

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ»**

**МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ  
«РУССКИЙ БАЛЕТ КАК МИРОВОЙ ФЕНОМЕН  
В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОЦЕССЕ»  
РОССИЯ, МОСКВА, 16-18 НОЯБРЯ 2012 ГОДА  
СБОРНИК ТЕЗИСОВ**



**THE RUSSIAN FEDERATION CULTURE MINISTRY  
«THE MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY» –  
THE BOLSHOI BALLET ACADEMY**

**INTERNATIONAL CONFERENCE  
«RUSSIAN BALLET AS GLOBAL PHENOMENON  
OF CONTEMPORARY CULTURE PROCESS»  
RUSSIA, MOSCOW, NOVEMBER 16-18, 2012  
BOOK OF ABSTRACTS**

**Москва  
2013**

Международная конференция «Русский балет как мировой феномен в современном культурном процессе». 16-18 ноября 2012 года, Россия, Москва. Сб. тезисов / Московская государственная академия хореографии. – М.: МГАХ, 2013. – 198 с.

Сборник тезисов выступлений подготовлен по итогам Международной конференции «Русский балет как мировой феномен в современном культурном процессе», проведенной в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012-2018 годы)» 16-18 ноября 2012 года в Московской государственной академии хореографии при поддержке Министерства культуры Российской Федерации. В тезисах выступлений участников конференции отражены исследования мирового феномена русского балета в современном культурном процессе.

Сборник адресован как специалистам в области хореографического искусства, так и всем интересующимся проблемами сохранения и развития русского балета в условиях современного культурного процесса.

*Рецензенты:*

А.А. Меланьин – режиссёр балета Большого театра России, заслуженный работник культуры Российской Федерации, лауреат Премии Правительства Российской Федерации, кандидат искусствоведения;

А.А. Борзов – заслуженный артист РСФСР, Академик Петровской академии Наук и Искусств, профессор, декан, заведующий кафедрой хореографии Московской академии образования Натальи Нестеровой.

*Научное редактирование:* Московская государственная академия хореографии – И.А. Борзенко, проректор по научной работе, канд. филол. наук, доцент; Н.А. Вихрева, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, канд. искусствоведения, профессор кафедры классического и дуэтного танца; С.М. Оленев, д-р филос. наук, профессор.

*Перевод:* Московская государственная академия хореографии.

© Московская государственная академия хореографии

## СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов. Международная конференция «Русский балет как мировой феномен в современном культурном процессе» . . . . .	8
--	---

### РУССКИЙ БАЛЕТ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

<b>М.К. Леонова.</b> Русский балет – феномен мировой культуры . . . . .	10
<b>В.В. Ванслов.</b> Русский балет и мировой художественный процесс . . . . .	14
<b>В.И. Уральская.</b> Развитие мирового балетного театра как интеграционный процесс культуры . . . . .	17
<b>А.А. Борзов.</b> Народно-сценический танец – достояние русского балета . . . . .	19
<b>Г.В. Беляева-Челомбитько.</b> Уникальность художественного процесса развития многонационального балета . . . . .	21
<b>С.М. Оленев.</b> Культурно-историческая роль русского балета в контексте современной российской культурной политики . . . . .	24
<b>Н.А. Коршунова.</b> Классика или современность? (Дискуссии о будущем хореографического искусства в балетной критике начала XX века) . . . . .	26
<b>М.Ю. Гендова.</b> Русский балет – уникальный феномен современной социокультурной жизни . . . . .	28
<b>О.В. Шуган.</b> Деятели русского балета в диалоге культур: Борис Лисаневич . . . . .	29
<b>А.П. Груцынова.</b> О проблеме «русских» балетов в русском балетном театре XIX века. . . . .	30
<b>А.Л. Васильева.</b> Романтические балеты «Сильфида» и «Ундина» на сцене Мариинского театра и оссианическая традиция . . . . .	32
<b>Е.А. Долганова, Д.В. Бокарев.</b> Значение изобразительного искусства в формировании положительного образа русского балета . . . . .	33
<b>С. Ю. Захарова.</b> Творчество Л.С. Бакста для «Русских сезонов» С.П. Дягилева как составляющая феномена русского балета в мировой культуре. . . . .	34
<b>Н.Н. Сурнина.</b> К вопросу о поэзии и быте в советском балетном театре . . . . .	35
<b>Е.П. Белова.</b> Балет «Щелкунчик» в постановке Ю. Григоровича (1966): новаторский подход к драматургии и хореографии . . . . .	36
<b>М.К. Буланкина.</b> Воспитание современного артиста балета: эстетико-педагогический аспект . . . . .	39
<b>П.В. Евтеева.</b> Балет для детей в Большом театре (на примере спектакля «Три толстяка») . . . . .	40
<b>О.А. Карнович.</b> Первая балетная феерия на московской сцене XIX века . . . . .	42
<b>Е.Ю. Кравцова.</b> Мариинский театр и становление балетной фотографии в России. . . . .	43
<b>А.М. Кондратьева.</b> Секреты феномена русского балетного театра. . . . .	46
<b>С.В. Кулдышева.</b> Языческие коды в хореографии Вацлава Нижинского: проблемы интерпретации . . . . .	46
<b>А.Е. Меловатская.</b> Спектакль «Ромео и Джульетта» (1972) в постановке Н. Касаткиной и В. Василева – пример поиска хореографической образности в советском балете 1960-1970-х годов . . . . .	48
<b>С.Б. Потёмкина.</b> «Спартак» Л.Якобсона: голливудская копия или римский подлинник? . . . . .	49
<b>Т.В. Пуртова.</b> Юрий Григорович. Первые опыты хореографа. . . . .	50
<b>И.Е. Сироткина.</b> Хореологическая лаборатория ГАХН: новые материалы . . . . .	52
<b>Н.Е. Фетисова.</b> Воплощение русского национального фольклора в балетном искусстве . . . . .	53

<b>В.И. Шамшури</b> н. Культура России и искусство как историсофское художественное произведение .....	56
--	----

### **РУССКИЙ БАЛЕТ В СОВРЕМЕННОМ МЕЖДУНАРОДНОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

<b>В.С. Жидков</b> . Российский балет в эпоху современной культурной глобализации. ....	57
<b>Таина Ютта Каарина Мустакаллио</b> . Влияние русского балета на становление финской балетной школы .....	58
<b>Джоу ДжиРуй</b> . Культурный обмен между Россией и Китаем. Пекинская академия танца .....	59
<b>Л.М. Ли</b> . Место и роль русского балета и хореографического образования в условиях современных интеграционных процессов .....	60
<b>Е.Я. Суриц</b> . Балетмейстер Л.Ф. Мясин – москвич на Западе .....	62
<b>В.А. Майни</b> це. Влияние русского балета на французский в XX веке .....	64
<b>В.А. Хлопова</b> . Французское видение «Русских сезонов»: современные версии балетов в постановке Анжелена Прельжокажа («Весна священная», «Свадебка», «Парад», «Призрак розы») .....	66
<b>Т.Г. Седра</b> кян. Русский балет глазами французской прессы .....	67
<b>Е.В. Васени</b> на. Причины и значение усиления интеграции современной хореографии в пространство классической балетной сцены .....	69
<b>А. Ен</b> гашева. Взаимосвязь русской и латвийской балетных школ .....	69
<b>Ёсиэ Нариса</b> ва. Влияние русской балетной школы на развитие искусства балета в Японии .....	71
<b>Ким Ёнджон</b> . Влияние русского балета на развитие Корейского Национального Балета .....	73
<b>Ани Наджар</b> ян. Значение русской балетной школы в развитии искусства балета в Армении .....	74
<b>И. Колюбакина-Акриоти</b> . Влияние русской балетной традиции на становление профессионального балета в Греции .....	77
<b>Е.О. Преснякова</b> . Русский балет как антипод хореографической глобализации. ....	78
<b>Кейко Сайто</b> . Содействие советской культурной политики деятельности Токийской балетной школы имени П.И. Чайковского .....	80

### **РОССИЙСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА БАЛЕТА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ**

<b>И.Ю. Сырова</b> . Московская государственная академия хореографии и Институт русского балета (Япония, Токио): основы взаимодействия балетных школ .....	82
<b>В.В. Анисимов</b> . Влияние русской балетной школы на развитие классического балета. ...	83
<b>Л.В. Коваленко</b> . Русская балетная школа и развитие хореографического образования в Республике Корея .....	84
<b>М.Е. Валукин</b> . Русское хореографическое образование как концепция .....	85
<b>Дэвис Робертсон</b> . Обучение студентов Московской государственной академии хореографии языку современного танца .....	87
<b>Давиде Бомбана</b> . Талантливые студенты устремляются в неизведанное .....	88
<b>Ю.Б. Абдоков</b> . Проблема музыкально-хореографического синтеза в хореографическом образовании. ....	90
<b>В.Н. Нилов</b> . Педагогические принципы развития художественного мышления и творческих способностей учащихся на уроке хореографии .....	91

<b>Д.Н. Соснина.</b> Современные проблемы подготовки артистов балета перед спектаклем . . . . .	93
<b>И.Л. Кузнецов.</b> О необходимости исследования педагогико-хореографического наследия мастеров прошлого . . . . .	94
<b>Е.А. Горпиненко.</b> Полихудожественный подход как перспективное методологическое основание развития творческих способностей учащихся младших классов хореографических училищ . . . . .	96
<b>А.А. Бойко.</b> Некоторые вопросы формирования музыкального содержания уроков классического танца. . . . .	97
<b>Н.Н. Каширина, М.Г. Лошакова.</b> Реализация интегративного подхода в обучении будущих артистов балета . . . . .	98
<b>Е.А. Мартыненко.</b> Организационно-педагогическая деятельность в области хореографического образования в России (исторический аспект) . . . . .	98
<b>Т.В. Бирюкова.</b> Особенности самообразования в профессиональном становлении артиста балета . . . . .	100
<b>Т.М. Дубских.</b> Исторические аспекты преподавания хореографической дисциплины – народно-сценический танец . . . . .	101
<b>Л.Д. Ивлева.</b> Творческая педагогика в процессе обучения студентов классическому танцу. . . . .	103
<b>О.П. Круглова, О.Н. Тихонова.</b> Культурные и общественные аспекты развития хореографического искусства в городе Саратове . . . . .	105
<b>М.О. Северцева.</b> Традиции изучения историко-бытового танца в российских хореографических учебных заведениях . . . . .	107
<b>М.С. Сизова.</b> Художественное мастерство русской балетной школы . . . . .	109
<b>Н.В. Соковикова.</b> Проблемы творческого метода мышления как национальной особенности русской балетмейстерской школы . . . . .	109
<b>Л.А. Телиус.</b> Российское образование в области искусства балета в современном мире (на примере Саратовского областного колледжа искусств) . . . . .	111

**КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ**

<b>Ю.П. Бурлака.</b> К истории возникновения учебной дисциплины «Классическое наследие и репертуар балетного театра» . . . . .	114
<b>Н.В. Кайдановская.</b> Реконструкция исторического танца в современном хореографическом и музыкальном образовании . . . . .	116
<b>О.В. Кирпиченкова.</b> Пути сохранения информации о классическом наследии. . . . .	117
<b>Н.А. Бодрова.</b> Влияние классического танца на современные хореографические постановки в жанре «фламенко». . . . .	119
<b>Г.К. Гусев.</b> Значение творческого наследия Мариуса Петипа в развитии дуэтно-классического танца. . . . .	120
<b>Н.А. Снитко.</b> Классическое наследие и обучение актёрскому мастерству будущих артистов балета. . . . .	120
<b>Т.А. Рыжова.</b> Сценическая профессиональная практика воспитанников Московской балетной школы (1814-1822 годы) . . . . .	121
<b>Н.А. Вихрева.</b> Наследие Мариуса Петипа . . . . .	122
<b>Резолюция Международной конференции «Русский балет как мировой феномен в современном культурном процессе» . . . . .</b>	<b>125</b>

## CONTENTS

<b>From the editors.</b> The International Conference <i>Russian Ballet as a Global Phenomenon of Contemporary Culture Process</i> .....	126
--	-----

### RUSSIAN BALLET AS CULTURE PHENOMENON

<b>M.K. Leonova.</b> Russian Ballet – World Culture Phenomenon .....	128
<b>V.V. Vanslov.</b> Russian Ballet and Global Arts Evolution Process .....	131
<b>V.I. Uralskaya.</b> Evolution of Worldwide Ballet Theater as a Culture Integration Process. . .	135
<b>A.A. Borzov.</b> Stage Folk Dance – the Russian Ballet Treasure. ....	137
<b>G.V. Belyaeva-Chelombitko.</b> Unique character of artistic growth of the multi-national ballet .....	139
<b>S.M. Olenev.</b> Cultural and Historical Role of the Russian Ballet within the Context of Modern Cultural Policy of Russia .....	141
<b>N.A. Korshunova.</b> Classic or modern style? (Discussion of future choreography by ballet critics in early 20th century) .....	143
<b>M.Yu. Gendova.</b> Russian Ballet as a Unique Phenomenon of Contemporary Socio-cultural Context .....	144
<b>O.V. Shugan.</b> Russian Ballet Ambassadors to Cross-Cultural Dialogue – Boris Lisanevich . . .	145
<b>A.P. Grutsynova.</b> The "Russian" Ballet Plots Issue in the 19 <sup>th</sup> Century Russian Ballet Theater – Revisited .....	146
<b>A.L. Vasilyeva.</b> Romantic Ballets <i>La Sylphide</i> and <i>Undine</i> Staged by the Mariinsky Theater and the Ossian Tradition .....	148
<b>E.A. Dolganova, D.V. Bokarev.</b> Role of Graphic Arts in the Nurturing of Positive Image of the Russian Ballet .....	199
<b>S.Yu. Zakharova.</b> Creative Activity of Leon Bakst for the Diaghilev's <i>Ballets Russes</i> as a Component of the Russian Ballet Phenomenon within World Culture .....	150
<b>N.N. Surnina.</b> On high and low in Soviet ballet .....	151
<b>E.P. Belova.</b> The Nutcracker Staged by Y. Grigorovich (1966) – Innovative Approach to Drama and Choreography .....	152
<b>M.K. Bulankina.</b> Education of modern ballet dancers: esthetical and pedagogical aspects . . . .	155

### RUSSIAN BALLET IN TODAY'S INTERNATIONAL CULTURAL ENVIRONMENT

<b>V.S. Zhidkov.</b> The Russian ballet in today's cultural globalization .....	157
<b>Taina Jutta Kaarina Mustakallio.</b> Russian Ballet – Impact Upon Finnish Ballet School Formation .....	158
<b>Zou Zhirui.</b> Cultural Exchange Between Russia and China. Beijing Dance Academy .....	159
<b>L.M. Lee.</b> Role and Position of the Russian Ballet and Dance Education within the Contemporary Integration Processes .....	160
<b>E.Y. Souritz.</b> Choreographer Leonid Myasin, a Moscow-born in the West .....	162
<b>V.A. Mainiece.</b> Impact of the Russian ballet on French dance in the 20th century .....	164
<b>V.A. Khlopova.</b> A French vision of Russian Seasons: Contemporary treatment of ballets staged by Angelin Preljoçaj ( <i>Le Sacre du printemps</i> , <i>Les noces</i> , <i>Parade</i> and <i>Le Spectre de la rose</i> ) .....	165
<b>T.G. Sedrakyan.</b> The Russian Ballet as Viewed by French Media. ....	166
<b>E.V. Vasenina.</b> Reasons for, and implications of, the enhanced integration of modern choreography into the classic ballet stage .....	167
<b>A. Yengasheva.</b> Relations between Russian and Latvian ballet schools .....	168

<b>Yoshie Narisawa.</b> Impact of the Russian ballet school on ballet art in Japan . . . . .	169
<b>Kim Yonjon.</b> Impact of the Russian ballet on Korean National Ballet. . . . .	170
<b>Ani Najaryan.</b> The role of the Russian ballet school in Armenian ballet. . . . .	172

#### **RUSSIAN BALLET EDUCATION IN TODAY’S WORLD**

<b>I.Yu. Syrova.</b> The Bolshoi Ballet Academy and Russian Ballet Institute, Tokyo, Japan: the principles of communication of the two ballet schools . . . . .	174
<b>V.V. Anisimov.</b> Impact of the Russian ballet school on classic ballet . . . . .	175
<b>L.V. Kovalenko.</b> The Russian ballet school and choreography education in Korea . . . . .	175
<b>M.E. Valukin.</b> Russian choreography education as a concept . . . . .	176
<b>Davis Robertson.</b> Educating Bolshoi Ballet Students in a Contemporary Dance Language . . .	178
<b>Davide Bombana.</b> Talented Pupils opening to the Unknown. . . . .	180
<b>Yu.B. Abdokov.</b> The synthesis of music and choreography in ballet education . . . . .	181
<b>V.N. Nilov.</b> Pedagogical principles of unlocking artistic thinking and talent in students in choreography classes . . . . .	182
<b>D.N. Sosnina.</b> Current challenges in training ballet dancers for performance . . . . .	183
<b>I.L. Kuznetsov.</b> The relevancy of reviewing educational and choreographic heritage of old masters . . . . .	184
<b>E.A. Gorpinenko.</b> Multi-art approach as an advanced methodology for unlocking artistic potential in junior classes of ballet schools . . . . .	185
<b>A.A. Boyko.</b> Concerning musical content in classic dance lessons . . . . .	186
<b>N.N. Kashirina, M.G. Loshakova.</b> The integrative approach to training young ballet dancers . . . . .	187
<b>E.A. Martynenko.</b> Training system and methods in choreography education in Russia (historical outlook) . . . . .	187

#### **CLASSIC DANCE HERITAGE IN CHOREOGRAPHY EDUCATION**

<b>Yu.P. Burlaka.</b> Origins of discipline “Classic Dance Heritage and Ballet Theater Repertoire” . . . . .	189
<b>N.V. Kaydanovskaya.</b> Reconstruction of historical dance in modern choreography and music education . . . . .	191
<b>O.V. Kirpichenkova.</b> Ways to preserve classic dance heritage . . . . .	192
<b>N.A. Bodrova.</b> Classical Dance – Impact upon Modern Flamenco Style Stage Productions . .	193
<b>G.K. Gusev.</b> Artistic heritage of Marius Petipa in the development of duet classic dance . . .	194
<b>N.A. Snitko.</b> Classic heritage and teaching acting skills to young ballet dancers . . . . .	194
<b>T.A. Ryzhova.</b> Professional stage practice of students of Moscow Ballet School (1814-1822) . . . . .	195

<b>Resolution of the International Conference <i>Russian Ballet as a Global Phenomenon of Contemporary Culture Process.</i></b> . . . . .	197
---	-----

**Международная конференция**  
**«Русский балет как мировой феномен в современном культурном процессе»**

В рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012-2018 гг.)» 16-18 ноября 2012 года в федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Московская государственная академия хореографии» состоялась Международная конференция «Русский балет как мировой феномен в современном культурном процессе». Организатор конференции – Московская государственная академия хореографии при поддержке Министерства культуры Российской Федерации.

На конференции обсуждались теоретические и практические вопросы сохранения и развития достижений русского балета и хореографического образования в современных условиях, использования образцов классического наследия в хореографическом образовании, рассматривались место и роль русского балета и хореографического образования в условиях современных интеграционных процессов в мировой культуре.

В работе конференции приняли участие учёные, творческие работники, преподаватели, аспиранты и студенты – представители сферы культуры и искусства России, Армении, Италии, Казахстана, Китайской Народной Республики, Латвии, Республики Корея, Соединённых Штатов Америки, Финляндии, Японии.

Участники конференции отмечали, что наше время характеризуется активно идущими процессами глобализации в различных сферах жизни мирового сообщества, в том числе в культуре и искусстве. И здесь, как и в других областях, имеют место свои издержки. Так, чрезмерное увлечение процессами глобализации может создать угрозу для национальных основ той или иной культуры. Но в целом глобализация – позитивный процесс. Она расширяет культурные горизонты, создаёт возможности для приобщения к подлинным культурным достижениям разных народов, способствует сохранению и развитию духовных ценностей в мировом масштабе.

Выступающие отмечали открытость хореографического искусства к новым пластическим веяниям и поискам выразительных средств. Деятельность иностранных педагогов и хореографов в России и работа представителей русской балетной школы в балетных труппах разных стран способствуют творческому взаимообмену и являются проявлением интеграции в культуре и искусстве.

В современном культурном процессе русский балет рассматривается участниками конференции как несомненный феномен мировой культуры. Возникнув в России в 18-ом веке, русский балет вобрал в себя и ассимилировал на русской почве всё ценное лучших европейских школ, обогатив их достижениями русской культуры. Способность через



осмысленную художественную форму транслировать поток общечеловеческих духовных ценностей обуславливает мировой авторитет и притягательность русского балета.

Составляющие – «пласты» русского балета, позволяющие говорить о его феномене и участии в интеграционном процессе культуры, это, по мнению участников конференции, прежде всего, системное профессиональное хореографическое образование и сценический репертуар.

Участники конференции отметили, что русская балетная школа как система подготовки артиста балета признана во всём мире, оказала и оказывает большое влияние на становление и развитие национальных балетных школ. Увеличивается количество иностранных студентов, обучающихся искусству балета в России. Воспитанники русской балетной школы работают в ведущих балетных труппах разных стран. Востребованность выпускников и педагогов русской балетной школы, рост интереса иностранных граждан к изучению искусства балета в России характеризуются как проявление авторитета русского балета и интеграционных процессов в мировой культуре. Московская государственная академия хореографии является современным международным образовательным центром искусства балета и играет важную роль в сохранении и развитии русского балета и хореографического образования.

Особое внимание участники конференции уделили рассмотрению репертуара современного балетного театра, отметив ведущую роль спектаклей классического наследия. Подчеркивались важность классического наследия в воспитании артиста балета и необходимость сохранения неразрывной связи хореографических учебных заведений и театров для дальнейшего развития искусства русского балета и хореографического образования.

Участники конференции отметили также, что в условиях интеграции России в европейское образовательное пространство возросла важность государственной поддержки для сохранения и развития уникальной, признанной во всём мире российской системы профессиональной подготовки артистов балета – русской балетной школы.

Объединив усилия представителей научно-исследовательских, театральных и образовательных учреждений разных стран, конференция позволила представить и обсудить широкий спектр исследований феномена русского балета, его места и роли в современном культурном процессе, согласовать позиции по проблемам сохранения и развития русской балетной школы, обменяться опытом работы. Выступления участников конференции, представленные в публикуемых тезисах, позволяют использовать результаты исследований как в дальнейших теоретических работах, так и в практике хореографического искусства и образования.

Московская государственная академия хореографии приглашает к сотрудничеству всех, кто заинтересован в дальнейшем исследовании данной проблематики.

*И.А. Борзенко, Н.А. Вихрева, С.М. Оленев.*

# РУССКИЙ БАЛЕТ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

## Русский балет – феномен мировой культуры

**М.К. Леонова**

balletacademy-rectorat@yandex.ru

народная артистка Российской Федерации,

лауреат Премии Правительства Российской Федерации,

канд. искусствоведения, профессор,

ректор Московской государственной академии хореографии

Москва, Россия

Когда мы говорим «русский балет», «французский балет», «итальянский балет», «датский балет», за всеми этими понятиями у нас в первую очередь встают не знаменитые балетмейстеры, связанные с этими странами, а нечто другое, что можно было бы охарактеризовать школой балета, особым стилем танца, ее танцовщиками.

Истоки русского балета восходят к середине XVIII века. В Санкт-Петербурге по инициативе французского балетмейстера и учителя танцев Ж.-Б. Ланде в 1738 году была организована танцевальная школа. Ее первыми педагогами были иностранные преподаватели Ж.-Б. Ланде, Ф. Хильфердинг, Д. Канциани, позднее Ш. Дидло.

Через 35 лет в 1773 году И. Бецкой, возглавлявший Воспитательный дом в Москве, который был создан по указу императрицы Екатерины II, организовал классы «танцевания». Первым педагогом стал итальянец Филиппо Бекари.

В Европе в эти годы балет пользовался огромным успехом и популярностью. Активно действовала Французская академия танца, созданная в 1661 году по указу Людовика XIV, который сам увлекался танцами. Академия, руководимая П. Бошаном, установила законы и правила танца, позднее получившего название классического.

В XVIII-XIX веках в России уже работали две балетные школы, где преподавали многие известные иностранные педагоги и балетмейстеры: Шарль Дидло, Фелицата Гюльень-Сор, Карло Блазис, Артур Сен-Леон, Жюль Перро, Энрико Чекетти и многие другие. Лучшие педагоги и балетмейстеры Европы считали за честь получить приглашение работать в России. А. Сен-Леон свой труд по танцу посвятил Российскому императору Николаю I. В России гастролировали легендарные танцовщицы Мария Тальони и Фанни Эльслер.

Русские танцовщицы постигали тайны различных школ Европы, которые отличались друг от друга. Итальянская школа Блазиса-Чекетти была иной, чем датская школа А. Бурнонвиля. Французская школа почиталась особо.

Русские, жадно тянувшиеся к танцу, способные к нему, с легкостью воспринимали европейскую науку о танце. Они наполняли технику танца своим ощущением его, своей выразительной пластикой, идущей от внутреннего эмоционального чувства. Русские танцовщики и танцовщицы ярко заявили о себе. Это А. Истомина, Е. Санковская,

А. Собошанская, Е. Андреевна, С. Соколов, Е. Вазем, в конце века – Е. Гельцер, П. Гердт, В. Тихомиров и другие. Формировалась русская исполнительская школа.

Все достижения перечисленных выше школ ассимилировались на русской почве, и русские артисты и педагоги вдохнули жизнь в устоявшиеся формы классического танца. Русская школа вбирала в себя все ценное лучших балетных школ XIX века.

Мариус Петипа был представителем французской школы, и именно его гению в содружестве с гением П. Чайковского было дано создать непревзойденные образцы балетов классического наследия. Значение М. Петипа в истории русского балета невозможно переоценить. На его спектаклях формировалась русская школа балета.

