рудольф Нуреев : фотоальбом / Т. И. Закржевская ; Российский Ин-т истории искусств ; [сост. Т. И. Закржевская и др. ; вступ. ст. А. Сторожук]. – СПб. : КультИнформПресс, 1998. – 254 с. : ил.

Звезды петербургской сцены / [под ред. Б. М. Поюровского ; сост. Е. С. Алексеева]. – М. : АСТ-ПРЕСС, 2003. – 253, [2] с. : [38] л. ил. – (Выдающиеся мастера).

Казимир Малевич. Черный квадрат : док. фильм / [реж. И. Пастернак]. Марис Лиэпа. «А дольше всего продержалась душа...» : док. фильм / [реж. С. Раздорский]. – М. : TEN-video, 1997. – 1 вк [VHS TV-034-97] (60, 50 мин) : цв. – (Звезды России – звезды мира).

Карсавина Т. П. Театральная улица: воспоминания / Т. П. Карсавина ; [пер. с англ. И. Э. Балод]. – М. : Центрполиграф, 2004. – 317, [2] с., [4] л. ил.

Костина Е. М. Художники сцены русского театра XX века : очерки / Е. М. Костина. – М. : Русское слово, 2002. – 413 с.

Красовская В. М. Анна Павлова. Страницы жизни русской танцовщицы / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1964. – 220 с. : ил. – (Корифеи русской сцены).

Красовская В. М. Вахтанг Чабукиани / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1960. – 345 с. : ил.

Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: от истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. – М. : Искусство, 1979. – 295 с.

Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: эпоха Новерра / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1981. – 286 с., ил.

Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: преромантизм / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1983. – 431 с., ил.

Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: романтизм / В. М. Красовская. – М. : Искусство, 1996. – 507 с., ил.

Красовская В. М. История русского балета : учебное пособие / В. М. Красовская ; [худож. К. Максимов]. – Л. : Искусство, 1978. – 231 с., 20 л. ил.

Красовская В. М. Нижинский / В. М. Красовская ; [худож. И. Иванов]. – Л. : Искусство, 1974. – 208 с., 20 л. ил.

Красовская В. М. Никита Долгушин / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1985. – 184 с., блок ил. – (Солисты балета).

Красовская В. М. Профили танца : сборник / В. М. Красовская ; [общ. ред. и вступ. ст. И. Д. Бельского] ; Акад. рус. балета. – СПб. : [Б. и.], 1999. – 395, [3] с., [100] л. ил. – (Труды Академии Русского балета).

Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. М. Красовская ; НИИ театра, музыки и кинематографии. – Л. ; М. : Искусство, 1958. – 309 с., 14 л. ил.

Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века / В. М. Красовская ; Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л. ; М. : Искусство, 1963. – 551 с. ; 17 л. ил.

Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века : в 2 ч. / В. М. Красовская ; Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л. : Искусство, 1971–1972. – Ч. 1 : Хореографы. – 1971. – 526 с. ; 32 л. ил. Ч. 2 : Танцовщики. – 1972. – 456 с. ; 28 л. ил.

Кшесинская М. Ф. Воспоминания / М. Ф. Кшесинская ; [пер. с фр. Л. Папилиной ; подгот. текста, коммент., подбор ил. И. Клягиной ; предисл. В. Гаевского]. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1992. – 413, [1] с. : ил.

Ласкин А. С. Долгое путешествие с Дягилевыми / А. С. Ласкин. – Екатеринбург : У-Фактория, 2003. – 299 с. : ил.

Лешков Д. И. Партер и карцер. Воспоминания офицера и театрала / Д. И. Лешков ; [сост., предисл. и коммент. Т. Л. Латыповой]. – М. : Молодая гвардия, 2004. – 297, [3] с., [16] л. ил., факс. – (Библиотека мемуаров. Близкое прошлое ; вып. 8).

Лиена М. Э. Я хочу танцевать сто лет / М. Э. Лиена. – М. : Вагриус, 1996. – 235, [2] с., ил. [23] л.

Лифарь С. М. Дягилев и с Дягилевым / С. М. Лифарь. – М. : Вагриус, 2005. – 588, [3] с., [8] л. цв. ил., портр.

Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / Ф. В. Лопухов ; [лит. ред. и вступит. ст. Ю. Слонимского]. – М. : Искусство, 1966. – 367 с., 28 л. ил.

Масси С. Земля Жар-птицы: краса былой России / С. Масси ; [пер. на рус. яз. Г. Н. Корневой, Т. Н. Чебоксаровой]. – СПб. : Лики России ; Сатисъ, 2000. – 509, [2] с., [32] л. ил.

Мариинский театр: история русского балета : док. фильм. – М. : Крупный план, 1998. – 1 вк [VHS Д07-032] (55 мин) : цв. – (История России в кинодокументах ; Цикл «Россия. Забытые годы»).

Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / [сост. и авт. примеч. А. Нехендзи ; предисл. Ю. Слонимского] ; Ленигр. театр. музей. – Л. : Искусство, 1971. – 446 с., 20 л. ил.

Мессерер А. М. Уроки классического танца / А. М. Мессерер. – СПб. [и др.] : Лань, 2004. – 400 с. : ил., портр.

Нестьев И. В. Дягилев и музыкальный театр XX века / И. В. Нестьев. – М. : Изобразит. искусство, 1994. – 314 с. : ил.

Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания : в 2 ч. / Б. Ф. Нижинская ; [пер. с англ. И. В. Груздевой ; предисл. М. Ю. Ратановой ; коммент. Е. Я. Суриц]. – 1999. – Ч. 1. – 348, [2] с. : ил., портр. – Ч. 2. – 317, [2] с. : ил., портр. – (Ballets Russes).

Нуреев Р. Х. Автобиография / Р. Х. Нуреев. – М. : Аграф, 1998. – 233 с. : ил. – (Волшебная флейта. Исповедь звезды).

Паршин Н. Мир искусства / С. Паршин. – М. : Изобразит. искусство, 1993. – 77 с. : ил.

Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года / А. А. Плещеев, Ф. А. Переяславцев; [предисл. К. А. Скальковского]. – Изд. 2-е, доп. – СПб., 1899. – 467, [6] с. : ил.

Плисецкая М. Я, Майя Плисецкая / М. Плисецкая ; [рис. В. Шахмейстера ; оформ. В. Прохорова]. – М. : Новости, 1995. – 490, [1] с. : ил.

Пожарская М. Н. Русские сезоны в Париже = The Russian Season in Paris. Эскизы декораций и костюмов, 1908–1929 / М. Н. Пожарская. – М. : Искусство, 1988. – 219 с.

Прокофьева Е. Тени света: новеллы о женских судьбах / Е. Прокофьева. – М. : Изографус ; ЭКСМО, 2003. – 429 с. : ил.

Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст / И. Н. Пружан. – Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. – 232 с.

Россия в ее прошлом и настоящем (1613–1913) : [В память трехсотлетия царствования державного Дома Романовых]. – М. : Тип. В. М. Саблина, 1914. – [1207] с. : ил., портр.

Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов, 1908–1929 / [авт. вступ. ст. М. Н. Пожарская ; сост.: М. Н. Пожарская, Т. И. Володина]. – М. : Искусство, 1988. – 291, [1] с. : ил., цв. ил.

Русский балет : энциклопедия / [редкол. : Е. П. Белова и др.]. – М. : БРЭ ; Согласие, 1997. – 631 с. : ил., цв. ил.

Секрет танца / [сост. Т. К. Васильева]. – СПб. : Диамант ; Золотой век, 1997. – 478, [1] с. : ил. – (Книга в подарок).

Сергей Дягилев и русское искусство: статьи, открытые письма, интервью, переписка, современники о Дягилеве : в 2 т. / [сост., авт. вступит. ст. и коммент. И. Зильберштейн, В. Самков]. – М. : Изобразит. искусство, 1982. – [Т.] 1. – 493 с. : портр., 48 л. ил. ; [Т.] 2. – 574 с. : портр., 44 л. ил.

Слонимский Ю. И. Балетные строки Пушкина / Ю. И. Слонимский. – Л. : Искусство, 1974. – 184 с.

Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени / Ю. И. Слонимский ; НИИ театра и музыки. – М. : Музгиз, 1956. – 335 с., 24 л. ил.

Смолярова Т. И. Париж 1928: ода возвращается в театр / Т. И. Смолярова ; Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ин-т высш. гуманитар. исслед. – М. : РГГУ, 1999. – 129, [2] с. : ил. – (Чтения по истории и теории культуры ; вып. 27).

Соллертинский И. И. Статьи о балете / И. И. Соллертинский. – Л. : Музыка, 1973. – 208 с. : портр.

Сомов К. Л. Письма. Дневник. Суждения современников / К. А. Сомов ; [сост. Ю. Н. Подкопаева, А. Н. Свешникова]. – М. : Искусство, 1979. – 626 с.

Стюарт О. Рудольф Нуриев: вечное движение / О. Стюарт ; [пер. Т. Осинной; ред. З. Смольякова]. – Смоленск : Русич, 1998. – 425, [1] с., [20] л. ил. – (Человек-легенда).

Театр: Энциклопедия [Электронный ресурс]. – Т. 1 : Балет. – Электрон. текстовые и звуковые данные. – М. : Кордис & Медиа, 2003. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

Театр и литература : сборник статей к 95-летию А. А. Гозенпуда / [отв. ред.-сост. В. П. Старк] ; Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом), Рос. ин-т истории искусств. – СПб. : Наука, 2003. – 719 с., [8] л. ил. : портр.

Фокин М. М. Против течения: воспоминания балетмейстера, сценарии и замыслы балетов, статьи, интервью и письма / М. М. Фокин ; [вступит. ст. и коммент. Г. Н. Добровольской]. – 2-е изд., доп. и испр. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1981. – 510 с.

Хореографические образы К. Голейзовского : [док. фильм] / авт. сцен. Л. Жданов, Ю. Альдохин ; реж. Ю. Альдохин ; опер. С. Рахомяги, Э. Уэцкий. – М. : Миллениа, 2001. – 1 вк [VHS мгТ 097] (103 мин) : цв. – В фильме прин. участие: Н. Бессмертнова, Е. Максимова, В. Васильев и др.

Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / Я. Штелин. – СПб. : Союз художников, 2002. – 318, [1] с. : ил., портр.

Эльяш Н. И. Пушкин и балетный театр / Н. И. Эльяш. – М. : Искусство, 1970. – 344 с. : ил.

Яковлева Ю. Ю. Мариинский театр. Балет. XX век / Ю. Ю. Яковлева. – М. : Новое лит. обозрение, 2005. – 327 с., [8] л. ил. – (Очерки визуальности).

Яковлева Ю. Ю. Азбука балета / Ю. Ю. Яковлева. – М. : Новое лит. обозрение, 2006. – 190, [1] с. : ил.

Karina L. Hitler's dancers: German modern dance and the Third Reich / L. Karina and M. Kant ; [transl. by J. Steinberg]. – N. Y. ; Oxford : Berghahn Books, 2003. – XIII, 364 p. : ill., phot.

Lee C. Ballet in Western culture: a history of its origins and evolution / C. Lee. – N. Y. ; L. : Routledge, 2002. – XIV, 368 p. : ill.

Percival J. The World of Diaghilev / J. Percival. – N. Y. : Harmony Book, 1979. – 144 p. : ill.

The Ballets Russes and its world / [ed. by L. Garafola and N. Van Norman Baer]. – New Haven ; L. : Yale University Press, 1999. – VIII, 420 p. : ill.

ОПЕРА



Под **оперой** мы понимаем музыкально-театральное произведение, основанное на синтезе слова, сценического действия и музыки¹. В ходе исторической эволюции выработаны разнообразные оперные формы: *ария*, *речитатив*, вокальный *ансамбль*, *хоры*, оркестровые номера (*увертюра*, *антракты*). Иногда опера включает балетные сцены, разговорный диалог, *мелодраму*. Разновидности оперы: историко-легендарная, героико-эпическая, народно-сказочная, лирико-бытовая и др. Некоторые виды оперы тесно связаны с определенной национальной культурой и эпохой – итальянская опера-серия (серьезная), опера-буффа (комическая), французская большая опера, опера-комик, лирическая опера, немецкая и австрийская *зингшпиль*, английская балладная опера. Особой разновидностью оперы считается *рок-опера*.

3.1. ОБЩИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОБ ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ

Опера родилась как аристократическая забава в Италии на рубеже XVI и XVII вв., но вскоре стала развлечением для широкой публики. Первый общедоступный оперный театр был открыт в Венеции в 1673 г., спустя всего лишь четыре десятилетия после появления на свет самого жанра. За-

¹ Оправдано понимание оперы как драмы или комедии, положенных на музыку. Драматические тексты в опере поются; пение и сценическое действие почти всегда сопровождаются инструментальным (обычно оркестровым) аккомпанементом. Для многих опер характерно также наличие оркестровых *интерлюдий* (вступлений, заключений, антрактов и т. д.) и сюжетных перерывов, заполняемых балетными сценами.

тем опера стремительно распространилась по всей Европе. Как публичное развлечение она достигла наивысшего развития в XIX – начале XX вв.

На всем протяжении своей истории опера оказывала мощное влияние на другие музыкальные жанры. Так, например, симфония выросла из инструментального вступления к итальянским операм XVIII в. Virtuозные пассажи и каденции фортепианного концерта являются во многом плодом попытки отразить оперно-вокальную виртуозность в фактуре клавишного инструмента. В XIX в. гармоническое и оркестровое письмо Р. Вагнера, созданное им для грандиозной «музыкальной драмы», определило дальнейшее развитие целого ряда музыкальных форм, и даже в XX в. многие музыканты рассматривали освобождение от влияния Вагнера как основное русло движения к новой музыке.

Оперная форма. В так называемой большой опере, самом распространенном ныне виде оперного жанра, поется весь текст. В комической опере пение обычно чередуется с разговорными сценами. Название «комическая опера» (*opéra comique* во Франции, *opéra buffa* в Италии, *Singspiel* в Германии) в большой мере условно, ибо далеко не все произведения этого типа имеют комическое содержание (характерный признак «комической оперы» – наличие разговорных диалогов). Вид легкой, сентиментальной комической оперы, получивший распространение в Париже и Вене, стал называться *опереттой*; в Америке он называется музыкальной комедией. Пьесы с музыкой (мюзиклы), снискавшие славу на Бродвее, обычно более серьезны по содержанию, чем европейские оперетты.

Все эти разновидности оперы основываются на убеждении, что музыка и особенно пение усиливают драматическую выразительность текста. Правда, временами другие элементы играли в опере не менее важную роль. Так, во французской опере определенных периодов (и в русской – в XIX в.) весьма существенное значение приобретали танец и зрелищная сторона; немецкие авторы нередко рассматривали оркестровую партию не как аккомпанирующую, а как равноценную вокальной. Но в масштабах всей истории оперы пение все же играло доминирующую роль.

Если певцы являются ведущими в оперном представлении, то оркестровая партия образует обрамление, фундамент действия, движет его вперед и готовит слушателей к грядущим событиям. Оркестр поддерживает певцов, подчеркивает кульминации, своим звучанием заполняет лакуны либретто или моменты смены декораций, наконец, выступает в заключении оперы, когда опускается занавес.

В большинстве опер имеются инструментальные вступления, помогающие настроить восприятие слушателей. В XVII–XIX вв. подобное

вступление называлось увертюрой. Увертюры представляли собой лаконичные и самостоятельные концертные пьесы, тематически не связанные с оперой и потому легко заменяемые. Например, увертюра к трагедии «*Авгелиан в Пальмире*» Дж. Россини позже превратилась в увертюру к комедии «*Севильский цирюльник*». Но во второй половине XIX в. композиторы стали обращать гораздо большее влияние на единство настроения и тематическую связь увертюры и оперы. Возникла форма вступления (Vorspiel), которое, например в вагнеровских поздних музыкальных драмах, включает в себя основные темы (лейтмотивы) оперы и непосредственно вводит в действие. Форма «автономной» оперной увертюры пришла в упадок, и ко времени появления «*Тоски*» Дж. Пуччини (1900) увертюра могла заменяться всего лишь несколькими вступительными аккордами. В ряде опер XX в. вообще отсутствуют какие бы то ни было музыкальные приготовления к сценическому действию.

Итак, оперное действие развивается внутри оркестрового обрамления. Но так как сущность оперы есть пение, высшие моменты драмы находят отражение в завершенных формах арии, дуэта и в других условных формах, где музыка выходит на первый план. Ария подобна монологу, дуэт – диалогу, в трио обычно воплощаются противоречивые чувства одного из персонажей по отношению к двум другим участникам. При дальнейшем усложнении возникают разные ансамблевые формы – такие как квартет в «*Риголетто*» Дж. Верди или секстет в «*Лючия ди Ламмермур*» Г. Доницетти. Введение подобных форм обычно останавливает действие, чтобы дать место развитию одной (или нескольких) эмоций. Только группа певцов, объединенных в ансамбль, может выразить сразу несколько точек зрения на совершающиеся события. Иногда в роли комментатора поступков оперных героев выступает хор. В основном текст в оперных хорах произносится сравнительно медленно, фразы часто повторяются, чтобы сделать содержание понятным слушателю.

Сами по себе арии не составляют оперы. В классическом типе оперы главным средством донесения до публики сюжета и развития действия является речитатив: быстрая мелодизированная декламация в свободном метре, поддержанная простыми аккордами и основанная на естественных речевых интонациях. В комических операх речитатив часто сменяется диалогом. Речитатив может показаться скучным слушателям, не понимающим смысла произносимого текста, но часто незаменим в содержательной структуре оперы.

Не во всех операх можно провести четкую грань между речитативом и арией. Вагнер, например, отказался от завершенных вокальных форм, имея целью непрерывное развитие музыкального действия. Эта новация

была подхвачена с различными модификациями целым рядом композиторов. На русской почве идея непрерывной «музыкальной драмы» была независимо от Вагнера впервые опробована А. С. Даргомыжским в «*Каменном госте*» и М. П. Мусоргским в «*Женитьбе*» – они называли данную форму «разговорной оперой», *opera dialogue*.

Опера как драма. Драматургическое содержание оперы воплощается не только в либретто, но и в самой музыке. Создатели оперного жанра называли свои произведения *dramma per musica* – «драмой, выраженной в музыке». Опера – это нечто большее, чем пьеса со вставными песнями и танцами. Драматическая пьеса самодостаточна; опера без музыки – лишь часть драматического единства. Это относится даже к операм с разговорными сценами. В произведениях такого типа – например в «*Манон*» Ж. Массне – музыкальные номера все равно сохраняют ключевую роль.

Крайне редко оперное либретто можно поставить на сцене как драматическую пьесу. Хотя содержание драмы выражено в словах и налицо характерные сценические приемы, все же без музыки пропадает нечто важное – то, что может быть выражено только музыкой. По этой же причине лишь изредка драматические пьесы могут быть использованы как либретто, без предварительного сокращения числа персонажей, упрощения сюжета и главных характеров. Надо оставить место для дыхания музыки, она должна повторяться, образовывать оркестровые эпизоды, менять настроение и колорит в зависимости от драматических ситуаций. И поскольку пение все же затрудняет понимание смысла слов, текст либретто должен быть настолько ясным, чтобы его можно было воспринять при пении.

Таким образом, опера подчиняет себе лексическое богатство и отточенность формы хорошей драматической пьесы, но возмещает этот ущерб возможностями собственного языка, который обращен непосредственно к чувствам слушателей. Так, литературный источник «*Мадам Баттерфляй*» Пуччини – пьеса Д. Беласко о гейше и американском морском офицере безнадежно устарела, а выраженная в музыке Пуччини трагедия любви и предательства ничуть не поблекла от времени.

При сочинении оперной музыки большинство композиторов соблюдали некоторые условности. Например, использование высоких **регистров** голосов или инструментов означало страсть, диссонирующие гармонии выражали страх. Подобные условности не были произвольными: люди вообще повышают голос при волнении, а физическое ощущение страха дисгармонично. Но опытные оперные композиторы применяли более тонкие средства для выражения в музыке драматического содержания. Мелодическая линия должна была органично соответствовать словам, на которые

ложилась; гармоническое письмо должно было отражать отливы и приливы эмоций. Следовало создавать разные ритмические модели для стремительных декламационных сцен, торжественных ансамблей, любовных дуэтов и арий. Выразительные возможности оркестра, в том числе тембры и другие характеристики, ассоциирующиеся с разными инструментами, тоже ставились на службу драматическим целям.

Однако драматическая выразительность – не единственная функция музыки в опере. Оперный композитор решает две противоречащие друг другу задачи: выражать содержание драмы и доставлять удовольствие слушателям. В соответствии с первой задачей музыка служит драме; в соответствии со второй – музыка самодостаточна. Многие великие оперные композиторы – К. В. Глюк, Вагнер, Мусоргский, Р. Штраус, Пуччини, К. Дебюсси, А. Берг – подчеркивали в опере экспрессивное, драматургическое начало. У других авторов опера приобретала более поэтический, сдержанный, камерный облик. Их искусство отмечено тонкостью полутонов и меньше зависит от перемен в общественных вкусах. Композиторы-лирики любимы певцами, ибо, хотя оперный певец должен быть в известной степени актером, все же главная его задача – чисто музыкальная: он должен точно воспроизводить нотный текст, придавать звуку необходимую окраску, красиво фразировать. К числу авторов-лириков можно отнести неаполитанцев XVIII в., Г. Ф. Генделя, И. Гайдна, Россини, Доницетти, В. Беллини, К. М. фон Вебера, Ш. Гуно, Ж. Массне, П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова. Редкие авторы достигали почти абсолютного равновесия драматического и лирического элементов, среди них – К. Монтеверди, В. А. Моцарт, Ж. Бизе, Верди, Л. Яначек и Б. Бриттен.

Оперный репертуар. Традиционный оперный репертуар состоит в основном из произведений XIX в. и ряда опер конца XVIII и начала XX вв. Романтизм с его тяготением к возвышенным деяниям и дальним странам способствовал развитию оперного творчества по всей Европе; рост среднего сословия обусловил проникновение в оперный язык народных элементов и обеспечил опере обширную и благодарную аудиторию.

Традиционный репертуар тяготеет к сведению всего жанрового многообразия оперы к двум весьма емким категориям – «трагедии» и «комедии». Первая обычно представлена шире, чем вторая. Основу репертуара сегодня составляют итальянские и немецкие оперы, особенно «трагедии». В области «комедии» преобладает опера итальянская или хотя бы на итальянском языке (например, оперы Моцарта). Французских опер в традиционном репертуаре немного, и те обычно исполняются в манере итальянцев. Свое место в репертуаре занимают несколько русских и чешских опер, испол-

няющихся почти всегда в переводе. Вообще же, крупные оперные труппы придерживаются традиции исполнения произведений на языке оригинала.

Главный регулятор репертуара – популярность и мода. Известную роль играет распространенность и культивирование определенных типов голосов, хотя некоторые оперы (подобно «Аиде» Верди) часто исполняются без учета того, имеются ли в наличии необходимые голоса или нет (последнее встречается чаще). В эпоху, когда из моды вышли оперы с виртуозными колоратурными партиями и аллегорическими сюжетами, мало кто заботился о соответствующем стиле их постановки. Операми Генделя, например, пренебрегали до тех пор, пока знаменитая певица Дж. Сазерленд и др. не начали их исполнять. И дело тут не только в «новой» публике, открывшей красоты этих опер, но и в появлении большого количества певцов с высокой вокальной культурой, которые могут справиться с изощренными оперными партиями. Точно так же возрождение творчества Л. Керубини и Беллини было инспирировано блестящими исполнениями их опер и открытием «новизны» старых произведений. Композиторы раннего барокко, в особенности Монтеверди, а также Я. Пери и А. Скарлатти, равным образом были извлечены из забвения.

Все такого рода возрождения требуют комментированных изданий, особенно произведения авторов XVII в., об *инструментовке* и динамических принципах которых мы не имеем точных сведений. Бесконечные повторения в так называемой арии *da capo*¹ в операх неаполитанской школы и у Генделя достаточно утомительны в наше время – время дайджестов. Современный слушатель вряд ли способен разделить страсть слушателей даже французской большой оперы XIX в. (Россини, Г. Спонтини, Дж. Мейербер, Ж.-Ф. Галеви) к развлечению, занимавшему целый вечер (так, полная партитура оперы «Фернандо Кортес» Спонтини звучит 5 часов, не считая антрактов). Нередки случаи, когда темные места партитуры и ее размеры вводят дирижера или постановщика в соблазн сокращать, переставлять номера, делать вставки и даже вписывать новые куски, зачастую столь топорно, что перед публикой предстает лишь дальний родственник того произведения, которое значится в программе.

Певцы. В соответствии с диапазоном голосов оперные певцы делятся обычно на шесть типов. Три женских типа голосов от высоких к низким – сопрано, меццо-сопрано, контральто (последнее в наши дни встречается редко); три мужских – тенор, баритон, бас. Внутри каждого типа может быть несколько подвидов в зависимости от качества голоса и стиля пения. Лирико-колоратурное сопрано отличается легким и исключительно подвижным голосом, такие певицы умеют исполнять виртуозные пассажи, бы-

¹ Итал. – сначала, снова.

стрые гаммы, трели и другие украшения. Лирико-драматическое (*lirico spinto*) сопрано – голос большой яркости и красоты. Тембр драматического сопрано – насыщенный, сильный. Различие между лирическими и драматическими голосами относится также к тенорам. У басов выделяются два главных типа: «певческий бас» (*basso cantante*) для «серьезных» партий и комический (*basso buffo*).

Постепенно сформировались правила выбора певческого тембра для определенной роли. Партии главных героев и героинь обычно поручались тенорам и сопрано. Вообще, чем старше и опытней персонаж, тем ниже должен быть его голос. Невинная юная девушка – например Джильда в «Риголетто» Верди – это лирическое сопрано, а коварная соблазнительница Далила в опере К. Сен-Санса «Самсон и Далила» – меццо-сопрано. Партия Фигаро, энергичного и остроумного героя моцартовской «Свадьбы Фигаро» и россиниевского «Севильского цирюльника» написана обоими композиторами для баритона, хотя в качестве партии главного героя партия Фигаро должна бы предназначаться первому тенору. Партии крестьян, волшебников, людей зрелого возраста, властителей и стариков обычно создавались для бас-баритонов (например, Дон Жуан в опере Моцарта) или басов (Борис Годунов у Мусоргского).

Изменения общественных вкусов играли определенную роль в формировании оперных вокальных стилей. Техника звукоизвлечения, техника вибрато («рыдание») изменялись на протяжении веков. Я. Пери (1561–1633), певец и автор самой ранней частично сохранившейся оперы («Дафна»), предположительно пел так называемым белым голосом – в сравнительно ровном, не меняющемся стиле, с незначительным вибрато или совсем без него – в соответствии с трактовкой голоса как инструмента, которая была в моде до конца эпохи Возрождения.

В течение XVIII в. развился культ певца-виртуоза – сначала в Неаполе, потом по всей Европе. В это время партия главного героя в опере исполнялась мужским сопрано – кастратом, т. е. тембром, естественное изменение которого было остановлено кастрацией. Певцы-кастраты доводили диапазон и подвижность своих голосов до пределов возможного. Такие оперные звезды, как кастрат Фаринелли (К. Броски, 1705–1782), чье сопрано по рассказам превосходило по силе звук трубы, или меццо-сопрано Ф. Бордони, про которую говорили, что она могла тянуть звук дольше всех на свете певцов, полностью подчиняли своему мастерству тех композиторов, чью музыку они исполняли. Некоторые из них сами сочиняли оперы и руководили оперными труппами (Фаринелли). Считалось само собой разумеющимся, что певцы украшают сочиненные композитором мелодии собственными импровизированными орнаментами, не обращая внимания на то,

подходят подобные украшения к сюжетной ситуации оперы или нет. Обладатель любого типа голоса обязательно обучался исполнению быстрых пассажей и трелей. В операх Россини, например, тенор должен владеть колоратурной техникой не хуже, чем сопрано. Возрождение подобного искусства в XX в. позволило дать новую жизнь многообразному оперному творчеству Россини.

Лишь одна певческая манера XVIII в. почти не изменилась до наших дней – стиль комического баса, ведь простые эффекты и быстрая болтовня оставляют мало простора для индивидуальных интерпретаций, музыкальных или сценических; возможно, площадные комедии Д. Перголези (1749–1801) исполняются ныне не реже, чем 200 лет тому назад. Болтливый вспыльчивый старик – весьма почитаемая фигура в оперной традиции, излюбленное амплуа басов, склонных к вокальным клоунадам.

Чистый, переливающийся всеми красками певческий стиль бельканто, столь любимый Моцартом, Россини и другими оперными композиторами конца XVIII и первой половины XIX вв., во второй половине XIX в. постепенно уступил место более мощному и драматичному стилю пения. Развитие современного гармонического и оркестрового письма постепенно изменило функцию оркестра в опере: из аккомпаниатора он превратился в протагониста, и следовательно, певцам необходимо было петь громче, чтобы их голоса не заглушались инструментами. Эта тенденция зародилась в Германии, но повлияла на всю европейскую оперу, в том числе итальянскую. Немецкий «героический тенор» (*Heldentenor*) явно порожден потребностью в голосе, способном вступить в поединок с оркестром Вагнера. Поздние сочинения Верди и оперы его последователей требуют «сильных» (*di forza*) теноров и энергичных драматических (*spinto*) сопрано. Запросы романтической оперы иногда даже обуславливают интерпретации, которые как бы идут вразрез с намерениями, выраженными самим композитором. Так, Р. Штраус мыслил Саломею в своей одноименной опере как «16-летнюю девушку с голосом Изольды». Однако инструментовка оперы столь плотна, что для исполнения главной партии необходимы зрелые певицы-матроны.

Среди легендарных оперных звезд прошлого – Э. Карузо (1873–1921, возможно, самый популярный певец в истории), Дж. Фаррар (1882–1967, за которой в Нью-Йорке всегда следовала свита поклонников), Ф. И. Шаляпин (1873–1938, мощный бас, мастер русского реализма), К. Флагстад (1895–1962, героическое сопрано из Норвегии) и многие другие. В следующем поколении на смену им пришли М. Каллас (1923–1977), Б. Нильсон (1918–2005), М. Ланца (1921–1959), Р. Тебальди (род. 1922), Дж. Сазерленд (род. 1926), Л. Прайс (род. 1927), Б. Силлс (род. 1929), Ч. Бартоли

(род. 1966), Р. Такер (1913–1975), Т. Гобби (1913–1984), Ф. Корелли (1921–2004), Ч. Съепи (род. 1923), Дж. Викерс (род. 1926), Л. Паваротти (1935–2007), Ш. Милнс (род. 1935), П. Доминго (род. 1941), Х. Каррерас (род. 1946).

Оперные театры. Некоторые здания оперных театров ассоциируются с определенным видом оперы, и в ряде случаев, действительно, архитектура театра была обусловлена тем или иным типом оперного представления. Так, парижская «Opéra» (в России закрепилось название «Grand Opéra») предназначалась для яркого зрелища еще задолго до того, как в 1862–1874 гг. было построено ее нынешнее здание (архитектор Ш. Гарнье): лестница и фойе дворца по оформлению как бы соперничают с декорациями балетов и пышных шествий, которые происходили на сцене. «Дом торжественных представлений» (Festspielhaus) в баварском городке Байройте создан Вагнером в 1876 г. для постановки его эпических «музыкальных драм». Его сцена, построенная по образцу сцен древнегреческих амфитеатров, имеет большую глубину, а оркестр расположен в оркестровой яме и скрыт от слушателей, благодаря чему звук рассеивается и певцу нет необходимости перенапрягать голос.

Оригинальное здание «Metropolitan Opera» в Нью-Йорке (1883) было задумано как витрина для лучших певцов мира и для респектабельных абонентов лож. Зал столь глубок, что его расположенные «бриллиантовой подковой» ложи предоставляют посетителям больше возможностей разглядеть друг друга, нежели относительно мелкую сцену.

В облике оперных театров, как в зеркале, отражается история оперы как явления общественной жизни. Истоки ее – в возрождении древнегреческого театра в аристократических кругах: этому периоду соответствует старейший из сохранившихся оперных театров – «Olimpico» (1583), построенный А. Палладио в Виченце. Его архитектура – отражение микрокосма общества эпохи барокко – имеет в основе характерный подковообразный план, где ярусы лож расходятся веером от центра – королевской ложи. Подобный план сохраняется в зданиях театров «La Scala» (1788, Милан), «La Fenice» (1792, сгорел в 1992, Венеция), «Teatro di San Carlo» (1737, Неаполь), «Covent Garden» (1858, Лондон). С меньшим числом лож, но с более глубокими, благодаря стальным опорам, ярусами этот план использован в таких американских оперных театрах, как Бруклинская музыкальная академия (1908), оперные театры в Сан-Франциско (1932) и Чикаго (1920). Более современные решения демонстрируют новое здание «Metropolitan Opera» в нью-йоркском Линкольн-центре (1966) и Сиднейский оперный театр (1973, Австралия).

Демократический подход характерен для Вагнера. Он требовал от аудитории максимальной концентрации и построил театр («Festspielhaus» – «Дом торжественных представлений» в г. Байройте, Северная Бавария), где вовсе нет лож, а сиденья располагаются однообразными непрерывными рядами. Строгий байройтский интерьер повторен лишь в мюнхенском «Prinzregent-theater» (1909); даже немецкие театры, построенные после Второй мировой войны, восходят к более ранним образцам. Однако вагнеровская идея, по-видимому, способствовала движению к концепции арены, т. е. театра без просцениума, которая предлагается некоторыми современными архитекторами (прототип – древнеримский цирк): опере предоставляется самой приспособляться к этим новым условиям. Римский амфитеатр в Вероне хорошо приспособлен для постановки таких монументальных оперных спектаклей, как «Аида» Верди и «Вильгельм Телль» Россини.

Оперные фестивали. Важный элемент вагнеровской концепции оперы – летнее паломничество в Байройт. Идея была подхвачена: в 1920-х гг. австрийский город Зальцбург организовал фестиваль, посвященный главным образом операм Моцарта, и пригласил для реализации проекта таких талантливых людей, как режиссер М. Рейнхардт и дирижер А. Тосканини. С середины 1930-х гг. оперное творчество Моцарта определило облик английского фестиваля в Глайндборне. После Второй мировой войны в Мюнхене появился фестиваль, посвященный в основном творчеству Р. Штрауса. Во Флоренции проводится «Флорентийский музыкальный май», где исполняется весьма широкий репертуар, охватывающий и ранние, и современные оперы.

3.2. ИСТОРИЯ ОПЕРНОГО ИСКУССТВА ДО НАЧАЛА XX в.

Истоки оперы. Первый дошедший до нас образчик оперного жанра – «Эвридика» Я. Пери (1600) – скромное произведение, созданное во Флоренции по случаю свадьбы французского короля Генриха IV и Марии Медичи. Как и полагалось, приближенному ко двору молодому певцу и *мадригалисту*¹ была заказана музыка к этому торжественному событию. Но Пери представил не обычный мадригальный цикл на пасторальную тему, а нечто совсем иное. Музыкант входил во флорентийскую Камерату – кружок ученых, поэтов и любителей музыки. В течение двадцати лет члены Камераты исследовали вопрос: как исполнялись древнегреческие трагедии? Они при-

¹ От мадригал (франц. *madrigal*): 1) в XIV и XVI – начале XVII вв. небольшое музыкально-поэтическое произведение любовно-лирического содержания, первоначально 2–3-голосное с инструментальным сопровождением, позднее 4–5-голосное без сопровождения. Основное настроение мадригала – печаль, тоска и грусть, но встречались и радостные, оживленные сочинения подобного типа; 2) с XVI в. небольшое стихотворение-комплимент.

шли к заключению, что греческие актеры произносили текст в особой декламационной манере, представляющей собой нечто среднее между речью и настоящим пением. Но подлинным результатом этих опытов по возрождению забытого искусства явился новый тип сольного пения, названный *монодией*: монодия исполнялась в свободном ритме с наипростейшим аккомпанементом. Поэтому Пери и его либреттист О. Ринуччини изложили историю Орфея и Эвридики речитативом, который поддерживался аккордами маленького оркестра, скорее ансамбля из семи инструментов, и представили пьесу во флорентийском «Palazzo Pitti». Это была вторая опера Камераты; партитура первой, «*Дафны*» Пери (1598), не сохранилась.

Ранняя опера имела предшественников. В течение семи веков церковь культивировала литургические драмы, такие как «*Игра о Данииле*», где пение соло сопровождалось аккомпанементом разнообразных инструментов. В XVI в. другие композиторы, в частности А. Габриели и О. Векки, объединяли светские хоры или мадригалы в сюжетные циклы. Но все же до Пери и Ринуччини не существовало монодической светской музыкально-драматической формы. Их произведение не стало возрождением древнегреческой трагедии. Оно принесло нечто большее – родился новый жизнеспособный театральный жанр.

Однако полное раскрытие возможностей жанра *dramma per musica*, выдвинутого флорентийской Камератой, произошло в творчестве другого музыканта. Подобно Пери, К. Монтеверди (1567–1643) был образованным человеком из дворянской семьи, но в отличие от Пери он являлся профессиональным музыкантом. Уроженец Кремоны, Монтеверди прославился при дворе Винченцо Гонзаги в Мантуе и до конца жизни руководил хором собора св. Марка в Венеции. Через семь лет после «*Эвридики*» Пери он сочинил собственный вариант легенды об Орфее – «*Сказание об Орфее*». Эти произведения отличаются друг от друга так же, как интересный эксперимент – от шедевра. Монтеверди увеличил состав оркестра в пять раз, придав каждому персонажу свою группу инструментов, и предпослал опере увертюру. Его речитатив не просто озвучивал текст А. Стриджо, но жил собственной художественной жизнью. Гармонический язык Монтеверди полон драматических контрастов и даже сегодня впечатляет своей смелостью и живописностью.

Среди последующих сохранившихся опер Монтеверди можно назвать «*Поединок Танкреда и Клодинды*» (1624), основанный на сцене из «*Освобожденного Иерусалима*» Т. Тассо – эпической поэмы о крестоносцах; «*Возвращение Улисса на родину*» (1641) на сюжет, восходящий к древнегреческой легенде об Одиссее; «*Коронацию Поппеи*» (1642) из времен римского императора Нерона. Последнее произведение создано компози-

тором всего за год до кончины. Эта опера стала вершиной его творчества, отчасти благодаря виртуозности вокальных партий, отчасти благодаря великолепию инструментального письма.

Распространение оперы. В эпоху Монтеверди опера стремительно завоевывала крупные города Италии. Рим дал оперного автора Л. Росси (1598–1653), который в Париже поставил в 1647 г. свою оперу *«Орфей и Эвридика»*, покорив французский свет. Ф. Кавалли (1602–1676), который пел у Монтеверди в Венеции, создал около 30 опер; вместе с М. А. Чести (1623–1669) Кавалли стал основоположником венецианской школы, которая играла главную роль в итальянской опере во второй половине XVII в. В венецианской школе монодический стиль, пришедший из Флоренции, открыл дорогу для развития речитатива и арии. Арии постепенно становились все протяженнее и сложнее, и на оперных подмостках начали доминировать певцы-виртуозы, как правило кастраты. Сюжеты венецианских опер по-прежнему основывались на мифологии или романтизированных исторических эпизодах, но теперь украшенных бурлескными интерлюдиями, не имевшими отношения к основному действию, и эффектными эпизодами, в которых певцы демонстрировали свою виртуозность. В опере Чести *«Золотое яблоко»* (1668), одной из самых сложных в ту эпоху, налицо 50 действующих лиц, а также 67 сцен и 23 перемены декораций.

Итальянское влияние достигло даже Англии. В конце царствования Елизаветы I композиторы и либреттисты начали создавать так называемые *маски* – придворные спектакли, соединявшие речитативы, пение, танец и имевшие в своей основе фантастические сюжеты. Этот новый жанр занял большое место в творчестве Г. Лоуса, который в 1643 г. положил на музыку *«Комус»* Дж. Милтона, а в 1656 г. создал первую настоящую английскую оперу – *«Осада Родоса»*. После реставрации Стюартов опера стала постепенно закрепляться на английской почве. Дж. Блоу (1649–1708), органист Вестминстерского собора, сочинил в 1684 г. оперу *«Венера и Адонис»*, но сочинение все же было названо маской. Единственной поистине великой оперой, созданной англичанином, стала *«Дидона и Эней»* Г. Пёрселла (1659–1695), ученика и преемника Блоу. Впервые исполненная в женском колледже около 1689 г. эта маленькая опера отмечена удивительной красотой. Пёрселл владел и французской, и итальянской техникой, но его опера – типично английское произведение. Либретто *«Дидоны»* принадлежало Н. Тэйту, но композитор оживил его своей музыкой, отмеченной мастерством драматургических характеристик, необычайным изяществом и содержательностью арий и хоров.

Ранняя французская опера. Как и ранняя итальянская опера, французская опера середины XVI в. исходила из стремления возродить древнегре-

ческую театральную эстетику. Разница же состояла в том, что итальянская опера делала упор на пение, а французская выростала из балета, излюбленного театрального жанра при французском дворе того времени. Способный и честолюбивый танцовщик, приехавший из Италии, Ж. Б. Люлли (1632–1687) стал родоначальником французской оперы. Он получил музыкальное образование, в том числе изучил основы композиторской техники, при дворе Людовика XIV и затем был назначен придворным композитором. Он великолепно понимал сцену, что проявилось в его музыке к ряду комедий Ж. Б. Мольера, особенно к *«Мещанину во дворянстве»* (1670). Под впечатлением от успеха оперных трупп, приезжавших во Францию, Люлли решил создать собственную труппу. Оперы Люлли, которые он называл «лирическими трагедиями» (*tragédies lyriques*), демонстрируют специфический французский музыкально-театральный стиль. Сюжеты берутся из античной мифологии или из итальянских поэм, а либретто, с их торжественными стихами в строго определенных размерах, ориентируются на стиль великого современника Люлли – драматурга Ж. Расина. Развитие сюжета Люлли перемежает длинными рассуждениями о любви и славе, а в прологи и иные точки сюжета он вставляет *дивертисменты* – сцены с танцами, хорами и великолепными декорациями. Подлинный масштаб творчества композитора становится ясным в наши дни, когда возобновляются постановки его опер – *«Альцесты»* (1674), *«Атиса»* (1676) и *«Армиды»* (1686).

Ж. Ф. Рамо (1683–1764) – фигура совершенно иного плана. Хотя первую свою оперу он создал только в 50 лет, приобретенное им ранее мастерство позволило композитору примирить идущую от итальянца Люлли драматическую тенденцию с национальной приверженностью к балету. Оперы-балеты Люлли, особенно *«Галантная Индия»* (1735) и *«Кастор и Поллукс»* (1737), представляют собой роскошные музыкальные памятники эпохи Людовика XV.

Неаполитанская опера. Если во Франции во главу угла ставилось зрелище, то во всей остальной Европе – ария. Центром оперной деятельности на этом этапе стал Неаполь, а первым мастером нового стиля – А. Скарлатти (1660–1725). Он родился в Сицилии, но вскоре перебрался на север. Потеряв службу в Риме у экс-королевы шведской Кристины, он обосновался в Неаполе. Осознав, что оперные либретто подчинены жестким нормам «серьезной оперы» (*opera seria*), Скарлатти сосредоточил свои усилия на музыкальной стороне оперы. В наибольшей степени его привлекала мелодия, а не речитатив. В его творчестве окончательно сформировался тип арии *da capo*, где за первой частью следует контрастный раздел, часто в миноре, а затем повторяется первая часть. У Скарлатти закрепилась также форма простой «итальянской» оперной увертюры – трехчастной, с чередованием темпов «быстро – медленно – быстро». К 46 годам Скарлатти был

автором 88 опер (многие из них утеряны). Затем, после второго своего приезда в Рим, где на него произвело сильное впечатление прозрачное мелодическое скрипичное письмо А. Корелли, Скарлатти создал несколько последних опер для Неаполя – «*Кир*» (1714), «*Телемак*» (1718) и «*Гризельда*» (1721).

Скарлатти не был одинок. Среди других авторов, сделавших формы и мелодический стиль неаполитанской *opera-seria* популярными во всей Европе XVIII в., – итальянцы Н. Порпора (1686–1766), Н. Йоммелли (1714–1774) и особенно сын Алессандро – Доменико Скарлатти (1685–1757), а также немцы И. Гассе (1699–1783) и Г. Ф. Гендель (1685–1759). Вклад Генделя наиболее значителен. Начав свою профессиональную деятельность как оперный скрипач, Гендель с 1707 по 1710 г. странствовал по Италии. В возрасте 25 лет он прибыл в Лондон, где через некоторое время получил монопольное право на постановку итальянских опер. Там он сочинил оперу «*Ринальдо*» (1711), за которой последовало множество опер, в которых разнообразие и богатство гармонического письма сопутствуют феноменальной вокальной виртуозности и где сглаживается до неуловимости противоречие между потребностями драмы и музыки, как в операх Моцарта. «*Ацис и Галатейя*» (1721), «*Юлий Цезарь*» (1724), «*Аэций*» (1732) и «*Альцина*» (1735) с успехом ставятся и в наше время.