К концу XIX века балет в Европе утратил лидирующее значение в искусстве. Русские сезоны С. Дягилева в Париже в начале XX века всколыхнули не только Европу, но и весь мир. Русский балет заявил о себе как об особом явлении в мировом хореографическом искусстве, в лице выдающихся танцовщиков А. Павловой, Т. Карсавиной, О. Спесивцевой, В. Нижинского, М. Мордкина, С. Фёдоровой и других открыл совершенно новое искусство балета. Канонические формы классического балета перестали быть застывшими. Они обрели смысл, выразительность, одухотворенность. Это был танец, исходивший от сердца и души. «Душой исполненный полет» – знаменитые слова великого А.С. Пушкина как нельзя более точно характеризовали особенность русского балета. Это поразило мир. Искусство балета увидели не просто развлекательным зрелищем, а искусством высоких чувств, особой красоты, изящества, элегантности. Это было искусство, в котором гармонично соединились танец, музыка и сценография. Это была настоящая революция в балетном искусстве.

Дягилевские сезоны показали Европе балет как целостное художественное произведение, в котором и хореография, и музыка, и сценография создавали неповторимое художественное явление. Это было содружество великих хореографов, композиторов, художников: М. Фокина, А. Бенуа, И. Стравинского, К. Коровина, Л. Бакста, А. Головина, Н. Черепнина и других.

За 150 лет с момента возникновения русского балета он превратился в феномен в культуре мирового искусства.

XX век в мире искусства прошел под знаком русского балета. Русский балет дал толчок и импульс возникновению и развитию балета в Англии, Америке, той же Франции и в конце второй половины XX века в странах Востока: Китае, Японии, Корее и пр.

Можно вспомнить, что всем известный Джорж Баланчин, создатель американского балета – на самом деле Георгий Баланчивадзе, покинувший Россию в начале 20-х годов XX века. Серж Лифарь, солист дягилевской труппы «Русский балет», практически 30 лет возглавлял прославленную балетную труппу Парижской оперы. Балетные школы открывали А. Павлова, Т. Карсавина, М. Ксешинская, О. Преображенская и многие другие выдающиеся балетные знаменитости. За границей работали М. Фокин, В. Нижинский, Л. Мясин и другие.

Так называемый «железный занавес» 30-60-х годов советского периода изолировал русский балет от мира. В это время русский балет переживает процесс интенсивного развития. Формируется русская школа хореографического образования. Основу ее

составляет комплексная система воспитания артиста балета. Основной дисциплиной русской школы был и остается классический танец. Помимо этого серьезное внимание уделяется изучению дуэтно-классического, народно-сценического, историко-бытового танцев, актерского мастерства. В совокупности с дисциплинами истории балета, театра, музыки формируется личность русского артиста балета, способного средствами танца создать глубоко драматические образы Заремы и Гирея, Ромео и Джульетты, Спартака и Мехмене Бану, Ивана Грозного и Красса и других. Главное – изучение предмета происходит не хаотично, а по строгой и ясной системе освоения его, которая заложена в основополагающем документе – программе. В российской школе хореографического образования обучение по всем специальным дисциплинам проводится по четко разработанным, выверенным временем программам.

Русская школа заявила о себе как особая школа, основанная на системном подходе к воспитанию будущих танцовщиков. Огромное значение имело появление в 1934 году книги А. Вагановой «Основы классического танца» и в 1940 году книги «Методика классического тренажа» Н. Тарасова, А.Чекрыгина, В. Морица. Позднее появляются учебники по народно-сценическому танцу, историко-бытовому танцу и актерскому мастерству.

Советский период русского балета способствовал созданию балетных школ и балетных трупп в крупных городах и союзных республиках Советского Союза. Это Пермь, Новосибирск, Воронеж, Саратов, Алма-Ата, Петрозаводск, Фрунзе, Улан-Уде, Якутск и другие.

Балетный театр советского периода – это интенсивный поиск содержательного, глубоко драматического, психологически тонкого балетного спектакля, где артист балета создает яркий образ своего героя. Появляются произведения Р. Захарова, Л. Лавровского, В. Вайнонена, В. Бурмейстера, К. Голейзовского, Л. Якобсона и др.

1956 год – особый год в истории мирового хореографического искусства. В этот год, после снятия «железного занавеса», мир сначала в Париже увидел балет советского хореографа В. Бурмейстера «Лебединое озеро», а через месяц в Лондоне был ошеломлен искусством балетной труппы Большого театра, танцем Галины Улановой в балете «Жизель» и в балете «Ромео и Джульетта» Л. Лавровского. Техника классического танца была безраздельно подчинена созданию ярких, наполненных страстями образов. Это была истинная поэзия в танце, поющее тело танцовщицы, особая кантилена рук, корпуса, головы, естественность жизненного образа.

С этого момента начинаются триумфальные гастроли советского балета по всему миру. Восхищаются искусством М. Плисецкой, Н. Фадеечева, М. Кондратьевой, В. Васильева, Е. Максимовой, Н. Бессмертной, М. Лавровского, М. Лиепы и многих других. Мир открыл для себя гений выдающегося балетмейстера XX века Юрия Григоровича, который большую часть своей творческой жизни, почти полвека посвятил Большому театру России.

Русская школа балета притягательна для всего мира. Представители русского балета стали пользоваться в мире абсолютным авторитетом. Р. Нуреев возглавлял балетную труппу

Парижской оперы, М. Барышников – труппу Американского балетного театра в Нью-Йорке (АВТ), В. Малахов – в Берлине, В. Деревянко – в Дрездене; Ю. Посохов – хореограф Балета Сан-Франциско, А. Ратманский ставил спектакли в самых престижных труппах мира. Почти нет страны в мире, в которой не пользовались бы популярностью специалисты русской балетной педагогики. Престиж русской педагогической школы в мире чрезвычайно велик.

Московская школа балета оказала большое влияние на развитие классического балета в целом ряде стран. В начале 50-х годов советский педагог Ольга Ильина основала балетную школу в Пекине (Китай), поставив обучение по системе советского хореографического образования. В 60-е годы С. Мессерер и О. Тарасова много сделали для развития классического балета в Японии. В 90-е годы в г. Вейл (штат Колорадо, США) действовала летняя школа балета, в которой работали преподаватели Московской государственной академии хореографии (МГАХ). В 80-90-е годы в г. Токио (Япония) действовал круглогодичный Институт русского балета, в котором работали преподаватели МГАХ. С 2008 года по настоящее время в рамках сотрудничества нашей академии с Русско-американским культурным фондом в США (Нью-Йорк и штат Коннектикут) действует школа классического балета, где преподают специалисты МГАХ. С 2004 года в Сеуле (Южная Корея) также работают педагоги МГАХ. Сейчас в нашей академии обучаются иностранные студенты более чем из 20 стран мира.

Два года назад впервые в мировой истории Америка, Европа, Россия, Япония торжественно отмечали юбилей русского педагога. Имя этого педагога Петр Антонович Пестов – представитель Московской школы классического танца.

Сила русской школы балета – не только в системном комплексном подходе к воспитанию танцовщика, но и в отношении к произведениям классического наследия. Классическое наследие – это фундаментальная база классического танца, его подлинная школа. Шедевры классического наследия занимают первостепенное место в репертуаре балетных театров и балетных школ России. Не будет нескромным сказать, что классического наследия в области балета практически полностью создано в России. Вот даже неполный список произведений, наиболее распространенных в мире в настоящее время: балет «Жизель», впервые поставленный в 1841 году в Париже, обрел вторую жизнь в редакции Петипа в Петербурге; «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Баядерка», «Дон Кихот», «Пахита» и другие. На протяжении многих лет в США и других странах в рождественские дни балет «Щелкунчик» в постановке В. Вайнонена – самый любимый балет детей и их родителей.

Балет «Тщетная предосторожность», который мы показываем в дни конференции на сцене Большого театра России – яркое свидетельство достижений русского комплексного системного хореографического образования. Юрий Григорович специально для нас создал новую редакцию старинного балета классического наследия, в котором есть возможность выявить и проявить творческую индивидуальность воспитанников МГАХ. В балете есть ведущие партии, сольные вариации, массовые танцы на основе классического, дуэтного и народно-сценического танцев, а также детский танец и яркие актерские образы. Мы

пригласили участвовать в спектакле солистов Большого театра, что дает возможность учиться нашей молодежи у мастеров танца.

В чем же феномен русского балета? Феномен – в высочайшей культуре танца, профессионализме, гуманистической направленности русского искусства, способности его создать яркие образы на балетной сцене, благодаря комплексному системному хореографическому образованию. Феномен и потому, что возникнув в XVIII веке на столетия позднее уже существовавшего балета в Европе, он стал за полтора века уникальным явлением и абсолютным авторитетом в современной мировой культуре.

### **Русский балет и мировой художественный процесс**

**В.В. Ванслов**

adv@rah.ru

д-р искусствоведения, профессор,  
заслуженный деятель искусств РСФСР,  
действительный член Президиума Российской академии художеств,  
действительный член Международной Академии Культуры и Искусства  
Москва, Россия

Наше время характеризуется активно идущими процессами глобализации, то есть тенденцией к единению всего человечества, охватывающей самые различные сферы бытия. Как бы ни боролись против неё разного рода антиглобалисты, но глобализация – неизбежный, необходимый, объективный процесс. Идёт она и в сфере культуры. И здесь, как и в других областях, имеют место свои издержки и негативные стороны. Мы часто перенимаем из других культур не только хорошее, но и плохое, а чрезмерное увлечение процессами глобализации может создать угрозу для национальных основ той или иной культуры.

Но в целом глобализация – всё-таки позитивный процесс. Она расширила наши культурные горизонты и создаёт возможности для обогащения нашей художественной культуры подлинными достижениями других народов. Это способствует сохранению и развитию духовных ценностей.

Сказанное в полной мере относится к хореографическому искусству, которое есть часть общей духовной и художественной культуры нашей страны. В советское время, в период холодной войны и железного занавеса хореографическое искусство у нас развивалось изолированно от мировых художественных процессов. О том, что происходило в других странах, мы знали очень мало. Гастроли трупп Баланчина и Бежара в нашей стране в 1960-1970-е годы были исключением, а не правилом. И хотя в нашем балете и в тот период было немало выдающихся художественных достижений, но всё-таки изоляционизм ограничивал его развитие. Ведь в традициях русского балета на всех этапах его предшествующей истории было утверждение своих национальных основ, но при этом использование и претворение

всего лучшего, что достигалось в балетах других стран. И это не ослабляло, а укрепляло русский балет.

Положение изменилось в 1990-е годы, когда прекратились изоляционистские тенденции и наша страна стала во всех сферах жизни расширять контакты с зарубежным миром. Это коснулось и балетного театра, искусства хореографии. Систематическим стал обмен гастролями театров, коллективов и артистов с другими странами. Наша хореографическая общественность всё больше и больше знакомилась с тем, что происходит в других национальных культурах. В репертуары отечественных театров стали включаться произведения Баланчина, Пети, Форсайта, Дуато, Килиана, Прельжокажа и других зарубежных хореографов. Широкое развитие в нашей стране получили коллективы и труппы современного танца, contemporary dance, где основой творчества был не классический танец, а модерн и джаз танец и свободная пластика, не скованная какими-либо канонами.

Все это влияло и на творчество отечественных хореографов в балетных театрах. Композиционные формы стали более разнообразными, танцевальный язык более многоцветным и развитым. Классический танец оставался основой. Но он впитал в себя теперь не только элементы пантомимы и народно-национальных движений, что было и ранее, а активнее стали использоваться движения физкультурно-спортивные и акробатические, значительней стало влияние современной свободной пластики. Спектакли отечественных хореографов сейчас основаны, как правило, на модернизированной классике, впитавшей самые разнородные элементы.

Введение в классический танец элементов других танцевальных систем требует большого художественного такта и вкуса. Здесь возникают опасности и риски. Привлечение в классический танец инородных элементов порою может быть неорганичным, представлять собою эклектическую смесь, бессмысленный набор разнородного, нарушать стилевое единство. Это иногда и бывает у бездарных постановщиков. Но у талантливых мастеров обогащение языка классического танца, если оно подчинено содержательной, образной задаче, может быть необходимым для достижения подлинно художественного результата. Поэтому большинство хореографов и прибегает сегодня к модернизированному классическому танцу.

Это закономерный процесс, от него никуда не уйдёшь, но он породил весьма серьёзные творческие проблемы. Прежде всего, это увлечение формальными экспериментами, поисками и находками в области лексики и композиций за счёт снижения больших содержательных, духовных задач. Русский балет на всех этапах своей истории был искусством высоких идей, философской наполненности, утверждением добра. На разных этапах истории у хореографов были разные творческие программы, как различаются, например, в XX веке совершенно непохожие друг на друга программы мирискусников, драмбалета и новаторов второй половины века. Но программы эти были, и они определяли одухотворенность и творческую направленность искусства. Сейчас же положение стало неясным. Новых больших идей не замечается. Не то, что совсем утрачена содержательность, но главные задачи часто перемещаются в сторону формальных поисков.

Отсутствие больших идей, творческих программ привело к тому, что в репертуаре столичных театров преобладают либо реставрация старых спектаклей, либо произведения зарубежных хореографов. Новые отечественные спектакли появляются крайне редко. Их больше на периферии. И хотя среди них есть удачи, но они не обрисовывают нового этапа в развитии балетного театра.

Создаётся достаточно много хореографических миниатюр и концертных номеров. Это отрадное явление, ибо малые формы дают простор для творческого эксперимента и пластических находок. Среди них есть, конечно, образно-содержательные и хореографически-изобретательные опусы. Но и здесь есть свои издержки. Как часто, например, в современных номерах на балетных конкурсах, да и в концертах, мы встречаемся с ребусностью, зашифрованностью, неясностью, а то и полным отсутствием смысла, что порою прикрывается мнимой многозначительностью и формальной претенциозностью.

Это проявляется не только в хореографии, но и в исполнительском искусстве. Ныне необычайно развилась техника, особенно мужского танца, как и обогатилась сфера поддержек в дуэтном танце. Но нередко трюковой элемент начинает превалировать над образными задачами. Между тем танец – это не цирк и не спорт, а «душой исполненный полёт». Эта пушкинская строка должна быть определяющим принципом как искусства, так и художественного образования.

Поиск нового в искусстве всегда необходим. Но он не должен вести к забвению традиций. А одной из главных традиций русского балета было богатство художественных форм, создаваемых не ради самих этих форм, а для воплощения большого духовного содержания, философских и нравственных идей, обрисовки личностей и характеров. И эту традицию необходимо сохранять.

Но сохранять не значит консервировать. Традиция сохраняется только в развитии, в обновлении и обогащении. В отклике на требования нового времени. В усвоении того позитивного, что это время рождает.

В связи с этим особое значение приобретает укрепление школы хореографического образования. Школа основана на усвоении всего лучшего, что родилось в истории танца. Её правила и каноны – незыблемая основа хореографического искусства. Благодаря школе у нас и ныне сохраняется высокий уровень танцевального мастерства. Все новые и новые поколения артистов вступают в художественную жизнь. Каждое из них несколько иное, чем предыдущее. Молодые люди нового поколения вносят в партии классических балетов свои нюансы, в их исполнении неизбежно сказывается мироощущение их времени. Но уровень искусства не падает, и происходит это благодаря профессиональной школе.

Конечно, подлинное искусство не может сводиться просто к совершенному исполнению школьных движений. Подлинное искусство – это не просто школа, а талант плюс школа. Школа даёт таланту крылья, а талант школе – живую душу. Талант без школы бессилён, но и школа без таланта мертва. Только в их единении рождается подлинное мастерство.



Основы школы профессионального хореографического образования незыблемы. Но как и само искусство, школа не может превращаться в мёртвую догму. Выходящие из неё артисты, вооружённые всеми премудростями и секретами классического и народно-характерного танца, должны вместе с тем иметь представление обо всех течениях и направлениях современного танцевального искусства. Поэтому закономерно, что на выпускных концертах хореографических училищ и академий мы видим сейчас отдельные номера, основанные на джаз-танце или современной свободной пластике. Их с этим также знакомят в школе, причём не в ущерб освоению классики. Тенденция эта правильная и плодотворная. Иначе и быть не может. Это не значит, что каждый артист, вышедший из школы, должен быть универсальным и танцевать в любых системах. Универсализм свойственен только единицам, да и то самым талантливым. Большинство специализируются в том или ином направлении. Но профессиональная грамотность предполагает знакомство со всеми направлениями, при этом знакомство не только визуальное, но и пропущенное через своё тело.

Экономический кризис, охвативший сейчас весь мир, является одновременно и духовным кризисом. Талантливые хореографы есть и у нас, и во многих странах мира. Но великих явлений, имеющих общечеловеческое значение и определяющих новые пути развития балетного театра, что-то не видно.

В этих условиях, думается, перед хореографическим искусством нашей страны стоят две главные задачи: во-первых, это сохранение и развитие традиций, запечатленных в великих достижениях русского балета, и далее, это укрепление и обновление профессионального хореографического образования, великой национальной школы, обеспечивающей высокий уровень отечественного танцевального искусства. Пути решения этих задач разнообразны и сложны. Здесь необходимы творческие дискуссии и объединение усилий деятелей хореографии всех профилей. Наша конференция - одна из ступенек на этом пути. Желаю ей успеха.

## **Развитие мирового балетного театра как интеграционный процесс культуры**

**В.И. Уральская**  
mail@russianballet.ru  
главный редактор журнала «Балет»,  
заслуженный деятель искусств Российской Федерации,  
канд. филос. наук, профессор  
Москва, Россия

Говорить в такой аудитории как наша, которая в принципе знает то, что может рассказать каждый из нас, очень непросто. Задача каждого выступающего внести некую лепту в аналитический подход к тому, что мы знаем, что ценим в искусстве балета России и мировой культуре балета.

Я постараюсь пунктирами наметить вещи, которые могут позволить нам развивать то, что сегодня требует более пристального внимания. Это научная мысль об искусстве хореографии, в широком смысле этого слова.

Первое, на что я хочу обратить внимание, – это что собой представляет классический танец, что это за феномен, что это за явление, тот классический танец, который является основой, представляет собой выразительное средство обучения, которым славится Россия.

Классический танец – это некая система, но возникла эта система не как природное явление того или иного народа. Само возникновение классического танца – это интеграционный процесс. Поэтому сегодня, как и в начале своего зарождения, он представляет открытую систему. В этом есть множество преимуществ. Это возможность его развития. Это предоставляет право каждому народу найти то, что влияет на его мироощущение, что возникло в генофонде того или иного народа. Именно это, привнесенное в Россию из европейской культуры, прежде всего французской и в какой-то степени итальянской, позволило генофонду русского хореографического искусства, его пластическому богатству, его содержательной стороне, возникнуть той школе, которая называется школой русского классического танца.

А какие же пласты русского балета позволяют говорить о его феномене и участии в интеграционном процессе развития мировой культуры балета? Таких пластов два. С одной стороны, это методика обучения – самое большое богатство, которое подарила Россия миру, это сложившаяся система с ее особенностями. С особенностями русской культуры, которая выразилась в особой пластике, особой напевности, в особом стиле, которые позволяют узнать эту школу. Одна из самых ценных сторон – это то, что признание в рамках самого государства в течение длительного времени значимости этой школы позволило ей развиваться и в рамках России, а также создавать себе подобные хореографические школы не только в Петербурге и в Москве, но и в больших городах на территории всей страны. Это тоже имело очень большое значение. Это впитывало культуру тех малых регионов, которые, так или иначе, формировались в самобытных рамках большой России.

И пластическое развитие культуры, даже при её замкнутости в 30 – 60 годы, оно все равно создавало определенную возможность культурного обмена, культурного развития, которое позволило не только консервировать достигнутое, ранее полученное от Ланде до Чекетти из рук иностранных педагогов, но и включать в это те внутренние и внешние пластические и духовные мотивы, особенности, которые составляют генофонд культуры России. Богатый генофонд, если брать любой вид искусства: литературу, живопись, музыку, то будет ясно, что это то богатство, которое не могло не сказаться на богатстве развития и школы, и в том числе методики. Это позволило в 20 веке методике обучения стать не только модной, востребованной, необходимой, основообразующей при возникновении ряда школ в мире. Я не говорю уже о бывших республиках Союза, ныне отдельных государствах, во многих из которых сегодня процветает балет. Я говорю о возможности возникновения самобытной школы классического танца.

Вот недавно в Санкт-Петербурге была конференция, посвященная творчеству Ноймайера, и когда он рассказывал, что в Америке спрашивал, у какого лучшего педагога можно сейчас завершить свое хореографическое образование, ему назвали среди русских педагогов Волкову. Он, так сказать, проходил курс для того, чтобы получить знания, которые помогли создаться театру Ноймайера как особому явлению. То есть педагоги так или иначе в силу политической ситуации оказались в Европе и в Америке. Они осуществляли непосредственный контакт, то, что называют довагановским методом. Затем, в более позднее время, в мировом обучении балетного театра сохранялось активное влияние русской школы, но называется этот метод – метод Вагановой. С этим скорей всего приходится согласиться, чем разделять это название как таковое.

И более позднее участие наших педагогов, которые выезжали не только по причине того, что покидали страну, но и специально посылались нашим государством для оказания непосредственно учебной помощи многим школам мира.

И второй пласт мирового влияния балета России – это, конечно, репертуар. Мариус Иванович Петипа подытожил развитие европейского репертуара балета 18 и 19 веков. Перевел на язык конца века, на язык новых выразительных средств, как бы перевел классическое звучание балета во времени и передал в будущее время. Иными словами, отобрал, обобщил лучшее и в силу своего таланта, своих знаний сумел это воплотить. Получилось, что к концу 19 века мировая культура получила огромный репертуар, который сегодня в 20 веке получил название «классическое наследие». И сохранили эти спектакли для мировой культуры.

Мир балета многообразен и в то же время един. Национальное содержит в себе интернациональное, а оно складывается из «самовитости» национальных культур. Особенно если язык искусства такого, как музыка, как танец, не имеет барьеров восприятия. Иными словами, развитие мирового балетного театра есть интеграционный феномен.

### **Народно-сценический танец – достояние русского балета**

**А.А. Борзов**

borzov.a.a@mail.ru

заслуженный артист РСФСР, профессор,

декан, заведующий кафедрой хореографии

Московской академии образования Натальи Нестеровой,

Академик Петровской академии Наук и Искусств

Москва, Россия

Любовь к народному танцу в России отмечалась многими исследователями и путешественниками, попадавшими на эту благодатную и благодарную землю. Причем эта любовь относилась не только к своему русскому танцу, что вполне объяснимо, но и к танцам других народов, населявших нашу страну. Эта любовь перенеслась и на балетный театр России, в репертуаре которого всегда находилось место для национальных танцев.

Обогащался репертуар оперных театров, характерных танцев становилось все больше и больше. Усилиями Феликса Кшесинского польский танец стал принимать профессиональный вид, усилиями Альфреда Бекефи затанцевали чардаш. В мещанской среде к середине 19-го века стали популярными кадрили и мазурка, а на юге России затанцевали «жигу».

Такое впечатление, что сама история развития мирового балета, делала все возможное, чтобы именно в России появилась возможность появления уникального предмета, имя которому «народно-сценический (характерный) танец». Сначала характерные танцы в операх русских композиторов, затем специально написанная ими национальная музыка для танцев в балетных спектаклях. Появилась необходимость иметь профессиональные кадры исполнителей.

И если с классическим танцем мировое танцевальное сообщество определилось, создав законченный вариант требований к исполнителям, которых необходимо было воспитывать для сцены, то вот с танцовщиками, которые исполняли характерные партии в балетах в разных странах, всегда было не совсем просто. Поэтому они и держались на сцене практически до предельно возможного возраста.

В конце концов, к концу 20-х и началу 30-х годов сформировался новый хореографический предмет «характерный танец» (народно-сценический), которого еще не было ни в одной стране. И этот предмет обрел научно-педагогическую основу с появлением учебника «Основы характерного танца», где авторами выступили прекрасные характерные солисты Мариинского театра Лопухов, Ширяев и Бочаров. В настоящее время этот предмет получил название «народно-сценический танец».

Что всегда отмечала мировая хореографическая общественность в подготовке исполнителей в наших учебных заведениях – это прекрасная профессиональная техническая подготовка, удивительная выразительность в движениях, особенно в корпусе и руках, это общение с партнером и владение национальными особенностями в характерных танцах. И здесь нашему балету действительно не было равных.

К сожалению, народно-сценический танец во многом становится заложником репертуарной политики наших театров. Есть мазурка в театре, есть она и в учебном процессе, есть испанский танец в театре, он есть в учебном процессе. А если нет того и другого, то от этого страдает предмет и весь практический комплекс подготовки артиста балета, артиста, имя которого произносилось всегда с великим уважением.

Народно-сценический танец в среднем хореографическом образовании находится в постоянном движении. Это хорошо или плохо? Мне кажется, что это хорошо, потому что такая ситуация не дает предмету умереть. Ведутся поиски своего почерка, своего взгляда на этот предмет, педагоги находят новые краски. Но отсутствие стабильности может привести к ослаблению в образовании. А это, в свою очередь, может привести к появлению пустых мест в воспитании артиста балета.

На сегодня народно-сценический танец, как предмет, остался в большей части только на нашей территории. И уже раздаются голоса о нужности или ненужности его, поскольку

многие театры стали использовать балетные спектакли западных хореографов, где отсутствуют национальные танцы. И это в то время, когда повсеместно в нашей стране и во всем мире растет тяга к народному танцевальному искусству, растет тяга к познанию этой трудной, но важной части в воспитании артиста балета.

Нам нужно сохранять наши национальные традиции. Да, сегодня не появляются новые балеты с народно-сценическими танцами. Этот предмет нам нужен не только для конкретного театра, а для воспитания артиста балета, всесторонне образованного в своей профессии.

Любое ущемление или отсутствие народно-сценического танца в учебном процессе – это обеднение в подготовке профессионала.

Что заключено в этой дисциплине? Только ли удовольствие от увиденных этюдов? Эта дисциплина включает значительное количество национальностей у станка и на середине. Она воспитывает толерантность у учащихся, уважение к национальной культуре других стран.

Воспитание артистов для национальных ансамблей народного танца.

Им нужна эта школа народно-сценического танца для профессии, которая использует весь великий опыт русской хореографической школы.

Другое дело, что нужно думать о будущем виде этого предмета, чтобы сохранить в целостности наши завоевания, признанные мировым хореографическим сообществом. Это действительно ценное и неповторимое еще никем наше национальное достояние.

Беречь и развивать народно-сценический танец в среднем и высшем звене российского хореографического образования – это наша историческая задача.

### **Уникальность художественного процесса развития многонационального балета**

**Г.В. Беляева-Челомбитько**

balletacademy-hist@yandex.ru

канд. искусствоведения, доцент,

Московская государственная академия хореографии

Москва, Россия

Уникальность художественного процесса развития многонационального балета, проявившаяся в СССР: стремительность темпов; яркая самобытность; насыщенность высокохудожественным, произведениями; появление многих выдающихся национальных мастеров. Две серьезные балетные труппы Петербурга и Москвы - до революции 1917 года и 60-70 профессиональных балетных трупп к концу 80-х годов XX века, не считая многочисленных «альтернативных» коллективов и школ, при этом государственных хореографических училищ насчитывалось 21. Такова итоговая фактография хореографической жизни в СССР.

Единая «кровеносная система» функционирования всего советского балета: взаимообмен педагогами, солистами, постановщиками, лучшими произведениями репертуара, классическими и современными.

Плодотворная деятельность кафедр хореографии ГИТИСа и Ленинградской консерватории, воспитание нескольких плеяд талантливых и выдающихся хореографов, в том числе зарубежных.

Планомерное возведение грандиозного «здания» многонационального советского балета, начиная с конца 20-х годов: обучение классической хореографии юных представителей союзных и автономных республик (так называемые национальные студии), строительство в республиканских столицах помпезных оперно-балетных театров, что должно было инспирировать местных мастеров на создание масштабных национальных спектаклей (театр им. Навои в Ташкенте, театр им. Абая в Алма-Ате, Большой театр в Минске, театр им. Спендиарова в Ереване, театры в Донецке, Днепропетровске, Харькове...).

Периодическое проведение в Москве и Ленинграде Декад национальных искусств с участием балета, в ходе которых выдвигались новые имена, демонстрировались премьеры спектаклей. Начиная с 1969 года – периодическое проведение Московского Международного конкурса; огромное государственное значение, придаваемое этим мероприятиям. Открытие таких имен хореографов, как В.Елизарьев, Г. Майоров, А. Петров, Н. Касаткина и В. Василев, Э. Смирнов, Г. Панфилов, Г. Алексидзе, И. Чернышев, О. Виноградов, Н. Рыженко, Б. Эйфман и многих других.

Испытания объективными и субъективными трудностями, связанными с кадровыми проблемами, сложностями формирования репертуарной афиши, привлечения местного зрителя, а также особой зависимостью от некоторых социально-политических факторов (примеры: история постановки Л. Лавровским балета «Ночной город» на музыку Бартока и «конъюнктурная», но весьма интересная постановка Д. Брянцева «Оптимистическая трагедия» на музыку М. Бронера; позитивные и негативные составляющие подобных явлений).

Устойчивое формирование репертуарной афиши к концу 80-х годов во всех профессиональных балетных труппах СССР, опора на спектакли классического наследия, освоение произведений советской классики (В. Вайнонен, Л.Лавровский, Р. Захаров, Л. Якобсон, В. Чабукиани, К. Сергеев, И. Бельский, Ю. Григорович), спектаклей наследия зарубежных мастеров Дж. Баланчина, Р. Пети. (Согласно периодически проводимым опросам-анкетированиям журнала «Советский балет» в 1986 году 15 театров имели в репертуаре «Спартак»; 11 – показывали «Ромео и Джульетту», 9 театров – «Гаяне», столько же театров – «Бахчисарайский фонтан». К числу наиболее востребованных названий по-прежнему относились «Шопениана», «Лебединое озеро» и «Тысяча и одна ночь» на музыку Ф. Амирова в исходной версии Н. Назировой.

Установление «карты» балетных регионов республик СССР. (В данном обзоре опускаем рассмотрение хореографического процесса в Москве и Ленинграде, а также в традиционно «балетных» городах Перми, Екатеринбурге, Казани, Воронеже). При том

наблюдается такое явление, когда успехи балетного процесса возникают в результате творчества отдельных ярких мастеров. Так, балет г. Куйбышева(Самары) пережил свой «ренессанс» в бытность там балетмейстера И.Чернышева; расцвет Одесского театра связан с именем Н. Рыженко, а в далеком Сыктывкаре балетное искусство во всей полноте показал Б. Мягков. И таких примеров немало.

Панорама республиканского балета.

Украина имела 6 государственных оперно-балетных театров (Киев, Харьков, Одесса, Донецк, Днепропетровск, Львов); основы балета в Киеве закладывали ученицы А.Я. Вагановой, было еще множество предпосылок для успешного самобытного развития балета. Но видной фигуры балетмейстера-классика не появилось. Заметное место принадлежит А.Шекере, возглавлявшему киевский балет в 80-е годы (воспитанник ГИТИСа, создатель ряда талантливых спектаклей в жанре традиционной хореодрамы). Украинский театр выдвинул уникального художника-сценографа Е. Лысика, оформлявшего спектакли во Львове и Минске. Еще в советское время взошла звезда выдающегося танцовщика Вадима Писарева, сумевшего использовать свои организаторские способности и создать в Донецке новый центр хореографии. Балет Украины стабильно подтверждал свои приоритеты в области школы, неизменно поставляя от конкурса к конкурсу новых виртуозных исполнителей.

Балет Белоруссии с единственной труппой в Минске на фоне всей панорамы балетной жизни СССР представлял во всех отношениях отрядное масштабное явление: выдающийся руководитель балетмейстер В. Елизарьев, стабильный состав коллектива, оригинальный репертуар, созданный В.Елизарьевым и подкрепленный солидным перечнем классических спектаклей. Каждый гастрольный приезд балета Белоруссии в Москву становился подлинным событием.

Средняя Азия, где классический балет изначально воспринимался как «анти-искусство», явила в советское время феномен его развития.

Киргизия, страна кочевников, где искусство профессионального танца отсутствовало как таковое, продемонстрировала свой национальный классический балет с уникально-самобытным хореографом Ураном Сарбагишевым, замечательными балеринами Бибисарой Бейшеналиевой (ученица А.Я. Вагановой), Айсулу Токомбаевой, Чолпонбеком Базарбаевым. Именно на киргизской сцене был впервые поставлен балет К. Молчанова «Макбет» и «Асель» В. Власова (1967 г.).

Плодотворно развивался балет Казахстана. В 80-е годы громко заявил о себе казахский балетмейстер Булат Аюханов, создавший свой камерный коллектив, поставивший балеты «Преступление и наказание», «Татьяна Ларина» и др. В современности выражения он соперничал с коллективом Б. Эйфмана.

Таджикистан, чью изысканную танцевальную культуру оценил еще К. Голейзовский, подарил балету «золотую» танцовщицу Малику Сабирову, в честь которой проводились Международные конкурсы балета.

Республики Закавказья проявили удивительную активность в освоении искусства классического балета в его театральной форме. В этом огромная роль легендарного

В. Чабукиани, всколыхнувшего и инспирировавшего этот процесс. Композиторы-симфонисты Грузии обратились к балетному жанру и создали большой разноплановый репертуар: Андрей Баланчивадзе – «Сердце гор», «Рубиновые звезды»; Р. Габичвадзе – «Гамлет», «Медя»; О. Мачавариани – «Отелло», Д. Торадзе – «Горда», С. Цинцадзе – «Демон» и т.д.

Балет Азербайджана также повернул в сторону музыкальной активности, когда ведущие композиторы-симфонисты стали писать балетные партитуры: Кара Караев, Фикрет Амиров, Ариф Меликов.

Балет Армении связан с именем Арама Хачатуряна и его «Спартак», как и балетом «Гаяне» (оба эти произведения ассоциируются с советской исторической эпохой). Их роль весьма велика.

Республики Прибалтики оказалась на периферии творческого процесса, хотя и в театрах Литвы, Латвии, Эстонии, безусловно, появлялись видные мастера, талантливые исполнители, интересные постановки. Эстонский балетный театр здесь держит пальму первенства. В таллинском театре «Эстония» многие годы работала Май Мурдмаа – воспитанница ГИТИСа, смелый новатор хореографии, которая еще в 70-е годы экспериментировала с авангардными постановками, накопив обширный самобытный репертуар. Ей вторил ее коллега из города Тарту Юло Вилимаа, создавший свою труппу и свой репертуар в театре «Ванемуйне». Эстонский балетный театр советской эпохи был заметным художественным явлением, осуществляя поиск современных путей развития.

Не упомянутые в данном обзоре республики Туркменистан и Молдавия не представили значительных художественных явлений в области классического балета, сосредоточив свои успешные поиски в сфере народного танца.

### **Культурно-историческая роль русского балета в контексте современной российской культурной политики**

**С.М. Оленев**

kafedra-AI@mail.ru

канд. пед. наук, д-р филос. наук, профессор,  
Московская государственная академия хореографии  
Москва, Россия

В наши дни устойчивое словосочетание «культурная политика» прочно вошло как в научно-теоретический, так и в бытовой дискурс. Взвешенная и рациональная культурная политика – один из важнейших признаков цивилизованного пути развития общества и эффективного государственного управления. При всей абстрактности самого данного понятия, на практике культурная политика выражается в форме комплекса мер, предпринимаемых федеральной, региональной и местной властью, общественными структурами и т.д. в целях регулирования культурного развития общества. Таким образом, культурная политика полисубъектна, и многие участвуют в процессе регулирования и



развития культурной жизни страны сообразно исполняемым функциям, месту, позиции и иным факторам, делающим культурную политику зависящей не только от организующего и планирующего центра, но и от всех элементов культурообразующих процессов.

В соответствии с Паспортом Федеральной целевой программы «Культура России (2012 - 2018 годы)», утвержденной Постановлением Правительства Российской Федерации от 3 марта 2012 года № 186, приоритетом государственной политики в области культуры является решение таких задач, как: сохранение культурных ценностей и традиций народов Российской Федерации, материального и нематериального наследия культуры России и использование его в качестве ресурса духовного и экономического развития и поддержания высокого престижа российской культуры за рубежом и расширение международного культурного сотрудничества.

Средства реализации культурной политики многообразны, и в целом их можно разделить на стимулирующие, охранительные и запретительные. Традиционно объектом сохранения в системе культурной политики выступает культурное наследие, существующее в ряде форм, среди которых искусство занимает одно из центральных мест. Стимулирующие средства направлены на развитие тех элементов культуры, которые являются наиболее целесообразными в прогнозируемой социально-экономической и политической ситуации, а запретительные, соответственно, призваны ликвидировать деструктивные тенденции социально-культурной среды.

Современная культурная политика России строится на основе абстрактно-гуманистических принципов, конкретное воплощение которых встречает неоднозначную реакцию в обществе. Только одно, охранительно-протекционистское направление культурной политики - сохранение культурного наследия, может считаться фундаментом культурной политики государства, значимость которого не может быть пересмотрена в сторону уменьшения. В зависимости от конкретной ситуации субъектами культурной политики могут выдвигаться различные стратегические и тактические цели, связанные с меняющимися внутренними и внешними условиями, но разумный протекционизм остается фундаментом прогресса культуры.

Культурное наследие представляет собой феноменологическую базу культуры, основание, на котором существует и развивается данная культура в своем качественном своеобразии. Будучи сутью сохраняемого результата эволюции культуры, наследие становится фактором, определяющим направления дальнейшего развития, включая все его возможные противоречия. И при том, что в системе культуры существуют центральные и периферические элементы, явления разной значимости и функций, отдельные направления искусства могут считаться знаковыми или титульными для страны в ее культурной жизни.

Безусловно, в культуре России одним из таких видов искусств является балет. Именно Россия стала не просто распространителем самобытной художественной традиции хореографического искусства и создателем новых его направлений, но, главным образом, аккумулятором традиций, сохраняемых в строгом соответствии аутентичным источникам.

Российский балет, в силу названного свойства, приобретает черты постоянно прирастающей и расширяющейся базы, не стремящейся к полной и постоянной трансформации, но укрепляющей накопленный потенциал. Усилиями представителей ведущих хореографических школ в российском современном балете неразрывно сплелись черты традиционности и инновационности, стабильности и динамики, что делает его уникальным явлением в мировой хореографии. Являясь магнетическим центром новых решений, прогрессивных педагогических технологий, ярких индивидуальностей исполнителей и хореографов, российский балет не только представляет лицо нашей культуры: именно описанные выше свойства делают его эффективным средством межкультурного взаимодействия: пополняются ряды иностранных студентов, развиваются международные профессиональные контакты отечественной хореографии, а российские зрители встречают все новые и новые зарубежные постановки. Таким образом, можно сказать, что уникальность русского балета и сила его кадров обеспечивает реализацию им таких функций, как сближение культур разных народов и распространение традиций высокого искусства.

#### **Классика или современность? (Дискуссии о будущем хореографического искусства в балетной критике начала XX века)**

**Н.А. Коршунова**

korshunov2004@list.ru

канд. искусствоведения, старший научный сотрудник

Государственного института искусствознания

Москва, Россия

Споры о том, как должно развиваться хореографическое искусство, стоит ли беречь веками складывающиеся традиции или позволить различным новшествам поколебать устоявшиеся каноны, в истории балетного театра возникали не раз. Бурные дискуссии по этому поводу велись на страницах газет и журналов в начале XX века.

Гастроли Айседоры Дункан и ее идея «свободного танца», естественного, не скованного жесткими правилами, повлияли на развитие танцевального искусства в России. В творчестве русских хореографов, уже ощущавших необходимость реформ, стали проявляться причудливая пластика, выразительность тела; они отказывались от шаблонов, экспериментировали с формой. Среди балетмейстеров главными фигурами были А.А. Горский, работавший в Москве, и М.М. Фокин, начавший свою деятельность в Петербурге, а потом продолживший ее в «Русских сезонах» С.П. Дягилева.

Балетное сообщество разделилось на ревностных приверженцев классических традиций и поборников реформ. Среди первых — А.Л. Волынский, А.Я. Левинсон, Д.И. Мухин. Так, например, Волынский утверждал, что классический танец — танец священнодейственный, не связанный ни с каким определенным бытом, говорящий только

общечеловеческой фантазии. Мухин пытался защитить традиционные «старые» балеты от посягательств новаторов и вмешательства артистов, вольно обращающихся с хореографическим текстом своих партий.

Консерваторы обличали танцовщиков, увлекавшихся свободной пластикой — критике подвергались Т.П. Карсавина и В.А. Каралли, а иногда даже сама А.П. Павлова. Их танец не был бравурным и виртуозным, не изобиловал техническими трудностями. Балерины стремились показать выразительную пластику тела, красоту и естественность позы, передать различные оттенки чувств, полутона.

В то же время многие критики ощущали, что классический балет остро нуждался в переменах. Все чаще на страницах газет замечали, что балерины скорее выполняют гимнастические упражнения, нежели танцуют, и напоминают «танцевальные машинки».

Постепенно возникла мысль о том, что классический балет как вид искусства вообще должен исчезнуть. Особенную популярность она приобрела после революции, на волне коренного государственного переустройства. Московский критик А.А. Черепнин написал теоретический труд, в котором последовательно пытался доказать ненужность классического балета в новом социалистическом обществе.

Однако не все требовали столь радикальных перемен. В основном, склонялись к тому, что традиционные спектакли можно сохранить, подвергнув их некоторым изменениям (отметим, что в редких случаях подобные нововведения шли на пользу спектаклю). Другие деятели балетного театра полагали, что классический танец должен обогатиться современными пластическими мотивами — это поможет ему преобразиться и сделает возможным его существование. Сторонниками реформы были В.Я. Светлов, выпустивший книгу «Современный балет» и защищавший творческие принципы Фокина, Н.Н. Вашкевич, последователь идей Айседоры Дункан, считавший, что балет постепенно должен превратиться в «мимопляску».

Каждый критик выдвигал свою концепцию дальнейшего пути танцевального искусства. Нужно сказать, что они не были умозрительными. Многие теоретики пытались реализовать идеи на практике. Вашкевич сам ставил небольшие хореографические спектакли (например, по древнегреческим мифам и по произведениям А.С. Пушкина). Волынский открыл Школу Русского балета и, по воспоминаниям Н.Г. Легата, прекрасно знал и мог подсказать технику исполнения любого классического па.

В дальнейшем выяснилось, что в той или иной степени были воплощены все выдвинутые деятелями театра концепции. Правы оказались те, кто связывал будущее балета с новой, современной пластикой: в 1920-х годах произошел всплеск интереса к искусству движения, работало большое количество студий, где занимались любители и профессионалы, не могла не оказать влияния на балет и биомеханика В.Э. Мейерхольда. Лексику классического танца дополнили акробатические и спортивные элементы, что значительно расширило круг его выразительных средств, позволило вывести на сцену контрастные, гротескные, острохарактерные образы. В то же время продолжали свою деятельность и приверженцы традиций: несмотря на трудности послереволюционной поры,

они бережно восстанавливали выпавшие из репертуара классические спектакли и передавали их следующим поколениям танцовщиков, на всевозможных диспутах и встречах убеждали руководство страны в необходимости сохранить традиции классического балета.

### **Русский балет – уникальный феномен современной социокультурной жизни**

**М.Ю. Гендова**

avorka196@yandex.ru

аспирант Академии Русского Балета имени А.Я. Вагановой  
Санкт-Петербург, Россия

Суть Русского балета ярко подметил еще М.Е. Салтыков-Щедрин в «Проекте современного балета»: «консерватор до самозабвения, консерватор по преимуществу». Очевидно, именно в этой консервативности и кроется уникальный феномен Русского балета - абсолютно академичного по форме, бесконечно трепетного по эмоциональной наполненности и психологической глубине вопросов, рассказанных балетным театром. Однако этот признанный во всем мире оплот первоклассного балета не стоит на месте, а стремится гибко реагировать на современные тенденции, следовательно, русский балет – это не музей, а активный многогранный субъект современной социокультурной среды.

Социокультурная среда – исторически сложившееся, целостное природное пространство, данное личности, в которое она погружена и тем самым включена во взаимодействие с обществом. Выдающийся культуролог и семиотик Ю.М. Лотман отмечал, что мы с самого рождения находимся внутри культуры и искусства, т.к. они «являются определенной формой общения, без которой наше сознание не существует. Оно в нас, и мы в нем». Именно умение через осмысленную художественную форму запечатлеть, транслировать поток духовных ценностей той или иной эпохи позволяет оставаться всему искусству в целом непревзойденным воспитателем человеческой души. И балет в этом отношении вне конкуренции, т.к. это невербализированное искусство, искренне и сиюминутно (на протяжении всего спектакля) обнажающее нутро человека с разных ракурсов: балет не требует перевода, т.к. это материализованное чувство и эмоция.

В чем же секрет неповторимости Русского балета? Традиция воспитания артиста балета рассматривается как ключевая в школе Русской балетной педагогики: строгое соблюдение канонов становления профессионального «инструмента» артиста балета – овладение ремеслом и возвращение души будущего артиста, раскрытие его индивидуальности через интеллектуальную интеграцию.

Именно аспект интеллектуальной интеграции позволяет выявить еще одну особенность притягательности Русского балета – мощную воспитующую роль, катализирующую желание как зрителя, так и самого артиста познавать, размышлять.

В качестве иллюстративных примеров представлен видеофрагмент балета «Болт»; на примере балетов «Ленинградская симфония» и «Жизель» показывается способность Русского балета выступать самоидентифицирующим фактором в современном мире.

Русский балет – уникальное социокультурное явление, возникшее почти три столетия назад, но не утратившее, а преумножившее умение исполнять свои полеты душой, каждый раз волную зрителя. В этом и заключается многогранность феномена Русского балета в контексте современной социокультурной реальности.

### **Деятели русского балета в диалоге культур: Борис Лисаневич**

**О.В. Шуган**

oshugan@rambler.ru

канд. филол. наук, старший научный сотрудник  
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН  
Москва, Россия

Достойный вклад в развитие феномена русского балета и диалог культур внес Борис Николаевич Лисаневич (1905-1985) – танцовщик, артист «Русского балета» Сергея Дягилева, общественный деятель, дипломат.

Имя Б.Н. Лисаневича, к сожалению, мало известно в России. Его больше знают на Востоке, поскольку вторая половина его жизни прошла там. Биография Б.Н. Лисаневича поистине удивительна, полна необычайных приключений и во многом является отражением драматических событий начала 20-ого века, когда в результате революции большой интеллектуальный пласт общества был оторван от России и оказался в эмиграции.

Культурное рассеяние русской интеллигенции оказало большое влияние на страны Европы и Азии и способствовало сближению Востока и Запада. В эмиграции Б.Н. Лисаневич начал работать в парижском театре «Альгамбра», затем танцевал в «Романтическом русском театре» Бориса Романова, будущего балетмейстера нью-йоркского «Метрополитен-опера», пока в 1925 г. не был принят в труппу С. Дягилева.

Лисаневич дебютировал в балете «Петрушка», где танцевал партию городского, с которой когда-то начинал Леонид Мясин. В течение пяти лет, участвуя в «Русском балете» Дягилева, он станцевал в более чем 20-ти балетах. Среди них: «Князь Игорь», «Петрушка», «Парад», «Карнавал», «Жар-птица», «Треуголка».

В 1930-е годы Б.Н. Лисаневич перебрался в Индию, а потом обосновался в Непале. Его роль в культурной политике этих стран трудно переоценить. Именно тогда Лисаневич реализовал себя на поприще дипломата, политика и общественного деятеля. В 1959 г. журнал «Лайф» назвал его второй достопримечательностью Непала после Эвереста.

## О проблеме «русских» балетов в русском балетном театре XIX века

А.П. Груцынова

anna\_gru@mail.ru

канд. искусствоведения, доцент

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

Москва, Россия

Балет, появившись на русской сцене в XVIII веке, стал для отечественной традиции явлением, пересаженным на новую почву в уже практически сложившемся виде. Однако, попав в конкретные национальные условия, он быстро начал развиваться самостоятельным путём. Деятельность двух балетмейстеров и педагогов (Ш.-Л. Дидло и М. Петипа) сначала возвысила традицию русского балета до общеевропейского уровня, а затем вывела его на ведущую позицию.

Всё вышеизложенное вполне известно и доказательств не требует. Мы же хотим поставить вопрос иначе: почему в истории бурно развивающегося русского балета на протяжении всего XIX века столь мало было постановок *именно русских*, связанных с национальными сюжетами (как народными, так и авторскими)?

В течение ста лет на петербургской и московской сцене было поставлено немало балетов, среди которых спектакли на национальные темы видятся скорее исключением, чем правилом. В этом, пожалуй, кардинальное отличие традиции русского балета от традиции русской оперы. Начав развиваться практически параллельно, эти два жанра оказались на совершенно разных путях. Опера с самого начала своей сценической жизни использовала многочисленные русские сюжеты, в конце XVIII века в большинстве своём комические, в начале XIX века — сказочные и исторические. Далее, в творчестве М. Глинки и последовавших за ним композиторов, отечественная опера продолжила активнее всего развивать именно русские сюжеты. На фоне ярких русских сюжетов оперные либретто, связанные с иной традицией, кажутся скорее исключениями. Их немало, но всё-таки, основой русской оперы XIX века видится именно русская тема (причём, самого разного жанра: от сказки и эпоса до народной драмы).

Если же проанализировать появляющиеся в это время на отечественной сцене балеты, то окажется, что русских сюжетов в них значительно меньше, чем любых иных. Можно указать на единственный период развития хореографического искусства в России XIX века, когда русские темы действительно царствовали на сцене — эпоха Отечественной войны 1812 года. Тогда сравнительно ненадолго популярными стали героические и исторические балеты, дивертисменты, состоящие из народных песен и плясок. Этот период в отечественном балетном театре оставил по себе память в виде русского сценического танца, впоследствии ставшего созвучным романтической традиции использования национальных танцев в авторских балетах. В иные же периоды XIX века русские сюжеты оказались на далёкой периферии интересов балетмейстеров.

Несколько постановок пунктиром прочертили линию использования национальных сюжетов в указанную эпоху. Это, в основном, балеты, поставленные на основе произведений литературы, современной балетмейстерам («Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» (1821), «Кавказский пленник» (1823) и др.). Количество же исторических балетов, осуществленных в XIX веке, более чем ограничено. Можно указать на балет А. Бласса «Сумбека, или Покорение Казанского царства», либретто которого, если верить одному из критиков, было связано с русским историческим сюжетом. Несмотря на всю критику (судя по отзывам, вполне справедливую), спектакль этот оказался редчайшим примером русского исторического балета в XIX веке.

В чем же причины такого парадоксального развития русского балета без русских сюжетов? Причины тому, какими они видятся сейчас, были вполне объективны.

Во-первых, выбор сюжетов для постановки был целиком задачей хореографов. Большинство же из них в XVIII и XIX веках были иностранцами. Они, как правило, не знали истории и мифологии страны, в которой работали, а, соответственно, даже мысли о том, чтобы воспользоваться ими для создания спектаклей не возникало. Впрочем, и здесь есть исключения: единственный балет XIX века на основе русской сказки, «доживший» до нашего времени — «Конёк-горбунок» — был поставлен балетмейстером-французом на музыку композитора-итальянца, которая, несмотря на обвинения в «не-русскости», может похвастаться наличием многочисленных цитат русских народных песен и романсов.

Во-вторых, приезжавшие в Россию балетмейстеры старались поставить как можно большее количество спектаклей в самое кратчайшее время. В этом случае естественным выходом было перенести уже показанный на одной из западноевропейских сцен балет в отечественную практику. Разумеется, некоторые из хореографов создавали новые спектакли для московской и, прежде всего, петербургской сцен, однако чаще всего можно встретить либо прямые копии, либо редакции, сделанные самими авторами (нередко — по цензурным соображениям).

В-третьих — и это ныне кажется самым парадоксальным — к русским сюжетам не тяготела и публика, прежде всего, публика придворная, петербургская, ориентированная на культуру западной Европы. Если оперы на русские сюжеты создавались регулярно, то балеты на русские темы, вероятно, представлялись чем-то варварским и в лучшем случае — комическим.

Неудивителен поэтому тот факт, что из-под пера П. Чайковского не вышло ни одного балета на русский сюжет: композитор того времени был целиком подчинён хореографу. Последовавший за ним А. Глазунов также не создал национального балета.