В любом исследовании, посвященном так называемой неаполитанской школе, говорится о решающей роли либреттиста в создании оперы. В «лирических трагедиях» Люлли текст был весьма важным фактором: он придавал оперному представлению высокий нравственный пафос, сообщал ему единство времени и места действия, в нем должны были строго соблюдаться стихотворные ритм и размер. Около 1700 г. в Неаполе возникла настоящая «фабрика либретто», основанная А. Дзено (1668–1750) и достигшая вершины в деятельности последователя Дзено – П. Метастазιο (1698–1782). Неаполитанцы постоянно писали либретто для разных композиторов – от Скарлатти до Глюка. Ими был выработан четкий стандарт: сюжет должен был строиться вокруг главной темы и избегать вставных зрелищных эпизодов и побочных комических линий, которые были характерны для венецианского и французского стилей. Каждая сцена оперы обычно состояла из речитативного диалога, после которого следовала ария *da capo*. И Дзено, и Метастазιο были скорее поэтами-историками, нежели драматургами. Множество условностей, типичных для итальянской оперы XVIII в., должно быть отнесено на их счет.

Расцвет комической оперы. Из Неаполя берет свое начало еще один вид оперы – «смешная опера» (*opera buffa*), возникшая как закономерная реакция на *opera seria*. Увлечение этим видом оперы быстро охватило го-

рода Европы – Вена, Париж, Лондон. От своих прежних властителей – испанцев, которые правили Неаполем с 1522 по 1707 гг., город получил в наследство традицию простонародной комедии. Порицаемая строгими педагогами в консерваториях, комедия, однако, увлекала студентов. Один из них, Дж. Б. Перголези (1710–1736), в возрасте 23 лет написал *интермеццо*, или маленькую комическую оперу «*Служанка-госпожа*» (1733). И прежде композиторы сочиняли интермеццо (их обычно играли между актами оперы-серии), однако творение Перголези имело сногшибательный успех. В его либретто речь шла не о подвигах древних героев, а о вполне современной ситуации. Основные персонажи принадлежали к типам, известным по *commedia dell'arte* – традиционной итальянской комедии-импровизации со стандартным набором комических амплуа. Жанр *opéra buffa* получил замечательное развитие в творчестве таких поздних неаполитанцев, как Дж. Паизиелло (1740–1816) и Д. Чимароза (1749–1801), не говоря уже о комических операх Глюка и Моцарта. Французской аналогией *opéra buffa* явилась «комическая опера» (*opéra comique*). Такие авторы, как Ф. Филидор (1726–1795), П. А. Монсиньи (1729–1817) и А. Гретри (1741–1813), приняли близко к сердцу перголезиевскую насмешку над традициями и выработали собственную модель комической оперы, которая в соответствии с галльскими вкусами предусматривала введение разговорных сцен вместо речитативов.

Англичане также действовали в соответствии с национальным характером. В 1728 г. появилась знаменитая «*Опера нищего*». Ее музыка состояла из набора популярных мелодий (в том числе марша из «*Ринальдо*» Генделя) с новыми текстами. Разговорная часть либретто, написанная Дж. Геєм, высмеивала на все лады английских политиков, итальянскую оперу и внутренние раздоры в генделевской оперной труппе. Успех «*Оперы нищего*» больно ударил по Генделю и его итальянским певцам, но сама по себе форма этого произведения принесла на английской почве не слишком обильные плоды – только ряд так называемых балладных опер. В свою очередь балладная опера повлияла на становление немецкой комической оперы – зингшпиля.

Оперная реформа. Оперная реформа второй половины XVIII в. была во многом литературным движением. Ее прародителем стал французский писатель и философ Ж. Ж. Руссо. Руссо занимался также музыкой, и если в философии он призывал вернуться к природе, то в оперном жанре ратовал за возвращение к простоте. В 1752 г., за год до прошедшей с успехом парижской премьеры «*Служанки-госпожи*» Перголези, Руссо сочинил собственную комическую оперу «*Деревенский колдун*», за которой последовали язвительные «*Письма о французской музыке*», где главным предметом нападок стал Рамо.

Идея реформы носилась в воздухе. Расцвет разных видов комической оперы был одним из симптомов; другим явились «*Письма о танце и балетах*» французского хореографа Ж. Новера (1727–1810), в которых развивалась идея балета как драмы, а не просто зрелища. Человеком, который воплотил реформу в жизнь, стал К. В. Глюк (1714–1787). Подобно многим революционерам, Глюк начинал свой творческий путь как приверженец традиции. В течение ряда лет он ставил одну за другой трагедии в старом стиле и обращался к комической опере скорее под давлением обстоятельств, чем по внутреннему побуждению. В 1762 г. он познакомился с Р. ди Кальцабиджи (1714–1795), другом итальянского писателя и авантюриста Дж. Дж. Казановы (1725–1798), которому было суждено вернуть оперные либретто к идеалу естественной выразительности, выдвинутому флорентийской Камератой.

Глюк и Кальцабиджи создали три оперы на итальянском языке – «*Орфей и Эвридика*» (1762), «*Альцеста*» (1767), «*Парис и Елена*» (1770). Ни одна из них не стала особенно популярной. Правда, роль Орфея, как и прежде, предназначалась для мужского сопрано, но отсутствовал «сухой» речитатив, трехчастная ария и *колоратура* и не допускалось никаких украшений, уводящих от основного действия. Инструментальные и вокальные средства были направлены на выявление смысла каждого слова текста. В самом либретто история Орфея рассказывалась просто и прямо, без всякой риторики. Когда Глюк обосновался в Париже и начал сочинять оперы нового стиля на французские либретто, ему сопутствовал большой успех. «*Ифигения в Авлиде*» (1774) и последовавшая за ней «*Ифигения в Тавриде*» (1779) сочетали возвышенность драмы, характерную для *opera seria*, с богатством немецкого гармонического письма, и музыкальное целое благородством лирического звучания соответствовало сюжетам из Эврипида, на которые написаны эти оперы. Глюк создал модель музыкальной драмы, которая затем стала основой для множества модификаций.

Если Глюк боролся за то, чтобы исключить все устаревшее из оперы-серии, то Моцарт стремился внести в нее все недостающее из *opera buffa*. Он придал оперной форме изящество и человечность, углубил тени, чтобы сильнее подчеркнуть вспышки остроумия и веселья. В своем творчестве он создал редкий тип комедии, которая может тронуть слушателя до слез; ведь до сих пор невозможно сказать точно, что такое моцартовский «*Дон Жуан*» – комедия или трагедия.

Выпавшее Моцарту нелегкое детство странствующего виртуоза-вундеркинда заставило его рано познакомиться со всеми родами музыки – неаполитанской песней, немецким контрапунктом, зарождающейся венской симфонией. Опираясь на эти впечатления, он создал свой вполне интерна-

циональный оперный стиль, отмеченный гармонией между сольными и ансамблевыми номерами, между вокальным и инструментальным началами. Юношей он написал несколько итальянских опер – в стиле *buffa* и *seria*. Последнюю свою опера *seria* («*Идоменей*») Моцарт сочинил в 25 лет. Три его большие комедийных оперы написаны на итальянские либретто Л. Да Понте: «*Свадьба Фигаро*» (1786), «*Дон Жуан*» и «*Так поступают все женщины*» (1790). «*Фигаро*» и «*Дон Жуан*» оказались чересчур новаторскими для венской публики, предпочитавшей моцартовские зингшпили на немецкие либретто – «*Похищение из сераля*» (1782) и «*Волшебную флейту*» (1791). «*Волшебная флейта*» стала последней оперой Моцарта: он скончался через два месяца после ее премьеры.

Французская революция завершила дело, начатое памфлетами Руссо. Как ни парадоксально, но диктатура Наполеона стала последним взлетом опера *seria*. Появились такие произведения, как «*Медея*» Л. Керубини (1797), «*Иосиф*» Э. Мегюля (1807), «*Весталка*» Г. Спонтини (1807).

Романтическая опера в Италии. Расцвет романа нового типа (например, в творчестве В. Скотта), вызвал к жизни ряд итальянских опер. Россини заимствовал сюжеты из романов В. Скотта для двух своих опер – «*Елизавета, королева Английская*» и «*Дева озера*». Доницетти прославился «*Лючией ди Ламмермур*», либретто которой написано по роману В. Скотта «*Ламмермурская невеста*», а Беллини покорила Европу оперой «*Пуритане*», также по роману Скотта. Эти три композитора как бы перекидывают мост между поздними неаполитанцами и Верди. Однако в комической опере они сильно отличаются друг от друга.

Дж. Россини (1792–1868) был мастером искрящейся, безупречной по стилю опера *buffa*. Опираясь прежде всего на свой врожденный дар мелодии и ритма, он с 1813 по 1817 г. выпускал в свет один шедевр за другим – «*Итальянка в Алжире*» (1813), «*Турок в Италии*» (1814), «*Золушка*» (1817) и, конечно, вершина творчества Россини в данном жанре – «*Севильский цирюльник*» (1816). Во всех этих операх ощущается некоторое неуважение к певцам, ибо Россини не стесняется выписывать в партитуре разного рода пассажи и орнаменты, которыми в его эпоху певцы, импровизируя, украшали авторские тексты. Оживленности музыкально-драматического действия у Россини способствует ясное и точное оркестровое письмо, хотя музыка нередко достигает кульминации благодаря так называемому россиниевскому крещендо, приему достаточно механическому. Когда композитор настроен серьезно, например в «*Отелло*» (1816), «*Моисее в Египте*» (1818) и «*Вильгельме Телле*» (1829), бравурные пассажи уступают место величественным хорам и сильным оркестровым эффектам.

Основные качества стиля Россини – острота, живость, театральность. Напротив, музыка его современника В. Беллини отмечена аристократизмом и почти женственной мягкостью. Покрывало густой меланхолии Беллини набрасывает даже на комическую оперу («Сомнамбула», 1831), хотя он тоже не прочь блеснуть виртуозными колоратурными финалами. Беллини писал свои оперы для лучших певцов эпохи и вводил в свои изящные мелодии тщательно выверенные вокальные украшения. «Пуритане» (1835), лирическая «лебединая песня» композитора, требует особенно высокой техники пения; «Норма» (1831), где действие происходит в древней Галлии, носит более героический характер.

Г. Доницетти занимает промежуточное место между Россини и Беллини и по возрасту, и по стилю, причем отличается от них большей плодовитостью. Мелодика Доницетти не столь изящна, как у Беллини, и его театральное чутье уступает россиниевскому, но оркестровая партия у Доницетти гармонически богаче и насыщенней. По умению сочетать театральное и музыкальное начало Доницетти предвосхищает Верди. Такие поздние оперы Доницетти, как «Лючия ди Ламмермур» (1835), «Анна Болейн» (1830) и «Герцог Альба» (1840), демонстрируют мастерство в обрисовке характеров, а также преломление принципов музыкальной реформы Глюка на итальянской почве. В эту эпоху романтическая опера выдвигается на первый план, а комическая опера уходит со сцены: такие сочинения Доницетти, как «Любовный напиток» (1832) и «Дон Паскуале» (1843), – в числе лучших и хронологически последних образцов опера buffa.

Россини, Доницетти и Беллини были еще прочно связаны с традициями XVIII в. Идеи романтизма выражены скорее в либретто, нежели в музыке их опер. В полную силу романтическая эпоха итальянской музыки заявила о себе в произведениях Дж. Верди (1813–1901), величайшего итальянского оперного композитора. Верди был самоучкой, всячески отстаивал свою творческую независимость и, найдя собственную дорогу, смело двинулся по ней. Он стремился воссоздать в музыке сильные драматические конфликты. В ранних операх – «Навуходоносор» (1842), «Эрнани» (1844) и «Макбет» (1847) – конфликтность выражена больше в либретто, чем в музыке, хотя эти оперы на политические темы были восприняты в качестве символов национального движения. Уже в «Макбете» Верди демонстрирует особое внимание к развитию музыкальных характеристик героев – и в вокальных партиях, и в оркестре. Тем же качеством отмечены его первые настоящие удачи – «Риголетто» (1851), «Трубадур» (1853) и «Травиата» (1853). Эти смелые, даже шокирующие сюжеты получили убедительное выражение во всех аспектах музыки – мелодическом, ритмическом, оркестровом.

После периода закрепления достигнутого ранее, когда появились «*Симон Бокканегра*» (1857), «*Бал-маскарад*» (1859) и «*Сила судьбы*» (1862), Верди обратился к жанру французской «большой оперы», который истолковал на свой лад в «*Доне Карлосе*» (1867) и особенно в «*Аиде*» (1871) – возможно, самой популярной опере всех времен. Балетные и зрелищные сцены соединены здесь с глубокой психологической достоверностью. В «*Отелло*» (1887) 74-летний композитор бросил вызов вагнеровской «симфонической опере», не жертвуя при этом итальянской певучестью; либреттист Верди А. Бойто (1842–1918), в свою очередь, бросил вызов Шекспиру – как в «*Отелло*», так и «*Фальстафе*» (1893), который стал последней оперой Верди. Многие считают «*Фальстафа*» шедевром; в его партитуре буйные юмористические сцены соседствуют с камерно-лирическими эпизодами.

В последнее десятилетие XIX в. итальянская «серьезная» опера наконец становится вполне «современной». В операх «*Сельская честь*» (1890) П. Масканьи (1863–1945) и «*Паяцы*» (1892) Р. Леонкавалло (1857–1919) на сцене – повседневная жизнь Италии. (Сюжет «*Паяцев*», возможно, заимствован из рассказа судьи – отца композитора о действительном происшествии). В этих одноактных операх, часто объединяемых в один спектакль, на слушателя изливается поток бешеных страстей и трагических событий. Подобный реализм (или «*веризм*»¹) близок стилю бульварной прессы. Дж. Пуччини (1858–1924) тоже тяготел к яркой театральности и обладал талантом правдиво передавать эмоции в лирической, полудекламационной по типу мелодике. В его «*Богеме*» (1896), «*Тоске*» (1900), «*Мадам Баттерфляй*» (1904; в России ставилась под названием «*Чио-Чио-сан*») и «*Турандот*» (осталась после смерти автора незаконченной; была завершена композитором Ф. Альфано в 1926 г.) оркестр выступает постоянным комментатором сценического действия. Простой «говорок» в вокальных партиях занимает место речитатива; настоящие арии редки. Искусство Пуччини отмечено «фотографизмом», и в его операх музыка – служанка драмы. Более того, мало кто из композиторов имел такую склонность к театральным эффектам, и можно сказать, что век итальянской серьезной оперы практически закончился после него, несмотря на усилия композиторов-вердианцев – Л. Даллапикколо (1904–1975), И. Пиццетти (1880–1968), Р. Росселлини (1908–1982).

¹ От итал. *vero* – правдивый – реалистическое направление в итальянской литературе (Дж. Верга, Л. Капуана, Г. Деледда), опере, так называемый оперный веризм (П. Масканьи, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччини), изобразительном искусстве (скульптор В. Вела, живописец Дж. Пеллицца) конца XIX в., близкое к натурализму; характерны интерес к быту бедняков, особенно крестьян, внимание к переживаниям героев, острые драматические коллизии, подчеркнута эмоциональный стиль при отсутствии «приговора» социальным порокам общества.

Романтическая опера в Германии. Рядом с Верди в опере XIX в. можно поставить лишь Р. Вагнера. В начале романтической эпохи немецкая опера едва ли существовала. Немецкие оперные композиторы работали за пределами Германии – Гендель в Англии, Гассе в Италии, Глюк в Вене и Париже, в то время как немецкие придворные театры были оккупированы модными итальянскими труппами. Зингшпиль, местный аналог опера buffa и французской комической оперы, начал свое развитие позже, чем в латинских странах. Первым образцом этого жанра стал «*Черт на свободе*» И. А. Хиллера (1728–1804), написанный в 1766 г., за 6 лет до моцартовского «*Похищения из сераля*». По иронии судьбы великие немецкие поэты Гёте и Шиллер вдохновляли не отечественных, а итальянских и французских оперных композиторов.

Романтизм соединился с зингшпилем в «*Фиделио*» – единственной опере прославленного Л. ван Бетховена (1770–1827). Убежденный сторонник идеалов равенства и братства, выдвинутых Великой французской революцией, Бетховен выбрал сюжет о верной жене, избавляющей от тюрьмы и казни несправедливо осужденного мужа. Композитор необычайно тщательно отделявал оперную партитуру: он закончил «*Фиделио*» в 1805 г., сделал вторую редакцию в 1806 г. и третью – в 1814 г. Однако оперный жанр ему не удавался; до сих пор не решено: то ли Бетховену удалось все-таки преобразить зингшпиль в замечательную оперу, то ли «*Фиделио*» – это грандиозный провал.

Действие бетховенской оперы происходит в Испании, хотя подразумевается революционная Франция. А творцом подлинно немецкой оперы – и по сюжету, и по языку – стал еще более космополитически настроенный композитор. К. М. фон Вебер (1786–1826) учился многим искусствам (он пробовал свои силы и как художник-график, и как литератор), объехал всю Центральную Европу как пианист-виртуоз и позже возглавлял оперные театры в Праге и Дрездене. Во время своих странствий он познакомился с народной песней, а работая в театре, глубоко вник в выразительные возможности разных инструментов оркестра. Эти два элемента соединились в его «*Вольном стрелке*» (1821) – опере о леснике, который получает от дьявола заколдованные пули, чтобы победить на соревновании стрелков и получить в награду руку любимой девушки. «*Вольный стрелок*» – сверхромантический зингшпиль: в нем отразились и крестьянские суеверия, и страх горожанина перед таинственными лесными чащами. Национально окрашенные хоровые эпизоды и оркестровые картины природы в этой опере повлияли на все дальнейшее развитие жанра на немецкой почве и принесли Веберу огромный успех, который не смогли превзойти следующие «большие» оперы композитора – «*Эврианта*» (1823) и «*Оберон*» (1826).

Абсолютной вершины немецкая опера достигла в творчестве Р. Вагнера (1813–1883), в ранних произведениях которого заметно влияние Вебера и Маршнера, а также Спонтини и Керубини. Первая опера композитора – *«Риенци»* (1842) – была вполне традиционным произведением во французском героическом вкусе. Значительный шаг к воплощению принципиально новой идеи «музыкальной драмы» Вагнер сделал в *«Летучем голландце»* (1843). Хотя эта опера «номерная», что типично для итальянского стиля, «номера» здесь тяготеют скорее к слиянию, чем к разделению, и внутри актов действие развивается непрерывно. В *«Летучем голландце»* появляется и главная философская тема Вагнера – искупление через женскую любовь. Текст либретто композитор написал сам. В *«Тангейзере»* (1845) и *«Лоэнгрине»* (1850) слушатель погружается в мир древних германских легенд. В этих операх декламационное вокальное письмо сочетается с активным развитием музыкального тематизма в оркестре, и уже широко используются лейтмотивы («ведущие мотивы»), главные мелодические идеи: относительно краткие, постоянно возвращающиеся фразы, связанные с конкретными героями, предметами или понятиями. Следующим шагом было сплетение подобных лейтмотивов в единую ткань, в результате чего центр музыкального действия сместился в симфоническую сферу. Наконец, новый метод был поставлен на службу сквозной теме вагнеровского творчества – скандинавскому эпосу, восходившему, как полагал Вагнер, ко времени зарождения германского этноса.

Вагнер дважды прерывал свой двадцатилетний труд над тетралогией *«Кольцо нибелунга»*; в эти перерывы появились две оперы – *«Тристан и Изольда»* по средневековой легенде (1865) и восхитительная комическая опера *«Нюрнбергские мастерзингеры»* (1868). Затем Вагнер вернулся к своему грандиозному музыкальному повествованию о богах и девах-воительницах. Две первые части тетралогии – *«Золото Рейна»* (1869) и *«Валькирия»* (1870) были поставлены отдельно, а премьера следующих частей – *«Зигфрида»* и *«Гибели богов»* – прошла уже в составе полного цикла *«Кольцо нибелунга»* на первом вагнеровском фестивале, которым в 1876 г. открылся специально построенный театр в Байройте. Хроматическая гармония *«Тристана»* определила дальнейшее развитие гармонического языка в европейской музыке целого столетия. Постановочные принципы Байройта положили начало современным принципам оформления и постановки оперы; Байройт стал великолепным обрамлением для *«Парсифаля»* (1882), сюжет которого основан на легенде о Граале. Возможно, однако, что жизнерадостная опера *«Нюрнбергские мастерзингеры»* в наибольшей степени отвечает стремлению Вагнера к синтезу искусств – «совокупному произведению искусства».

Одним из членов байройтского окружения Вагнера был Э. Хумпердинк (1854–1921), помогавший Вагнеру при постановке *«Парсифаля»*. Парсифа-

левские звучания слышатся в «пантомиме сна» из собственной оперы Хумпердинка «Гензель и Гретель» (1883), маленького шедевра, где вагнеровская техника изумительно приспособлена к миру детской сказки с народными песнями и танцами. Главным же деятелем немецкой оперы после Вагнера стал Р. Штраус (1864–1949), который впервые прославился как оперный автор после премьеры «Саломеи» по драме О. Уайльда (1905). Еще больший шок вызвала штраусовская «Электра» (1909). В музыке этих одноактных опер с поразительной силой отражены патологические страсти, чему способствуют остро диссонантная гармония и сверхнапряженная инструментовка. Совсем другое сочинение – обаятельный и изящный «Кавалер розы» (1911), комедия в изысканном стиле рококо, с оглядкой на моцартовскую «Свадьбу Фигаро». В «Ариадне на Наксосе» (1912, вторая редакция – 1916) синтезированы жанры *opéra seria* и интермеццо; в «Каприччио» (1942), «беседе в одном акте», дискутируется вопрос о преимуществах музыки и поэзии.