Настоящий всплеск интереса к русской теме произойдёт, пожалуй, только в начале XX века, когда во время знаменитых дягилевских сезонов появятся знаковые спектакли, ставшие «открытием» русской темы («Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913) и др.). И самое любопытное в них то, что создавались они «на экспорт», как неожиданная экзотика для парижских гастролей, и затем лишь переносились на русскую почву.

Впоследствии, на протяжении XX века, национальная тема будет связана уже с освоением не только собственно русской исторической и русской сказочной темы, но и новых — советских — сюжетов. Впрочем, причины тому можно найти как в собственно особенностях развития балета, так и в новых политических задачах, поставленных в то время перед всеми видами искусства.

### **Романтические балеты «Сильфида» и «Ундина» на сцене Мариинского театра и оссианическая традиция**

**А.Л. Васильева**

characterdance@yandex.ru

преподаватель Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой  
Санкт-Петербург, Россия

Искусство классического балета является неотъемлемой частью русской культуры. Сегодня в рамках сохранения и развития уникальных академических традиций русского балета и в целях совершенствования учебного процесса все более актуальными становятся исследования хореографии с позиции культурологии, в особенности так называемой «культурной истории», изучающей контекст появления и становления тех или иных компонентов балетного спектакля, отдельных мотивов, а также влияние на балет идей, актуальных эпохе. Представляемое исследование посвящено анализу балетов «Сильфида» и «Ундина» в репертуаре Мариинского театра в контексте оссианических традиций.

Понятие оссианизма, сложившееся в гуманитарных науках, первоначально появилось в литературоведении, эстетике, в междисциплинарных исследованиях. Оно связано с анализом и оценкой влияния, которое оказали «Поэмы Оссиана» Джеймса Макферсона, впервые опубликованные в 1760 г., на литературу и искусство конца XVIII – начала XIX в. Долгое время исследователи и критики занимались проблемой аутентичности/мистификации поэм. Затем оссианизм был понят как явление литературного предромантизма, влияние оссианизма - от общего меланхолического настроения до образного словаря художественного текста - обнаружилось в изобразительном искусстве, ландшафтном искусстве, театре, музыке. Этому посвящены работы Д.С. Лихачева, Ю.Д. Левина, А.В. Булычевой, Фионы Стаффорд, Говарда Гаскила. В последнее время в центре исследователей оссианической традиции – проблемы становления национальной идентичности и целого ряда культурных практик (от собирательства фольклора до романтических путешествий и туризма).

Балеты «Сильфида» (хореография А. Бурнонвиля 1836 г., в редакции Э.-М. фон Розен, премьера в Мариинском театре в 1981 г.) и «Ундина» (хореография П. Лакотта 2006 г., по Ж. Перро 1843 г.) рассматриваются с точки зрения особенностей тематики, драматургии спектакля, выразительных средств, которые четко маркируют оссианическую традицию в хореографии.



Отмечается значимость оссианической традиции для становления национальной тематики балета и, в особенности, характерного танца.

### **Значение изобразительного искусства в формировании положительного образа русского балета**

**Е.А. Долганова**

dolganovakatya@gmail.com

канд. культурологи,

преподаватель Международного университета в Москве

Москва, Россия;

**Д.В. Бокарев**

art-prim@bk.ru

директор Учреждения культуры

Частная художественная галерея «Арт.Прим»

Жуковский, Россия

Русский балет как общемировой феномен выходит далеко за рамки театра, задавая тренды и направляя развитие многих культурных индустрий.

Изобразительное искусство может восприниматься как мощная сила эмоционально-интеллектуального воздействия и способ популяризации русского балета в мире.

Изобразительное искусство делает балет достоянием более широкого круга людей, а художники, обращаясь к образам балета в своем творчестве, подчиняя их своим художественным задачам, - дают оценку и видение роли балета в обществе.

Живопись, скульптура, графика есть вспомогательные элементы создания театрального представления в том, что касается оформления спектакля, театрально-декорационного искусства, сценографии.

Связь русского модерна и русского балета, формирование авторитета русской балетной школы. Совокупный имидж имен художников-авангардистов начала века (Н. Гончарова, М. Ларионов, М.В. Добужинский, Н.К. Рерих, А.Н. Бенуа, З. Серебрякова, К.А. Коровин, А.Я. Головин, Л.С. Бакст, С.Ю. Судейкин, Б.Н. Анисфельд, П. Пикассо, А. Матисс, М. Шагал, Ж. Брак), их связь с балетом усиливают комплекс социальных взаимодействий, направленных на формирование значения русского балета в мире.

Роман фотографии и балета – это история отношений статики и динамики. А в конечном итоге – попытка каждого из этих искусств, объединившись, расширить свои пределы (Хельмут Ньютон, Анни Лейбовиц, Сесил Битон, Ричард Аведон).

Фотография через тиражирование в СМИ сформировала образ звезд русского балета как легенд и икон, выстроив в потребительском сознании целые мифологемы.

Скульптурные композиции Виктора Богачева – дань традиции взаимодействия искусства и балета.

## Творчество Л.С. Бакста для «Русских сезонов» С.П. Дягилева как составляющая феномена русского балета в мировой культуре

С. Ю. Захарова

avg20sv@inbox.ru

преподаватель Московской государственной  
академии хореографии  
Москва, Россия

Л.С. Бакст – один из выдающихся художников конца XIX — первой четверти XX века. Сфера творческих интересов Л.С. Бакста была чрезвычайно широка. Однако в истории искусства имя Л.С. Бакста прежде всего связано с оформлением театральных постановок. Бакстом были созданы эскизы для театральных костюмов и декорации для многих балетных и оперных спектаклей «Русских сезонов» как самостоятельно, так и в соавторстве. Талантливый театральный художник, один из основателей «Мира искусства» и активный участник «Русских сезонов», он стал ярчайшей фигурой художественной жизни своего времени. Именно среди участников группы «Мир искусства» С.П. Дягилев нашел единомышленников, связанных с поиском нового вида творчества, отвечавшего поиску его жизненных идеалов. Ведущая роль в деятельности «Мира Искусства», а позже и начального периода «Русских сезонов» принадлежала художникам Л.С. Баксту и А.Н. Бенуа.

«Русские сезоны» (1908-29 гг.), организованные С.П. Дягилевым за границей, принесли России славу великой театральной державы. Тесное профессиональное сотрудничество воплотилось в неповторимый стиль труппы в таких постановках, как «Клеопатра», «Шопениана», «Шехеразада», «Петрушка».

Оформление балета «Клеопатра» принесло Л.С. Баксту необычайную славу художника и декоратора.

В декорациях к «Шехеразаде» главную роль играл цвет. «Карнавал» - вторая крупная работа Л.С. Бакста за 1910 г., стала полной противоположностью «Шехеразаде». Костюмы продолжают линию, ранее показанную в «Фее кукол» - окрашенные в неяркие, иногда даже приглушенные тона, элегантные, легко ложатся на музыку Р. Шумана. «Видение розы» - один из самых изящно оформленных балетов художника, в котором художественное обрамление неотделимо от хореографии, что в большой мере повлияло на успех постановки. Поэтичные бакстовские костюмы и декорации превратили балет в один из самых романтических, наряду с «Феей кукол», «Карнавалом», «Бабочками», «Спящей красавицей».

Совершенно другой характер у балета «Нарцисс», в оформлении которого воплотились представления художника об античной Греции. Краски эскизов к костюмам довольно сочные, насыщенные. Большинство костюмов состоит из двух цветовых пятен – основной цвет ткани и цвет орнамента.

Усиление яркой выразительности декорации с помощью демонстрации пейзажа, находящегося за пределами представленного интерьера, является одним из характерных приемов художника. Этот прием мы встречаем и в балете «Тамара», для работы над которым

Л.С. Бакст посетил Кавказ. Наряду с античностью и Кавказом, художник работал также и над восточной тематикой, оформляя постановку балета «Синий бог». В костюмах, ставших переработкой древнеиндийской одежды, чувствовалось влияние сиамского балета.

При работе над «Легендами об Иосифе» Бакст использует наброски, сделанные им с картин Веронезе. Это сказалось и в цветовом решении, и в покрое костюмов. Преобладают красные, украшенные золотом тяжелые, пышные одежды.

Стремление Бакста найти новые формы сценического оформления, отвечавшего современному миру, свидетельствовали о широте его художественных взглядов, восприимчивости к новым течениям в искусстве. Творческое содружество С.П. Дягилева и Л.С. Бакста стало яркой и многогранной, хотя и противоречивой вехой в истории мирового балетного искусства.

### **К вопросу о поэзии и быте в советском балетном театре**

**Н.Н. Сурнина**

nathalie.surnina@gmail.com

аспирант Московской государственной  
консерватории им. П.И. Чайковского

Москва, Россия

В истории русского балета выделяется советский период, в котором рубеж 1950-60-х годов стал важной вехой, когда принципы хореодрамы и социалистического содержания стали уходить в прошлое. В Российском государственном архиве литературы и искусства нами был обнаружен документ этой переходной эпохи – переписка историка балета Юрия Слонимского, композитора Дмитрия Кабалевского и хореографа Петра Гусева. На протяжении семи лет, с 1957 по 1962 гг., они совместно работали над созданием балета под названием «Девушка с Трехгорки» и вели активную письменную дискуссию, которая сегодня является наглядным свидетельством эстетической и идеологической ломки внутри балетного театра.

Слонимский задумал сценарий «Девушки с Трехгорки» еще в 1950-1951 гг. на основе реальных событий. Он хотел найти путь поэтизации сюжета из современной жизни, приблизить его к канонам классического балета. Познакомив с либретто Гусева и Кабалевского, Слонимский заручился их согласием на совместную работу. Но так как все трое не были удовлетворены сценарием, начались длительные поиски. На протяжении пяти лет сюжет последовательно трансформировался. В результате изменений сценарий стал решительно отличаться от исходного. Все изменения были продиктованы настойчивым желанием авторов уйти от быта и соцреалистического канона в сторону поэтизации сюжета. Главное место должны были занять формы и средства классического танца, а не «унылая пантомима для глухонемых» и «режиссерские мизансцены, за которыми нет балета».

В таком виде либретто сформировалось к 1962 году. Но вдруг в процессе активной работы произошел внезапный поворот, обозначивший преобразование не только сюжета, но и эстетики будущего балета. Слонимский предложил построить спектакль не как бытовую историю, а как «борьбу между черным и белым ангелом за душу героя». Последовали новые важные изменения: персонажи лишились имен и стали абстрактными, бытовые сцены окончательно уступили место лирическим. Эти идеи невероятно вдохновляли всех. Впервые работа вышла на новый уровень: композитор начал давать предложения по музыке отдельных номеров, Гусев заявил, что теперь «видит балет» и написал развернутый сценарный план. Слонимский ликовал и развивал намеченные линии.

Но внезапно все трое начали сначала робко, а затем все уверенней озвучивать мысль о том, что они слишком далеко ушли от сути советского искусства и задумались, что же будут нести их абстрактные образы зрителю. Все, что было с таким трудом найдено и завоевано соавторами за пять (!) лет буквально в одночасье (а точнее в две недели) были разрушено. И причиной тому стали несколько «программных» писем, написанных Слонимским в конце июля 1962 года одновременно Гусеву и Кабалевскому. В них он предлагает опомниться и не забывать, что они создают *советский* балет. Гусев ответил пространной резкой отповедью: он был не согласен вернуться к советским реалиям, только лирическая, поэтическая стороны сюжета могла заставить его работать над постановкой балета; Кабалевский был в недоумении и отошел в сторону. Постепенно переписка прекратилась. Слонимский неоднократно пытался вернуться к этой работе, вел переговоры с Олегом Виноградовым, но проекту не суждено было состояться.

Уникальная история этого нереализованного проекта наглядно демонстрирует, как в советском балетном театре происходила переоценка ценностей, завоевывались новые эстетические взгляды, показывает всю сложность и противоречивость данного процесса.

### **Балет «Щелкунчик» в постановке Ю. Григоровича (1966): новаторский подход к драматургии и хореографии**

**Е.П. Белова**  
kabelova@mail.ru  
канд. искусствоведения,  
профессор кафедры хореографии и балетоведения  
Московской государственной академии хореографии  
Москва, Россия

История постановок балета «Щелкунчик» П. Чайковского с конца XIX в. до середины XX в. насчитывает самостоятельные хореографические версии Л. Иванова, А. Горского, Ф. Лопухова и В. Вайнонена. Опыт их поисков, находок, просчётов, свершений, обогащённый современными достижениями танцевального искусства, стал «фундаментом» для рождения новой хореографической трактовки этого балета Ю. Григоровичем в 1966 г. на

сцене Большого театра. Именно его спектакль (поставленный в содружестве с художником С. Вирсаладзе) открыл новую страницу в сценической истории «Щелкунчика».

Для новой постановки «Щелкунчика» в середине 60-х гг. требовалось не просто *новое прочтение* спектакля, а совершенно *иные принципы* балетного театра. Принцип сквозного танцевального действия, позволяющего избежать сближения балета с драмой, введения пантомимы, бытовой оправданности сюжета, к середине 60-х гг. уже доказал себя в балетах Григоровича – хореографа, выстраивающего свои спектакли в чётком соответствии с музыкальной драматургией произведения («Каменный цветок» С. Прокофьева, 1957; «Легенда о любви» А. Меликова, 1961).

1. Хореографическое решение главной женской партии драматургически объединило все действие спектакля. Григорович в «Щелкунчике» смело передал все детские партии артистам балета Большого театра, разрешив этим проблему постановки «детских» танцев, которые теперь не надо было облегчать и упрощать, приспособляя к силам малолетних исполнителей – учеников хореографического училища (как было в спектакле Вайнонена). Машу в его спектакле тоже с самого начала танцует взрослая солистка. Горский, поставивший «Щелкунчика» в 1919 г., передал главную партию ученице Московской театральной школы, чтобы подчеркнуть естественную детскость героини, но ученице именно *старших*, а не младших классов, что позволило усилить танцевальную линию роли. Григорович, в целом, повторил его находку, по-своему трактуя её: партия Маши в его спектакле создавалась для Е. Максимовой – танцовщицы миниатюрной и хрупкой. Поручив главную партию ведущей солистке, Григорович смог разнообразить и усложнить не только танцевальную, но и актёрскую линию роли.

2. Стилизовое единство декорационного оформления «Щелкунчика». Для постановки Григоровича художник Вирсаладзе нашел сквозное решение образа спектакля – тему елки. Ёлка у Вирсаладзе здесь не только растёт: она постоянно меняет свой внешний облик, раскрывая перед героями всё многообразие мира. Ёлка в «Щелкунчике» Григоровича связана с образами и Дроссельмейера, и Маши, отражая ещё и Машино восприятие окружающего мира. В первой картине ёлка так же нарядна, уютна и обыкновенна, как и всё вокруг. В ночной сцене она фантастична, пугающе-загадочна; в картине снежинок выглядит поэтически-преображённой; затем – сияющей радужными красками огромных игрушек или угрожающе сгустившей свои тёмные ветви. А в сцене, когда герои оказываются на её вершине, хореограф передает образ сияющей ёлки в танце.

3. Новое решение дивертисмента 2-го акта. В спектакле Григоровича все куклы впервые вышли на сцену парами – как бы размножив и по-своему интерпретировав лирический дуэт основных героев. Балетмейстер населил волшебную страну куклами-влюблёнными, придав всем номерам дивертисмента стилизовое единство. Кукольный дивертисмент в «Щелкунчике» Григоровича, словно в маленьком игрушечном зеркале, отражает различные настроения «четырёх» главных героев. Этим кукол балетмейстер ввёл в действие ещё в ночной сцене 1-го акта, сделав их затем свидетелями и участниками всех

последующих событий, – тем самым кукольный дивертисмент был впервые связан с общим ходом спектакля.

4. Новаторское решение Григоровичем адажио 1-го и 2-го акта. Используя находку Вайнонена, Григорович ставит на музыку Анданте 1-го акта дуэт Маши и Щелкунчика-принца. В их дуэте отдельные поддержки, данные балетмейстером пока лишь «пластическим намёком», получают развитие в «свадебном» адажио последнего акта. В драматически-кульминационный момент адажио 2-го акта, Щелкунчик-принц, на высокой поддержке (так же, как и в дуэте 1-го акта), вдруг стремительно «опрокинет» Машу вниз головой. И на вытянутых руках избранника её вертикально поднятое тело будет напоминать летящую вниз стрелу. Для Маши в «Щелкунчике» Григоровича мир словно «перевернулся вниз головой» – но пока это сказочно-прекрасное головокружение от «опрокинутого», волшебного-преображённого мира. Та же самая поддержка в патетической части адажио 2-го акта получит уже более драматичное звучание. Проводя пластические параллели между дуэтами героев 1-го и 2-го действия, Григорович, вместе с тем, показывает их смысловое различие. И если адажио 2-го акта – кульминация любви героев, то их танец на музыку Анданте драматургически построен как первое знакомство.

Григорович связывает Вальс снежинок с адажио 2-го акта. Вальс снежинок – зарождение чувств, адажио – их кульминация. Вальс снежинок происходит у подножия ёлки, адажио – на её вершине. И там, и здесь танцу героев аккомпанирует кордебалет – белые «снежинки» и серебряные «ёлочные украшения». Григорович впервые трактует финальное адажио Маши и Щелкунчика-принца как обручение героев. И здесь сказывается верность хореографа мотивам гофмановской сказки, соотнесённой с музыкальной драматургией Чайковского.

На протяжении всего спектакля балетмейстер подводил героев к кульминации их любовного адажио, где ликующий взлёт чувств окрашен драматичным звучанием музыки. Торжество любви героев Григорович всё время танцевально оттеняет интонациями тревоги, подчёркивая иллюзорность пригрезившейся гармонии.

5. Новое прочтение финала балета. Григорович в финале «Щелкунчика» возвращает героиню в прежний реальный мир – в гостиную с ёлкой и игрушечным Щелкунчиком. Маша в его балете не просто просыпается после чудесного сна (к тому же сна, как такового, в балете не было): она словно возвращается из волшебной страны, как у Гофмана, становясь «маленькой мечтательницей». Финал «Щелкунчика» Григоровича – мудрый и поэтичный – возводит сюжетное повествование сказочного балета к философским размышлениям о жизни. Первые радости и открытия юной души соседствуют тут с первыми горестными прозрениями. Но печальная тема утраты приглушена в спектакле. Перед самым закрытием занавеса, прижимая к себе уродца-Щелкунчика, Маша счастливо улыбается, тем самым окрашивая в общем-то грустный финал жизнерадостным ощущением бытия. Григорович, придавший поэтическую целостность сюжетному повествованию «Щелкунчика», построил режиссёрскую и хореографическую драматургию своего спектакля в чётком соответствии с

драматургией музыкальной, подсказав тем самым верные пути для дальнейших поисков сценического воплощения гениальной партитуры Чайковского.

### **Воспитание современного артиста балета: эстетико-педагогический аспект**

**М.К. Буланкина**

marinakb@mail.ru

концертмейстер, доцент кафедры  
концертмейстерского мастерства и  
музыкального образования

Московской государственной академии хореографии  
Москва, Россия

Отличительная черта русского балета - смысловая наполненность пластической интонации, где прообразами танца служат движения и жесты человека. Невозможность подделать язык тела диктует необходимость воспитания в будущем артисте балета всех тех черт морально-эстетического образа, которыми будет обладать идеальный герой на сцене.

Воспитание артиста балета, соответствующего высоким образцам эстетического и нравственного уровня – важнейшая педагогическая задача. Рассматривая воспитание как целенаправленный процесс формирования личности с помощью специально организованных педагогических воздействий в соответствии с определенным социально-педагогическим идеалом, педагог обращается к искусству как к средству эстетического воспитания. К сожалению, в современном информационном пространстве музыке отводится весьма незначительная роль, хотя музыка как вид искусства дает широкий простор для эстетического воспитания.

Игра на фортепиано дает возможность приобрести необходимый творческий опыт самостоятельного интонирования для создания собственного художественного образа. Включение национального материала или материала, построенного на народных интонациях, в программу обучения будущего артиста балета игре на фортепиано позволяет организовать гармоничное воспитание детей на основе, которая заложена в человеке на генетическом уровне.

Осознанность смысловой трактовки музыкально-пластической интонации приходит в процессе слушания, анализа, обсуждения с педагогом, а также самостоятельных попыток обучающегося воплотить предложенный характер музыки в заданной хореографии. Создание внутренних противоречий между желаемым и действительным уровнем развития творческих способностей – главный стимул активной деятельности ученика.

Для реализации задачи воспитания гармоничной личности современного артиста балета необходимо накопление разнообразного запаса звуковых, цветовых и пластических впечатлений, из которых должен будет сформироваться чувственно-эмоциональный опыт.

Задача педагога – воспитать из потребителя эстетических ценностей гармонично развитого человека, который сам способен создавать эстетически идеальный духовно нравственный сценический образ, рождающий яркий эмоциональный отклик.

## Балет для детей в Большом театре (на примере спектакля «Три толстяка»)

**П.В. Евтеева**

apollinariya@bk.ru

аспирант Московской государственной академии хореографии  
Москва, Россия

В 1935 году на сцене Большого театра появился первый многоактный советский балет для детей – «Три толстяка». Премьера состоялась 1 марта 1935 года. Балетмейстером стал артист Большого театра И.А. Моисеев. Музыка написал композитор В.А. Оранский, декорации и эскизы костюмов создал художник Б.А. Матрунин. В 1930-х годах И.А. Моисеев был приглашен преподавателем в Московское хореографическое училище. Свой предмет он назвал «хореодрама». Ставя для учеников отдельные сценки и небольшие концертные номера, Моисеев мечтал о большом спектакле. «Тремя толстяками» он заинтересовался, узнав, что В.А. Оранский написал музыку к сказке Ю.К. Олеши («Три толстяка» в МХАТ были поставлены в сезон 1928/29 гг.). Сделав из сказки балетное либретто, Моисеев приступил к репетициям с учениками. Инициатива перенесения спектакля в Большой театр принадлежала главному дирижеру театра Ю.Ф. Файеру. Вскоре Моисеев продолжил работать над спектаклем уже с артистами труппы. С большим успехом первая редакция «Трех толстяков» прошла 37 раз.

В «Трех толстяках» И.А. Моисеев стремился к органичному слиянию танца и пантомимы, раскрытию образов и сюжета через танец. Выступая против разграничения в балетном спектакле функций хореографа и режиссера, Моисеев пробовал осуществить слияние этих функций в своей работе.

Будучи учеником А.А. Горского и К.Я. Голейзовского, И.А. Моисеев невольно перенимал некоторые стилистические особенности их постановок, созданных ими образов. Так, построению массовых танцевальных сцен он учился во многом на балетах Горского; эти сцены эффектно отображали ту или иную социальную среду, укрупняли жанровую характеристику различных групп персонажей. В народных сценах участвовали щеголи с щеголихами, торговки и крестьяне, уличные ребята; залы дворца Трех Толстяков наполняли гвардейцы, придворные кавалеры и дамы, маленькие пажи и лакеи, учителя Тутти и негры, танцующие джаз...

Влияние пластически точных «хореографических портретов» в постановках Голейзовского можно проследить в колоритных фигурах балета Моисеева: Учителя танцев Раздватриса, «фигура которого подобна скрипичному ключу», чудаковатого добряка Гаспара, Продавца воздушных шаров, как будто обреченного на вечную жизнь под разноцветным облаком своего товара.

Балет строился на контрастах, пронизывающих его композицию, хореографию, музыку, декорационное оформление. В первую очередь, к ним относилось деление персонажей на друзей и врагов народа. Друзья – Суок, Тибул, Доктор Гаспар, Продавец шаров трактовались в реалистическом, героическом планах; враги – Толстяки, окружающий



их сонм придворных, Раздватрис, Государственный канцлер получали ироническую окраску и гротескную пластику.

Музыка «Трех толстяков» не создавалась специально – написанная Оранским несколькими годами ранее к одноименному драматическому спектаклю в МХАТ, она легла в основу партитуры балета. Подчиняясь замыслу постановщика, В. Оранский стремился к музыкальному «натурализму» – в мелодическую канву вплетались имитации звуков, сопутствующих происходящим на сцене действиям: храп спящего гвардейца передавался низкими звуками контрафагота, поездка Доктора Гаспара на дребезжащей пролетке и полет в воздухе Продавца воздушных шаров также «изображались» инструментами оркестра. В музыке балета, также как в хореографии и костюмах, подчеркивалось деление персонажей на друзей и врагов народа – одна из основных драматургических идей спектакля. Противопоставлялись хореографические номера, в которых представлены эти группы. Во дворце Толстяков исполняли джаз, полонез, мазурку и галоп. Друзья народа характеризовались простыми, лирическими темами – их искусство символизировало бодрость, радость.

Декорационное оформление балета представляло отдельную, весьма интересную сторону постановки. В спектакле использовалась движущаяся живописная панорама, которая эффектно воспроизводила езду в карете. Вместе с художником и композитором И.А. Моисеев ставил задачу донести спектакль до широкого зрителя. Изобразительность, натуралистическая подробность в бытовых эпизодах помогала зрителям, особенно – юным, полнее поверить в правдивость театрального действия, избавляла от преодоления сценической условности.

В «Трех толстяках» было немало актерских удач: особо отмечалось исполнение роли Суок двумя разноплановыми балеринами – О.В. Лепешинской и С.М. Мессерер. Лепешинская–Суок демонстрировала не только абсолютное владение своей ролью, но и найденные ею актерские приемы, которые роднили Суок с детьми в зрительном зале, делали ее простой и понятной им.

Несмотря на безусловные успехи постановки, «Три толстяка» недолго продержались на афише Большого театра. В 1938 г. балет сняли с репертуара, но в 1941 вновь вернули. Второй этап сценической жизни «Трех толстяков» продлился всего три месяца: после шести представлений возобновленного спектакля, партитура и клавишная балета были уничтожены. 28 ноября 2000 года Большой театр обратился к И.А. Моисееву с предложением восстановить балет «Три толстяка». Хореограф отказался.

Не все критики увидели в «Трех толстяках» прежде всего детский спектакль – масштабный, полнометражный, как большинство балетов, создававшихся в то время, но сказочный по своей сути. От искусства ждали революционной борьбы, размаха, монументальности. Эти требования предъявлялись и к произведениям для юных зрителей, задачи которых оставались неизменными при любом социальном строе – дети хотели видеть победу добра над злом, красоту людей, хотели смеяться над незадачливыми положениями «злых» героев сказки.

## Первая балетная феерия на московской сцене XIX века

**О.А. Карнович**

eggina100@yandex.ru

преподаватель кафедры хореографии и балетоведения  
Московской государственной академии хореографии  
Москва, Россия

В 1871 году в бенефис Анны Собошанской состоялась премьера комическо-фантастического балета «Волшебный башмачок» с хореографией Венцеля Рейзингера на музыку В.К. Мюльдорфера – «первая настоящая балетная феерия на московской сцене» [1, с. 105]. «Сюжет был заимствован из французской фантастической пьесы того же названия», – писал Карл Вальц к либретто 1871 года, и во многом отвечал вкусам столичной публики и пользовался успехом.

1. «Волшебный башмачок» Вальца-Рейзингера и в интерпретации сюжета, и в театральных приемах напоминал трагедию-балет «Психея» XVII века, но со счастливой развязкой. Композитор Жан-Батист Люлли, поэты-драматурги Ж.Б. Мольер, Ф. Кино, П. Корнель, балетмейстер П. Бошан, декоратор К. Вигарани выстроили ход спектакля так, чтобы «хотя бы одно действие позволяло спуститься в ад» [2]. К общеизвестному сюжету о Сандрильоне (здесь Эллис) Карл Вальц, подражая барочной традиции, к основным персонажам сказки добавил подземного повелителя огня Циклопилоса, который воспылил страстью к девушке и похищал её. В отчаянии, она бросалась в огненную пучину лавы, но вовремя появившаяся волшебница Цианея спасала героиню.

2. Подобно сказке о Золушке, миф об Амуре и Психее в эпоху барокко был невероятно популярен. Тот и другой сюжеты авторы интерпретировали по-разному согласно эстетическим предпочтениям времени и собственным задачам. Например, у Кальдерона в «Психее и купидоне» (1665) шла борьба Дьявола-Ненависти и Христа-Купидона за Человеческую душу в лице Психеи; у Кребийона-сына в новелле «Сильф» (1730) воспроизводится центральная сцена из трагедии-балета «Психеи», в которой фантастическое создание улетает, а дама остаётся одна. На примере интерпретации мифа о Психее мы можем рассмотреть, как воспринимался сюжет «Золушки» второй половины XIX века и что в нём хотели видеть постановщики.

3. Балет Вальца – эклектичная феерия, в которой можно увидеть элементы театральных приёмов разных эпох и стилей. И в этом он опять-таки перекликается с балетом Люлли, поставленный к карнавалу 1671 года по заказу Людовика XIV для зала Машин в Тюильри. Стоит остановиться на технических возможностях сцены этого зала, чтобы понять к чему стремился Карл Вальц, приступая к работе над «Волшебным башмачком». Музыковед Филипп Боссан писал, что этот огромный роскошный театр – без сомнения, самый красивый в Европе, который Вигарани построил по заказу Мазарини для свадьбы короля, имел невероятно совершенную машинерию, отчего и получил своё имя. В частности, он располагал «трюмом, позволявшим декорациям, чудовищам и персонажам внезапно возникать из-под сцены, создавая гигантские фантастические эффекты <...> особенно

декорации ада, которые <...> производили огромное впечатление» [2]. (Все это есть в постановке Вальца в сцене похищения Сандрильоны).

4. Постановка «Психеи» была поистине роскошным зрелищем с громадным ансамблем участников – фурий, демонов, сатиров, противопоставленных хору божеств, открывающих громадный заключительный дивертисмент, составляющий ядро балета. У Вальца тоже всего было в избытке, кроме танцев для главной героини. В сцене бала за герольдами с жезлами, знаменщики несли штандарты, флаги. За трубачами с исполинскими трубами шло комическое войско, вооружённое большими вилками и ножами, половниками, чумичками под предводительством генерала котла. (Все это напоминает выход поварят в спектакле Петипа «Сандрильона» 1893 года в другой интерпретации). За ними следовала колесница с кораблём с полным экипажем женщин в матросских костюмах. Оркестр одушевлённых инструментов под предводительством барабана, пёстрая толпа колоды карт, дети Ганга с живыми змеями, эскадрон венгерских гусар в шитых доломанах, толпа вакханок, несущих Бахуса, окружённого бутылками разнородных вин – все эти разнохарактерные маски, обойдя церемониальным маршем сцену, танцевали рас, соответствующее их костюмам. Эллис (Сандрильона) представала перед принцем Марио в костюме светящегося жука. Все участники бала принимали участие в финальном галопе.

У Люлли все дивертисменты – это смысловые центры спектакля, обладающие силой внушения и в хорах, и в ансамблях, повторяющихся десятки раз, усиленные музыкой. (У Петипа эти центры выстроены хореографически). А теперь вернёмся к Вальцу.

5. В московской постановке Вальца, как и спектакле Люлли, подчеркнута мысль, свойственная эпохе барокко, что в мире все взаимосвязано – от адских пропастей до небес, от планеты до жучков. Здесь нет религиозного подтекста Кальдерона, но в историях про Золушку и Психеи сохраняется один масштаб обобщения – это всеобщая метафора мироздания, когда сопротивление любви приводит к нарушению порядка, обретение же любви – к его воцарению.

#### Список литературы

1. Суриц Е.Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. – М., 2012.
2. <http://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=92409>

### **Мариинский театр и становление балетной фотографии в России**

**Е.Ю. Кравцова**

[katya.kravc@gmail.com](mailto:katya.kravc@gmail.com)

магистр хореографического искусства,

ФГУК «Российский государственный

академический театр драмы им А.С. Пушкина», фотограф

Санкт-Петербург, Россия

Практика фотографирования артистов балета сложилась еще в конце XIX века. Первый фотограф, поставивший практику фотографирования артистов музыкального театра

на государственные рельсы, был Карл Иванович Бергамаско (1830-1896), хорист Императорской французской оперной труппы. Бергамаско работал в своем собственном ателье. Его ателье служило на пользу Императорским театрам около 30 лет (1860–1890 гг.). С 1863 г. Бергамаско первый в России стал носить звание «Фотограф Императорских театров».

В октябре 1890 года в правом крыле Мариинского театра открылся павильон для съемки артистов императорских театров. Основной объем фоторабот выполнял немецкий фотограф Карл Фишер (1859-1926), попеременно работающий то в Москве, то в Петербурге. Основная цель создания обширной фотомастерской: «зафиксировать следы мимики и грима выдающихся сценических деятелей и в тоже время составить материал для альбомов театральных костюмов» [2, с. 311]. Наследию Карла Фишера принадлежат более сотни отпечатков выдающихся артистов Серебряного века: А. Павловой, Т. Карсавиной, В. Нижинского, М. Фокина. Его высокого качества снимки поражают глубиной пространства, тщательно проработанной детализацией, фактурой. Павильон при театре, в котором трудился Фишер, был устроен с роскошью, занимал три этажа. На первом размещалась канцелярия, где принимались заказы, на втором – лаборатория, где печатались фотографии, на третьем – фотостудия, где всегда было много света, за счет стеклянной крыши.

С развитием фототехники, а прежде всего с изобретением магниевой вспышки в 1890 г., становится возможна фотофиксация основных балетных сцен в зрительном зале. «Камеры устанавливались и находились в фокусе заблаговременно до начала спектакля. Надлежащее место для размещения камер определено было раз и навсегда. В Мариинском театре камера фиксировалась 16 аршин от рампы (приблизительно 11,5 метров – *Е.К.*). Чтобы навести объективы на фокус, на сцене помещаются три щитка с электрическими лампочками; два из них устанавливаются с левой и с правой стороны сцены, они обозначают границы изображения в горизонтальном направлении, а третий щиток – в середине сцены, по этому щитку устанавливается фокус. На полу, где стоят ножки штативов, делаются мелом отметки, чтобы, в случае сотрясения или толчка, каждый аппарат мог быть легко поставлен на прежнее место» [3, с.167]. За камерами устанавливались вспышки-рефлекторы, которые тоже крепились в специально отведенных местах. Когда было все готово с техническим оснащением, фотограф ждал определенного сигнала (звонка) во время спектакля. Этот звонок давал помощник режиссера. Он означал готовность артистов к фотографированию (артисты должны были не шевелиться, «застыть» на какое то время). Но так как это прерывало ход театрального действия, мешало артистам и зрителям, то сценическую фотографию стали производить во время финальных сцен, таких как «Оживленный сад» в Корсаре, «Гран па» в Баядерке.

Фотографии 20-30-х гг. XX в. осуществлялись на дешевых фотокарточках 9х14 см., 13х18 см., 24х30 см. Среди фотографий можно встретить те, на обороте которых стоит штамп «Виктор Булла». Видимо, фотографы заключали краткосрочные контракты для съемки новых сцен из спектаклей.

В Фонде Академических театров ЦГАЛИ СПб можно встретить упоминание штатных единиц фотографа только с 1939 г. В штатном расписании за 1946 год мы встречаем двойную структуру организации фотодела. В цехе художественной репродукции есть должность главного фотографа-художника, а в производственном персонале числятся

сотрудники фото кабинета. Туда входило 5 человек: художник-оформитель, техник-оформитель, фотограф, лаборант, ретушер.

В Фонде Академического театра мы нашли Приказ по Ленинградскому Государственному ордену Ленина Академическому театру оперы и балета им. С.М. Кирова № 62 от 11.03.1946. Текст приказа публикуем полностью с сохранением орфографии: «Зачислить в штат на должность главного фотографа-художника Гершмана М.Х. с 1. III. – с.г. с окладом 1000 руб. в м-ц. с месячн. испытательным сроком. Основание: наряд Рай.бюро №6807» [4]. Так, весной 1946 года, через год после окончания войны в ГАТОиБ им С.М. Кирова появилась престижная должность главного фотографа-художника. В архиве Мариинского театра, мы познакомились с личной карточкой фотографа: «Герман Михаил Ханонович, еврей, из мещан, место рождения: с. Сосница Черниговской области.» В личной карточке, также есть следующий документ №109 от 15.IV.46. «Во изменение пр. 62 от 11.03 считать с окладом 1000 руб. в м-ц. за художественно-техническое руководство и со сдельной оплатой по установочным расценкам за выполнение фото-съёмочных работ» [1]. Обратим внимание, что оклад в 1000 руб. высокий, только вдвое ниже оклада главного дирижёра на тот момент. Очевидно, что в послевоенный период руководство театра впервые обратилось к активной работе над созданием фотографий артистов, потому как именно с именем Михаила Гершмана связана эпоха в советской фотографии – создание обширной галереи исполнительского состава.

Михаил Гершман создал целую фотографическую галерею артистов советского балета: Г. Уланова, Н. Дудинская, К. Сергеев, В. Чабукиани, Р. Нуреев, Н. Макарова – это лишь короткий список всех, кого фотографировал М. Гершман с 1941 по 1965 годы. Он по праву заслужил одобрение от артистов. Например, в журнале «Субъектив» опубликована цитата Натальи Дудинской: «Лучше Гершмана никто и никогда меня не снимал. Я при каждом удобном случае старалась сняться у него. Каждый его снимок был как новая поэма» [5, с.20]. Он не снимал артистов в прыжке, а делал съёмки в студии, подолгу выставляя свет и композицию, чтобы лучше передать апломб артиста балета. Его снимки — это стремление к совершенству классическому — гармонии образа, композиции, технического мастерства, освещения.

Итак, мы сделали обзор лишь начального периода: возникновение и становление фотодела в Мариинском театре; дальнейшее исследование будет продолжено.

**Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в проекте проведения научных исследований молодых ученых («Балетная фотография в отечественном историко-культурном контексте середина XIX – начало XXI века»), проект № 12-34-01004.**

Примечания:

1. Архив Мариинского театра. Личная карточка Германа М.Х.
2. Ежегодник Императорских Театров, сезон 1890-91, СПб.
3. Ежегодник Императорских Театров, сезон 1893-94, книга 1, СПб.
4. ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп.1. Ед.хр.332. Л. 85. Приказ по Ленинградскому гос. ордену Ленина Академическому театру оперы и балета им. С.М. Кирова №62, от 11.03.1946.
5. Сыпачева Е. Звездный фотограф // Субъектив: журнал о фотографии, № 5, СПб., 1998.

## **Секреты феномена русского балетного театра**

**А.М. Кондратьева**  
nastykondratieva@gmail.com  
аспирант Московской академии образования Натальи Нестеровой  
Москва, Россия

Россия достигла мирового признания в области искусства балета. Русский балет ассоциируется не только с классическим наследием, «золотым фондом» балета, но и с феноменом русского артиста балета, для которого характерны самоотдача искусству, широкая душа и проживание чувств на сцене. По словам К.С. Станиславского, «подлинное русское искусство – это искусство сердца и художественной правды».

В истории русского балета нельзя выделить только одного великого композитора, хореографа, исполнителя, это целая неразрывная цепочка достижений, преодоления препятствий, поиска и новаторства. Однако можно выделить несколько ключевых моментов в истории русского балета, которые стали значимыми для мирового балета.

Великий русский композитор П.И. Чайковский внес огромный вклад в развитие искусства балета в мировом масштабе. С симфонической музыкой Чайковского в русский балет пришли реалистические музыкальные образы, психологическая обрисовка характеров, драматическая страстность человеческих чувств. Балетный театр – это выражение музыки телом, а музыка это – выражение нашей души.

Утверждение средствами искусства балета высоких идеалов и духовно-нравственных ценностей, опора на литературные сюжеты, обращение к важным моментам истории – характерная черта русского балета. Выдающиеся представители русского драмбалета, творчество которых актуально и в наши дни – Р.В. Захаров, Л.М. Лавровский, Л.В. Якобсон, В.И. Вайнонен др.

Имена и творческое наследие русских композиторов, постановщиков, артистов балета известны во всем мире. Задача нынешнего поколения – сохранить, приумножить и передать это культурное достояние последующим поколениям.

### **Языческие коды в хореографии Вацлава Нижинского: проблемы интерпретации**

**С.В. Кулдышева**  
svetlanakuldysheva@gmail.com  
доцент Кировского филиала Пермской государственной  
академии искусства и культуры  
Киров, Россия

Понимание взаимодействия хореографии с символикой языческих обрядов и музыки требует в первую очередь осмысления лексической природы музыкально-хореографического синтеза.

Остатки язычества сохранились до наших дней в виде символов и знаков, которые имеют огромное значение и смысл для русской культуры, в том числе и для искусства балета.

Балет «Весна священная» изображает серию первобытных обрядов, где вся хореография состоит в отбивании ритма, весьма сложного. То, что танец играл большую роль в языческих обрядах славянских племен и занимал ведущее место на древних игрищах, мы узнаем не только из летописей, но и из древнейших памятников изобразительного искусства.

Мир хореографической образности в балете диктует свои законы отображения действительности, основанные не на буквальном соответствии жизненного и художественного материала, а на степени верности метафорическому, поэтическому отражению жизни. Символы или знаки являются передатчиками сакральной информации о картине мира. Вращение - это элемент в народно-сценических танцах, который является магической формой проникновения из обычного мира в сакральный. Прыжки - это призма танца, через которую открывается время. Прыжок – это отрыв от действительности.

Совместные прыжковые элементы в танцах магически являются символом единения. Трудно сказать, каким частям тела в магическом танце отводится роль больше. Но, первостепенное значение, конечно, имеют: ноги, руки и глаза. Ноги – это символ совершенствования. Они олицетворяют способность к развитию и прогрессу, активизируют энергию равновесия, базовый потенциал создания энергетической спирали с помощью определенной позиции. Руки – это главные инструменты тела. Когда ладони направлены вниз, параллельно полу, энергия излучается из рук. Когда они направлены вверх, облегчен доступ энергии извне. Глаза – это, как известно, зеркало души. Глаза отражают состояние внутренней энергии, это символ видения и силы.

Основные па и движения танцоров, исполнявших балет, во многом напоминали конфигурацию резных деревянных идолов на знаменитых картинах Рериха, посвященных Древней Руси. Кроме того, пластика некоторых хореографических танцев Нижинского повторяла очертания холмов и священного камня на декорациях Рериха. Даже орнамент на костюмах - узор из концентрических кругов, окаймляющий платья, послужил основой для хореографии.

Специфика хореографического искусства определяется его многогранным воздействием на человека, что обусловлено самой природой танца как синтетического вида искусства. В танце народ передает свои мысли, чувства, настроение, отношение к жизненным явлениям. Танец – душа народа.

Балет «Весна священная», созданный И. Стравинским, В. Нижинским, Н. Рерихом - яркая составляющая феномена русского балета.

## **Спектакль «Ромео и Джульетта» (1972) в постановке Н. Касаткиной и В. Василева – пример поиска хореографической образности в советском балете 1960-1970-х годов**

**А.Е. Меловатская**

annamelovatskaya@yandex.ru

преподаватель кафедры классического танца

Московской государственной академии хореографии

Москва, Россия

Премьера спектакля «Ромео и Джульетта» с музыкой С. Прокофьева состоялась в Новосибирском театре оперы и балета в 1972 году. Сценарий был написан Н. Касаткиной и В. Василевым. Художником-сценографом стал И. Сумбаташвили. Постановщики определили жанр спектакля как «хореографическая фантазия». Вместе с дирижером Г. Рождественским они восстановили первоначальный порядок музыкальных номеров.

Принципиальное отличие постановки Касаткиной и Василева от многих других в том, что они сосредоточили главное внимание на человеке, «волею судьбы» попавшем в определенное историческое время и ситуацию, и на том, какие действия он предпринимает для достижения собственной цели-мечты. До «Ромео и Джульетты» Касаткина и Василев поставили «Ванину Ванини» (1962), «Геологов» (1964), «Весну священную» (1965), «Сотворение мира» (1971). Этим балетом, как нам кажется, можно подвести итог творческой молодости хореографов. Все ранее применяемые постановочные принципы и приемы развивались, появились некоторые новые.

I. Ранее применяемые приемы, получившие развитие в «Ромео и Джульетте»:

1. Касаткина и Василев выстраивают спектакль, используя разные жанры. В «Ромео и Джульетте» происходит постоянная смена жанров внутри актов. Подобный прием контраста, причем контраста во всем – в смене сцен, в рисунках танца, в лексике, в характерах героев, в пластических образах, в чередовании массовых и сольных эпизодов, в цветовом решении костюмов - стал одним из основополагающих постановочных принципов хореографов.

2. Мы можем однозначно утверждать, что лирические *adagio* из «Ромео и Джульетты» – это продолжение художественного приема, сформировавшейся традиции постановщиков. Несмотря на историческую дистанцию, *adagio* Ромео и Джульетты воспринимается как явление сегодняшнее или даже вневременное. Уровень хореографии и актерских задач поднял их на уровень символов, высоких обобщений.

3. В «Ромео и Джульетте» постановщики продолжают работу над пластическими лейтмотивами. Лейтмотив является признаком, отличительной чертой героя. Благодаря развернутой системе пластических лейтмотивов мы видим, как постановщики выстраивают хореографическую драматургию каждого персонажа и спектакля в целом.

II. Новые приемы, возникшие в работе над «Ромео и Джульеттой»:

1. Касаткина и Василев большое внимание уделяют деталям в массовых сценах. В их спектаклях толпа на сцене – это т.н. «организованный хаос». Постановщики прочерчивают линию каждого персонажа, при этом все бытовые актерские мизансцены представлены в



несколько утрированной театральной манере. Использована выразительная пантомима и гротесковая пластика, персонажи взаимодействуют, выясняют отношения, создавая бурлящую разноголосицу толпы. Касаткина и Василев, сохраняя высокий эмоциональный накал, придумали для кордебалета несложные, но выразительные танцевальные комбинации.

2. В «Ромео и Джульетте» лирические *adagio* становятся более действенными. Меняется их характер – он становится более активным, динамичным. Во многом, как нам кажется, это связано с музыкой Прокофьева. Его дуэты – это пик патетики, драматических переживаний и романтической лирики одновременно. В этих дуэтах зарождается чувство любви, которое постепенно, под влиянием обстоятельств, формирует в сознании главных героев понимание необходимости борьбы за свою любовь.

### **«Спартак» Л.Якобсона: голливудская копия или римский подлинник?**

**С.Б. Потемкина**

kto@list.ru

преподаватель кафедры хореографии и балетоведения  
Московской государственной академии хореографии  
Москва, Россия

В 1962 году Большой театр привез в Америку «Спартак» Леонида Якобсона. Это были вторые гастроли театра после открытия железного занавеса, после триумфальных выступлений здесь Галины Улановой, Майи Плисецкой, Раисы Стручковой..., после безоговорочно принятых «Ромео и Джульетты», «Жизели» и «Лебединого озера», а заодно с ними и «Каменного цветка».

«Америка никогда не видела ничего подобного. Он даст американской публике представление о невероятном размахе московских постановок», - представлял «Спартак» журналистам импресарио Сол Юрок. Помимо масштабных декораций интерес к спектаклю подогревался и количеством участников. В нем было задействовано 200 танцовщиков, 65 из которых, набранные в Америке, уже в июле приступили к репетициям с Асафом Мессерером.

«Спартак» позволял представить размах не только московских постановок, но в целом - имперского стиля, явленного американскому зрителю на контрасте с балетами Дж.Баланчина, М. Грэм и другими, менее известными постановками. Привычно-минималистские по оформлению, все они неизменно отводили главную роль танцу. Кстати, в одной из рецензий, предваряющих гастроли, автор газеты “New York Times” упомянул (а по сути – провозгласил свой эстетический эталон), что «во всем мире нет коллектива лучше, чем труппа Марты Грэм и Нью-Йорк Сити Балле. Эти ведущие театры танца продолжали привлекать внимание публики и в эпоху хореографических экспериментов, начавшуюся в Америке на волне 1960-х годов.

О содержании «Спартака», разумеется, за рубежом не писали так много, как на родине авторов, где обсуждения балета не обходились без участия почтенных сотрудников Института истории Академии наук СССР. «Должны ли мы сделать вывод, что советские и американские художественные вкусы настолько различны, что такой «Спартак» сообщает что-то значительное советским гражданам» - задавался вопросом Аллен Хьюгес после первого представления балета и продолжал размышлять в специально посвященной этому вопросу статье «О «Спартаке». Можно ли понять его, не полюбив?»

Безусловно, многие сцены спектакля вызывали у американского зрителя ассоциации с голливудской постановкой (в СССР их быть не могло, потому что фильм появился на экранах только в 1967 году). И выводы зачастую возникали не в пользу балета. Например, такие: «В целом работа вызывает грустное разочарование, поскольку является попыткой сделать то, что Голливуд делает лучше».

Спартак на сцене Метрополитен Опера потерпел фиаско. Именно так, уже безапелляционно, констатировали этот факт американские критики 13 лет спустя, аплодируя «Спартаку» Юрия Григоровича на новой сцене Оперы.

Тогда, в 1962 году, после нескольких представлений «Спартака» в Нью-Йорке появились сообщения о замене балета. Три последние спектакля были сняты с репертуара в Нью-Йорке и полностью отменены в остальных 9 городах, где планировался показ. Отмена объяснялась сложностями транспортировки гигантских декораций или оставалась без комментариев. Обозреватель газеты “Washington Post” не удержался от замечания: «Современная постановка этих гастролей «Спартак» - худший балет, который мне приходилось когда либо видеть».

И, тем не менее, балет надолго пережил свою эпоху. Его не сломали ни неприязнь американских зрителей, ни соперничество с московским, восторженно принятым несколько лет спустя «Спартаком» Юрия Григоровича. И по сей день любимый ленинградцами «Спартак» Якобсона продолжает существовать в репертуаре как некий эстетический феномен (в 2010 он был в очередной раз восстановлен труппой имени хореографа).

### **Юрий Григорович. Первые опыты хореографа**

**Т.В. Пуртова**

tamarapurtova@yandex.ru

канд. искусствоведения,

профессор кафедры хореографии и балетоведения

Московской государственной академии хореографии

Москва, Россия

Творчество Юрия Николаевича Григоровича является бесценным наследием мирового балетного театра. Его произведения, как уже созданные, так и будущие, привлекали и еще привлекают внимание не одного поколения исследователей - балетоведов, теоретиков и практиков. Наша задача – одна из самых скромных – попытаться кратко осветить историю

первых шагов Григоровича в качестве хореографа многоактного спектакля, историю постановки его первого балета «Аистенок», во многом определившего будущие творческие принципы и методы работы выдающегося мастера.

Датой первого спектакля Юрия Николаевича часто называют 1957 год – год премьеры балета С.Прокофьева «Каменный цветок», давшей точку отсчета в триумфальном пути хореографа. Однако, историки балета и современники Ю.Григоровича всегда напоминают о первых постановочных опытах, состоявшихся на целое десятилетие раньше на любительской сцене ленинградского ДК им. Горького в

Дворец был поистине легендарным, все ведущие театры, начиная с театра Всеволода Мейерхольда, показывали здесь свои постановки, неоднократно выступал Владимир Маяковский. Именно эта площадка и была предоставлена для постановочной работы совсем юному хореографу – артисту Кировского театра Юрию Григоровичу. Вот как он рассказывает об этом в одном из своих интервью: «Ставить балеты я начал рано, раньше, чем принято, — в 20 лет. Мне поручили самостоятельный хореографический коллектив во Дворце культуры имени Горького, сильный, известный в то время. И я сразу сочинил для них не короткий концертный номер, а большой трехактный балет «Аистенок».... Так определился «формат» моих будущих балетов на большой сцене. Мне для выражения собственных чувств и мыслей всегда была нужна многоактная форма, сюжет, развитие, характеры, конфликты. ...Первая большая постановка — «Аистенок» — тогда и определила во многом дальнейшие шаги в профессии...».