Романтическая опера во Франции. Склонность французов к героическим и зрелищным оперным представлениям, возникшая еще во времена Люлли, в XIX в. нашла продолжение в новом типе оперного спектакля, получившем название *opéra grande* – «большая опера». Французская «большая опера» была создана Э. Скрибом (1791–1861) и Дж. Мейербером (1791–1864), ставшими на три десятилетия кумирами всей Европы. Скриб производил на свет либретто с быстротой (но не качеством), достойной Метастазиио. Уроженец Берлина, Мейербер сочинял в эклектичном (и довольно безликом) стиле, полном пафоса и отличавшемся отсутствием чувства юмора (но в XIX в. юмор и не был обязательным качеством серьезного искусства). Скриб и Мейербер сочинили целый ряд грандиозных произведений для постановки в парижской «Grand Opéra»: «Роберт-дьявол» (1831), «Гугеноты» (1836), «Пророк» (1849) и поставленная посмертно «Африканка» (1865); оригинальные оркестровые эффекты сочетаются здесь с бравурными вокальными партиями в духе Россини, балетом, зрелищными сценами. Сквозная литературная тема этих опер – преследование меньшинств, национальных и религиозных; та же мысль присутствует и в опере Ж. Галеви (1799–1862) «Еврейка» (1835) на либретто Скриба. Возможно, лучшей «большой оперой» являются написанные в 1856–1858 «Троянцы» Г. Берлиоза (1803–1869). Вернувшись к античной теме, Берлиоз сумел передать подлинный эпический дух благодаря исключительно интересной гармонии и инструментовке, строго выдержанному стилю. После долгого забвения в наши дни упомянутые французские оперы снова звучат в великолепном исполнении, доказывая свою жизнеспособность.

Французским автором, достигшим замечательного результата в области *opéra comique*, стал ученик и зять Галеви – Ж. Бизе (1838–1875). Бизе при-

шел в музыкальный театр в тот период, когда соединение национальной традиции комической оперы с романтическими тенденциями вызвало к жизни такие красивые и оригинальные оперы, как *«Фауст»* (1859) Ш. Гуно (1818–1893) и *«Миньон»* (1866) А. Тома (1811–1896). В *«Кармен»* (1875) Бизе достиг поразительной остроты музыкальной характеристики, которой французский музыкальный театр не знал со времен Рамо. Либреттисты Бизе сохранили мощный реализм новеллы П. Мериме, насколько это допускал жанр комической оперы. По драматургической цельности с *«Кармен»* можно сопоставить лишь *«Сказки Гофмана»* (1881) Ж. Оффенбаха (1819–1880). К. Сен-Санс (1835–1921) в *«Самсоне и Далиле»* (1877) тоже дает яркие музыкальные характеристики, но как целое эта опера достаточно статична. Прелестное сочинение – *«Лакме»* (1883) Л. Делиба (1836–1891); то же самое можно сказать и о ряде опер Ж. Массне (1842–1912), среди них такие достижения, как *«Манон»* (1884) и *«Вертер»* (1892) – камерные оперы, отмеченные естественностью мелодики, вытекающей из интонаций речи.

Еще дальше по этому пути пошел К. Дебюсси (1862–1918), чью вокальную мелодику можно назвать нотированной речью. Его опера *«Пеллеас и Мелисанда»* (1902) по одноименной пьесе М. Метерлинка явилась опытом слияния музыки и драмы, напоминающим о *«Тристане»* Вагнера, при том, однако, что Дебюсси сознательно делал это совсем иными методами. Музыка Вагнера – героическая и насквозь хроматическая; музыка Дебюсси – утонченная, аскетичная, а в области гармонии – весьма своеобразная и часто опирающаяся на модальный принцип. Оркестр воспроизводит средневековую атмосферу и рисует эмоциональные состояния персонажей, но в отличие от вагнеровских опер, нигде не подавляет пение.

Другие оперы эпохи романтизма. Никто не повлиял так сильно на Дебюсси, а также на других композиторов, боровшихся с засильем вагнеровского влияния, как М. П. Мусоргский (1839–1881). Мусоргский, которому было суждено стать создателем подлинно русской оперы, отошел от метода включения в произведение отдельных красочных образцов фольклора, что было характерно для его соотечественника и предшественника М. П. Глинки (1804–1857) в операх *«Жизнь за царя»* (1836) и *«Руслан и Людмила»* (1842). Вместо этого он обратился к мрачной психологической драме из русской истории *«Борис Годунов»* А. С. Пушкина (опера была поставлена в 1874 г.), а затем к еще более сложному, эпическому сюжету оперы *«Хованщина»* (поставлена в 1886 г.), где речь идет о борьбе приверженцев самобытного пути России (староверы, или раскольники) с пагубными последствиями насаждения западной цивилизации, воплощенной в фигуре Петра Великого.

Вокальное письмо Мусоргского тесно связано с интонациями русской речи, и он сделал хор («глас народа») *протагонистом*¹ оперного действия. Его музыкальная речь в зависимости от сюжета склоняется то к острому хроматизму², то к суровым ладам русского церковного пения. Партитуру «*Бориса Годунова*», ныне считающуюся образцом выразительности и оригинальности, современники композитора сочли жесткой по звучанию и неумелой по приемам. После смерти Мусоргского его друг Н. А. Римский-Корсаков (1844–1908) отредактировал «*Бориса Годунова*» и «*Хованщину*», «исправив» многое в острохарактерном, нетрадиционном и неровном стиле Мусоргского. Хотя корсаковские редакции опер Мусоргского являлись общепринятыми почти до конца XX в., ныне все чаще «*Борис Годунов*» ставится в подлинной авторской редакции.

Более лирична, но не менее «национальна» опера «*Князь Игорь*» А. П. Бородина (1833–1887) на сюжет из древнерусской поэмы «*Слово о полку Игореве*», в большой своей части дописанная и инструментованная после смерти автора его друзьями Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым. Блестящее письмо Римского-Корсакова воссоздает мир русской сказки в таких операх, как «*Снегурочка*» (1882), «*Садко*» (1898), «*Сказание о невидимом граде Китеже*» (1907) и «*Золотой петушок*» (1909). В последней опере заметны элементы политической сатиры, а «*Царская невеста*» (1899) свидетельствует, что композитору были подвластны и лирико-трагические сюжеты.

Относительно космополитичны по стилю оперы П. И. Чайковского (1840–1893), в том числе две его оперы на пушкинские сюжеты – «*Евгений Онегин*» (1879) и «*Пиковая дама*» (1890). Находясь в эмиграции, С. С. Прокофьев (1891–1953) сочинил комическую оперу «*Любовь к трем апельсинам*» (1921) на собственное либретто по комедии К. Гоцци – возможно, самую жизнеспособную и популярную из своих опер. Прокофьев успел также сочинить до возвращения в СССР оперу «*Огненный ангел*» (1919–1927) на сюжет В. Я. Брюсова. На родине композитор был вынужден сочинять примитивные патриотические оперы, и даже его «*Война и мир*» (1921–1942), содержащая немало прекрасной музыки, нашпигована ходульными штампами коммунистической идеологии. Коллега Прокофьева Д. Д. Шостакович (1906–1975) подвергал скрытой критике сталинский режим. После блестящей и язвительной оперы по сатирической повести Н. В. Гоголя «*Нос*» (1928–1929), где отрезанный нос чиновника становится самостоятельным персонажем, Шостакович с издевкой заклеил чинов-

¹ В древнегреческом театре – первый из трех актеров, исполнитель главных ролей; в литературном произведении, пьесе – главный герой.

² Хроматизм – повышение или понижение ступени лада или ступени основного звукоряда на полутон, обозначаемое знаками диез и бемоль.

ничество сталинской России в пронизанной эротическими мотивами опере *«Леди Макбет Мценского уезда»* (1934), которая ныне считается одной из лучших и одной из самых трудных опер XX в.

«Чешская опера» – условный термин, под которым подразумеваются два контрастных художественных направления: прорусское в Словакии и прогерманское в Чехии. Признанная фигура в чешской музыке – А. Дворжак (1841–1904), хотя только одна его опера – проникнутая глубоким пафосом *«Русалка»* – закрепилась в мировом репертуаре. В Праге, столице чешской культуры, главной фигурой оперного мира был Б. Сметана (1824–1884), чья *«Проданная невеста»* (1866) быстро вошла в репертуар, обычно в переводе на немецкий. Комический и незамысловатый сюжет сделал это произведение самым доступным в наследии Сметаны, хотя он является автором еще двух пламенно-патриотических опер – динамичной «оперы спасения» *«Далибор»* (1868) и картинно-эпической *«Либуша»* (1872, поставлена в 1881), где изображается объединение чешского народа под властью мудрой королевы.

Неофициальным центром словацкой школы являлся город Брно, где жил и работал Л. Яначек (1854–1928), еще один горячий приверженец воспроизведения в музыке естественных речитативных интонаций – в духе Мусоргского и Дебюсси. Дневники Яначека содержат много нотных записей речи и природных звукоритмов. После нескольких ранних и неудачных опытов в оперном жанре Яначек обратился сначала к потрясающей трагедии из жизни моравских крестьян в опере *«Енуфа»* (1904, самая популярная опера композитора). В последующих операх он разрабатывал разные сюжеты: драму молодой женщины, которая из протеста против семейного гнета вступает в незаконную любовную связь (*«Катя Кабанова»*, 1921), жизнь природы и природные явления (*«Лисичка-плутовка»*, 1924), сверхъестественное происшествие (*«Средство Макропулоса»*, 1926) и повествование Ф. М. Достоевского о годах, проведенных им на каторге (*«Записки из мертвого дома»*, 1930).

Яначек мечтал об успехе в Праге, но его «просвещенные» коллеги с пренебрежением относились к его операм – как при жизни композитора, так и после его смерти. Подобно Римскому-Корсакову, который редактировал Мусоргского, коллеги Яначека полагали, что лучше автора знают, как должны звучать его партитуры. Международное признание Яначека пришло позднее в результате реставраторских усилий Дж. Тиррелла и австралийского дирижера Ч. Маккераса.

3.3. СОВРЕМЕННОЕ ОПЕРНОЕ ИСКУССТВО

Первая мировая война положила конец романтической эпохе: свойственная романтизму возвышенность чувств не смогла пережить потрясения военных лет. Сложившиеся оперные формы также клонились к упадку, это было время неопределенности и эксперимента. Тяга к средневековью, с особой силой выразившаяся в *«Парсифале»* и *«Пеллеасе»*, дала последние вспышки в таких произведениях, как *«Любовь трех королей»* (1913) И. Монтемецци (1875–1952), *«Рыцари Экебу»* (1925) Р. Зандонаи (1883–1944), *«Семирама»* (1910) и *«Пламя»* (1934) О. Респиги (1879–1936). Австрийский постромантизм в лице Ф. Шреккера (1878–1933; *«Далекий звук»*, 1912; *«Стигматизированный»*, 1918), А. фон Цемлинского (1871–1942; *«Флорентийская трагедия»*, *«Карлик»* – обе в 1922) и Э. В. Корнгольда (1897–1957; *«Мертвый город»*, 1920; *«Чудо Гелианы»*, 1927) использовал средневековые мотивы для художественного исследования спиритуалистических идей или патологических психических явлений.

Вагнеровское наследие, подхваченное Р. Штраусом, перешло затем к так называемой новой венской школе, в частности к А. Шёнбергу (1874–1951) и А. Бергу (1885–1935), чьи оперы являются своего рода антиромантической реакцией: это выражено и в сознательном отходе от традиционного музыкального языка, особенно гармонического, и в выборе «жестокых» сюжетов. Первая опера Берга *«Воцек»* (1925) – история несчастного, угнетенного солдата – это захватывающе сильная драма, несмотря на ее необычайно сложную, высокоинтеллектуальную форму; вторая опера композитора – *«Лулу»* (1937, закончена после смерти автора Ф. Церхой) – не менее экспрессивная музыкальная драма о распутной женщине. После серии небольших остроспсихологических опер, среди которых наибольшей известностью пользуется *«Ожидание»* (1909), Шёнберг всю жизнь работал над сюжетом *«Моисей и Аарон»* (1954, опера осталась незаконченной) – по библейской истории о конфликте кознязычного пророка Моисея и красноречивого Аарона, соблаздившего израильтян поклониться золотому тельцу. Сцены оргии, разрушения и человеческого жертвоприношения, которые способны возмутить любую театральную цензуру, а также доходящая до крайности сложность сочинения препятствуют его популярности в оперном театре.

Композиторы разных национальных школ стали выходить из-под влияния Вагнера. Так, символизм Дебюсси послужил для венгерского композитора Б. Бартока (1881–1945) толчком к созданию его психологической притчи *«Замок герцога Синяя Борода»* (1918); другой венгерский автор, З. Кодай (1882–1967), в опере *«Хари Янош»* (1926) обратился к фольклорным источникам. В Берлине Ф. Б. Бузони (1865–1924) заново осмыслил

старые сюжеты в операх *«Арлекин»* (1917) и *«Доктор Фауст»* (1928, осталась незаконченной). Во всех упомянутых произведениях всепроникающий симфонизм Вагнера и его последователей уступает место стилю гораздо более лаконичному, вплоть до преобладания монодии. Однако оперное наследие данного поколения композиторов сравнительно невелико, и это обстоятельство вместе с перечнем незавершенных произведений свидетельствует о трудностях, которые переживал оперный жанр в эпоху экспрессионизма и надвигающегося фашизма.

В то же время в опустошенной войной Европе начали возникать новые течения. Итальянская комическая опера дала последний свой побег в маленьком шедевре Дж. Пуччини *«Джанни Скикки»* (1918). Но в Париже М. Равель (1875–1937) поднял угасавший факел и создал свой замечательный *«Испанский час»* (1911), а затем *«Дитя и волшебство»* (1925, на либретто С.-Г. Коллет). Опера появилась и в Испании – *«Короткая жизнь»* (1913) и *«Балаганчик маэстро Педро»* (1923) М. де Фальи (1876–1946).

В Англии опера переживала настоящее возрождение – впервые за несколько столетий. Наиболее ранние образцы – *«Бессмертный час»* (1914) Р. Ботон (1878–1960) на сюжет из кельтской мифологии, *«Предатели»* (1906) и *«Жена боцмана»* (1916) Э. Смит (1858–1944). Первая представляет собой буколическую любовную историю, а вторая повествует о пиратах, обосновавшихся в бедной английской прибрежной деревне. Оперы Смит пользовались некоторой популярностью и в Европе, как и оперы Ф. Делиуса (1862–1934), особенно *«Деревня Ромео и Джульетты»* (1907). Делиус, однако, был по природе своей не способен к воплощению конфликтной драматургии (и в тексте, и в музыке), и поэтому его статичные музыкальные драмы редко появляются на сцене.

Злободневной проблемой для английских композиторов был поиск конкурентоспособного сюжета. *«Савитри»* Г. Холста (1874–1934) написана по одному из эпизодов индийского эпоса *«Махабхарата»* (1916), а *«Погонщик Хью»* Р. Воан-Уильямса (1924) представляет собой пастораль, обильно уснащенную народными песнями; так же обстоит дело в опере Воан-Уильямса *«Влюбленный сэр Джон»* по шекспировскому *«Фальстафу»*.

Поднять английскую оперу на новую высоту удалось Б. Бриттону (1913–1976); удачей оказалась уже первая его опера *«Питер Граймс»* (1945) – драма, происходящая на берегу моря, где центральный персонаж – отверженный людьми рыбак, находящийся во власти мистических переживаний. Источником комедии-сатиры *«Альберт Херринг»* (1947) стала новелла Г. де Мопассана, а в *«Билли Бадде»* используется аллегорическая повесть Г. Мелвилла, трактующая о добре и зле (исторический фон – эпоха наполеоновских войн). Эта опера обычно признается шедевром Бриттена,

хотя он и позже успешно работал в жанре «большой оперы», – примерами могут служить *«Глориана»* (1951), повествующая о бурных событиях царствования Елизаветы I, и *«Сон в летнюю ночь»* (1960; либретто по Шекспиру было создано ближайшим другом и сотрудником композитора – певцом П. Пирсом). В 1960-е гг. Бриттен много внимания уделял операм-притчам (*«Река вальдинепов»*, 1964; *«Пещное действо»*, 1966; *«Блудный сын»*, 1968), им созданы также телеопера *«Оуэн Уингрейв»* (1971) и камерные оперы *«Поворот винта»* и *«Поругание Лукреции»*. Абсолютной вершиной оперного творчества композитора стало его последнее произведение в этом жанре – *«Смерть в Венеции»* (1973), где необычайная изобретательность сочетается с большой искренностью.

Оперное наследие Бриттена столь значительно, что немногие из английских авторов последующего поколения смогли выйти из его тени, хотя стоит упомянуть известный успех оперы П. М. Дэвиса (род. 1934) *«Тавернер»* (1972) и оперы Х. Биртуистла (род. 1934) *«Гавэн»* (1991). Что касается композиторов других стран, то можно отметить такие произведения, как *«Аниара»* (1951) шведа К.-Б. Бломдаля (1916–1968), где действие происходит на межпланетном корабле и используются электронные звучания, или оперный цикл *«Да будет свет»* (1978–1979) немца К. Штокхаузена (род. 1928) (цикл имеет подзаголовок *«Семь дней творения»* и рассчитан на исполнение в течение недели). Но конечно, такие новации носят скоропреходящий характер. Более значительны оперы немецкого композитора К. Орфа (1895–1982), например *«Антигона»* (1949), которая построена по модели древнегреческой трагедии с использованием ритмической декламации на фоне аскетичного сопровождения (в основном ударных инструментов). Блестящий французский композитор Ф. Пуленк (1899–1963) начал с юмористической оперы *«Груды Тирезия»* (1947), а затем обратился к эстетике, ставящей во главу угла естественные речевые интонации и ритм. В этом ключе написаны две его лучшие оперы: моноопера *«Человеческий голос»* по Ж. Кокто (1959, либретто построено как телефонный разговор героини) и опера *«Диалоги кармелиток»*, в которой описываются страдания монахинь одного католического ордена во время Великой французской революции. Гармонии Пуленка обманчиво просты и в то же время эмоционально выразительны. Международной популярности произведений Пуленка способствовало и требование композитора, чтобы его оперы исполнялись по возможности на местных языках.

Жонглировавший, как волшебник, разными стилями, И. Ф. Стравинский (1882–1971) создал внушительное число опер; в их числе – написанный для антрепризы Дягилева романтический *«Соловей»* по сказке Г. Х. Андерсена (1914), моцартианские *«Похождения повесы»* по гравюрам У. Хогарта (1951), а также статичный, напоминающий античные фри-

зы «*Царь Эдип*» (1927), который предназначен в равной мере и для театра, и для концертной эстрады. В период немецкой Веймарской республики К. Вайль (1900–1950) и Б. Брехт (1898–1950), переделавшие «*Оперу нищего*» Дж. Гея в еще более популярную «*Трехгрошовую оперу*» (1928), сочинили ныне забытую оперу на остросатирический сюжет «*Возвышение и падение города Махагони*» (1930). Приход нацистов к власти положил конец этому плодотворному сотрудничеству, и эмигрировавший в Америку Вайль начал работать в жанре американского мюзикла. Аргентинский композитор А. Хинастера (1916–1983) был в большой моде в 1960-е и 1970-е гг., когда появились его экспрессионистские и откровенно эротические оперы «*Дон Родриго*» (1964), «*Бомарцо*» (1967) и «*Беатриса Ченчи*» (1971).

Немец Х. В. Хенце (род. 1926) получил известность в 1951 г., когда была поставлена его опера «*Бульвар Одиночество*» на либретто Г. Вайль по мотивам любовной истории французского писателя А. Ф. Прево д'Экзиля о кавалере Де Гриё и Манон Леско (напомним, что ранее оперу на этот сюжет уже ставили Ж. Массне «*Манон*», 1884, и Дж. Пуччини «*Манон Леско*», 1892); в музыкальном языке произведения сочетаются джаз, блюз и 12-тоновая техника. Среди последующих опер Хенце: «*Элегия для юных любовников*» (1961; действие происходит в заснеженных Альпах; в партитуре доминируют звучания ксилофона, вибратона, арфы и челесты), «*Молодой лорд*», пронизанный черным юмором (1965), «*Бассариды*» (1966; по «*Вакханкам*» Еврипида, английское либретто Ч. Каллмана и У. Х. Одена), антимилитаристская «*Мы придем к реке*» (1976), детская опера-сказка «*Полличино*» и «*Преданное море*» (1990). В Великобритании в оперном жанре работал М. Типпет (1905–1998): «*Свадьба в Иванову ночь*» (1955), «*Сад-лабиринт*» (1970), «*Лед тронулся*» (1977) и довольно необычная научно-фантастическая опера «*Новый год*» (1989) – все на либретто композитора. Авангардный английский композитор П. М. Дэйвис (род. 1934) является автором вышеупомянутой оперы «*Тавернер*» (1972, сюжет из жизни композитора XVI в. Дж. Тавернера) и «*Воскресение*» (1987).

ВИДНЫЕ ДЕЯТЕЛИ ОПЕРНОГО ИСКУССТВА

Архипова, Ирина Константиновна (род. 1925), российская певица (меццо-сопрано). В 1948 г. окончила Московский архитектурный институт, затем и Московскую государственную консерваторию (1953, класс Л. Ф. Савранского). В 1954 г. дебютировала в Свердловском государственном оперном театре в партии Любаши («*Царская невеста*» Н. А. Римского-Корсакова), где в течение двух лет исполняла ведущий меццо-сопрановый репертуар. В 1956–1988 гг. – солистка Большого театра (первое выступление – Кармен в одноименной опере Ж. Бизе). Эта партия, исполненная певицей на сцене многих стран мира, принесла ей славу одной из лучших Кармен XX века. За годы работы в Большом театре певица с блеском выступала в десятках репертуарных опер: Марфа («*Хованщина*» М. П. Мусоргского), Марина Мнишек («*Борис Годунов*» Мусоргского), Любаша («*Царская невеста*» Римского-Корсакова), Весна («*Снегурочка*» Римского-Корсакова), Любава («*Садко*» Римского-Корсакова), Полина и Графиня («*Пиковая дама*» П. И. Чайковского), Любовь («*Мазена*» Чайковского), Амнерис («*Аида*» Дж. Верди), Ульрика («*Бал-маскарад*» Верди), Азучена («*Трубадур*» Верди), Эболи («*Дон Карлос*» Верди). Много гастролировала за рубежом. Триумфальные выступления Архиповой в Италии (1960, Неаполь, Кармен; 1967, «La Scala», Марфа в «*Хованщине*»; 1973, «La Scala», Марина Мнишек в опере «*Борис Годунов*»), в Германии (1964, Амнерис в «*Аиде*»), в США (1966, концертное турне), в Великобритании («Covent Garden»: 1975, Азучена в «*Трубадуре*»; 1988, Ульрика в «*Бале-маскараде*») и во многих других странах мира принесли ей славу первой русской певицы нашего времени. Зарубежные критики сравнивали ее с Ф. И. Шаляпиным по глубине проникновения в образ, огромному диапазону различных вокальных и драматических оттенков, природной музыкальности, темпераменту. В 1997 г. исполнила в «Metropolitan Opera» партию Филиппьевны в «*Евгении Онегине*» Чайковского. Архипова – выдающаяся певица XX в., ее голос, мощный, богатый оттенками, ровный во всех регистрах, обладающий магической силой воздействия на слушателя, в сочетании с природной музыкальностью и актерским мастерством превращает каждую работу певицы в подлинное событие музыкальной жизни. Интерпретация Архиповой драматического начала в музыкальном произведении глубока и проникновенна. Это в полной мере относится к ее деятельности как оперной певицы, так и исполнительницы концертного репертуара. Ее деятельность отмечена многочисленными правительственными наградами, она является лауреатом ряда престижных премий и бессменным председателем международных и внутрисоссийских конкурсов (с 1967 г. – имени М. И. Глинки, с 1974 г. – имени П. И. Чайковского, раздел «сольное пение», кроме 1994). Президент Международного союза музыкальных деятелей (с 1986), под патронажем которого проходят многочисленные музы-

кальные фестивали в российской провинции (Осташкове, Смоленске). С 1982 г. – профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Президент фонда Ирины Архиповой (1993). Автор книг «Музы мои» (1992) и «Музыка жизни» (1997). В 1993 г. Архиповой были присвоены титул «Человек года» (Русский биографический институт) и титул «Человек столетия» (Биографический центр Кембриджа). В 1995 г. – титул «Богиня искусств» и Всемирный приз искусств «Бриллиантовая лира» (учрежден и присвоен «Marishin Art Management International»). Именем «Архипова» названа Малая планета № 4424 (имя присвоено Институтом теоретической астрономии Российской академии наук, 1995).