История «Аистенка» началась на десятилетие раньше, он уже имел сценическую историю, но версия Юрия Григоровича (1948 г.) была абсолютно самостоятельной, новой и оригинальной, о чем свидетельствуют сохранившиеся материалы горячего и бурного обсуждения спектакля (здесь и далее использованы материалы А.Р. Сайтбагина, директора ДК им. Горького). В обсуждении принимали участие известные балетные педагоги и артисты, музыкальные и театральные критики. Проанализировав все выступления, в целом оказалось, что если бы молодому хореографу досталась выдающаяся партитура, достойная драматургия и профессиональные артисты, то его первый спектакль непременно стал бы шедевром. Он, действительно и стал той самой полноценной заявкой на вхождение в большой мир сначала советской, а затем и мировой хореографии. Именно этот спектакль видел С. Вирсаладзе, что оказалось символичным, определив в будущем их многолетнее сотрудничество.

Успешную работу решено было продолжить первой в истории детского балетного театра самостоятельной оригинальной постановкой. Здесь инициатором выступает Ю.И. Слонимский, нашедший в библиотеке Кировского театра партитуру забытого балета русского композитора А.Е. Варламова «Мальчик с пальчик», однажды поставленного лишь в 1837 году в Москве. Слонимскому принадлежал и сценарий нового балета, получившего название «Семеро братьев». Премьера второго балета Юрия Григоровича на сцене ДК им. Горького состоялась 24 марта 1950 года.

В обсуждении по итогам просмотра участвовали М.Х. Франгопуло и Ю.И.Слонимский, В.В. Богданов-Березовский (впоследствии автор выдающихся трудов по истории балета, в том числе, статей о творчестве Ю.Н. Григоровича), Б.В. Шавров и другие. Отзывы звучали подчас абсолютно противоречивые, критика могла быть жесткой и беспощадной.

Понятно, что возражения в то время не принимались, а подобное обсуждение могло навсегда отбить охоту у молодого хореографа к дальнейшей постановочной работе. К нашему счастью этого не произошло. Главным итогом остался прозвучавший вывод специалистов о том, что новый балет – это не сборный дивертисмент отдельных номеров, а целостный спектакль. И именно эти первые «пробы хореографического пера» на любительской сцене стали не робкими попытками, а уверенного в правильности избранного пути шагами нового хореографа XX века.

### **Хореологическая лаборатория ГАХН: новые материалы**

**И.Е. Сироткина**

isiro@mail.ru

канд. психолог. наук,

ведущий научный сотрудник

Института истории естествознания и техники РАН

Москва, Россия

Инициатива создания Российской академии художественных наук, как известно, принадлежала художнику и теоретику искусства В.В. Кандинскому. Он же предложил изучать движение – танцевальное, спортивное, кинематографическое и – «абстрактное». Весной 1922 года ученый секретарь РАХН, профессор А.А. Сидоров, создал комиссию по организации Хореологической лаборатории. Заведовать лабораторией была приглашена танцовщица и исследователь танца, Наталья Фроловна Матвеева (сценический псевдоним Наталья Тиан). В июне 1922 г. при поддержке Г.Г. Шпета, Л.Л. Сабанеева и того же Сидорова она была избрана действительным членом РАХН, а в сентябре утверждена на должность ее научного сотрудника. В начале 1923 года Тиан представила в РАХН проект «мастерской композиции танца». Но вскоре с ней случилось несчастье – перелом надпяточной кости; она уехала на лечение в Петроград и оставалась там до конца года.

В отсутствие Тиан Хореологическую лабораторию возглавил Александр Илларионович Ларионов (1889-1954). Математик, этнограф, искусствовед и профессиональный фотограф, он интересовался самыми разными вопросами – от начертания различных алфавитов до репрезентации движения в кинематографе. В РАХН он пришел с намерением изучать графическое представление жестов и поз и найти для них математическую формализацию. Программа работы Хореологической лаборатории, составленная Ларионовым в мае 1923 года, была гораздо шире программы Тиан и ближе к первоначальному плану Кандинского. Как и его предшественник, Ларионов предлагал

изучать самые общие «художественные законы движений тела» и визуальные репрезентации движения. Официальный орган РАХН – журнал «Искусство» – приветствовал новое направление, основанное на «принципах точного психофизиологического эксперимента» и обещавшее «результаты, бесспорно важные для всех, понимающих значение художественной организации движения» (Хореологическая лаборатория // Зрелища. 1923. № 66. С. 11). Первое рабочее заседание лаборатории 1 декабря 1923 года открылось докладом Ларионова «Об эксперименте в области пластики». Докладчик дал общее определение пластики и набросал темы исследований: пространственная композиция, или художественно-целесообразное заполнение пространства; графика пластических поз; соотношение пластики и музыки; разложение сложной позы на элементы; движение и цвет. Лаборатория успешно работала, в ней был создан уникальный фото-архив и библиография работ о танце; ее сотрудники создали несколько систем танц-нотации. Закрылась она только в 1929 году, в связи с ликвидацией Академии.

Доклад основан на ранее не публиковавшихся архивных материалах и новых разысканиях.

### **Воплощение русского национального фольклора в балетном искусстве**

**Н.Е. Фетисова**

natafett@mail.ru

старший преподаватель кафедры хореографии,

зам. декана факультета художественного творчества

ФГБОУ ВПО «Орловский государственный институт искусств и культуры»

Орёл, Россия

На протяжении всей истории развития русского балета многие хореографы и балетмейстеры обращались к национальному фольклору. Крупнейшие русские и советские постановщики И.К. Лобанов, А.П. Глушковский, А.А. Горский, М.М. Фокин, Ф.В. Лопухов, Ю.Н. Григорович и др. считали своим долгом изучать народную культуру и ее фольклорные традиции, что отразилось в разнообразном воссоздании героев русского сказочного фольклора на балетной сцене.

Известно, что русский балет развивался под влиянием западно-европейского искусства, воспроизводя и его репертуар, однако, как отмечает историк балета В.М. Красовская, «с самого начала проявлял свою самобытность в исполнении и постановке балетов на национальные темы» [1, с. 66]. На основе анализа исследований, посвящённых хореографическому искусству (В.В. Ванслов, В.М. Красовская, И.Н. Мордовина, А.А. Соколов-Каминский и др.), можно констатировать, что отечественный опыт воссоздания русских фольклорно-сказочных образов на сцене начинается уже в XVIII веке благодаря хореографам, предпринимавшим первые попытки отойти от западной культуры и обратиться к истокам русской хореографии – русскому народному танцу. Так, балет «Забавы о святках» представил зрителям фольклорные традиции, характерные для любимого зимнего праздника у русских. Позже в крепостных и

столичных театрах балетмейстеры стали активно обращаться к русскому фольклору и ставить инсценировки святочных, масленичных и троичских народных обрядов. Примерами могут служить «Сельский праздник», «Гулянье на масленице», «Семика, или Гулянье в Марьиной роще».

Темы народных гуляний и праздников с их яркой зрелищностью, индивидуальностью и народной театральностью, продолжали быть популярными на протяжении XVIII-XIX веков. К ним неоднократно обращались хореографы, ставя такие спектакли не только для общедоступных, но и для придворных театров. Синтетическая природа балетного спектакля подходила как нельзя лучше для передачи такого синкретического явления, как обрядовый фольклор. Хореограф, по сути, переносил приглянувшийся ему фольклорный образец в условия театра, заботясь о том, чтобы придать ему выигрышную сценическую форму.

Одним из объектов творческой интерпретации с целью воссоздания на сцене элементов фольклорной традиции стал русский народный танец. В хореографических спектаклях, воспроизводящих обряды и народные гулянья, танец был неотъемлемой составной частью, а все представление зачастую имело форму дивертисмента – чередования номеров одного или разных жанров. К их числу принадлежат «Святочные забавы», «Святки, или Посещение масок», «Новые святки, или Кто во что горазд», «Масленица», «Гулянье на Воробьевых горах», «Макарьевская ярмарка». Особой популярностью пользовался дивертисмент «Семика, или Гулянье в Марьиной роще», который воссоздавал на сцене старинный языческий обряд в честь весеннего праздника возрождения природы. На этом празднике девушки и юноши прыгали через костры, водили хороводы вокруг березки – священного дерева славян. В сюжеты дивертисментов органично проникали герои и образы из русских народных сказок («Ясное соколиное перышко», «Баба-яга»).

Дивертисмент на русские фольклорные темы стал в первой половине XIX века способом и средством воссоздания на сцене национальных ценностей и идеалов, составляющих ядро духовности русского народа, веками формировавших в личности лучшие духовно-нравственные качества. Доказательством этого было неоднократное обращение к русским фольклорным традициям на балетной сцене, утверждение и развитие в светской культурной жизни этого времени театрально-хореографических зрелищ народного характера.

Однако «образцы народного творчества и быта приспособлялись к специфическим требованиям балетного театра постепенно. Это был длительный и сложный процесс» [2, с. 225]. Данные спектакли, возникшие накануне Отечественной войны 1812 года и достигшие расцвета в последующее десятилетие, начали приходить в упадок к концу 1820-х годов. Отдаляясь от народных истоков, они приобретали черты псевдорусскости, искажали фольклор, становились разнородными по стилю и характеру. Так, зарубежный балетмейстер Артур Сен-Леон, проникнувшись русской культурой и народным творчеством, воссоздал на сцене сказку П.П. Ершова «Конек-Горбунок». Этот балет стал значительной хореографической постановкой на русскую тему с использованием сказочных образов в классическом балете, но, тем не менее, многие критики отметили недостоверность русских народных плясок, подвергшихся вольной стилизации европейского мастера. В них был утерян национальный колорит танца.

В XX веке перечень воплощения героев русских сказок на балетной сцене пополнили «Золотой петушок» на музыку Н.А. Римского-Корсакова, «Снегурочка» Б.В. Асафьева, «Жар-птица», «Весна священная» и «Петрушка» И.Ф. Стравинского, «Каменный цветок» С.С. Прокофьева, «Конек-Горбунок» Р.К. Щедрина и др.

Одним из первых балетмейстеров, обратившихся в начале XX века к сказочному фольклору, был хореограф-новатор М.М. Фокин. Избрав для творческой интерпретации произведение А.С. Пушкина «Сказка о золотом петушке», балетмейстер вспоминал: «Я относился к сказке Пушкина иначе. Для меня это сатира не на самодержавие, а на человеческие пороки и слабости, независимо ни от образа правления, ни от политического режима» [3, с. 174]. Вначале Фокин поставил танцевальную сюиту в опере «Золотой петушок» Римского-Корсакова, а много лет спустя сочинил на музыку оперы балет, премьеры которого состоялась в 1937 году в лондонском театре Ковент-Гарден.

Одним из выдающихся советских балетов, воссоздавших русский сказочный фольклор, является «Каменный цветок» на музыку С.С. Прокофьева в постановке Ю.Н. Григоровича. Этот спектакль, основанный на уральских сказах П.П. Бажова («Горный мастер», «Каменный цветок», «Медной горы хозяйка», «Огневушка-поскакушка», «Приказчиковы подошвы»), несет в себе глубокую нравственную идею, обладает полноценной драматургией, содержит живые фольклорно-сказочные образы и достоверные человеческие характеры. Спектакль был задуман как непрерывное, сквозное хореографическое действие, как рассказ о героях сказов Бажова, представленный средствами танцевальной выразительности. Видный отечественный хореограф Ю.Н. Григорович не только сумел выявить художественно-поэтические начала русского народного искусства, но и органично ввести в классику национальные интонации.

Таким образом, влияние русского национального фольклора было весьма существенно на разных ступенях истории профессионального хореографического исполнительства в России и многое определило в сложном процессе становления отечественной балетной культуры. Русская балетная школа со свойственным ей высоким уровнем художественного мастерства, богатством и многообразием балетмейстерской мысли формировалась в непрерывном взаимодействии с родным фольклором. Неразрывно связанный с жизнью народа и его историческим развитием, фольклорные образы, герои и сюжеты, впитавшие в себя накопленный веками творческий опыт многих поколений и созданные ими нравственные и эстетические ценности, глубоко и органично вошли в контекст вершины профессионального танцевального искусства – русского балета.

#### Список литературы

1. Красовская, В.М. История русского балета: учебное пособие [Текст] / В.М. Красовская. – СПб.: Лань, 2008. – С. 228.
2. Соколов-Каминский, А.А. Русский балет и фольклор [Текст] / А.А. Соколов-Каминский // Музыка и хореография современного балета. – Л.: Музыка, 1990. – С. 218-240.
3. Фокин, М.М. Против течения [Текст] / М.М. Фокин. – Л.: Искусство, 1981. – 639 с.

## Культура России и искусство как историософское художественное произведение

**В.И. Шамшурин**

д-р социолог. наук, профессор,  
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова  
Москва, Россия

Если говорить об историософии, как философии, рассматривающей конечную суть истории во всём, что касается природы, человека и Бога, то историософия России, явленная, прежде всего, в Лаврентьевской летописи, т.е. «Повести Временных Лет», ставит свои главные задачи уже в самом названии этого ключевого древнего памятника русской письменности и культуры. «Временные», т.е. проходящие лета, перед которыми – Вечность. В греческой философии, как известно, эти времена называются «хронос» и «кайрос». Соответственно, Россия начинается как некий именно константный проект с особым вниманием к вечности (кайрос), а не модернизационный, ориентированный только на сиюминутную потребу дня (хронос). Другими словами, тождество, идентичность культуры, в том числе и в сфере искусства (балет здесь не составляет исключение), носит, прежде всего, метафизический, или, если угодно, культуроцентрический, воспитательный, а не только эстетический, досуговый характер. Это проект, которому хотя и дан шанс, благоволение, но пользующийся всем своим (даже временным существованием) существованием самостоятельно и с акцентом на неизменные ценности, спасающие человека от гибели во времени. С ошибками, свершениями, успехами и неудачами, но движущийся из переходящего в вечное.

Какие-то страны воспитываются довольством и покоем. Россия – испытаниями. И драматизм истории России – одна из существеннейших тем русской культуры и искусства. В том числе и балета. По Нестору, человеку трудно, вообще вряд ли возможно, судить о глубинах Божественного замысла и предопределений. Одно может быть ясно – внешняя история – всегда проекция, точнее, самопроекция внутреннего состояния того или иного народа. И таково исправление с «безграничной любовью», - считал Нестор.

Стремление к рассмотрению истории России чрез призму теории «последних времен» и преддверии «Последнего Времени, или «Исхода» - исконная, повторяю, тема русской культуры. И это стремление «обустроить Россию» прежде всего в категориях вечности, а не только и не столько в измерениях модерна или постмодерна свойственно любой отрасли русской культуры. В том числе (и прежде всего) – искусству, театру, балету. С их спецификой, по сравнению с историософией, в активной художественной деятельности, а точнее, в таких её параметрах, как антропоцентризм, универсализм, культуроцентризм, религиозность, вариативность, фабулаторность, орнаментализм, драматизм, симфонизм, образность.



# РУССКИЙ БАЛЕТ В СОВРЕМЕННОМ МЕЖДУНАРОДНОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

## Российский балет в эпоху современной культурной глобализации

**В.С. Жидков**

zhidkov88@mail.ru

канд. экон. наук, д-р искусствоведения, профессор,  
Московская государственная академия хореографии  
Москва, Россия

Для того чтобы содержательно осветить проблемное поле настоящей конференции, нужно ответить на три простых, но очень сложных для ответа вопроса:

- балетное искусство в меняющемся мире, поиски художниками средств (нового языка) для реагирования на новую действительность;
- генетические факторы развития искусства и вызовы окружающей среды;
- советское хореографическое искусства в эпоху «железного занавеса», каналы транслирования художественной информации в эпоху глобализации мировой культуры.

Понятно, что каждая предложенная позиция может стать поводом для диссертации. Однако попытаемся, хотя бы эскизно, коснуться поставленных проблем.

Как известно, художник живет в обществе и от него не свободен. Любое произведение – послание современникам (и если повезет), потомкам. Ибо творчество – это реакция на современность, в которую погружен художник.

Любой объект в природе и обществе эволюционирует под воздействием двух групп факторов – генетических (саморазвитие) и факторов воздействия окружающей среды, которая может быть благоприятной или не очень для реализации потенциала саморазвития.

В годы «железного занавеса» обмен культурной информацией был практически невозможен. Само развитие искусства управлялось партийной цензурой, поэтому о «всемирно-историческом значении» русского балета говорить не было оснований. Сегодня на дворе глобализация культурной информации. Достаточно ли активно мы используем доступные каналы для транспортирования в мировую художественную жизнь достижений русской хореографии?

## Влияние русского балета на становление финской балетной школы

**Таина Ютта Каарина Мустакаллио**

jutta.mustakallio@opera.fi

магистр искусствоведения,

заведующая балетной труппой

Финского национального театра оперы и балета

Хельсинки, Финляндия

В 1880 году Финляндия перешла из государства Швеции в Российское государство. Царь Александр I, воссоединив Россию и княжество Финляндское, внес большое влияние русской культуры. Царь Александр I перенес столицу из Турку в Хельсинки в 1868 году. В Хельсинки был построен прекрасный театр, который до сих пор носит имя Александра. В этот период и был зарожден наш финский русский балет.

В начале XX века Эдвард Фацер, имея прекрасные и близкие отношения с труппой Мариинского балета, ангажирует несколько балетных актеров и организует им гастроли по Европе. С его подачи в 1921 году в Финляндии в Хельсинки рождается труппа Финского национального балета. В труппу входят в основном русские танцовщики.

Открытие I сезона в Хельсинки было «Лебединым озером». В спектакле участвовали воспитанники школы Мариинского театра Мари Пайшева и Георг Ге.

Параллельно была открыта балетная школа при театре, так как до этого в Финляндии существовали только private школы. В private школах работали только русские педагоги. Это была платформа для Финского Национального Балета.

В Финляндии в период холодной войны было гонение на артистов, их заставляли менять фамилии, всячески унижали, но артисты выдержали. Я хочу отметить балерину Люсию Нифонтову, которая отстояла свое имя и свою честь!

В 1930 году продолжала существовать балетная школа, где руководителем стал Александр Сакселин, который закончил петербургскую Царскую балетную школу и танцевал в Мариинском театре. Сакселин был преподавателем и балетмейстером в школе и в театре.

Я хочу подчеркнуть, хоть балетная школа и была при театре, но она была платной, это не было так дорого, как в private, но все-таки надо было платить, и многие талантливые дети, семьи которых не имели дохода, оставались за бортом школы. И только в 1956 году благодаря невероятной активности и усилиям директора оперы Альфонса Алми, школа стала бесплатной.

Период Советского балета в Финляндии.

В 1956 году Ростислав Захаров поставил «Бахчисарайский фонтан». В силу того, что в труппе было только тридцать танцовщиков, великолепный балетмейстер Захаров придумал привлечь дополнительных людей из private школ, спортсменов, гимнастов, так как надо было создать «тьму татар», как сказал Р. Захаров. Спектакль получился великолепным. Школа участвовала в полном составе.

В 60-ых годах в газетах писали, что восхитительный Леонид Лавровский поставил «Жизель», рассказав всему балетному миру, что есть не только солисты, но и кордебалет. Он заставил восхищаться не только аристократию, но и простой народ. Это была победа в Финляндии!

Так как мы не имели наследственности ни в педагогах, ни в балеринах, ни в балетмейстерах, мы стали учиться в Советском Союзе в Москве и Ленинграде.

И вот, наконец, я скажу: «Мы получили понимание наследия классического балета, мы получили галерею-Эрмитаж-Русского балета».

### **Культурный обмен между Россией и Китаем. Пекинская академия танца**

**Джоу ЖиРуй**

zhirui624@sohu.com

канд. искусствоведения,

заместитель директора и доцент кафедры балета

Пекинской академии танца

Пекин, Китайская Народная Республика

**Общая информация о Пекинской академии танца.** Изначально Пекинская академия танца, основанная в 1954 г., называлась Школой. Она стала первой профессиональной школой танца, созданной после провозглашения Китайской Народной Республики. Ее ректором стала г-жа Дай Айлян – знаменитая танцовщица и патриот, родившаяся за рубежами Китая. В 1978 г. Пекинская школа танца была официально переименована в Академию (BDA), что было утверждено Китайским министерством культуры.

В настоящее время Академия танца, славящаяся профессионализмом подготовки, является ведущим учебным заведением в КНР в своей области, а также одним из крупнейших танцевальных учебных заведений в мире.

**Благотворное влияние русского балета.** На ранних этапах китайский балет развивался при поддержке экспертов из России. Вся система основывалась на русском стиле, включая учебные планы, материалы, а также систему проведения занятий. По прошествии шестидесяти лет в КНР создана собственная система образования, имеющая китайскую специфику.

С 1957 по апрель 1960 г. эксперты из России оказывали помощь Академии с репетициями балетов «Тщетная предосторожность», «Лебединое озеро», «Корсар», «Жизель» и других известных произведений классического репертуара. Кроме того, русские эксперты также внесли вклад в образование и подготовку первого поколения китайских хореографов. Г-жа Жианг Зукуй закончила Российскую театральную академию в октябре 1961 г. со специализацией по хореографии. В 1963 и 1964 гг. в Китае состоялись триумфальные постановки ее замечательных балетов «Нотр Дам» и «Революционный женский отряд».

При помощи выдающихся российских экспертов в Академии был поставлен собственный балет – «Русалка». Высокое качество постановки оказало влияние на множество молодых танцовщиков своего времени. Тем временем, в Китае проходили многочисленные представления балетов высочайшего уровня. В сердцах китайского народа не только остались глубокие впечатления от российских балетов, но и росла любовь к балету вообще.

Будучи ведущим хореографическим учебным заведением в КНР, Академия стремится развивать сотрудничество с образовательными учреждениями и деятелями искусств со всего мира.

**Возможные направления сотрудничества и культурного обмена между Пекинской академией танца и ведущими балетными школами или группами из России.** Хореографическое образование – прекрасная основа для дальнейшего развития культурных связей между Китаем и Россией с целью укрепления двусторонних связей и дальнейшего совершенствования потенциала в области балета. **Возможные форматы сотрудничества:** (1) Обмен экспертами или преподавателями; (2) Обмен результатами научных изысканий; (3) Обмен студентами; (4) Совместные постановки.

### **Место и роль русского балета и хореографического образования в условиях современных интеграционных процессов**

**Л.М. Ли**

[lil.m.5@mail.ru](mailto:lil.m.5@mail.ru)

заслуженная артистка Республики Казахстан,  
почетный работник образования Республики Казахстан,  
заместитель директора

Алматинского хореографического училища им. А.В. Селезнева  
Алматы, Республика Казахстан

Балет вместе с остальными видами искусства составляет художественную и культурную жизнь современного общества Республики Казахстан. Об исторической роли русского балета и его значении в создании и развитии балетного искусства в 30-е годы прошлого столетия в Советской Казахской республике много написано в различных исследованиях и статьях.

Алматинское хореографическое училище основано в 1934 г., основоположниками являлись представители русского балета, в числе которых А.В. Селезнев, заложивший в основу профессионального образования программу Ленинградского хореографического училища. Он воспитал целую плеяду профессионально обученных артистов балета.

Начиная с 1939 г. все наши ведущие педагоги, балетмейстеры, ведущие артисты балета учились в Москве и Ленинграде, ныне Московской государственной академии хореографии (МГАХ), Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой (АРБ) и в Российской Академии театрального искусства. Это более 150 человек, которые сыграли основную роль в создании казахского национального хореографического искусства. С 1941 г. действует

балетная труппа Государственного Академического театра оперы и балета (ГАТОБ) им. Абая. Наше историческое счастье заключается в том, что в числе основателей профессионального балетного искусства в Казахстане была гениальная балерина Г. Уланова, которая в годы войны работала на сцене нашего театра. Без этих корней мы сегодня не мыслим не только нашу историю, но и все современные реалии.

Обращаясь к сегодняшнему дню, хочу сказать, что в Казахстане есть балетное искусство с национальными признаками, есть казахский сценический танец и есть Алматинское хореографическое училище (АХУ) им. А.В. Селезнева, известное своими достижениями в международном балетном пространстве. Основной педагогический состав училища в разное время прошел стажировку и курсы повышения квалификации у ведущих специалистов МГАХ и АРБ. В настоящее время педагоги работают с сознанием всей ответственности как в преподавании, так и в передаче своего опыта молодому поколению преподавателей. Мы работаем по программам специальных дисциплин, в основе которых программы русской школы балета, не отказываясь и от поисков новых учебных технологий, пользуясь современным информационным пространством. Уникальность и своего рода единственность нашего училища в мировом балетном пространстве в том, что оно состоялось в синтезе двух великих русских школ (московской и петербургской) под влиянием казахского народного танца. Мы очень дорожим нашими связями с русским балетом, и на примере этой Международной конференции видим, что классический балет и хореографическое искусство в целом объединяет нас, является нашей общей заботой, роднит нас и укрепляет в том, что искусство балета, его классическое наследие, будут процветать еще многие годы.

20 лет для молодого независимого государства, как Казахстан, можно рассматривать как начало великого пути длиной в сотни лет. Надо признать, что балет Казахстана, как и весь народ и само государство, прошел путь непростых испытаний. В хаосе перемен наше искусство как бы вышло из поля зрения государственных органов. Все профессиональные труппы и творческие коллективы оказались перед проблемами недостаточного финансирования, в некоем социальном и художественном вакууме. Но благодаря тому, что большинство артистов балета, хореографов и руководителей трупп и школы остались верны своему призванию, сохранилось ядро нашей танцевальной культуры. Конечно, потери лет невозвратимы, но едва появились первые приметы обновления, когда страна стала восстанавливать экономический потенциал, деятели искусства, в том числе и балетного, смогли облегченно вздохнуть. На пределе своих возможностей продолжало работать АХУ им. А.В. Селезнева, обучая и выпуская новое поколение артистов балета и сохраняя бесценную методическую базу, сумев сплотить преподавателей, чья самоотверженность в те годы и до сих пор вызывает уважение и восхищение.

И вот наступило время обновления. На балетной карте Казахстана появились новые труппы: Национальный академический театр оперы и балета им. Куляш Байсеитовой, Государственный театр танца «Наз» в Астане и ансамбль современного танца «Самрук» в Алматы. Вновь забились творческая жизнь в культуре страны. В репертуарах театров –

всемирно признанные балетные спектакли классического наследия («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Баядерка», «Жизель», «Сильфида», «Бахчисарайский фонтан», «Легенда о любви», «Ромео и Джульета», «Красная Жизель», «Анна Каренина» и др.) в первоначальных постановках. Приезд в наше государство для постановки балетов на театральных сценах Алматы и Астаны таких мастеров, как Ю. Григорович, Б. Эйфман является не только важным событием в культурной жизни страны, но и оценкой высокого педагогического мастерства коллектива АХУ им. А.В. Селезнева.

В 2009 г. в училище были восстановлены мировые балетные шедевры: «Танцы часов» из оперы «Джоконда» А. Понкьелли (хореография М. Петипа) и К.Сен-Санса «Умирающий лебедь» М. Фокина под руководством Н. Воскресенской, заслуженной артистки России, президента Международного благотворительного фонда восстановления, сохранения и развития классического балетного наследия М.И. Петипа. И на этом классическом образце училище продолжает повышать исполнительский уровень учащихся.

«В мировом сообществе государство узнаваемо не только наличием богатых природных ресурсов, достижениями в спорте, прогрессом в среде экономики. Безусловно, повышению имиджа страны способствует состояние культуры как очень важного элемента строительства государства» (Н. Назарбаев). Страна услышала. Фонд Первого Президента Республики Казахстан поддержал Алматинское хореографическое училище в создании Международного конкурса «Орлеу» («Восхождение») и фестиваля хореографических учебных заведений, благодаря которым начали восстанавливаться творческие связи с зарубежными странами, в том числе с Россией. И мы рады, что наше училище со своей творческой, международной деятельностью влилось в возродившиеся интеграционные процессы двух государств - России и Казахстана.

Настоящая конференция дала нам повод еще раз задуматься о цели нашего искусства, о его влиянии на развитие духовных и нравственных качеств общества. В условиях, когда появился вопрос - не потеряться в современном информационном многообразии мнений о дальнейшем развитии балетного искусства, роль Русского балета является главным ориентиром в хореографическом образовании в международном культурном пространстве. Существование в Казахстане балетного искусства более 75 лет является проявлением феномена русского хореографического образования.

### **Балетмейстер Л.Ф. Мясин – москвич на Западе**

**Е.Я. Суриц**

elizabeth-souritz@yandex.ru

канд. искусствоведения,

ведущий научный сотрудник

Государственного института искусствознания

Москва, Россия

Велико значение русских хореографов, работавших в первой половине XX века в труппе С.П. Дягилева и в пост-дягилевских западных коллективах. Именно их творчество

способствовало возрождению балета в тех странах Европы, где балет угасал, его возникновению там, где ранее балета вовсе не было: прежде всего в США и странах Латинской Америки. Среди них Л.Ф. Мясин занимает особое место. Он единственный из всех был москвичом, и, кроме того, его отличает редкое разнообразие интересов, а также жанров, в которых он работал.

Леонид Федорович Мясин родился в 1895 году в Москве и учился в Московском Театральном училище на балетном отделении, с 1912 года работал в Большом театре, а с начала 1914-го – в труппе С.П. Дягилева. Детские впечатления от жизни в Москве и еще больше – в полудеревенском Звенигороде, участие в спектаклях Большого и Малого театров, несомненно, сильно повлияли на будущего хореографа.

В этом отчасти причина его пристрастия к фольклору. В своих балетах он использовал фольклор и различные формы народного театра самых разных стран: Испании, Италии, Англии, Бразилии, Мексики. Но начинал Мясин с русского фольклора. Его первый балет, созданный в 1914 году, – «Полуночное солнце» на музыку из «Снегурочки» Н.А. Римского Корсакова – оперы, в которой он танцевал в Большом театре. Затем была поставлена «Кикимора» на музыку А.К. Лядова (1916) и вслед за этим – «Русские сказки» (1917) тоже на музыку А.К. Лядова.

Мясин сочинил ряд балетов на религиозные темы и сам признавался, что толчком к их созданию явились детские впечатления: семья жила рядом с Саввин-Сторожевским монастырем в Звенигороде. Еще в 1914 году он начинал ставить балет «Литургия», где предполагалось использовать русские церковные песнопения, но его не удалось завершить. А позднее Мясин вернулся к той же евангельской теме, поставив «Nobilissime visione» («Достославное видение») в 1938 году, «Laudes evangelii» («Евангельские гимны») в 1952 году, «Воскресение и жизнь» в 1954 г.

Мясин неизменно отдавал предпочтение драматизированным балетам. Тому способствовало тяготение к драматическому театру. Ведь в ранней юности он постоянно выступал в Малом театре в детских и подростковых (иногда даже весьма значительных) ролях рядом с самыми знаменитыми московскими актерами. Балеты Мясина почти всегда имеют сюжет, и часто в его основе лежат литературные произведения или легенды тех стран, где ему доводилось работать. Русские произведения также встречаются среди них. Так, обратившись в 1950 году к музыке «Вальса» М. Равеля, Мясин положил в основу балета пьесу М.Ю. Лермонтова «Маскарад». В его «Богатырях» (1938, 1941) использован русский эпос. Балет «Ода» (1928) с музыкой Н.Д. Набокова основан на оде М.В. Ломоносова. Но особое значение имел балет «Алеко» по поэме А.С. Пушкина «Цыганы» на музыку фортепьянного трио П.И. Чайковского, поставленный в американской труппе в 1942 году, когда внимание всего мира было приковано к сражающейся Советской России и русская тема была весьма актуальна.

У Мясина всегда была теснейшая связь с художниками. Начало было положено в 1912–1913 годах, когда он учился в Москве в школе живописи А.П. Большакова. Оказавшись вскоре за границей, Мясин в течение ряда лет переписывался со своим учителем,

приобщившим его к изобразительному искусству. В письмах, хранящихся в Государственном центральном театральном музее им. А.А. Бахрушина, он рассказывает о творческих планах, делится своими мыслями о профессии хореографа. В годы, когда Мясин начал ставить первые балеты, огромное значение имела для него работа с М.Ф. Ларионовым над русскими спектаклями и с Н.С. Гончаровой – сначала над «Литургией», а позднее и над «Богатырями». Мясин сотрудничал и с другими художниками (особенно часто с Пабло Пикассо и Сальвадором Дали), но нередко также и с русскими. С Г.Б. Якуловым он создал «Стальной скок» С.С. Прокофьева – единственный балет о Советской России в репертуаре труппы С.П. Дягилева, с П.Ф. Челищевым поставил «Оду», с М.З. Шагалом – «Алеко», с Л.С. Бакстом – балет «Женщины в хорошем настроении». Он работал с А.Н. Бенуа в труппе И.Л. Рубинштейн, с Н.А. Бенуа в миланской «Ла Скала».

Мясин первый на Западе стал ставить балеты на музыку симфоний и ввел в обиход новый жанр балета-симфонии. В числе главных поставленных им балетов-симфоний есть и принадлежащие русским композиторам. Так, весьма знаменит тот, что он создал самым первым, в 1933 году – «Предзнаменования» на музыку Пятой симфонии П.И. Чайковского. Его исполняют по сей день. Обращался Мясин и к симфониям Д.Д. Шостаковича. В 1939 г. это был балет «Красное и черное» на музыку его Первой симфонии, а в 1942 году на музыку первой части Седьмой симфонии был создан в США спектакль под названием «Ленинградская симфония». (Таким образом, идея использования этой музыки для балета Мясину пришла в голову на двадцать лет раньше, чем И.Д. Бельскому в нашей стране). А в основу мясинского балета «Богатыри» была положена Вторая («Богатырская») симфония А.П. Бородина.

Мясин всю жизнь до самой смерти, последовавшей в 1979 году, жил за границей, мечтая при этом побывать снова в России, где у него оставалась семья – отец, брат, сестра, затем появились племянники. Он постоянно переписывался с ними, материально им помогал. По его письмам (часть которых хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства) видно, что он интересовался и тем, что происходит в Большом театре, мечтал поставить там балет. Реально ему удалось побывать в Москве только в начале 1960-х годов, а его балеты в Большой театр перенес его сын Лорка Мясин в 2005 году.

### **Влияние русского балета на французский в XX веке**

**В.А. Майнице**  
mainiece@gmail.com  
историк балета и балетный критик  
Москва, Россия

«Русский Балет сделал особенно много во Франции; он привёз во Францию из России, вернул Франции – при громких аплодисментах зрителей <...> обновлённый и обогащённый французский балет. В одно последнее десятилетие упадочный французский



балет сделал такие громадные успехи, что занял одно из первых мест в мире», – отмечал С. Лифарь [1, с. 159].

Ситуация во французском балете в начале XX века:

– балет Парижской Оперы – профессиональное по исполнительскому уровню, но развлекательное по содержанию искусство;

– наличие собственной французской школы, постоянно выпускающей профессиональные кадры;

– имеются опытные педагоги и репетиторы;

– серьёзный кризис репертуара театра – в течение почти 50 лет (с 1875 по 1920-е годы) на афише появляются названия второсортных по художественному содержанию постановок; из произведений французского классического наследия Парижская Опера сохранила в репертуаре только «Коппелию» Л. Делиба в постановке А. Сен-Леона;

– труппа имеет отличную профессиональную сцену, постоянно выступает в роскошном здании Парижской Оперы.

Влияние русской хореографии и исполнительского искусства на возрождение французского балета:

– появление в репертуаре Парижской Оперы французского шедевра «Жизель» в исполнении О. Спесивцевой и С. Лифаря; балет идёт в редакции, близкой к постановке Мариинского театра;

– влияние высокохудожественных постановок труппы «Русского балета» С. Дягилева; труппа почти каждый год выступает на разных парижских сценах, включая сцену Парижской Оперы.

Русские хореографы – руководители балета Парижской Оперы:

Иван Хлюстин – 1911-1914; Серж Лифарь – 1930-1945, 1947-1958. Способствует полному обновлению репертуара и эстетики французского балета. Создает такие шедевры, как «Сюита в белом» на музыку Э. Лало (1945), танцует ведущие партии в разных балетах, репетирует. Благодаря С. Лифарю в Парижской Опере появляется собственный оригинальный и высокохудожественный репертуар, возрождается мужской классический танец, в начале XX века находившийся в упадке.

Влияние живущих в Париже русских педагогов на исполнительский стиль французских артистов балета. Свои студии открывают М. Кшесинская, О. Преображенская, Л. Егорова, Б. Князев и др. – в них занимаются, шлифуют своё мастерство многие артисты Парижской Оперы.

Приглашение на ведущее положение в Парижскую Оперу замечательных русских балерин О. Спесивцевой и Н. Вырубовой.

Рудольф Нуреев – 1983-1989. Появление в репертуаре Парижской Оперы балетов русского классического наследия («Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Раймонда», «Дон Кихот», «Баядерка») в редакции Р. Нуреева. Профессиональный рост труппы под его руководством – она становится лучшей зарубежной труппой.

Значение постановок Ю. Григоровича «Иван Грозный» и «Ромео и Джульетта» на сцене Парижской Оперы для развития французского балета. Выдвижение хореографом талантливой молодёжи. Выступление русских артистов в парижских редакциях балетов Ю. Григоровича.

Первое «Лебединое озеро» на парижской сцене ставит В. Бурмейстер.

Приглашение французских артистов для сольных выступлений в репертуаре Большого и Мариинского театров.

Выступления русских «звёзд» в спектаклях Парижской Оперы (Н. Бессмертнова, Л. Семеняка, А. Лиёпа, Н. Цискаридзе, С. Захарова, Д. Вишнева, М. Александрова и др.).

Московские артисты – известные педагоги постоянно преподают классический танец в Париже – С. Соловьев в Парижской Консерватории, А. Клемм даёт уроки для балетной труппы Парижской Оперы.

Взаимообогащение культурных и хореографических традиций.

#### Список литературы

1. Сергей Лифарь. Танец. Основные течения академического танца. Париж. Etoile. 1938.
2. Ivor Guest. Le Ballet de l'Opéra de Paris. Paris, Flammarion, 2001.
3. Rudolf Noureev à Paris. Opéra National de Paris, Edition de la Martinière, 2003.

### **Французское видение «Русских сезонов»: современные версии балетов в постановке Анжелена Прельжокажа («Весна священная», «Свадебка», «Парад», «Призрак розы»)**

**В.А. Хлопова**

vitakhloпова@gmail.com

соискатель Государственного института искусствознания

Москва, Россия

В течение XVIII-XIX веков в Россию приезжало много различных по дарованию французских хореографов и танцовщиков, такие имена, как Ж-Б. Ланде, Ш. Дидло, А. Сен-Леон, Ж. Перро и М. Петипа вписаны в историю русского балета. В XX веке русский балет, благодаря С. Дягилеву, отдал «культурный долг» Франции: концепция новых постановок вдохнула новую жизнь в классический балет, а оставшийся во Франции С. Лифарь, будучи руководителем балетной труппы Парижской Оперы на протяжении многих лет, не только изменил концепцию развития театра, но и вывел его на новый уровень.

В начале 70-х годов XX века во Франции появилось течение, названное тогда «Новый французский танец». С конца 90-х годов во Франции проходила так называемая политика хореографической децентрализации. В настоящее время среди самых известных французских национальных хореографических центров, расположенных в разных городах Франции, выделяется «Черный павильон» А. Прельжокажа в Экс-ан-Провансе.

Французский хореограф албанского происхождения Анжелен Прельжокаж достаточно известен российскому зрителю, с конца 80-х годов он неоднократно приезжал в

Россию с гастролями. В 1993 году его компания была приглашена в Парижскую Оперу с целью создания балетов «Парад» и «Призрак розы» в честь «Русских сезонов» Сергея Дягилева. Приглашение А. Прельжокажа было неслучайным: в 1989 году его балет «Свадебка» имел невероятный успех на Авиньонском фестивале. Программа «Hommage aux Ballets Russes», включала в себя эти три постановки. В 2001 году А. Прельжокаж возвращается к «Русским сезонам»: он создает свою версию величайшей постановки Вацлава Нижинского «Весна священная».

Творения Б. Нижинской, В. Нижинского, М. Фокина и Л. Мясина оставили след в истории XX века, покорилив своей новизной, гениальной музыкой и оформлением. Это доказывают и современные хореографы, проявляющие интерес к постановкам 100-летней давности и пытающиеся показать, что немного в другом оформлении эти темы актуальны и интересны современному зрителю до сих пор.

### **Русский балет глазами французской прессы**

**Т.Г. Седракян**

miss.sedrakian-t@yandex.ru

доцент кафедры иностранных языков

Московской государственной академии хореографии

Москва, Россия

1. Французская пресса всегда уделяла и уделяет большое внимание гастролям балетных трупп из России. Так, в 2004 г. ряд центральных газет Франции и известный балетный критик и журналист Рене Сервен откликнулись на значимое событие в культурной жизни Парижа – постановку Юрием Григоровичем балета «Иван Грозный» в Парижской Опере. В 1976 г. этот балет с оглушительным успехом был впервые показан в Парижской Опере. Стиль хореографии Ю. Григоровича, по мнению французского журналиста Рене Сервена, отмечен мощной техникой, которая характеризует балет «Иван Грозный» и его персонажей. Р. Сервен отмечает, что особенность хореографии Григоровича – в ее тонком психологизме, вскрывающем на сцене такие чувства, как смелость и трусость, невинность жертвы и угрызения совести. Ю. Григорович мастерски чередует в своем балете большой фресковый ансамбль: звонари и русский народ, тайные козни бояр и их жен, массовые сцены кордебалета. По мнению Р. Сервена, создается впечатление, что хореография была создана одновременно с музыкой, а сотрудничество Ю. Григоровича и М. Чулаки кажется столь же тесным, как сотрудничество С. Прокофьева и С. Эйзенштейна во время работы над кинофильмом «Иван Грозный». Журналист выделил также прекрасную работу художника – декоратора Симона Вирсаладзе, создавшего декорации, блестяще передающие тяжелую, мрачную атмосферу Кремля XVI века.

2. Barbara Theat в газете «Нуviel Обсерватер» (декабрь 2009) пишет об успешных гастролях труппы Б. Эйфмана в театре на Елисейских полях и о балете «Анна Каренина», отмечая, что этот балет - наглядный пример того, что театрализованный стиль неоклассики

способен передать такие сильные эмоции, как безумство и отчаяние бессмертной героини Толстого. Следует отметить, пишет Барбара Теат, что темы балетов Эйфмана имеют мало общего со сказками Петипа и балетами XIX в., тела танцовщиков чувственно и филигранно передают тяжесть бытия русского народа, оттого многие балеты Эйфмана были долгое время под запретом.

3. Большая подборка статей во французской прессе посвящена 100-летию Русских сезонов Дягилева в Париже. Журнал «Le Figaro magazine» (октябрь 2009) в статье, озаглавленной «Однажды были Русские сезоны», отмечает, что благодаря Дягилеву миру открылись такие имена, как С. Прокофьев, И. Стравинский, Ж. Кокто, П. Пикассо и В. Нижинский. Труппа Дягилева и сегодня являет собой символ того, что зовется «загадочной русской душой». Задачей Дягилева, пишет журналист Бертран-Ноэль Рош, стало просвещение не только русских и французов, но также поляков, англичан и испанцев. Сергей Дягилев призвал к выполнению этой задачи великих людей XX в.- Фокина, Павлову и Нижинского. Дягилев открыл Россию для новых веяний в искусстве, таких, например, как искусство авангарда. Русские сезоны, как пишет «Фигаро», явились раскатом грома в парижском небе, многие тогда уверовали в то, что «загадочная русская душа способна была очистить от пыли западноевропейское искусство». В центре внимания парижан был, конечно, Вацлав Нижинский – великий русский танцовщик, которым восхищались Пруст, Роден, Шанель и Кокто. По мнению журналиста «Фигаро», сезоны Дягилева изменили сам ход истории искусства XX века: отныне стали говорить, что искусство до сезонов Дягилева было одним, а искусство, которое родилось под влиянием Русских сезонов, стало абсолютно другим. Пабло Пикассо назвал Дягилева «главной фигурой в истории культуры XX века и символом славянской души».

4. Рубрика журнала «Paris Match» (январь 2008) была посвящена гастролям Большого театра во Франции и, в частности, новой постановке балета «Корсар», осуществленной А. Ратманским и Ю. Бурлака. Журналист Клеман Крисп из газеты «Financial Times» восклицает, что «давно не испытывал подобной эйфории на балетных спектаклях». Автор статьи в «Пари Матч» Филипп Нуазет выражает мнение, что стиль Большого театра во многом сформировался под влиянием фольклорных танцев и неудивителен тот факт, что именно в этом театре состоялась в 1869 г. премьера легендарного балета М. Петипа «Дон Кихот». Сегодня репертуар Большого театра располагает обширным перечнем балетов, в этом ряду, отмечает французский корреспондент, балет «Корсар» по достоинству занял одно из главных мест: роскошные декорации и костюмы, великолепные звезды русского балета С. Захарова и С. Лунькина. «Когда танцует Большой театр, все ожидают роскошного зрелища».

Культурный обмен между Россией и Францией, гастроли балетных трупп неизменно вызывают живой интерес в прессе и в обществе, способствуют более глубокому взаимопроникновению наших двух великих культур.

## **Причины и значение усиления интеграции современной хореографии в пространство классической балетной сцены**

**Е.В. Васенина**  
ejikkat@gmail.com

соискатель Государственного института искусствознания  
Москва, Россия

Пролегомены к теме пользы синтеза различающихся мировоззрений на искусство танца. Проблема понятия «школы». Проблема разницы терминологии, художественных и педагогических задач. Примеры удачного художественного синтеза «классического» и «современного» подходов в спектаклях в России и мире.

Философия и практический инструментарий пластического эксперимента как один из вариантов творческого обновления и укрепления позиций классического балета.

Причины локализации и обособления балетного и современного танцевального искусств. Канонизация школ и подходов. Методологические особенности интеграции классического и современного танцевального искусства.

Необходимость открытости и требования жанровой чистоты. К проблеме профессионального вкуса и очерчиванию границ балетмейстерского образования.

Повышение требований к физической подготовке танцовщиков, участвующих одновременно в классическом и современном репертуаре. Алертность и тонус разных групп мышц и «систем координат» в теле танцовщика. Современный танцовщик и современный балетный танцовщик – ставка на личность.

К проблеме образования в сфере современной хореографии в российских училищах и вузах. Текущая ситуация и перспективы.

Среднесрочный прогноз на диффузию современной хореографии в пространстве классической балетной сцены.

## **Взаимосвязь русской и латвийской балетных школ**

**А. Енгашева**  
zelya3@gmail.com

Рига, Латвия  
студентка Московской государственной академии хореографии  
Москва, Россия

Балетное искусство в Латвии имеет давние традиции. Первый балетмейстер Национальной оперы В. Комисарс и премьер Х. Плудис навыки балета постигали в балетных студиях Москвы.

С 1922 по 1925 год в Риге работал Николай Сергеев, режиссёр балета Петербургского Мариинского театра, потом солистка этого театра Александра Федорова. Они открыли свои балетные студии, в которых обучили ряд танцовщиков для Национальной оперы Латвии.

А.Федорова поставила в театре классические балеты – «Лебединое озеро», «Спящую красавицу», «Щелкунчика» П.Чайковского, «Дон Кихота» Л.Минкуса, «Жизель» А.Ш.Адана, а также хореографии М.Фокина, который в 1929 году, будучи в Риге, сам репетировал свои постановки в Национальной опере.

В тридцатые годы артисты балета Латвийской Национальной оперы ездили совершенствоваться в Париж, Берлин, Лондон, где занимались у О. Преображенской, Л. Егоровой, В. Гзовского, Л. Мясина.

Накапливались знания, которые и определили становление традиций латвийского балета. Таким образом, рижская хореографическая школа родилась под звездой русского балета. Она была основана в 1932 году как балетная школа Латвийской Национальной оперы.

В 1932-33 году балетмейстером в Латвийскую Национальную оперу был приглашен известный танцовщик Анатолий Вильтзак, закончивший Петербургское театральное училище. Он стал первым руководителем балетной школы.

Методика преподавания и программы обучения со временем заимствовались как у Петербургской, так и Московской школы. В училище работали и работают педагоги, получившие хореографическое образование в обеих школах русского балета, а также их воспитанники, окончившие Рижское хореографическое училище.

Более 75 лет Рижское хореографическое училище способствует развитию искусства танца в Латвии, обеспечивая непрерывность поколений артистов балета в Национальной опере, труппа которой хорошо известна во многих странах мира. Среди учеников Рижского хореографического училища такие известные имена, как Марис Лиєпа, Александр Годунов, Михаил Барышников.

Годунов учился у педагогов Юриса Капралиса и Эйкиса. После окончания Рижского хореографического училища он танцевал в Государственном хореографическом ансамбле «Классический балет», а затем в Большом театре.

Михаил Барышников учился вместе с Годуновым у педагога Капралиса. Но по приглашению Барышников уехал в Ленинград, где и закончил хореографическое образование.

Педагогом Мариса Лиєпы в Рижском хореографическом училище был Блинов, но, как и Барышников, Лиєпа не закончил Рижское хореографическое училище, он уехал в Москву, где продолжил хореографическое образование.

Андрис Лиєпа не забывает родину своего отца и ежегодно организует концерт памяти Мириса Лиєпы, который проходит в Риге, в Латвийской Национальной опере. В 2003 года состоялась премьера балетов «Петрушка» и «Жар-птица» в постановке Андриса Лиєпы.

Как семьдесят пять лет тому назад, так и в двадцать первом веке латвийский балет прочно связан с русским. Многие учителя Рижского хореографического училища, такие как Юрис Капаралис, Людмила ВIKANова, Рита Харлапа проходили курсы по повышению квалификации в Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. Училище приглашает в Ригу педагогов из России для проведения мастер-классов для учеников и преподавателей.

Латвийский театр оперы и балета тоже поддерживает связь с Россией. Художественным руководителем балетной труппы является Айвас Лейманис, он закончил балетмейстерский факультет ГИТИСа. Ведущий солист театра Сергей Нейкшин – выпускник Новосибирского государственного хореографического колледжа.

В репертуаре Латвийского Национальной оперы много балетов не только классического наследия, но и поставленных русскими современными хореографами. Например, «Светлый ручей» в хореографии Ратманского. «Ромео и Джульетта» в постановке Васильева, «Анна Каренина» Эйфмана и «Отелло» в хореографии Аллы Сигаловой.

Латвийский балет своим основанием и развитием во многом обязан русскому балетному искусству. Как на начальном этапе развития, так и сейчас балетное искусство Латвии прочно связано с русским. Учителя Рижского хореографического училища тщательно хранят традиции и методику преподавания классического танца обеспечивая непрерывность поколений артистов балета в Латвийской Национальной опере.

### **Влияние русской балетной школы на развитие искусства балета в Японии**

**Ёсиэ Нарисава**

ynarisawa@hotmail.com

артистка балета Асами-Маки Балет

Токио, Япония

История японского балета начинается с визита в Токио в 1912 г. итальянского танцовщика и хореографа Джованни Витторио Росси, когда японский театр «Тэйкоку», возникший в то время как современный театр, пригласил его в Японию. В дополнение к тому, что Росси стал директором и хореографом оперных и балетных спектаклей в театре «Тэйкоку», он стал и первым преподавателем классического балета японцам. Но понадобилось ещё примерно 10 лет, пока эта новая для Японии форма европейского искусства танца стала привлекать деятелей японского национального балета.

Первая причина этого в том, что японская традиционная культура и социальная среда, в которой стал развиваться классический балет в Японии, отличались в корне от традиций восприятия и построения культуры Запада. Обучаясь классическому балету, японские танцовщики, особенно в послевоенный период, вынуждены были отойти от японских традиций танца, передававшихся из поколения в поколение, и начать учитывать правила балета, созданные европейцами.

Несмотря на то, что учениками Д.В. Росси в то время были Баку Исии, Митио Ито, Тоси Комори, Мосао Такада и Сэйко Такада (те, кто составляет ныне славу японского балета), они признавали, что им было чрезвычайно трудно выдерживать жёсткие и непривычные тренировки по европейской методике танца. Многие японские танцовщики уже тогда предпочли балету современный танец, который развивался па Западе. Хотя в Японии современный танец развивался под руководством Баку Исии, который стал пионером

европейского современного танца в 20-е годы в Японии, большое значение имела русская балетная школа, во многом повлиявшая на новые формы хореографического мышления и зрительского восприятия, национального темперамента и мышления.