Бьёрлинг, Юсси (Юхан Юнатан) (Björling, Jussi) (1911–1960), шведский певец (тенор). Учился в стокгольмской Школе королевской оперы и дебютировал там же в 1930 г. в маленькой роли в «Манон Леско». Спустя месяц спел Оттавио в «Дон Жуане». С 1938 по 1960 гг., за исключением военных лет, пел в «Metropolitan Opera» и пользовался особым успехом в итальянском и французском репертуаре.

Галли-Курчи, Амелита (Galli-Curci, Amelita) (1882–1963), итальянская певица (колоратурное сопрано), родилась 18 ноября 1882 г. в Милане. Искусство пения освоила в основном самостоятельно; дебютировала на оперной сцене в партии Джильды в «Риголетто» Верди (Трани, юг Италии, 1906), пела в Риме; в 1916 г. блестяще исполнила партию Джильды на сцене чикагского театра «Auditorium». В 1920 г. Галли-Курчи была принята в труппу «Metropolitan Opera» и в течение 10 лет пела в «Лакме» Делиба, «Богеме» Пуччини, «Травиате» Верди, «Пуританах» Беллини, «Искателях жемчуга» Бизе. В 1930 г. завершила оперную карьеру; последующие 7 лет ее жизни были отданы концертной деятельности. Умерла Галли-Курчи в Ла-Холье (Калифорния) 26 ноября 1963 г.

Гобби, Тито (Gobbi, Tito) (1915–1984), итальянский певец (баритон). Учился в Риме и дебютировал там же в роли Жермона в «Травиате». Много выступал в Лондоне и после 1950 г. в Нью-Йорке, Чикаго и Сан-Франциско – особенно в операх Верди; продолжал петь в крупнейших театрах Италии. Гобби считается лучшим исполнителем партии Скарпия, которую пел около 500 раз. Многократно снимался в фильмах-операх.

Доминго, Пласидо (Domingo, Plácido) (род. 1941), испанский оперный певец. Родился 21 января 1941 г. в Мадриде. Его мать и отец, оба выступавшие в испанской оперетте, переселились в Мексику, когда их сыну было шесть лет. Еще ребенком Доминго принимал участие в спектаклях, позднее делал большие успехи как пианист, обучаясь в Национальной консерватории в Мехико. Первый шаг в мир большой оперы он совершил в 1962 г. в Далласе (США). После этого в течение трех лет учился в Израиле,

а в 1965 г. дебютировал в театре «New York city opera». Впоследствии выступал на сценах крупнейших оперных театров мира. В течение двух десятилетий после дебюта Доминго освоил широкий спектр оперных партий – от легкого и нежного звучания в роли Неморино из «*Любовного напитка*» Доницетти до мужественного, «темного» тембра Отелло из оперы Верди. Он принял участие в записях полусотни опер и в течение каждого года пел в среднем по 20 разных партий примерно в 65 спектаклях на разных сценах. Доминго быстро разучивает новые партии, не нуждаясь при этом в помощниках. Даже когда у него возникают затруднения с высокими нотами, совершенство техники и теплый, «золотистый» тембр его тенора завоевывают любую аудиторию. Большим преимуществом этого оперного певца является прекрасная сценическая внешность. Облик певца в сочетании с великолепными вокальными данными помогает Доминго достоверно воплощать на сцене образы героев-теноров.

Каллас, Мария (Callas, Maria) (1923–1977), выдающаяся греческая оперная певица (сопрано), прославившаяся в период после Второй мировой войны. Яркостью пения и игры она произвела революцию на оперной сцене, преобразив в серьезную драму то, что обычно понималось как скучная оперная рутина. Мария Калойеропулос родилась 3 декабря 1923 г. в Нью-Йорке в смешанной греко-американской семье. В 1936 г. семья вернулась в Грецию, и там Каллас начала заниматься пением в Афинской консерватории у Эльвиры де Идальго, которая преподавала ей основы бельканто. Уже в ранней юности мощное звучание голоса, а также его трехоктавный диапазон определили основной репертуар певицы – самые трудные партии итальянского репертуара, а также оперы Вагнера. Слава пришла к Каллас в 1949 г., когда она в течение одной недели спела Брунгильду в вагнеровской «*Валькирии*» и Эльвиру в «*Пуританах*» Беллини – то был подвиг, равного которому не найти в истории оперного искусства первой половины XX в.: эти партии не только очень трудны, но и диаметрально противоположны по музыкальному стилю и чисто вокальным задачам. В 1951 г. певица вступила в труппу миланского театра «La Scala», став его *примадонной*¹: здесь ею было спето большинство из 37 партий ее репертуара. Голос Каллас превосходно воплощал трагический пафос беллиниевской Нормы, бойкость и остроумие россиниевской Розины («*Севильский цирюльник*»), скорбь и безумие героинь Доницетти («*Лючия ди Ламмермур*») и Беллини («*Сомнамбула*»), гордость трагических персонажей Верди. В 1954 г. Каллас прошла специальный курс лечения, чтобы избавиться от лишнего веса, и новый облик позволил певице воплощать на сцене оперные образы с потрясающим реализмом. В том же году она впервые с успехом выступила в США (Чикаго), а два года спустя открыла сезон

¹ От итал. *prima donna, diva* – певица, исполняющая первые партии в опере или оперетте.

1956–1957 гг. в «Metropolitan Opera» исполнением главной партии в «Норме» Беллини. В конце 1950-х гг. у Каллас возникли серьезные проблемы с голосом, и в 1962 г. она ушла со сцены. Однако в 1965 г. она два раза выступила в «Metropolitan Opera» в партии Тоски: ее интерпретации, несмотря на определенные чисто вокальные недостатки, подтвердили мнение о Каллас как самой убедительной и потрясающей исполнительнице этой роли. Умерла Каллас в Париже 16 сентября 1977 г.

Карузо, Энрико (Caruso, Enrico) (1873–1921), итальянский драматический тенор, один из самых известных оперных певцов за всю историю музыкального театра. Родился 25 февраля 1873 г. в Неаполе. Несмотря на запрет родителей, которые хотели видеть сына инженером, Карузо уже в юности избрал путь музыканта. В 15 лет, после смерти матери, он начал зарабатывать на жизнь, выступая на церковных праздниках, а потом, во время службы в армии, произвел своим голосом такое впечатление на начальство, что ему был предоставлен учитель пения. Оперный дебют Карузо состоялся 16 ноября 1894 г.: он выступил в опере Морелли «Друг Франческо» («*L'Amico Francesco*») в неаполитанском «Teatro nuovo». После многочисленных гастролей в Европе Карузо дебютировал в Лондоне (1902), а затем в Нью-Йорке в партии Герцога Мантуанского в вердиевском «*Риголетто*» («Metropolitan Opera», 23 ноября 1903). С тех пор он становится главной звездой этого театра. Огромный репертуар Карузо включал главные партии ряда итальянских и французских опер, и он убедительно и красочно воплощал своих персонажей на сцене. Последний раз в спектакле театра «Metropolitan Opera» певец появился 24 декабря 1920 г. Умер Карузо в Неаполе 2 августа 1921 г.

Корелли, Франко (Corelli, Franco) (1921–2004), итальянский певец (тенор). В возрасте 23 лет учился некоторое время в Консерватории Пезаро. В 1952 г. принял участие в вокальном конкурсе фестиваля «Флорентийский музыкальный май», где директор Римской оперы предложил ему пройти испытание в «Экспериментальном театре» Сполетто. Вскоре он выступил в этом театре в роли Дона Хозе в «Кармен». На фестивале «Флорентийская весна» в 1953 г. пел партию Анатолия Курагина в итальянской премьере «Войны и мира» С. С. Прокофьева. На открытии сезона 1954 г. состоялся его дебют в «La Scala», где он исполнил партию Лициния вместе с Марией Каллас в «Весталке» Спонтини. Среди лучших его ролей на этой сцене также Гуальтьеро в «Пирате» Беллини (1958), Полиевкт в одноименной опере Доницетти (1960, в обеих постановках его партнершей выступила Каллас), Рауль в «Гугенотах» Дж. Мейербера (1962). С 1957 г. выступал в «Covent Garden» (дебют в партии Каварадосси), с 1961 г. в «Metropolitan Opera» (дебют в партии Манрико в «Трубадуре»). В том же году исполнил здесь с огромным успехом партию Калафа (вместе с Б. Нильсон в партии

Турандот) – одну из лучших в своей карьере. Особенно удачно исполнял Корелли героические партии в операх итальянского репертуара (Манрико, Калаф, Радамес, Андре Шенье в одноименной опере У. Джордано и др.). Среди наиболее известных его партий – Каварадосси в «Тоске». Корелли – один из самых выдающихся певцов XX в., обладавший мощным голосом. «Голос героической силы и необычайной красоты, исполненный мрачной чувственности и таинственной грусти, но прежде всего голос грома и молнии, огня и крови...». Есть только один голос, о котором прославленный австрийский дирижер Г. фон Караян (1908–1989) мог сказать эти слова. Имя Франко Корелли и его легендарный голос принадлежат золотому веку бельканто. С 1991 г. в г. Анкона проходит Международный конкурс вокалистов имени Ф. Корелли. Корелли – личность противоречивая и загадочная. Его биографии грешат неточностями и зачастую просто пересказывают многочисленные мифы, возникшие вокруг знаменитого тенора на протяжении его карьеры и не имеющие ничего общего с истиной. Корелли – один из немногих певцов, никогда не знавших провалов, но восторженное и неизменное поклонение публики компенсировалось более чем противоречивым мнением критиков. Однако время рано или поздно расставляет все на свои места. Вряд ли можно представить себе оперный театр XX в. без его замечательно исполненных партий, которые для многих остались непревзойденными.

Ланца, Марио (Lanza, Mario) (1921–1959), американский певец (тенор) и киноактер. По происхождению – итальянец (настоящее имя – Альфредо Арнольд Кокоцца. Родился 31 января 1921 г. в Филадельфии в семье эмигрантов. Самыми ранними его музыкальными впечатлениями были прелестный голос матери, ее колыбельные и неаполитанские песни. Затем – страстное увлечение грамзаписями великого Карузо. Первыми его учителями стали Дж. ди Сабита и А. Уильямс – преподавательница пения, в прошлом известная оперная певица. По-настоящему открыл Ланцу и взял начинающего певца под профессиональную опеку всемирно известный дирижер С. А. Кусевицкий (1874–1951). Его дебют в опере относится к 1942 г., когда в небольшом городке Танглвуд он исполнил партию Фенигона в комической опере О. Николаи (1810–1849) «Виндзорские проказницы». После этого посыпались предложения, *ангажементы*¹. Но все планы нарушила война, в которую вступили и США. В декабре 1942 г. он был призван в армию. Во время службы Ланца пел по радио, ездил с концертами, участвовал в музыкальных спектаклях. Впервые познакомился с Голливудом. В это же время он брал уроки у знаменитого преподавателя вокала Э. Розати и др. С 1946 г. с большим успехом гастролировал по США как концертный певец. Выступал в оперной труппе Нового Орлеана в партиях

¹ От франц. *engagement* (добровольное обязательство) – приглашение артистов на работу по договору на определенный срок.

Пинкертон («*Мадам Баттерфляй*»), Альфреда («*Травиата*») и др. Ланца обладал мощным, ярким голосом сочного красивого тембра. Его исполнение покорило слушателей эмоциональностью, энергией и силой чувства. Снимался в кино («*Любимец Нью-Орлеана*», 1951; «*Великий Карузо*», 1952; «*Серенада большой любви*», 1959 и др.). Певец каждый день жил так, как будто это был его первый и последний день. Так же он и пел, словно это была первая и последняя песня в его жизни. Его называли «солнечным парнем из Филадельфии». Он был щедрым, ласковым, бесшабашно веселым и трагически грустным. Умер Марио Ланца 7 октября 1959 г. в возрасте 38 лет. За 14 лет своей творческой жизни его голос воплотился в 800 произведениях и семи фильмах.

Лемешев, Сергей Яковлевич (1902–1977), российский певец (лирический тенор). Родился 10 (22) июля 1902 г. в деревне Старое Князево, Тверская губернии. В детстве учился сапожному делу в Петербурге (1914). Вернувшись в деревню, занимался в художественно-ремесленной школе, где освоил азы нотной грамоты, пения, участвовал в самодеятельных спектаклях и концертах. Учился в кавалерийской школе (1920), откуда получил направление на учебу в консерваторию. В 1925 г. окончил Московскую государственную консерваторию (класс профессора Н. Г. Райского). Начал свой творческий путь в Оперной студии К. С. Станиславского (1925–1926), где исполнял партии Ленского («*Евгений Онегин*» П. И. Чайковского, 1925), роль которого репетировал со Станиславским, Лыкова («*Царская невеста*» Н. А. Римского-Корсакова) и др. В 1926–1927 гг. был солистом Свердловского театра оперы и балета имени А. В. Луначарского, где уже в первый год работы его репертуар насчитывал более двенадцати партий (дебют – партия Берендея в «*Снегурочке*» Римского-Корсакова). В первый сезон в Свердловске спел меццо-сопрановую партию Зибеля в опере «*Фауст*» Ш. Гуно. Два сезона пел в русской опере при КВЖД в Харбине (1927–1929), где наряду с оперным репертуаром (Ленский, Баян, Берендей и др.) исполнял партию Люсьена в оперетте В. Валентинова «*Жрица огня*». Два сезона работал в Тбилисском театре оперы и балета (1929–1931), где исполнял ведущий репертуар и впервые спел партии Джеральда («*Лакме*» Л. Делиба) и Рудольфа («*Богема*» Дж. Пуччини). В 1931–1956 гг. – солист Большого театра, где дебютировал, еще до прихода в труппу, в феврале 1931 г., партиями Берендея («*Снегурочка*») и Джеральда («*Лакме*»). Первая постановка – «*Золотой петушок*» (Звездочет, 1932). Блестяще исполнял партию Ленского («*Евгений Онегин*» Чайковского) и др.: Дубровский в одноименной опере Э. Направника, Баян («*Руслан и Людмила*» М. И. Глинки); Левко («*Майская ночь*»), Индийский гость («*Садко*») и Моцарт («*Моцарт и Сальери*») в операх Римского-Корсакова; Вертер в одноименной опере Ж. Массне; Фауст в одноименной опере Ш. Гуно; Граф Альмавива («*Севильский цирюльник*» Дж. Россини), Герцог («*Риголетто*») и Альфред («*Травиата*») в операх Дж. Верди и др. В 1947 г. выступал с гастролями в

Берлинской государственной опере (Ленский в опере *«Евгений Онегин»*). Чрезвычайно разнообразен был концертный репертуар певца, включавший произведения Глинки, Римского-Корсакова, Ф. Шуберта, Р. Шумана, романсы Ю. А. Шапорина и Г. В. Свиридова, народные песни и др. Подготовил и исполнил цикл «Сто романсов Чайковского» из пяти концертов, включивших все романсы композитора (1938). Исполнил главную роль в художественном фильме «Музыкальная история» (1940). Принимал участие в телевизионных музыкальных постановках (*«Дубровский»*, 1960; *«Демон»* и *«Евгений Онегин»* – обе в 1962). В годы Великой Отечественной войны работал в филиале Большого театра (1941–1943), выступал в концертах для формирующихся на фронт частей, в госпиталях, на призывных пунктах. С 1961 г. выступал с систематическими концертными поездками по стране. В 1951 г. состоялся дебют Лемешева в качестве оперного режиссера (*«Травиата»* на сцене Ленинградского Малого оперного театра). В 1957 г. выступил в Большом театре как режиссер-постановщик оперы *«Вертер»* (спектакль был восстановлен им же в 1964). Автор биографической книги «Путь к искусству» (1974). Его деятельность была отмечена правительственными наградами и искренней любовью соотечественников. Лемешев обладал нежнейшим лирическим голосом теплого, проникновенного тембра. Его исполнительской манере были свойственны искренность, естественность, сценическая свобода и мягкая пластика, благородство и хороший вкус, ясная дикция и четкая фразировка. Обладал безупречно отшлифованной вокальной техникой, изумительно красивым *piano* и *pianissimo*. Современники отмечали необыкновенную молоджавость Лемешева на сцене, даже под конец своей артистической карьеры блистательно исполнявшего роли юношей, будь то Ленский или Дубровский. Ему в полной мере было присуще то, что Станиславский называл «высшим артистическим даром», – сценическое обаяние. Похоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

Лондон, Джордж (London, George) (1920–1985), канадский певец (бас-баритон), настоящее имя Джордж Бернстейн. Учился в Лос-Анджелесе и дебютировал в Голливуде в 1942 г. В 1949 г. был приглашен в Венскую государственную оперу, где дебютировал в партии Амонасро в *«Аиде»*. Пел в «Metropolitan Opera» (1951–1966), а также выступал в Байройте с 1951 по 1959 г. в партиях Амфортаса и Летучего Голландца. Великолепно исполнял партии Дон Жуана, Скарпиа и Бориса Годунова.

Милнз, Шерил (Milnes, Sheril) (род. 1935), американский оперный певец, один из лучших баритонов мира. Родился 10 января 1935 г. в Даунерс-Гров (шт. Иллинойс). Изучал вокал и игру на разных инструментах в университете Дрейка (шт. Айова) и Северо-Западном университете, где впервые принял участие в оперных спектаклях. В 1960 г. был принят в «Опер-

ную труппу Новой Англии» Б. Голдовского. Первую большую роль – Жерара в опере *«Андре Шенье»* У. Джордано – получил в оперном театре Балтимора в 1961 г. В 1964 г. Милнз дебютировал в Европе – в партии Фигаро из *«Севильского цирюльника»* Россини – на сцене миланского «Teatro puovo». В 1965 г. впервые выступил на сцене «Metropolitan Opera» в партии Валентина в *«Фаусте»* Гуно и с тех пор стал ведущим драматическим баритоном в итальянском и французском репертуаре этого театра. Вердиевский репертуар Милнза включает партии Амонасро в *«Аиде»*, Родриго в *«Дон Карлосе»*, Дона Карло в *«Силе судьбы»*, Миллера в *«Луизе Миллер»*, Макбета в одноименной опере, Яго в *«Отелло»*, Риголетто в одноименной опере, Жермона в *«Травиате»* и графа ди Луна в *«Трубадуре»*. Среди других оперных партий Милнза могут быть отмечены: Риккардо в *«Пуританах»* Беллини, Тонио в *«Паяцах»* Леонкавалло, Дон Жуан в опере Моцарта, Скарпия в *«Тоске»* Пуччини, а также партии в редко исполняемых операх, таких как *«Гамлет»* А. Тома и *«Генрих Восьмой»* К. Сен-Санса.

Нежданова, Антонина Васильевна (1873–1950), российская певица (лирико-колоратурное сопрано). Родилась 4 (17) июня 1873 г. в с. Кривая Балка, близ Одессы. Первым учителем музыки был отец. Нежданова пела в хоре начального училища в с. Кривая Балка (1880). В 1890 г. окончила вторую городскую гимназию в Одессе, в 1891 г. – дополнительный класс гимназии, получив звание домашней учительницы русского и немецкого языков. В том же году Нежданова поступила учительницей в Одесское городское девичье училище. Выступала в Одессе на музыкальных вечерах военного собрания (1891–1892), в концертах Литературно-артистического и Славянского благородного обществ (1899). В 1899 г. поступила в Московскую консерваторию (класс профессора У. М. Мазетти). В 1902 г. окончила консерваторию с малой золотой медалью. В 1900 г. еще студенткой дебютировала на сцене Большого театра, исполнив партию Миссис Форд в спектакле Московской консерватории *«Виндзорские насмешницы»* О. Николаи. В 1902–1948 гг. стала солисткой Большого театра. Дебютировала в партии Антонида в опере *«Иван Сусанин»* М. И. Глинки. Участвовала в первых постановках на сцене Большого театра опер *«Сорочинская ярмарка»* М. П. Мусоргского (Парася, 1925) и *«Любовь к трем апельсинам»* С. С. Прокофьева (Нинетта, 1927). Прославилась в партиях: Эльзы (*«Лоэнгрин»*) и Герхильды (*«Валькирия»*) в операх Р. Вагнера, Виолетты (*«Травиата»*) и Джильды (*«Риголетто»*) в операх Дж. Верди, Людмилы (*«Руслан и Людмила»* Глинки), Марфы, Волховы (*«Царская невеста»*), Шемаханская царица (*«Золотой петушок»*), Снегурочки в операх Н. А. Римского-Корсакова и др. Неоднократно выступала на сценах Мариинского театра (1908, 1911, 1915 и др.) и Народного дома (1915 и др.) в Санкт-Петербурге. Впервые выступила за границей в 1901 г. в Италии. В 1902 г. была приглашена в Кремону (Италия) на партию Джильды. В 1906–

1907 г. выступала в Париже (концерты русской музыки С. П. Дягилева), Лондоне, США. Имела ангажементы в театрах «Grand Opéra» (Париж), «Covent Garden» (Лондон), в опере Монте-Карло, Чикаго и др. Одно из самых ярких выступлений – в партии Джильды в опере Верди «Риголетто» (Париж, 1913). Выступления в Лондоне, Франции, Италии, Швейцарии (1914). Концертное турне по Латвии, Литве, Эстонии, Германии, Польше, Чехословакии (1922). Имела грандиозный концертный репертуар, включавший произведения старинной музыки, русской и зарубежной классики, сочинения современных композиторов, романсы, народные песни и др. В 1908 г. впервые в Москве исполнила «Шотландские песни» Л. ван Бетховена в симфоническом концерте. Неоднократно в концертах ей аккомпанировали композиторы С. И. Танеев и С. С. Рахманинов, а также дирижер Н. С. Голованов, ее муж. В 1912 г. выступала с программами старинной камерной музыки с известной польской клавесинисткой В. Ландовской. Участвовала в «Исторических концертах» С. Н. Василенко, пропагандировавших лучшие музыкальные произведения среди широких слоев населения. В романсовом творчестве ее главными пристрастиями были Глинка, Чайковский и Рахманинов, который написал специально для Неждановой свой «Вокализ» и посвятил ей. В годы Первой мировой войны не раз давала благотворительные концерты в пользу раненых, вдов, сирот. В годы Великой Отечественной войны неоднократно выступала с концертами в госпиталях. Ее деятельность поощрялась вниманием императорского двора и впоследствии была отмечена наградами правительства СССР и престижными государственными премиями. Нежданова – выдающийся педагог-вокалист. Еще в 1919 г., после смерти профессора У. А. Мазетти, по просьбе руководства Московской консерватории довела до выпуска его класс. В 1936 г. начала преподавать в Оперной студии Большого театра и в Оперно-драматической студии имени К. С. Станиславского. С 1943 г. преподавала на кафедре сольного пения Московской консерватории, профессор Московской консерватории (1943), доктор искусствоведения (1944). Обладала сильным лирико-колоратурным сопрано чистого, ясного тембра, сохранявшего свежесть звучания несколько десятилетий. Исполнительскую манеру певицы отличали безупречная природная музыкальность и великолепная школа, подарившая ей виртуозное владение вокальной техникой и чеканную дикцию. Ее голос поражал многокрасочностью, психологическими оттенками, большим внутренним содержанием. Особенно удавался певице русский репертуар. Ее искусство было истинно национальным, сочетавшим простоту, естественность исполнения с исключительной выразительностью. Похоронена на Новодевичьем кладбище в Москве.

Нильсон, Биргит (Nilsson, Birgit) (род. 1918), шведская певица (сопрано). Родилась в крестьянской семье. В детстве пела и играла на органе в церкви. Училась пению в 1941–1946 гг. в Королевской музыкальной ака-

демии в Стокгольме и дебютировала там же в роли Агаты в «*Вольном стрелке*» Вебера. Ее международная известность восходит к 1951 г., когда она спела Электру в «*Идомене*» Моцарта на фестивале в Глайндборне. В сезоне 1954–1955 гг. пела Брунгильду и Саломею в Мюнхенской опере. Дебютировала в партии Брунгильды в лондонском «Covent Garden» (1957) и в партии Изольды в «Metropolitan Opera» (1959). Удавались ей и другие партии, особенно Турандот, Тоски и Аиды.

Образцова, Елена Васильевна (род. 1939), российская певица (меццо-сопрано). Родилась 7 июля 1939 г. в Ленинграде, выпускница Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (1965; педагог А. А. Григорьева). В 1963 г., будучи студенткой третьего курса, дебютировала в Большом театре, исполнив партию Марины Мнишек в опере М. П. Мусоргского «*Борис Годунов*». С 1964 г. – солистка Большого театра, исполняла следующие партии: Марфа («*Хованщина*» Мусоргского), Кончаковна («*Князь Игорь*» А. П. Бородина), Любаша («*Царская невеста*») и Любава («*Садко*») в операх Н. А. Римского-Корсакова, Полина и Графиня («*Пиковая дама*» П. И. Чайковского), Амнерис («*Аида*»), Эболи («*Дон Карлос*»), Азучена («*Трубадур*»), Ульрика («*Бал-маскарад*») в операх Дж. Верди, Кармен в одноименной опере Ж. Бизе, Шарлотта («*Вертер*» Ж. Массне), Сантуцца («*Сельская честь*» П. Масканьи) и др. Была первой исполнительницей на русской сцене партии Оберона («*Сон в летнюю ночь*» Б. Бриттена, 1965) и Юдит («*Замок герцога Синяя Борода*» Б. Бартока, 1978). Много гастролировала за рубежом (впервые в 1964). В зарубежной коллекции Образцовой: Далила («*Самсон и Далила*» К. Сен-Санса, Барселона, 1974), Принцесса Бульонская («*Адриана Лекуврер*» Ф. Чилеа, Сан-Франциско, 1977), Ульрика («*Бал-маскарад*», «*La Scala*», 1977), Иокаста («*Царь Эдип*» И. Ф. Стравинского, «*La Scala*», 1980), Джейн Сеймур («*Анна Болейн*» Г. Доницетти, «*La Scala*», 1982), Эболи («*Дон Карлос*», Барселона, 1982), Кармен (Прага, Будапешт, Белград, Марсель, Вена, Мадрид, Барселона, Нью-Йорк), Адальджиза («*Норма*» В. Беллини, «*Metropolitan Opera*») и др. С 1976 г. неоднократно выступала в США на сцене «*Metropolitan Opera*» (Амнерис в «*Аида*»), и в Италии на сцене «*La Scala*» (дебют – Шарлотта в «*Вертере*»). В 1985 г. на фестивале «*Arena di Verona*» исполнила партию Амнерис («*Аида*»). С огромным успехом в театре «*La Scala*» участвовала в постановке оперы С. С. Прокофьева «*Игрок*» (партия Бабуленьки, 1996). В 1999 г. в Париже исполнила партию Ахросимовой в опере «*Война и мир*» (юбилей театра «*Opéra la Bastille*»). Образцова является великой певицей современности, чье творчество стало выдающимся явлением мировой музыкальной жизни. Обладает безупречной музыкальной культурой, блистательной вокальной техникой. Ее насыщенное, наполненное чувственными красками мезцо-сопрано, интонационная выразительность, тонкий психологизм и

безусловный драматический талант заставили весь мир говорить о ее воплощении партий Сантуццы («*Сельская честь*»), Кармен, Далилы, Марфы («*Хованщина*»). Имеет огромный концертный репертуар, с которым объездила весь мир. Выступала с концертами в «La Scala», концертном зале «Плейель» (Париж), нью-йоркском «Carnegie Hall», лондонском «Wigmore Hall» и др. Ее знаменитые концертные программы русской музыки включают циклы романсов М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, цикл песен С. С. Прокофьева на стихи А. А. Ахматовой, песни и вокальные циклы М. П. Мусоргского, Г. В. Свиридова, программы зарубежной классики: итальянской, немецкой, французской музыки, цикл Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины» и др. Выступила в качестве оперного режиссера, поставив в 1986 г. в Большом театре оперу Массне «*Вертер*» (дирижер-постановщик А. Жюрайтис), где с успехом исполнила главную партию. Снималась в главных ролях в телевизионных музыкальных фильмах «*Веселая вдова*», «*Моя Кармен*», «*Сельская честь*» (экранизация постановки «La Scala», 1981, режиссер Ф. Дзеффирелли), «*Тоска*» (режиссер Ф. Дзеффирелли). В 1975 г. была признана в Испании лучшей исполнительницей партии Кармен. После ее выступления в «*Борисе Годунове*» на гастролях Большого театра в Париже знаменитый *импресарио*¹ С. Юрок, работавший еще с Ф. И. Шаляпиным, назвал ее певицей экстракласса. Зарубежная критика относит ее к «великим голосам Большого». В 1980 г. певице была присуждена премия итальянского города Буссето «Золотой Верди» за выдающееся исполнение музыки великого композитора. Она награждена многочисленными правительственными наградами и является лауреатом престижных международных премий. Профессор Московской консерватории (с 1984). В 1999 г. возглавила первый Международный конкурс вокалистов имени Елены Образцовой в Санкт-Петербурге. В 2000 г. состоялся дебют Образцовой на драматической сцене: она сыграла главную роль в спектакле «*Антонио фон Эльба*» (постановка Р. Виктюка).

Паваротти, Лючано (Pavarotti, Luciano) (1935–2007), итальянский тенор, один из самых популярных у публики и безусловно признаваемых критикой оперных теноров в эпоху после Э. Карузо. Среди достоинств пения Паваротти были превосходная высокая постановка голоса, солнечный полетный тембр, на редкость совершенное вокальное мастерство и как следствие – легкость звукоизвлечения. Сочетание подобных качеств с невероятно сильной индивидуальностью, излучающей тепло и жизнерадостность, сделали певца одной из «суперзвезд» оперной сцены XX столетия. Паваротти родился 12 октября 1935 г. в Модене (Италия). После окончания школы в Модене начал заниматься вокалом в Мантуе у Э. Кампогальяни.

¹ От итал. *impresario* – то же, что и антрепренёр, профессиональный устроитель концертов, представлений.

Дебютировал в 1961 г. в партии Родольфо в «*Богеме*» Пуччини. Через пять лет был уже подготовлен к дебюту в миланском театре «La Scala» (партия Тибальда в «*Капулетти и Монтеки*» Беллини). Но только партия Тонио в «*Дочери полка*» Доницетти, спетая сначала в театре «Covent Garden» в 1966 г., а потом в 1972 г. на сцене нью-йоркской «Metropolitan Opera», принесла Паваротти международную известность и титул «короля верхнего *до*» (ноты *до* второй октавы – он стал первым тенором в истории оперы, который спел все девять высоких *до* в арии «*Quel destin*»). Хотя основная специальность Паваротти – лирические белькантовые партии (Эльвино в «*Сомнамбуле*» Беллини, Артуро в его же «*Пуританах*», Эдгардо в «*Лючия ди Ламмермур*» Доницетти, Альфред в «*Травиате*» Верди, Герцог Мантуанский в его же «*Риголетто*»), со временем певец стал обращаться и к более драматическим ролям, таким как Риккардо в «*Бале-маскараде*» Верди, Каварадосси в «*Тоске*» Пуччини, Манрико в «*Трубадуре*» Верди, Радамес в его же «*Аиде*». Успех Паваротти у публики набирал силу в течение 1970–1980 гг., поддерживаемый частыми выступлениями певца по телевидению и его стремлением, давая сольные вечера и выступая в смешанных концертах, донести оперное искусство до людей, которые редко посещают оперный театр или никогда не переступали его порога. В 1990-е гг. певец собирал сотни тысяч слушателей на свои концерты на стадионах и в парках. Прогрессирующая болезнь горла с 2005 г. сделала невозможными его дальнейшие публичные выступления.

Патти, Аделина (Patti, Adelina) (1843–1919), итальянская певица (колоратурное сопрано). Дебютировала в Нью-Йорке в 1859 г. в партии Лючии ди Ламмермур, в Лондоне – в 1861 г. (в партии Амины в «*Сомнамбуле*»). Пела в «Covent Garden» в течение 23 лет. Обладавшая великолепным голосом и блестящей техникой, Патти была одной из последних представительниц настоящего бельканто, однако как музыкант и как актриса была гораздо слабее.

Прайс, Леонтина (Price, Leontyne) (род. 1927), американская оперная певица, обладательница одного из лучших сопрано в своем поколении. Великолепный голос, исключительно гибкий, с огромным диапазоном от *ля* малой октавы до *ре* третьей, сочетается у этой исполнительницы с выдающимся актерским дарованием. Самые крупные творческие удачи Прайс связаны с операми Верди, особенно с «*Аидой*». Мэри Леонтина Прайс родилась 10 февраля 1927 г. в Лореле (шт. Массачусетс). Училась в Центральном колледже штата Огайо, закончила Джульярдскую школу музыки в Нью-Йорке. В 1952 г. американский композитор В. Томсон пригласил ее участвовать в бродвейской постановке его мюзикла «*Четверо святых в трех действиях*», показанной также на Международном фестивале искусств. В результате Прайс получила партию Бесс в «*Порги и Бесс*»

Дж. Гершвина и совершила турне по всему миру, выступая в этой роли. Путь Прайс как классической оперной певицы начался в 1955 г. на телевидении, где она исполнила партию Тоски в одноименной опере Пуччини. На оперной сцене она впервые появилась в 1957 г. – в американской премьере оперы Ф. Пуленка «*Диалоги кармелиток*» (партия мадам Лидуан), осуществленной Сан-Францисской оперной ассоциацией. По приглашению Г. фон Караяна приняла участие в постановках опер Верди и Моцарта в Венской государственной опере и на Зальцбургском фестивале. В 1961 г. Прайс дебютировала на сцене «Metropolitan Opera» в партии Леоноры в вердиевском «*Трубадуре*» и вскоре стала одной из самых ярких звезд этого театра. В 1966 г. исполнила роль Клеопатры в опере С. Барбера «*Антоний и Клеопатра*», которая была написана специально к открытию нового здания «Metropolitan Opera» в Линкольн-центре. К середине 1990-х гг. Прайс стала обладательницей 20 премий «Грэмми», присуждающихся за лучшие записи, и получила награду Центра сценического искусства имени Дж. Кеннеди.

Сазерленд, Джоан (Sutherland, Joan) (род. 1926), австралийская певица (колоратурное сопрано). Родилась в Сиднее (Австралия) 7 ноября 1926 г. Дебютировала на сцене в 1951 г. в опере Ю. Гуссенса «*Юдифь*». После года занятий в лондонском Королевском музыкальном колледже впервые выступила в театре «Covent Garden» в «*Волшебной флейте*» Моцарта. Обладательница мощного голоса и статной, внушительной фигуры, Сазерленд идеально подходила к драматическим ролям, среди которых в ранний лондонский период были Аида в одноименной опере Верди, Ева в «*Мейстерзингерах*» Вагнера и Агата в «*Вольном стрелке*» Вебера. Благодаря постоянной работе Сазерленд стала олицетворением драматической колоратурной певицы, воскрешающей лучшие дни бельканто начала XX в. В 1959 г. «Covent Garden» поставил для певицы «*Лючию ди Ламмермур*» Доницетти в режиссуре Ф. Дзеффирелли. Роль Лючии выдвинула Сазерленд в первый ряд многообещающих певиц бельканто в годы, когда в зените славы находилась Мария Каллас. Сазерленд впервые выступила в Северной Америке в Ванкувере в 1958 г. в партии Донны Анны в моцартовском «*Дон Жуане*», а в Нью-Йорке («Metropolitan Opera») – в 1961 г. в партии Лючии. Вскоре в ее репертуар вошли партии из опер Беллини и Россини. В 1965 г. она создала собственную оперную труппу для продолжительных гастролей в Австралии. В 1974 г. певица и ее муж Р. Бонинж вернулись в эту страну и принимали участие в ежегодных сезонах Австралийской оперы. В 1979 г. Сазерленд была удостоена ордена Британской империи.

Скипа, Тито (Schipa, Tito) (1888–1965), итальянский певец (тенор). Учился в Милане и в 1911 г. дебютировал в Верчелли в роли Альфреда («*Травиата*»). Постоянно выступал в Милане и Риме. В 1920–1932 гг. имел

ангажемент в Чикагской опере, постоянно пел в Сан-Франциско с 1925 г. и в «Metropolitan Opera» (1932–1935 и 1940–1941). Превосходно исполнял партии Дона Оттавио, Альмавивы, Неморино, Вертера и Вильгельма Мейстера в опере «*Миньон*» А. Тома. Снимался в музыкальных фильмах.

Собинов, Леонид Витальевич (1872–1934), российский артист оперы (лирический тенор), камерный певец. Родился 26 мая (7 июня) 1872 г. в Ярославле в купеческой семье. В 1881–1890 гг. получил образование в Ярославской гимназии, которую окончил с серебряной медалью, в 1890–1894 гг. – в Московском университете (юридический факультет). После отбытия воинской повинности работал в 1895–1899 гг. помощником присяжного поверенного в Московском коммерческом суде и стажировался у знаменитого адвоката Ф. Н. Плевако. Будучи еще студентом начал петь в хоре при церкви Демидовского юридического лицея, затем в студенческом хоре Московского университета. По совету директора Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества П. А. Шостаковского в 1891 г. был зачислен бесплатным учеником этого училища, где обучался пению до 1897 г. На оперной сцене дебютировал в 1892 г. («*Сельская честь*» П. Масканьи). С 1894 г. пел во вновь созданной итальянской опере при Филармоническом обществе (под псевдонимом Собины) в партиях Арлекина, Рулевого и др. В 1897, 1904, 1907–1915, 1921–1933 гг. – солист, в 1917–1918, 1921 гг. – директор Большого театра, в 1901, 1902–1903 гг. – солист Мариинского театра, в 1919–1920 гг. – Киевского и Севастопольского оперных театров. В 1927 г. выступал в Киевской и Харьковской операх. В 1928 г. предпринял большое концертное турне по Сибири и Дальнему Востоку. Гастролировал в Одессе, Нижнем Новгороде, Симферополе, Баку, Тифлисе, Кисловодске, Свердловске, Ташкенте. В период Первой мировой войны много выступал с благотворительными концертами; часть гонорара от спектаклей отчислял в пользу раненых; на своей московской квартире открыл лазарет и содержал его до конца войны на собственные деньги. В летние месяцы, начиная с 1900 г., готовил партии в Италии вначале под руководством А. Маццолли (партию Вильгельма Мейстера в опере «*Миньон*» А. Тома), в 1902 г. – под руководством Ч. Росси (партию Ромео в «*Ромео и Джульетте*» В. Беллини и Вильгельма Мейстера), в 1905–1911 гг. совершенствовался в вокальном искусстве у Р. Делли-Понти. В декабре 1904 г. дебютировал на сцене миланского театра «La Scala» и выступал по февраль 1905 г., а также в 1906 и 1911 гг., исполняя здесь ведущие партии в спектаклях (Эрнесто в опере «*Дон Паскуале*» Г. Доницетти, Альфред в «*Травиате*» Дж. Верди, Ромео в «*Ромео и Джульетте*», Фра-Дьяволо в одноименной опере Ф. Обера, Де Грие в опере «*Манон*» Ж. Массне и др.). Среди других выступлений Собинова за границей – Монте-Карло, Берлин (1907, 1912), Мадрид (1908), Лондон и Париж (1909–1910). В советский период в 1930 г. выступал в Варшаве, Риге,

Таллине, Берлине и Париже. Среди исполненных партий: Синодал («Демон» в опере А. Г. Рубинштейна, с этой партии начался его дебют в Большом театре), Ленский («Евгений Онегин») и Андрей («Мазепа») в операх П. И. Чайковского, Баян («Руслан и Людмила» М. И. Глинки), Князь («Русалка» А. С. Даргомыжского), Берендей («Снегурочка») и Левко («Майская ночь») в операх Н. А. Римского-Корсакова, Вертер, Лионель («Марта» Ф. Флотова), Паоло («Франческа да Римини» Э. Направника) и др. Огромным успехом пользовалось исполнение им в операх Р. Вагнера труднейших партий Вальтера («Тангейзер») и Лоэнгрин («Лоэнгрин»). Всего репертуар певца включал 43 партии (17 – в русских операх и 26 – в зарубежных). В камерном репертуаре певца насчитывалось свыше 200 романсов, среди которых большое место занимали произведения Глинки, Даргомыжского, М. А. Балакирева, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, С. В. Рахманинова, А. Т. Гречанинова, Р. Шумана, многие из которых были специально посвящены певцу: Рахманинова – «Буря», «Ветер прелетный», «Арион», «Сей день я помню», «Какое счастье», А. С. Аренского – «Знакомые звуки» и произведения других авторов. Охотно записывался на грампластинки (всего выпущено 74 пластинки, 80 названий). Обладал гибким, изящным, ровным во всех регистрах голосом редкой красоты и мягкого «серебристого» тембра, делавшим любую партию в исполнении Собинова событием музыкальной жизни современников. В совершенстве владел голосовым аппаратом, дыханием, легко преодолевал тесситуру¹ высоких нот. Исполнение отличалось тончайшей музыкальностью, легкостью звучания, поэтичностью. Был одним из первых русских лирических теноров, который создавал образ в единстве его вокальной и драматических сторон, приспособившая свою тембровую палитру к требованиям исполняемой партии и стилю произведения. В лирических партиях стремился выразить многообразие душевных состояний. Уделял большое внимание слову, музыкальной речи, пластике жеста. Его творчество стало легендарным, а голос – эталонным для многих поколений зрителей и вокалистов. С его именем связывали приход новой эпохи в музыкальном театре – эпохи высокого и осмысленного взгляда на оперное искусство. Собинов был певцом-интеллектуалом, мастером высокой исполнительской культуры. Он являлся заслуженным артистом императорских театров (1910) и солистом Его Императорского Величества (1913). В 1923 г. избирался депутатом Моссовета, награжден орденом Трудового Красного Знамени (1933). В 1934 г. состоялся последний концерт Собино-

¹ От итал. *tessitura* – высотное положение звуков в музыкальном произведении по отношению к диапазону певческого голоса или музыкального инструмента; соответствие тесситуры характеру голоса певца или техническим возможностям данного инструмента является одним из условий художественного исполнения (естественности, свободы, красоты звучания и т. п.).

ва в Большом зале консерватории в Москве. Скончался 14 октября 1934 г. в Риге. Похоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

Скотто, Рената (Scotto, Renata) (род. 1935), итальянская певица (сопрано). Дебютировала в 1954 г. в Новом театре Неаполя в партии Виолетты («*Травиата*»), в том же году впервые пела в «La Scala». Специализировалась на репертуаре бельканто: Джильда, Амина, Норина, Линда де Шамуни, Лючия ди Ламмермур, Джильда и Виолетта. Ее американский дебют в партии Мими из «*Богемы*» состоялся в Лирической опере Чикаго в 1960 г., впервые выступила в «Metropolitan Opera» в партии Чио-чио-сан в 1965 г. В ее репертуаре также партии Нормы, Джоконды, Тоски, Манон Леско и Франчески да Римини.

Сьепи, Чезаре (Sieri, Cesare) (род. 1923), итальянский певец (бас). Дебютировал в 1941 г. в Венеции в партии Спарафучильо в «*Риголетто*». После войны начал выступать в «La Scala» и других итальянских оперных театрах. С 1950 по 1973 г. был ведущим исполнителем басовых партий в «Metropolitan Opera», где пел, в частности, Дон Жуана, Фигаро, Бориса, Гурнеманца и Филиппа в «*Дон Карлосе*».

Тебальди, Рената (Tebaldi, Renata) (род. 1922), итальянская певица (сопрано). Училась в Парме и дебютировала в 1944 г. в Ровиго в партии Елены («*Мефистофель*»). Тосканини выбрал Тебальди для выступления на послевоенном открытии «La Scala» (1946). В 1950 и 1955 гг. выступала в Лондоне, в 1955 г. дебютировала в «Metropolitan Opera» в партии Дездемоны и пела в этом театре до ухода на пенсию в 1975 г. Среди ее лучших партий – Тоска, Адриана Лекуврер, Виолетта, Леонора, Аида и другие драматические роли из опер Верди.

Фаррар, Джеральдин (Farrar, Geraldine) (1882–1967), американская певица, звонкое сопрано и яркая внешность которой сделали ее оперной звездой начала 1900-х гг. Фаррар родилась 28 февраля 1882 г. в Мелрозе (шт. Массачусетс). Училась пению у Э. Терзби, совершила поездку по Европе, дебютировав в 1901 г. в Берлине в «*Фаусте*» Ш. Гуно. В Нью-Йорке она появилась впервые на сцене «Metropolitan Opera» в 1906 г. в «*Ромео и Джульетте*» В. Беллини. Голубоглазая темнокудрая красавица выступала в этом театре до 1922 г., собирая огромную аудиторию. Наиболее удачными в творчестве Фаррар были главные партии в операх «*Мадам Баттерфлай*», «*Кармен*», «*Манон*», «*Тоска*». Нередко она появлялась в дуэте с прославленным тенором Э. Карузо. Фаррар снялась в нескольких фильмах, в том числе в немой картине «*Кармен*» (1915). Ее автобиография «*Сладкое бремя*» («*Such sweet compulsion*») опубликована в 1938 г. В том же году она ушла со сцены. Певица скончалась в Ридженфилде (шт. Коннектикут) 11 марта 1967 г.

Шаляпин, Федор Иванович (1873–1938), русский певец (бас-баритон). Родился 13 февраля 1873 г. в Казани. В юности Шаляпин брался за любую работу. Как певец был фактически самоучкой, но уже в возрасте 17 лет успешно выступал в составе небольшой провинциальной оперной труппы. 5 апреля 1895 г. Шаляпин дебютировал в санкт-петербургском Мариинском театре, в 1896 г. – в Московской частной русской опере С. И. Мамонтова в Москве, где впервые раскрылись музыкальное и актерское дарования певца. С огромным успехом выступал в Европе, пел на сцене нью-йоркской «Metropolitan Opera». Всемирную славу и триумфальный успех ему принесло исполнение главной партии царя Бориса в опере М. П. Мусоргского «*Борис Годунов*»; к выдающимся достижениям относятся также исполнение партий Мефистофеля в одноименной опере А. Бойто и «*Фаусте*» Ш. Гуно, Мельника («*Русалка*» А. С. Даргомыжского), Ивана Грозного («*Псковитянка*» Н. А. Римского-Корсакова), Сусанина («*Жизнь за царя*» М. И. Глинки). Всемирной известностью пользовались его партии в «*Садко*» Римского-Корсакова, «*Князе Игоре*» А. П. Бородина, «*Дон Кихоте*» Ж. Массне. В 1922 г. Шаляпин покинул Россию и обосновался в Париже. С 1930 г. он начал выступать в труппе «Русская опера», чьи спектакли пользовались огромным успехом. Кроме многочисленных оперных выступлений, он давал массу концертов и зарекомендовал себя как блистательный интерпретатор камерно-вокального репертуара. Особой популярностью пользовались в его исполнении русская народная песня «*Эй, ухнем*» и «*Песня о блохе*» Мусоргского. В 1932 г. Шаляпин снялся в одном из первых звуковых фильмов «*Дон Кихот*», который также пользовался большим успехом у зрителей. Всего в репертуаре певца было около 70 оперных партий и примерно 400 песен и романсов. За 1920–1930-е гг. Шаляпин сделал приблизительно 300 грамзаписей. Голос певца отличался неповторимой красотой тембра. Без преувеличения можно сказать – ни один артист в мире не имел такого абсолютного признания, как Шаляпин. Все склонялись перед ним. Его имя горело яркой звездой. Тех почестей, тех восторгов, которые выпали на его долю, не имел никто. За выдающийся вклад в развитие общемировой культуры он награжден орденами Почетного легиона 3 степеней. Первое награждение было подписано президентом Французской республики К. А. Фальером в 1908 г., после завершения дягилевского сезона в Париже. Следующее награждение последовало 2 ноября 1916 г. по распоряжению президента Франции Р. Пуанкаре. Третий командорский крест Почетного легиона Шаляпин получил 30 июля 1933 г. Вот почему, наверное, советское правительство было так заинтересовано в его возвращении на родину. Однако на многократные настойчивые приглашения из Советской России, присылавшиеся Шаляпину Наркомпросом, он отвечал вежливым отказом. Эти переговоры растянулись на много лет, в конце концов народного комиссара просвещения А. В. Луначарского обвинили в том, что он слишком либерален к человеку, покинувшему родину, и после-

довало требование лишить Шаляпина звания народного артиста республики, которое он получил еще в 1918 г. 24 августа 1927 г. постановлением Совнаркома Шаляпин был лишен этого звания. В 1929 г. Шаляпин жил в Риме, там он в последний раз встретился со своим давним другом – М. А. Горьким, которому так и не удалось уговорить певца вернуться на родину. А в 1930 г. Горький написал резкое письмо, в котором высказывался о певце в оскорбительном тоне. Шаляпин тогда с горечью сказал, что «потерял лучшего друга». В. В. Маяковский, обвиняя в свою очередь Горького в затянувшемся пребывании на Капри, писал о Шаляпине в духе времени: «Или жить вам, // как живет Шаляпин, // раздушенными аплодисментами оляпин? // Вернись // теперь // такой артист // назад // на русские рублики – // я первый крикну: // – Обратно катись, // народный артист республики!..». В последние годы жизни он очень тосковал по России. Новых оперных партий он не пел, начал часто болеть, писал свои воспоминания «Маска и душа». Весной 1937 г. у него обнаружилась лейкемия. И через год, 12 апреля 1938 г., Шаляпина не стало. Перед смертью он мечтал быть похороненным на родине. Его желание осуществилось только 29 октября 1984 г., когда прах Шаляпина был перезахоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

Шварцкопф, Элизабет (Schwarzkopf, Elisabeth) (род. 1915), немецкая певица (сопрано). Училась в Высшей музыкальной школе в Берлине. Ученица М. Ифогюн. Дебютировала в Берлинской опере в 1938 г. в партии одной из дев-цветов в «Парсифале» Р. Вагнера. После нескольких выступлений в Венской опере была с 1942 г. приглашена туда в качестве солистки на ведущие роли. Позже пела также в «Covent Garden» и «La Scala». В 1951 г. в Венеции на премьере оперы И. Ф. Стравинского «Похождения повесы» пела партию Анны, в 1953 г. в «La Scala» участвовала в премьере сценической кантаты К. Орфа «Триумф Афродиты». В 1964 г. впервые выступала в «Metropolitan Opera». Оставила оперную сцену в 1973 г. Красота, прозрачность звучания голоса, тонкое чувство музыкального стиля соединялись у Шварцкопф с большим драматическим талантом, сценическим обаянием. Шварцкопф – одна из лучших современных исполнительниц партий в операх В. А. Моцарта, среди которых Графиня («Свадьба Фигаро»), Памина («Волшебная флейта»), Донна Эльвира («Дон Жуан»), Фьордиллиджи («Так поступают все»). Другие партии: Агата («Волшебный стрелок» К. М. фон Вебера), Марцелина («Фиделио» Л. ван Бетховена), Маргарита («Фауст» Ш. Гуно), Эльза («Лоэнгрин» Р. Вагнера), Манон (одноименное произведение Ж. Массне), Виолетта, Мими, Чио-Чио-сан, Лиу («Турандот» Дж. Пуччини), Мелизанда («Пелеас и Мелизанда» К. Дебюсси), Умница (одноименное произведение Орфа) и др. Выступала как концертная певица.

ЛИТЕРАТУРА

111 опер : справочник-путеводитель / Г. Абрамовский, Л. Данько, С. Катонина и др. ; [ред.-сост. А. Кенигсберг]. – СПб. : КультИнформПресс, 1999. – 686 с.

Антология русской и западноевропейской музыки XII–XX веков [Электронный ресурс] : фонохрестоматия. – М. : Dominanta, 2004. – Диски 59–60 : Итальянская опера XIX–XX вв. : на 2 дисках. – Электрон. звуковые дан. – 2 электрон. опт. диска (CD-ROM).

Архипова И. К. Музыка жизни / И. К. Архиповна ; [лит. запись А. М. Даниловой ; предисл. С. Бэлзы]. – М. : Вагриус, 1997. – 381, [2] с. : [16] л. ил. – (Мой 20 век).

Белякова Н. Н. Знакомимся с операми и балетами / Н. Н. Белякова, Э. С. Котвицкая. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1971. – 114 с.

Владыкина-Бачинская Н. М. Леонид Витальевич Собинов / Н. М. Владыкина-Бачинская. – Ярославль : Яросл. обл. гос. изд-во, 1951. – 106, [1] с. : ил. – (Наши выдающиеся земляки).

Дюфрен К. Мария Каллас : [пер. с фр.] / К. Дюфрен. – М. : Молодая гвардия, 2007. – 259, [2] с., [8] л. ил. – (Жизнь замечательных людей : ЖЗЛ. Серия биографий ; Вып. 1262 (1062)).

Зарубин В. И. Большой театр: первые постановки опер на русской сцене, 1825–1993 : фотоальбом / [под общ. ред. В. А. Льва]. – М. : Эллис Лак, 1994. – 319 с. : 64 л. цв. ил.

Кестинг Ю. Мария Каллас / Юрген Кестинг. – М. : Аграф, 2001. – 379, [1] с., [8] л. ил. – (Волшебная флейта. Портрет мастера).

Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка / Л. В. Кириллина. – М. : Классика-XXI, 2006. – 382, [2] с. : табл., ноты.

Львов М. Леонид Витальевич Собинов / М. Львов // Львов М. Русские певцы / М. Львов. – М. : Советский композитор, 1965. – С. 38–93.

Магомаев М. М. Великий Ланца / М. М. Магомаев. – М. : Музыка, 1993. – 206, [1] с., [8] с. ил. : портр.

Манолова М. Болгарский оперный миф. Три баса, три сопрано / М. Манолова. – София : Национальный музей болгарской книги и полиграфии, 2005. – 168 с. : ил. – (Болгарский бестселлер).

Махрова Э. В. Оперный театр в культуре Германии второй половины XX в. / Э. В. Махрова. – СПб. : Аврора, 1998. – 417 с. : ил.

Миц Н. В. Театральные коллекции Франции / Н. В. Миц. – М. : Искусство, 1989. – 446, [1] с. : ил., цв. ил. – (Города и музеи мира).

Павлюк Г. Ф. Оперы классического наследия / Г. Ф. Павлюк. – Ростов н/Д : Феникс, 2002. – 319 с.

Парин А. В. Хождение в невидимый град. Парадигмы русской классической оперы / А. В. Парин. – М. : Аграф, 1999. – 461, [1] с. : ил. – (Волшебная флейта) ; (В поисках смысла).

Перель Э. Англо-русский и русско-английский театральный словарь: смежные искусства / Э. Перель. – М. : Филоматис, 2005. – 438, [1] с.

Покровский Б. А. Путешествие в страну ОПЕРА. – М. : Современник, 1997. – 238 с. : ил. – (Под сенью дружных муз).

Покровский Б. А. Моя жизнь – опера / Б. А. Покровский. – М. : Аграф, 1999. – 269, [2] с. + [16] л. ил. – (Символы времени).

Саймон Г. У. Сто великих опер и их сюжеты : [пер. с англ.] / Г. У. Саймон. – М. : Музыка, 1998. – 367 с. : ил.

Театр [Электронный ресурс] : энциклопедия. – Т. 2 : Опера. – Электрон. текстовые и звуковые данные. – М. : Кордис & Медиа, 2003. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

Федор Шаляпин. Россия мне снится редко : док. фильм / Реж. В. Федорченко. Альфред Шнитке. Я немецкий композитор из России : док. фильм / Реж. М. Бабак. – М. : ЦСДФ ; TEN-video, [Б. г.]. – 1 вк [VHS TV-035-97] (40, 50 мин) : цв. – (Звезды России – звезды мира).

Хэриот Э. Кастраты в опере / Э. Хэриот ; [вступ. ст. и коммент. И. Суцидко ; пер. Е. Богатыренко]. – М. : Классика-XXI, 2001. – 299, [3] с. : ил.

Шаляпин Ф. И. Воспоминания: страницы из моей жизни. Маска и душа / Ф. И. Шаляпин ; [вступ. ст., сост., коммент. Е. Дмитриевская, В. Дмитриевский]. – М. : Локид, 2000. – 541, [2] с., [16] л. ил. – (Голоса. Век XX).

Шедевры мирового оперного искусства: история создания. Либретто / Г. Абрамовский, М. Арановский, И. Белецкий [и др. ; сост. М. С. Друскин ; худож. оформ. Е. В. Чичик]. – Киев : Мистецтво, 1993. – 510, [1] с. : ил.

Borovsky V. Chaliapin : A Critical Biography / V. Borovsky. – N. Y. : Knopf, 1988. – XV, 630 p. : ill.

Hamilton M. The Wordsworth A–Z of Opera : [Who's Who and What's What in the operatic world] / M. Hamilton. – N. Y. : Wordsworth Reference, 1996. – 223 p. : ill.

The new Grove dictionary of opera : [in 4 vol.] / [ed. by S. Sadie ; managing ed. Ch. Bashford]. – Oxford ; N. Y. : Grove, 1997. – Vol. 1 : A–D. – XL, 1296 p. : ill. ; Vol. 2 : E–Lom. – 1997. – XX, 1315 p. : ill. ; Vol. 3 : Lon–Rod. – 1997. – XX, 1371 p. : ill. ; Vol. 4 : Roe–Z ; Appendices. – 1997. – XX, 1342 p. : ill.

СЛОВАРЬ ОСНОВНЫХ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ, УПОТРЕБЛЯЕМЫХ В БАЛЕТНОМ И ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ

Ададжио (ададжо) (итал. *adagio*, букв. – спокойно, медленно; сокр. – Ad-o), в музыке: 1) медленный темп; 2) название произведения или части (обычно 2-й) циклического сочетания в темпе адажио; в балете: 3) медленный сольный или дуэтный танец в классическом исполнении.

Аккомпанемэнт (франц. *accompagnement*, от *accompagner* – сопровождать): 1) гармоническое и ритмическое сопровождение основного мелодического голоса; 2) сопровождение одним или несколькими инструментами, а также оркестром сольной партии (певца, инструменталиста, хора и др.).

Акт – в театральном искусстве: законченная часть драматического произведения или театрального представления.

Актёр (то же, что и *артист*, франц. *artiste*, от лат. *ars* – искусство) – человек, занимающийся творчеством в области театрального искусства; исполнитель ролей в театральных представлениях, кино, телевидении и т. д.

Ансáмбль (франц. *ensemble* – совокупность, стройное целое): 1) в сценическом искусстве гармоническое сочетание всех компонентов спектакля, подчиненных единому замыслу; 2) группа исполнителей, выступающая как единый художественный коллектив; 3) музыкальное произведение для нескольких исполнителей (дуэт, трио и др.).

Антра́кт (франц. *entracte*, от *entre* – между и *acte* – действие): 1) перерыв между актами (действиями) сценического представления, отделениями концерта; 2) инструментальное вступление к какому-либо **акту** (кроме 1-го) в опере, балете, драматическом спектакле.

Амплуá (франц. *emploi*, букв. – применение) – относительно устойчивые типы театральных ролей, соответствующие возрасту, внешности и стилю игры актера: трагик, комик, герой-любовник, **субретка**, **инженю**, **травести**, простак, **резонер** и др. В XX в. это понятие постепенно выходит из употребления.

А́рия (итал. *aria*) – законченный по построению эпизод (номер) в опере, **оперетте**, **оратории** или **кантате**, исполняемый певцом-солистом в сопровождении оркестра. Для арии характерны напевность, широта мелодического дыхания. Встречаются арии и в виде самостоятельной концертной вокальной или инструментальной пьесы.

Балко́н – верхний или средний ярус в зрительном зале.

Барито́н (от итал. *baritono*): 1) мужской голос среднего регистра (между басом и тенором); 2) струнный смычковый музыкальный инструмент группы виол; 3) духовой музыкальный инструмент семейства саксгорнов.

Бас (от итал. *basso*, букв. – низкий): 1) самый низкий мужской голос; 2) музыкальные инструменты низкого регистра: туба-бас, контрабас, а также народная виолончель – басоля (укр.), басетля (белорус.); 3) нижний звук аккорда.

Бельканто (итал. *bel canto*, букв. – прекрасное пение) – вокальный стиль (возник в Италии в XVII в.), отличающийся певучестью, легкостью, красотой звучания, совершенством *кантилены*, изяществом, виртуозностью *колоратуры*.

Буффонада (от итал. *buffonata* – шутовство) – в цирке, на эстраде, в театре: подчеркнутое внешнее комическое преувеличение, иногда окарикатуривание персонажей (действий, явлений).

Галерéя – верхний ярус театра.

Гастрóли (нем. *Gastrolle*, от *Gast* – гость и *Rolle* – роль) – выступления, даваемые приезжими актерами; соответственно производное от него слово **гастролёр** означает артиста на гастролях.

Гóлос пéвческий – характеризуется высотой (*сопрано*, *меццо-сопрано*, *контральто*; *тенор*, *баритон* и *бас*), тембром и подвижностью (колоратурный, лирический, драматический и др.), диапазоном (около 2 октав). В пределах диапазона различают регистры: грудной и фальцетный у мужчин, грудной, центральный и головной у женщин. Для профессионального исполнения голос певческий нуждается в постановке (см. *Постановка голоса*).

Декорáция (от позднелат. *decoratio* – украшение) – оформление сцены, павильона, съемочной площадки, создающее зрительный образ спектакля, фильма.

Дивертисмéнт (франц. *divertissement*, букв. – развлечение): 1) вставные, преимущественно вокально-хореографические номера в драматических, оперных и балетных спектаклях XVII–XIX вв.; 2) программа из номеров различных жанров (пение, музыка, танцы, сценки и др.), показывавшаяся с XVII в. в драматическом театре по окончании основной пьесы; 3) многочастное инструментальное музыкальное произведение типа сюиты, служившее главным образом для развлечения; в XIX в. – жанр салонной музыки, близкий к попури, в XX в. – сюита, составленная из балетных номеров.

Дина́мика – в музыке: различной степени силы звучания, громкости и их изменения. Обозначаются итальянскими терминами: пиано (*piano*, сокр. **p**) – тихо; форте (*forte*, сокр. **f**) – громко; крещендо (*crescendo*) – постепенно усиливая; диминуэндо (*diminuendo*) – постепенно затихая и др.

Дирижёр (от франц. *diriger* – управлять) – руководитель музыкально-исполнительского коллектива (*оркестра*, *хора* и др.) при разучивании и публичном исполнении музыкального сочинения. При концертном исполнении

это руководство осуществляется при помощи специальных жестов и *мимики*. В характере и стиле дирижирования отражаются особенности личности дирижера, понимание им музыкального произведения. По смыслу ему синонимичны понятия **капельмейстер** (в XVI–XVIII вв. – руководитель хоровых, инструментальных и вокально-инструментальных *капелл*, а с XIX в. – театральных, военных, симфонических оркестров) и **хормейстер** (руководитель хора, хоровой дирижер).

Длительность – в музыке: время, занимаемое звуком или паузой. Относительная длительность: бревис (равная 2 целым), целая, половинная, четвертная, восьмая, шестнадцатая, тридцать вторая, шестьдесят четвертая. См. также *Ритмическое деление*.

Дра́ма (греч. δράμα, букв. – действие): 1) род литературных произведений, принадлежащий одновременно двум искусствам: театру и литературе; его специфику составляют сюжетность, конфликтность действия и его членение на сценические эпизоды, сплошная цепь высказываний персонажей, отсутствие повествовательного начала. Драматические конфликты, отображающие конкретно-исторические и общечеловеческие противоречия, воплощаются в поведении и поступках героев, и прежде всего в диалогах и монологах. Текст драмы ориентирован на зрелищную выразительность (*мимика*, жест, движение) и на звучание; он согласуется также с возможностями сценического времени, пространства и театральной техники (с построением *мизансцен*). Литературная драма, реализуемая актером и режиссером, должна обладать сценичностью (см. *Сценичный*). Ведущие жанры драмы: трагедия, комедия, драма (как жанр), трагикомедия. Главные представители: Эсхил, Софокл, Еврипид, Калидаса, У. Шекспир, Кальдерон де ла Барка, П. Корнель, Ж. Расин, Ж. Б. Мольер, Ф. Шиллер, Г. Ибсен, Д. Б. Шоу, Ю. О’Нил, Б. Брехт; в России – А. С. Грибоедов, Н. В. Гоголь, А. Н. Островский, А. П. Чехов, М. Горький, А. В. Вампилов и др.; 2) один из ведущих жанров драматургии начиная с эпохи Просвещения (Д. Дидро, Г. Э. Лессинг). Изображает преимущественно частную жизнь человека в его остроконфликтных, но в отличие от трагедии, не безысходных отношениях с обществом или с собой («Бесприданница» А. Н. Островского, «На дне» А. М. Горького). Трагическое начало присуще исторической драме.

Драматургия: 1) совокупность драматических произведений какого-либо писателя, народа, эпохи; 2) теория драмы; 3) сюжетно-композиционная основа отдельного театрального или кинематографического произведения: «драматургия спектакля», «драматургия фильма».

Звук музыкальный – характеризуется определенной высотой (от до субконтроктавы до до–ре пятой октавы, или от 16 Гц до 4–4,5 кГц), громкостью (см. *Динамика* в музыке), *длительностью* и *тембром*.

Зінгшпиль (нем. *Singspiel*) – разновидность **комической оперы** с разговорными диалогами, сложившаяся в XVIII в. в Германии и Австрии («Похищение из серая», «Волшебная флейта» В. А. Моцарта).

Зритель – наблюдатель и сопереживатель событий, происходящих на сцене театра, кино, телевидении и т. д.

Зрительный зал – в театре: помещение для публики для просмотра спектаклей и сеансов кино в кинотеатре.

Инженю́ (франц. *ingenue*, букв. – наивная) – сценическое **амплуа**; исполнительница ролей простодушных, наивных молодых девушек.

Инструментовка – изложение музыки в виде **партитуры** для камерного ансамбля (дуэт, трио, квартет, квинтет и др.) или оркестра (симфонического, духового, народных инструментов и др.). Переложение для оркестрового сочинения, написанного для другого исполнительного состава, часто называют оркестровкой.

Интерлюдия (от лат. *inter* – между и *ludus* – игра): 1) в театре – то же, что **интермедия**; 2) в музыке – небольшая пьеса или связующее построение, исполняемые между основными частями произведения.

Интермедия (от лат. *intermedius* – находящийся посреди): 1) небольшая, большей частью комедийного характера, пьеса, исполняемая между действиями драматического спектакля (часто включает музыкальные и балетные номера), музыкальной драмы или оперы; 2) музыкальный эпизод между проведением темы в **фуге**.

Интермеццо (итал. *intermezzo*, букв. – перерыв): 1) то же, что **интермедия** (в 1-м значении); 2) инструментальная музыкальная пьеса, занимающая промежуточное положение между основными частями произведения (близкое понятие – **интерлюдия** (во 2-м значении)); 3) самостоятельная «характерная» инструментальная музыкальная пьеса.

Кабу́ки – один из видов классического театра Японии. Включает музыку, танцы, драму. Истоки в народных песнях и танцах. Сложился в XVII в., получил развитие в конце XVII – начале XVIII вв. С 1652 г. в труппах кабуки выступают только мужчины.

Кантата́ (итал. *cantata*, от лат. *canto* – пою) – как правило, крупное вокально-инструментальное произведение, обычно для солистов, хора и оркестра («Москва» П. И. Чайковского, «Александр Невский» С. С. Прокофьева и др.). Состоит по преимуществу из оркестрового вступления, **арий**, **речитативов** и **хоров**. Близка к **оратории**, отличается от нее меньшим масштабом.

Кантилена (итал. *cantilena*) – напевная, плавная мелодия.

Капелла – в музыке: **хор** певчих (от названия часовни или церковного придела, где пел хор); коллектив исполнителей-инструменталистов. С XVIII в. также смешанный **ансамбль** из певцов и исполнителей на музыкальных инструментах.

Колоратура (итал. *coloratura*, букв. – украшение) – быстрые, технически трудные, виртуозные пассажи в пении (чаще у сопрано), содержащие ряд звуков малой длительности.

Комическая опера – опера на комедийный сюжет. Сложилась в XVIII в. во многих национальных разновидностях: опера-буффа в Италии, балладная опера в Англии, опера-комик во Франции, **зингшпиль** в Германии и Австрии, комическая опера в России и др. Характерны сюжеты из реальной жизни, демократизм, близость музыки к национальному фольклору. Ряд жанров комической оперы часто содержит разговорные диалоги. С комической оперой отчасти сближается **мюзикл**, **оперетта**, музыкальная кинокомедия и другие музыкально-драматические жанры.

Контральто (итал. *contralto*) – низкий женский голос. В операх певицы с таким голосом часто исполняют партии юношей.

Концерт (нем. *Konzert*, от итал. *concerto*, букв. – согласие, от лат. *concerto* – состязаясь): 1) музыкальное произведение для одного или (реже) нескольких солирующих инструментов и оркестра. Типичны виртуозная сольная партия, состязание солиста с оркестром. Обычно состоит из 3 частей (сонатный цикл). Встречаются концерты для одного инструмента без оркестра, для оркестра без солистов, концерты для хора; 2) публичное исполнение музыкальных произведений по заранее объявленной программе. Бывают также концерты литературные, хореографические, эстрадные.

Конферанс (от франц. *conférence* – собрание) – эстрадный жанр, связанный с выступлением на сцене, во время которого объявляются или комментируются номера программы, а также сам текст такого выступления. Производное от него **конферансье** (от франц. *conférencier* – докладчик) – артист эстрады, ведущий концерт и выступающий с самостоятельными, чаще всего комедийными номерами.

Маска (франц. *masque*) – накладка с вырезами для глаз, скрывающая лицо, иногда с изображением человеческого лица, головы животного или мифического существа. Маски ритуальные надевались исполнителями религиозных обрядов в первобытных культах. Маски театральные употреблялись в античном театре, скоморохами, в итальянской **commedia dell'arte**, традиционном театре Японии, Южной и Юго-Восточной Азии и др.

Мелодрама: 1) драматургический жанр, пьеса с острой интригой, резким противопоставлением добра и зла, преувеличенной эмоционально-

стью. Возникла во Франции в конце 1790-х гг., достигнув расцвета в 1830–1840-е гг.; 2) музыкально-драматическое произведение, появившееся во второй половине XVIII в., в котором диалоги и монологи чередуются с музыкой или сопровождаются ею (иначе называемое мелодекламацией); 3) традиционный драматургический жанр, ставший популярным в XX в. в кинематографе.

Ме́ццо-сопράно (итал. *mezzosoprano*, от *mezzo* – средний) – женский голос, средний по высоте между *сопрано* и *контральто*.

Мизансцёна – расположение актеров на сцене в тот или иной момент спектакля. Искусство мизансцены – один из важнейших элементов *режиссуры*.

Мими́ка (от греч. *μίμικος* – подражательный) – выразительные движения мышц лица, одна из форм проявления чувств человека. В театре – важный элемент актерского искусства.

Моно́дия: 1) в Древней Греции пение одного певца в сопровождении авлоса, кифары или лиры; 2) стиль сольного пения с гомофонным сопровождением, сложившийся к XVII в. в Италии; 3) *одноголосие*, не имеющее аккордной основы.

Му́зыка (от греч. *μῦσική*, букв. – искусство муз) – вид искусства, в котором средством воплощения художественных образов служат определенным образом организованные музыкальные звуки. Основные элементы и выразительные средства музыки – лад, ритм, метр, темп, громкостная динамика, *тембр*, мелодия, гармония, полифония, инструментовка. Музыка фиксируется в нотной записи и реализуется в процессе исполнения. Принято разделение музыки на светскую и духовную. Основная область духовной музыки – культовая (древнейшая из сохранившихся ныне – музыка буддистского ритуала). С европейской культовой музыкой (обычно называемой церковной) связано развитие европейской музыкальной теории нотного письма, музыкальной педагогики. По исполнительским средствам музыка подразделяется на вокальную (пение), инструментальную и вокально-инструментальную. Музыка часто сочетается с *хореографией*, театральным искусством, кино. Различают музыку одноголосную (монодия) и многоголосную (гомофония, полифония). Музыка подразделяется: на роды и виды – театральная (опера и т. п.), симфоническая, камерная и др.; на жанры – *песня*, *хорал*, *танец*, марш, симфония, сюита, соната и др. Музыкальным произведениям свойственны определенные, относительно устойчивые типичные структуры – так называемая музыкальная форма.

Му́зикл (англ. *musical*) – музыкально-сценическое произведение, в котором используются различные средства эстрадной и бытовой музыки, драматического, хореографического и оперного искусств. Как жанр сформировался в США в 1920–1930-х гг., расцвет наступил в 1940–1960-х гг.

(К. Портер, Ф. Лоу, Л. Бернштейн и др.). Центром мирового мюзикла по праву считается Бродвей, один из районов Нью-Йорка, где были поставлены самые известные мировые мюзиклы: «My Fair Lady» (1956), «Hair» (1968), «Chicago» (1975), «Cats» (1981), «The Phantom of the Opera» (1986) и многие другие.

Либреттист – автор **либретто** (от итал. *libretto*, букв. – книжечка): 1) литературный текст оперы, оперетты, реже **оратории**. Первоначально публиковался в виде отдельной книжечки (отсюда название); 2) литературный сценарий балета, **пантомимы**; 3) изложение содержания оперы, балета; 4) сюжетный план или схема сценария кинофильма.

Ложка – в театре: место в зрительном зале, отделенное для нескольких лиц, как правило, VIP.

Обертоны – в музыке призвуки (частичные тоны), имеющиеся в спектре музыкальных звуков. Звучат выше и слабее основного тона, слитно с ним и на слух почти не распознаются. Наличие и сила каждого из них определяют **тембр** звука.

Одноголосие – музыкальный склад, сводящийся к одной мелодии, исполняемой певцом или музыкантом-инструменталистом, а также несколькими исполнителями в унисон или октаву. Одноголосие преобладает в песенном фольклоре многих народов. См. также **Монодия**.

Оперетта (итал. *operetta*, букв. – маленькая опера) – музыкально-театральный жанр, представление преимущественно комедийного характера, в котором вокальные и инструментальные музыкальные номера, а также танцы перемежаются диалогами. Оперетта сложилась в Париже к середине XIX в. Для ранних образцов характерны сатирическая направленность, злободневность, позднее большое значение приобретают лирическое и жанровое начала. В конце XIX – начале XX вв. ведущее положение занимает венская оперетта. Свои школы оперетты сложились и в других странах. Среди мастеров оперетты: композиторы Ж. Оффенбах, Ш. Лекок, Ф. Зуппе, И. Штраус-сын, Ф. Легар, Р. Планкет, И. Кальман; Н. М. Стрельников, Б. А. Александров, И. О. Дунаевский, Г. С. Милютин, Д. Д. Шостакович, Т. Н. Хренников.

Оратория (итал. *oratorio*, от лат. *oro* – говорю, молю) – музыкальное произведение для певцов-солистов, хора и оркестра, в отличие от оперы предназначенное для концертного исполнения. Родственна **кантате**, но более монументальна, обладает эпико-драматическим характером и ясной сюжетностью. Сложилась к концу XVI в. как жанр духовной музыки, позднее появились и светские оратории. Классические образцы принадлежат Г. Ф. Генделю, Й. Гайдну. Первые образцы русской оратории относятся к началу XIX в. Оратория занимает важное место в творчестве русских композиторов XX в. (Ю. А. Шапорин, Г. В. Свиридов, Р. К. Щедрин и др.).

Оркэстр (от орхэстра) – коллектив музыкантов (12 человек и более), играющих на различных инструментах и совместно исполняющих музыкальные произведения. Этот термин в XVII–XVIII вв. заменил распространенный в странах Европы термин *капелла*. По составу различаются оркестр струнный, народных инструментов, духовой, симфонический и др.; по жанровому признаку – эстрадный, джазовый, военный. Камерный оркестр отличается небольшим числом исполнителей.

Пантомима (от греч. *παντομιμος*, букв. – все воспроизводящий подражанием) – театральное представление, в котором мысль, чувство и страсть, вместо голоса, выражаются движениями тела и жестами; вид сценического искусства, в котором основные средства создания художественного образа – жест, *мимика*, *пластика*.

Партёр – в театре: нижний этаж зрительного зала (плоскость пола) с местами для зрителей.

Партитура (итал. *partitura*, букв. – разделение, распределение) – нотная запись многоголосного музыкального произведения, в которой одна над другой даны в определенном порядке партии всех голосов. В партитуре для симфонического оркестра следуют партии инструментов (сверху вниз): деревянные духовые, медные духовые, ударные и струнные смычковые.

Пэсня – род словесно-музыкального искусства; жанр вокальной музыки (народной и профессиональной). Музыкальная форма песни, как и ее поэтическая форма, обычно куплетная или строфическая. Принята классификация песен: по содержанию – лирические, патриотические, сатирические и т. п.; по социальной функции – обрядовые, бытовые, военно-строевые и т. п.; по исполнительному составу – сольные, хоровые, с инструментальным сопровождением и без него. В русской и французской музыке XIX в. авторскую песню обычно называли романсом. В конце XIX – начале XX вв. произошло разделение песни на профессионально-академическую и так называемую популярную (в том числе эстрадную и массовую). Песней иногда называют инструментальное произведение напевного характера.

Плástика (от греч. *πλάστικη*) – пластичность, выразительность объемной формы; в широком смысле – эмоциональная художественная выразительность, гармония, изящество; в танце – плавность, изящество движений.

Портáл (нем. *Portal*, от лат. *porta* – вход, ворота): архитектурно оформленный вход в здание; род рамы, отделяющей театральную сцену от зрительного зала.

Постанóвка гóлоса – развитие человеческого голоса для профессионального использования. В процессе постановки голоса развиваются его природные свойства, он приобретает яркость, красоту, гибкость и ровность звучания, широту диапазона (около 2 октав), силу.

Продюсер (англ. *producer*, от *produce* – производить): 1) владелец или глава кинокомпании, а также ее доверенное лицо, осуществляющее постановку фильма и финансовый контроль над ней, а также 2) административно-финансовый организатор деятельности по осуществлению какого-либо коммерческого проекта (различных шоу, концертов, телепрограмм, записи альбомов, дисков, видеоклипов и т. п.).

Регистр – в музыке: 1) участок диапазона певческого голоса или музыкального инструмента, характеризующийся единым тембром. У певческого голоса различают грудной, головной и смешанный регистры. Мужские голоса извлекают и звуки так называемого фальцетного регистра (см. **Фальцет**); 2) группа труб (в органе), струн (на клавесине), язычков (в аккордеоне и фисгармонии) одинакового тембра.

Режиссёр (от лат. *rego* – управляю) – постановщик спектаклей, фильмов, эстрадных и цирковых программ. На основе собственного творческого замысла (истолкования произведения) создает новую сценическую реальность, объединяя работу над постановкой всех участников – актеров, художника, композитора, в кино – и оператора.

Режиссура: 1) деятельность, профессия режиссера; 2) режиссерское решение (трактовка) спектакля, фильма; 3) режиссеры.

Резонёр (устаревшее выражение, франц. *raisonneur* – резонер, разг. – болтун или болтушка) – сценическое **амплуа**; исполнитель ролей рассудочных людей, склонных к назидательным рассуждениям.

Реквизит (от лат. *requisitum* – необходимое) – вещи (подлинные и бутафорские), необходимые актерам по ходу действия спектакля.

Репетиция (от лат. *repetitio* – повторение): 1) основная форма подготовки (под руководством **режиссера**) театральных, эстрадных, цирковых представлений, концертных программ, отдельных номеров, сцен путем многократных повторений (целиком и частями); 2) быстрое повторение одного и того же звука на клавишных и некоторых других инструментах; 3) свойство фортепианной механики, обеспечивающее извлечение быстро повторяющегося звука; различают фортепиано с простой (6–8 ударов/сек) и с двойной (около 12 ударов/сек) репетицией.

Речитатив (итал. *recitativo*, от *recitare* – декламировать) – род вокальной музыки, приближающийся к естественной речи при сохранении фиксированного музыкального строя и регулярной ритмики. Применяется в опере, **оратории**, **кантате**. В XVII–XVIII вв. возникли «сухой речитатив» (в сопровождении аккордов клавесина) и «аккомпанированный речитатив»

(с развитым оркестровым сопровождением). Речитативные интонации встречаются и в *песнях*, инструментальной музыке.

Ритмическое деление – деление музыкальных длительностей на равные части. Основной вид – деление на две части: целой ноты на 2 половинные, половинной на 2 четверти и т. д., а также деление трехдольных длительностей на три части: целой с точкой – на 3 половинные, половинной с точкой на 3 четверти и т. д. Возможно изменение господствующего в произведении принципа деления: дуоль (деление на 2 при господстве деления на 3), триоль (деление на 3 при господстве деления на 2 или 4), квартоль, квинтоль, секстоль, септоль и т. д.

Рок-опера – музыкально-драматическое произведение, стилистической основой которого является рок-музыка. Возникла в конце 1960-х гг. в США как разновидность *мюзикла*. Среди рок-опер выделяются «Томми» и «Квадрофиния» группы «Ху», «Иисус Христос – суперзвезда» и «Кошки» Э. Ллойд-Уэббера, «Стена» группы «Пинк Флойд»; в России рок-оперы А. Б. Журбина («Орфей и Эвридика»), А. Л. Рыбникова («Жизнь и смерть Хоакина Мурьеты»), «Юнона и Авось»), А. Б. Градского («Стадион») и др.

Ромáнс (исп. *romance*) – музыкально-поэтическое произведение для голоса с инструментальным (главным образом фортепианным) сопровождением, важнейший жанр камерной вокальной музыки. Название «романс» носят и некоторые инструментальные пьесы напевного характера.

Симультáнная декорáция (от франц. *simultane* – одновременный) – тип оформления спектакля, при котором на сцене по прямой линии устанавливались одновременно все декорации, необходимые по ходу действия. Симультанная декорация получила распространение в церковном средневековом театре.

Сопра́но (итал. *soprano*, от *sopra* – над, сверх): 1) самый высокий певческий голос (главным образом женский или детский) с развитым так называемым головным регистром (различают сопрано драматическое, лирическое, колоратурное, а также лирико-драматическое и др.); 2) верхняя партия в хоре; 3) высокие по регистру разновидности инструментов.

Спекта́кль (франц. *spectacle*, лат. *spectāculum* – зрелище): 1) театральное представление; 2) смешное, занятное зрелище, сценка.

Субрётка (франц. *soubrette*, от прованс. *soubret* – жеманный) – сценическое *амплуа*: бойкая, находчивая служанка, помогающая своим господам в их любовных интригах. Возникло в итальянской *commedia dell'arte*, перешло во французскую комедию.

Суфлёр (франц. *souffleur*, от *souffler* – дышать, дуть, подсказывать) – работник театра, следящий за ходом репетиций и спектакля по тексту пьесы (в музыкальном театре по клавиру¹) и подсказывающий в случае необходимости артистам слова роли.

Сцэна (лат. *scaena*, от греч. σκηνή): 1) площадка, на которой происходит представление (театральное, эстрадное, концертное и др.); 2) в пьесе, спектакле часть действия, акта; 3) в широком смысле то же, что театр.

Сцені́чный – пригодный, подходящий для игры в театре.

Тáнец (польск. *taniec*, от нем. *Tanz*) – вид искусства, в котором основное средство создания художественного образа – движения и положения тела танцовщика. Танцевальное искусство – одно из древнейших проявлений народного творчества. Танец непосредственно связан с **музыкой**. У каждого народа сложились свои национальные традиции танца. На этой основе сформировался сценический танец (чаще называемый балетом). Профессиональный танец, достигнув высокого развития, стал основой европейского классического танца, танцевальных систем стран Азии и Африки.

Тембр (франц. *timbre*) – в музыке – качество звука (его окраска), позволяющее различать звуки одинаковой высоты, исполненные на различных инструментах или различными голосами. Тембр зависит от того, какие **обертонны** сопутствуют основному тону, какова интенсивность каждого из них и в каких областях звуковых частот образуются их скопления (форманты).

Тéно́р (итал. *tenore*, от лат. *tenor* – равномерное движение, напряжение голоса, от *teneo* – держу, направляю): 1) высокий мужской певческий голос. Различают лирический, драматический, лирико-драматический; 2) духовой медный музыкальный инструмент, входящий в состав духового оркестра; 3) составная часть в названии разновидностей музыкальных инструментов определенного семейства, указывающая на их теноровый диапазон (домра-тенор и др.).

Травесті́ (франц. *travesti*, от *travestir* – переодевать) – сценическое **амплуа**; актриса, исполняющая роли мальчиков, подростков, девочек, а также роли, требующие переодевания в мужской костюм.

Тру́ппа (нем. *Truppe*) – актерский состав драматического, оперного, опереточного и других театров.

¹ В данном случае – сокращение слова клавираусцуг (от немецкого *Klavier* – фортепьяно и *Auszug* – извлечение) – переложение партитуры оперы, **оратории** и других произведений для пения с фортепьяно, а также для одного фортепьяно.

Увертюра (франц. *ouverture*, от лат. *apertura* – открытие, начало) – оркестровое вступление к опере, балету, драматическому спектаклю и т. п., а также самостоятельная оркестровая пьеса, обычно программного характера.

Фальцет (итал. *falsetto*, от *falso* – ложный) (фистула) – самый верхний регистр мужского певческого голоса; используется лишь головной резонатор. Звучит несильно, мягко, беден **обертонами**.

Фуга (итал. *fuga*, букв. – бег) – музыкальное произведение имитационно-полифонического склада, основанное на многократном проведении одной или нескольких тем во всех голосах; наиболее сложная форма полифонической музыки.

Хор (греч. χορ): 1) певческий коллектив (от 12 человек; женский, мужской, детский или смешанный); 2) музыкальное произведение для хорового исполнения; 3) в древнегреческом театре обязательный коллективный участник, собирательное действующее лицо спектакля. Используется и в современном театре.

Хореограф – специалист по **хореографии** (от греч. χορήω – танцую) – первоначально – запись танца, затем – искусство сочинения танца, балета, с конца XIX – начала XX вв. танцевальное искусство в целом.

Эстрада (франц. *estrade*): 1) вид искусства. Включает так называемые малые формы **драматургии**, драматического и вокального искусства, **музыки**, **хореографии**, цирка и др. В концертах отдельные законченные номера объединены **конферансом** или несложным сюжетом (обозрение). Как самостоятельное искусство сформировалась в конце XIX в.; 2) сценическая площадка (постоянная или временная) для концертных выступлений артистов.

Ярус – в театре: один из средних или верхних этажей в зрительном зале.

A cappella (итал.) – без аккомпанемента (в хоровом пении).

Commedia dell'arte (итал.) – комедия масок, итальянский профессиональный театр, использовавший **маски**, пантомиму и **буффонаду** (XVI–XVII вв.). В основе представления комедии дель арте был лишь краткий сценарий, артисты импровизировали прямо на глазах у зрителей. В середине XVIII в. два величайших венецианских драматурга К. Гольдони (1707–1793) и К. Гоцци (1720–1806) положили конец импровизированной игре актеров. Лица героини и героя были частично закрыты черной полумаской, говорили они на итальянском литературном языке. Остальные персонажи общались на различных итальянских диалектах, и каждый был одет в традиционный для этого образа костюм и маску.

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕАТР	3
1.1. Общие представления о театре	4
1.2. Исторические виды театра.....	9
1.3. Современная театральная постановка	25
Литература.....	35
БАЛЕТ	48
2.1. Балетное искусство до 1900 г.	48
2.2. Балетное искусство XX – начала XXI вв.	57
2.3. Техника классического танца	78
Видные деятели балетного искусства	80
Литература.....	104
ОПЕРА.....	111
3.1. Общие представления об оперном искусстве.....	111
3.2. История оперного искусства до начала XX в.	120
3.3. Современное оперное искусство.....	136
Видные деятели оперного искусства	140
Литература.....	158
Словарь основных терминов и понятий, употребляемых в балетном и оперном искусстве	161

Учебное издание

ТЕАТР:
БАЛЕТ И ОПЕРА

Учебное пособие для вузов

Составитель
Шаталов Олег Викторович

Редактор В. Г. Холина

Подписано в печать 01.09.2008. Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 10,1.
Тираж 100 экз. Заказ 875.

Издательско-полиграфический центр
Воронежского государственного университета.
394000, г. Воронеж, пл. им. Ленина, 10. Тел. 208-298, 598-026 (факс)
<http://www.ppc.vsu.ru>; e-mail: pp_center@ppc.vsu.ru

Отпечатано в типографии Издательско-полиграфического центра
Воронежского государственного университета.
394000, г. Воронеж, ул. Пушкинская, 3. Тел. 204-133.