Огромную роль в развитии классического балета в Японии сыграло искусство русской балерины Анны Павловой. В 1921 г. Анна Павлова совершила свои первые гастроли в Японию, и именно благодаря её выступлениям в Японии появился зрительский интерес к этой европейской форме хореографического искусства. В Японии полагают, что её исполнение «Умирающего лебедя» оказало влияние на развития японского традиционного танца и даже на искусство артистов театра Кабуки. Выступление Анны Павловой в Японии показывало не только японской публике, но и западной, что балет – это не акробатика. К сожалению, А. Павлова недолго была в Японии и не преподавала, что могло бы ускорить усвоение японцами балетной техники.

В начале прошлого века теми, кто способствовал развитию японского балета и его преподаванию в Японии, были русские танцовщики, которые покинули Россию в связи с Октябрьской революцией. Среди них была Елена Павлова (1897-1941), которая выступала в театрах ряда японских городов, в частности, в г. Иокогама, и исполняла «Умирающего лебедя» по всей Японии в то же время, что и Анна Павлова. Имя Анны Павловой в то время было более известно в мире, и это затмило внимание к спектаклям Елены Павловой.

В 1925 г. Елена Павлова основала свою компанию, а в 1927 г. открыла балетную школу в г. Камакура и обучала заинтересованных японцев искусству классического танца, прививала понимание стандартов европейского классического балета. Её ученики стали выдающимися исполнителями классического балета в Японии: Хироси Симада (стал президентом «Ассоциации японского балета»), Тизэко Хаттори, Юсаку Адзума и Акико Татибана.

Кроме Елены Павловой, многое для преподавания и распространения балета в Японии сделала другая русская танцовщица-эмигрантка – Ольга Сапфир, которая преподавала в японском театре «Нитигэки», и танцовщик Луджинский, которого пригласили преподавать балет в японский театр танца «Такарадзука» в Токио. О. Сапфир училась балету в Ленинграде и там же танцевала ведущие партии. Она оказала большое влияние на развитие японского балета в более поздние годы. У Ольги Сапфир учились Момоко Тани, Микико Мацуяма, Мацуо Акэми, каждый из которых впоследствии возглавил свою балетную компанию.

Таким образом, можно выделить два взаимосвязанных направления влияния русской балетной школы на развитие искусства балета в Японии: появления зрительского интереса к классическому танцу и профессиональная подготовка артистов балета. Это влияние сохраняется и на современном этапе развития искусства балета в Японии.



## Влияние русского балета на развитие Корейского Национального Балета

**Ким Ёнджон**

joddy88@yandex.ru

Сеул, Республика Корея,

студентка Московской государственной академии хореографии

Москва, Россия

В Республике Корея существуют две крупные профессиональные балетные труппы, это Корейский Национальный Балет и Универсал Балет. В этом году труппе Корейского Национального Балета исполнилось 50 лет, с 2000 года труппа имеет статус самостоятельной государственной компании.

В процессе формирования Корейского Национального Балета ведущую роль играет российский балетный театр.

Первым результатом сотрудничества Корейского Национального Балета и Большого театра России стала премьера в Сеуле в 1991 году балета «Дон Кихот», хореография А.Горского. Балет «Дон Кихот» возобновляла ведущий педагог Большого театра России Марина Кондратьева. В 1992 году интерес к русскому балету достиг и современных постановок. Корейский Национальный Балет приглашает Бориса Эйфмана ставить «Реквием», «Безумный день, или Женитьба Фигаро».

В 2000 году в течение десяти месяцев Юрий Григорович поставил в Сеуле такие шедевры русского балета, как «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Спартак». Первыми корейскими исполнителями главных партий стали в основном воспитанницы русских балетных школ - балерины Ким Джу Вон, которая училась в Московской государственной академии хореографии у М.К.Леоновой, и Ким Джи Ён, которая закончила Академию Русского Балета имени А.Я. Вагановой, а также приглашенная балерина Бэ Джу Юн, которая училась в Московской государственной академии хореографии (педагог Е.Н. Ватуля) и является первой корейской артисткой в труппе Большого театра России. Специалисты отмечают, что эти балерины отличаются грамотностью исполнения, умеют передавать внутреннее содержание танцевальных образов, имеют большой багаж эмоциональных нюансов, что характерно для школы русского балета.

Многие артисты труппы Корейского Национального Балета обучались на специальном семинаре, где преподавали педагоги из России, а также знакомились с видеоматериалами, анализировали и изучали богатое наследие, которое имеет Россия.

Спектакли Григоровича имели большой успех и сыграли огромную роль в развитии интереса к классическому балету в Корее и росту профессионализма труппы Корейского Национального Балета. Работа Григоровича в Корее способствовала началу творческих контактов с педагогами Московской государственной академии хореографии.

С 2003 года Корейский Национальный Балет начал активно гастролировать по всему миру, в том числе в России и представил балет «Тщетная предосторожность». В 2007 году осуществляется совместный проект труппы Корейского Национального Балета с Новосибирским театром оперы и балета в постановке балета «Спартак» Ю. Григоровича; в Сеуле состоялась также постановка спектакля «Мусагет» Б. Эйфмана.

В 2010 году в честь двадцатилетия дипломатических отношений Российской Федерации и Республики Корея в Москве и в Сеуле состоялись совместные выступления артистов Корейского Национального Балета и артистов Большого театра России – «Раймонда» и «Ромео и Джульетта», хореография Юрий Григоровича. Генеральный директор Большого театра России А. Иксанов, отмечая прямое и косвенное влияние русского балета на корейский, констатировал, что корейский балет вырос за короткое время, что можно увидеть и в лауреатах международных конкурсов.

В настоящее время в Корее не существует государственной балетной академии, нет особого профессионального образования для артистов балета. Этот вопрос уже давно обсуждается в Корее. Григорович также отмечал, что для развития таланта нужна система и специальная балетная школа. Попытки создать систему балетного образования, подобную российской, продолжаются. С 1993 года при Корейском Национальном Балете действует вечерняя студия, в которой преподают балерины Корейского Национального балета и корейские педагоги-репетиторы, изучившие методику А.Я Вагановой. Для проведения мастер-классов и профессиональной помощи в подготовке будущих корейских артистов балета студия приглашает педагогов Московской государственной академии хореографии. Кроме того, уже несколько поколений корейских артистов балета получили профессиональную подготовку в России – в Московской государственной академии хореографии, в Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, в Пермском хореографическом училище.

Таким образом, на современном этапе искусство балета в Корее развивается под влиянием русской балетной школы.

### **Значение русской балетной школы в развитии искусства балета в Армении**

**Ани Наджарян**  
n.anulik-dance@mail.ru  
Ереван, Армения  
студентка Московской государственной академии хореографии  
Москва, Россия

Россия сыграла ведущую роль в развитии искусства балета в Армении.

В 1924 году в Ереване открылась первая хореографическая студия, которую возглавил Ваграм Аристакесян. Занятия по классическому танцу проводили ленинградские специалисты Ландревич и Браура. В 1927 году параллельно школе Аристакесяна в Ереване

открылась Студия ритма и пластики под руководством Анны Дуринян. В 1930 году путем объединения этих двух студий был создан Ереванский Государственный хореографический техникум, которым руководила Србуи Лисициан.

В 1933 году состоялось открытие Государственного театра, сейчас это Армянский государственный академический театр оперы и балета имени Александра Спендиарова. Первая балетная труппа театра была сформирована В.И. Пресняковым, балетмейстером и педагогом, который окончил театральное училище в Петербурге. Первой балетной премьерой стало «Лебединое озеро» П. Чайковского, поставленное балетмейстером Ю. Рейнеке в 1935 году. В 1938 году на пост главного балетмейстера был приглашен Илья Арбатов.

В 1938 году в Москве состоялось Всесоюзное совещание по хореографическому образованию. Основной проблемой было утверждение единой программы и методики преподавания классического танца для всех училищ СССР. Таким образом, осознавался факт создания единой русской советской школы классического танца, в русле которой рождалась национальная балетная хореография.

В 1948 году в Московском хореографическом училище произошли изменения в программе преподавания народно-сценических танцев. Были организованы семинарские занятия, на которых педагоги могли детальнее изучить этнографический материал, способы его переработки и использования на уроках. Для разработки программ и ведения семинаров привлекались специалисты из республик. Консультантом от Армении был Арбатов, и в 1949 году на конференции по хореографическому образованию именно классы армянского народного танца были признаны показательными.

В 1940-41 годах балетной труппой Спендиаровского театра руководил Михаил Моисеев. Он окончил Московское училище. В Ереване поставил «Анаит», «Раймонду», «Конька-Горбунка». В 1942-43-ем году главным балетмейстером Спендиаровского театра был выдающийся русский балетмейстер Леонид Лавровский. Он поставил прелестную «Вальпургиеву ночь» Гуно и в 40-ые годы – балет «Кавказский пленник» Асафьева. Лавровский принял активное участие в разработке либретто первого армянского классического балета «Хандут». Балет ставил Арбатов, поскольку Лавровского отозвали в Москву.

В 1947 году в Ереван был приглашен главный балетмейстер Музыкального театра имени К. Станиславского и В. Немировича-Данченко Владимир Бурмейстер, который поставил «Шехерезаду» на музыку симфонической поэмы Римского-Корсакова.

В 1947 году на Ереванской сцене впервые появился балет «Гаянэ» Арама Хачатуряна. Это была постановка Нины Анисимовой, премьера которой силами Ленинградского Кировского театра состоялась в 1942 году в Перми.

Своим расцветом Ереванское хореографическое училище во многом было обязано художественному руководителю Максиму Мартиросяну. Он начал обучение в Ереване, а закончил его в Москве по классу А.М. Руденко. В Ереванском училище он преподавал классический и дуэтный танец, а художественным руководителем был довольно долго (1958-

1971) и оставался бы еще дольше, если бы не приглашение в столицу на ту же должность в Московское академическое хореографическое училище (МАХУ).

В 1960-е годы открылись педагогические курсы в МАХУ для национальных кадров, которые оказали действенную помощь республиканским училищам. Стажеры из Армении имели возможность посещать классы лучших специалистов московской школы и вести там практическую работу.

В 1961-1967 годы Армянский балет возглавлял Евгений Чанга - известный латышский балетмейстер, который окончил ГИТИС. Одной из причин приглашения Чанги в Ереван был успех «Спартака» Арама Хачатуряна, поставленного им в Риге в 1960 году. Первая постановка «Спартака» увидела свет рампы в 1956 году в Кировском театре в постановке Якобсона.

В 1968 году состоялась премьера одноактного балета «Франческа да Римини» на музыку симфонической фантазии Чайковского. Постановку осуществил Юрий Жданов.

Для оказания методической помощи в Ереванскую школу периодически приезжали консультанты из Москвы и Ленинграда - Ткаченко, Орловская, Пестов, Малаховская. В 70-ые, 80-ые годы с Ереванским хореографическим училищем и с театром сотрудничали две ученицы великой Вагановой - Фея Балабина и Наталья Дудинская, знаменитый премьер Мариинского театра – Константин Сергеев и один из крупнейших реформаторов балета Олег Виноградов.

В 70-ые годы наблюдался всплеск интереса к балету «Гаянэ», который живет на армянской сцене уже 38 лет. В 1982-ом году была премьера балета «Маскарад» на музыку Арама Хачатуряна. Либретто по драме Лермонтова и постановщики – Наталья Рыженко и Виктор Смирнов-Голованов. В 1984-86 годах художественным руководителем балетной труппы работал Норайр Меграбян, он организовал восстановление «Ромео и Джульетты» и перенос еще одной постановки Олега Виноградова «Лиза и Колен» на музыку Луи Герольда.

В 2009 году, через 50 лет после премьеры Большого театра, на сцену Ереванского Государственного Академического Театра Оперы и Балета им. Спендиарова вернулся с мировой славой балет Арама Хачатуряна «Спартак» в постановке Юрия Григоровича.

Музыка «Спартака» - одно из основных национальных достояний, делающих честь армянскому народу. Версия Григоровича так и осталась лучшей в сценической судьбе «Спартака», в пользу трактовки Григоровича неоднократно высказывался и сам композитор Арам Хачатурян.

Таким образом, на протяжении всей истории искусства балета в Армении мы видим основополагающее влияние русской балетной школы, творческое сотрудничество и взаимообогащение национальных культур.

## Влияние русской балетной традиции на становление профессионального балета в Греции

**И. Колюбакина-Акриоти**

kolioubakina@yahoo.gr

балетмейстер-репетитор

Греческого Национального оперного театра

Афины, Греция

Первые любительские балетные школы появились в Греции под влиянием волны эмигрантов из России в начале XX века. В силу политической обстановки и консервативных национальных танцевальных традиций, Греция не привлекала профессиональных артистов балета, но в то же время была интересна «коммерсантам от искусства». Одним из них был Адам Морьянов (Салассинос), организовавший в 30-е годы профессиональную балетную школу в Афинах. Выпускники его школы в дальнейшем составляют ядро балетной труппы Национального оперного театра, созданного правительством в 1938 году.

Первым представителем русской балетной школы, оказавшим существенное влияние на развитие труппы в рамках классического направления, является Борис Князев, сотрудничавший с Национальным оперным театром Греции в 1961-1962 годах. Силами вверенной ему балетной труппы Б. Князев впервые осуществил постановку независимого представления, названного «Вечер балета». До этого момента балетная труппа лишь обслуживала оперные постановки и спектакли музыкальной комедии.

Другим представителем русской школы, способствовавшим появлению греческого балета уже на международной арене, стал Лорка Мясин, главной работой которого в Национальной греческой опере стал балет «Зорбас» на музыку М. Теодоракиса. Всемирная премьера балета состоялась 6 августа 1988 года в театре «Арена ди Верона», в главной роли выступил В. Васильев. В репертуаре Национального оперного театра Греции балет «Зорбас» закрепился на многие годы, являясь как бы его визитной карточкой.

Заметную роль в становлении профессионального образа мышления артистов балета сыграла педагог и балетмейстер, выпускница ГИТИСа Олимпия Гелодари. Вернувшись на родину в Грецию, Гелодари поступила на работу в Национальный оперный театр (1971) в качестве педагога-репетитора. Более 20 лет она была штатным балетмейстером театра, осуществив постановки одноактных балетов «Вальпургиева ночь», «Испанское каприччио», «Половецкие пляски», «Кармен».

За последние 20 лет балетная труппа Национального оперного театра Греции неоднократно сотрудничала с педагогами и балетмейстерами из России. При постановке балета «Золушка» С. Прокофьева балетмейстером О. Виноградовым (1997), его ассистенты С. Савков и А. Малышева оказали самое положительное влияние на работу артистов балета. В течение целого сезона ежедневный тренаж в мужском классе проводил О. Соколов, бывший преподаватель Ленинградского хореографического училища. В дальнейшем в театр был приглашен также его ученик И. Зеленский, который подписал своим именем постановку четырёх балетов классического репертуара: «Раймонда» (2001), «Спящая красавица» (2002),

«Дон Кихот» (2003), «Лебединое озеро» (2004). Эти балеты были исполнены греческой труппой в рамках Афинского фестиваля на сцене античного театра Иродион и вызвали самые положительные отзывы критики и зрительскую симпатию. При постановке балетов помогали: Ю. Фатеев, И. Генслер, В. Сиротин, Л. Кунакова, Т. Терехова, Н. Большакова, В. Гуляев, М. Кулик, Г. Мельникова, Г. Спицына. Работа с такими мастерами повысила технический уровень труппы, а также показала, что в такой в недавнем прошлом небалетной стране, как Греция, в настоящее время успешно развивается искусство балета.

### **Русский балет как антипод хореографической глобализации**

**Е.О. Преснякова**

ballet-git.is.ru

канд. искусствоведения,

заместитель декана балетмейстерского факультета, доцент  
Российского университета театрального искусства - ГИТИС

Москва, Россия

Русский балет как явление мировой культуры необходимо рассматривать с точки зрения сложносоставной системы историко-духовного развития России. Когда Г. Гегель охватил искусство единым взором, то постиг его строение, функционирование и законы развития, которым подчиняется и балетный театр.

Русский балет, являясь автономным или локальным проявлением на разных периодах своего развития общественно-политических, экономических и нравственных устоев общества, несет в самом себе сконцентрированную информационную составляющую о нравах, обычаях, взглядах и т.д. При этом мы можем очень точно проследить развитие балетного тематизма, музыкального материала, эволюцию костюма, лексики, соотношение классического, неоклассического, дуэто-классического, народно-сценического танцев, стилевых особенностей, композиционного фактора, манеры исполнения, сценографии и машинерии, но одно будет неизменным у всех русских танцовщиков, педагогов и хореографов – избыток душевных порывов при сосредоточенности чувств, какая-то неистребимая русская тоска и порывистая бесшабашность.

М. Петипа говорил: «Стремитесь к простоте, грации и красоте и не признавайте других законов». Стоит прислушаться к этим словам, обращенным непосредственно в XXI век, который властно входит в историю. И вместе с ним нас завалили горой хореографического мусора, под ярким и крикливым видом выдаваемого за современное искусство. Впечатляет массовость, но как раз она то и опасна.

В начале XX века директор императорских театров В. Теляковский писал в своем дневнике, не предназначенном для печати: «... считаю театр храмом искусств, а искусство не роскошью, а необходимостью. Россия отчасти бедна из-за того, что искусством мало занимаются, не считая его необходимым». Если балет – высокое искусство, то оно для избранных, как считают представители западной идеологии, массам это не надо. Причина?

Искусство непосредственно обращается к лучшим сторонам человеческой души, возвышает человека, заставляет его думать, а вот это-то как раз и не нужно. Человеку отводится функция управляемой машины. Следовательно, русское искусство и русский балет с их высокохудожественными стремлениями, идеалами не вписываются в модель современного общества на новом этапе развития, а вместе с ним и нового искусства в его размытых формах и содержании, в хореографической эклектике, воспринимаемой как стиль, в бешено оттанцованных скоростях, безликости и бесчувственности. Движение к новой исторической типологии искусства – антропоцентрической, началось в середине XX века, когда в России на первом месте были идеи соборности, героики, ярко выраженные в балетном театре в творчестве Ю. Григоровича. Но искусство не устраняет причины происходящего, оно только обозначает их.

«Все процессы реакционны, если рушится человек», - сказал Андрей Вознесенский, чуткий к веяниям современности. Уже модернизм стал рушить духовность, доведя до крайней степени отчуждения искусство от человека. Теперь мы наблюдаем взаимную отчужденность искусства и общества. Но высокое искусство оказывается единственной альтернативной силой по отношению к силе насилия, к вооруженному, кровавому, военному способу разрешения социальных противоречий. Термин «политическое искусство» не нов. Искусство всегда было и остается политикой, причем очень тонкой. Может, стоит взглянуть на Русский балет с этого ракурса, чтобы более емко постичь смысл происходящего в мире и ради поиска выхода из нынешнего трагического состояния цивилизации?

Начавшиеся радикальные изменения в хореографической культуре России отразились в появлении в нашей стране с 90-х годов прошлого века понятия «хореографический постмодернизм». Неудовлетворенность данного понятия очевидна: состояние, следующее после модернизма, без какой-либо попытки определить сущность этого состояния, его содержательное отличие от того, которое оно сменяет.

На наших глазах идет формирование нового культурного процесса. Человечество сегодня «ставит на свое место» машину, но как бы ни была она для него полезна сейчас и еще более совершенна завтра, она не способна к духовности, без которой нет и не может быть искусства, развитие которого на этом новом изломе истории непосредственно обусловлено грандиозным скачком в совершенствовании производительных сил, техники, системы коммуникаций – всего того, что и охватывается понятием «постиндустриальное общество» или «информационная цивилизация». Можно сделать вывод, что организация общественной жизни должна быть приведена в соответствие с нынешним уровнем научно-технического развития человечества. Отсюда следует, что современный этап – это переход к новому способу общественного бытия и соответствующему типу искусства. По гегелевскому закону отрицания тезиса антитезисом, мы сегодня наблюдаем процесс формирования антиискусства, с его плоским рационализмом, с бездуховностью, безразличию к человеку. Мы приходим к уродливой крайности (в балете, в том числе): утилитарному прагматизму, техницизму, эгоцентризму. Постмодернизм, в отличие от модернизма, адаптировавшего классику на уровне формообразования, идет на гиперактивный эпатаж, основанный на подмене понятий. Великое понятие «Русский балет» незаметно подменяется опасным произволом. Стремление так называемой элиты к сопричастности высокому искусству

достигается за счет отторжения от подлинных высот обезличенной и бездуховной «массы». Этому в полной мере способствует вакханалия произвола, захлестнувшая балетное пространство. Технологии отработаны. Извечный русский вопрос: что делать? Можно ли разрешить эти трагические парадоксы?

Россия всегда была «камнем преткновения». В искусстве тоже. Тайну «загадочной русской души» представители западной цивилизации пытались найти в произведениях Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова, в музыке П. Чайковского и С. Рахманинова и в Русском балете. Но искусство, а балет один из его видов, по словам Д. Рескина, является зеркальным отражением политического, экономического и морально-нравственного составляющих общества. Получается замкнутый круг.

### **Содействие советской культурной политики деятельности Токийской балетной школы имени П.И. Чайковского**

**Кейко Сайто**  
keikos0501@gmail.com  
аспирантка Университета Васэда  
Токио, Япония

В 1950-е гг. много зарубежных балетных трупп стало ездить на гастроли в Японию. В 1960 году была создана первая в Японии балетная школа - Токийская балетная школа имени П.И. Чайковского. Этот период развития балетного искусства в Японии невозможно исследовать без влияния советского балета и содействия советской культурной политики. Именно этому аспекту и посвящена данная работа.

В 1950-60-х годы советское Министерство культуры посылало в Японию многочисленных культурных деятелей, тем самым утверждая здесь свое влияние в противовес влиянию США.

Ни одна из работ (в их числе монография Сиро Ханья «Японско-советский культурный обмен до и после восстановления дипломатических отношений – 1954 – 61, Большой театр и Кабуки» [1]; Рославлева Н. «Слава советского балета» [2]), освещающих гастроли балетной труппы Большого театра в Японии в 1957 году, не касается периода создания Токийской балетной школы, которая является своеобразным символом русско-японского культурного обмена. Письма между советским Министерством культуры и директором Токийской школы Хирокити Хаяси заставляют предположить, что советские чиновники придавали школе большое политическое значение.

Толчком для открытия школы стали первые гастроли балетной труппы Большого театра в Японии. Высокая техника советских артистов вызвала сенсацию в японском обществе. Появилось много желающих обучаться балету в Советской России. На следующий же день после окончания гастролей Хаяси послал советскому министру культуры письмо, в котором сообщал об открытии балетной школы и просил командировать одного балетмейстера и одного педагога балета в Японию [3]. В качестве члена Международного центра искусства Японии Хаяси Хирокити неоднократно организовывал гастроли японских артистов в СССР и советских артистов в Японию. Были и другие антрепренеры, деятели



балета, которые тоже просили о помощи советское Министерство культуры. Хаяси всякий раз подчеркивал то, что главная его цель – не предпринимательство, а международная дружба [4]. 7 мая 1960 года открылась школа, куда пригласили двух московских педагогов – Суламифь Мессерер и Алексея Варламова.

Следующим проектом Хаяси стало предложение организовать совместное выступление учеников школы и артистов Большого театра в честь годовщины создания школы. Хаяси сообщил о своем желании уже в августе 1960 года [5]. Он дипломатично предложил приурочить гастролы к проведению советской промышленной ярмарки в Японии, которая предстояла в августе 1961 года [6]. Советская сторона сначала дала отрицательный ответ [7]. Однако в конце июня 1961 года Министерство сообщило Хаяси о решении направить 11 артистов и дирижера [8].

21 августа, в день начала гастролей, из-за задержки рейса отсутствовала главная исполнительница Ольга Лепешинская, были и другие организационные проблемы [9]. Тем не менее, премьеру гастролей посетил А.И. Микоян (он приехал 15 августа – к началу ярмарки), который уже 22 августа возвращался на родину. 22 августа, в день отлета Микояна из Японии, на первой странице главной японской газеты «Асахи» была опубликована фотография, на которой Микоян сидел в окружении артистов и учеников Токийской балетной школы [10]. Вероятно, совместное выступление Большого театра и школы было запланировано как финальный аккорд в ходе визита Микояна в Японию.

Однако повторить триумфальные гастролы 1957 года не удалось. Публика не приняла повторения программы. Политические прогнозы тоже не были оптимистичными. По возвращении в СССР Микоян докладывал о том, что сближение Японии и США уже неизбежно. Отношения между Советской Россией и Японией перешли на новый этап.

Однако и после доклада Микояна советское Министерство культуры не перестало оказывать помощь школе. С помощью советских педагогов ученики сделали большие успехи. Если смотреть со стороны, то как будто все шло благополучно. На самом деле школа страдала серьезной финансовой проблемой. В 1964 году при Хаяси школу закрыли. Но желающие продолжать учебу у советских педагогов собрались, создали балетную труппу, нынешний «Токио балет им. П.И. Чайковского». Под управлением Тадацугу Сасаки Токио балет развивался и стал одним из крупнейших трупп Японии.

#### Список источников

1. Nan'ya, S. Kokko kaihuku zengo no nisso bunka kouryu – 1954 – 61nen, Bolshoi balee to Kabuki.// Siso. 2006-2007. С. 32 – 51.
2. Рославлева, Н. Слава советского балета.// Нева.-М., Л. 1. 1957. С. 167 – 174.
3. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 666. Л. 21 – 24.
4. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 663. Л. 14 – 17.
5. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 1708. Л. 6 – 7.
6. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 2074. Л. 24 – 26.
7. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 1340. Л. 46.
8. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 2076. Л. 7.
9. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 2076. Л. 35.
10. “Nihon no hatten nozomu” Mikoyan hukusyusho «Shinzen no tsudoï» he. // Asahi shimbun. 22 august 1961. С. 1.

## РОССИЙСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА БАЛЕТА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

**Московская государственная академия хореографии и Институт русского балета (Япония,  
Токио): основы взаимодействия балетных школ**

**И.Ю. Сырова**

ballet.ira@mail.ru

заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор  
Московская государственная академия хореографии  
Москва, Россия

Вклад русской школы классического танца в развитие искусства балета во всем мире трудно переоценить. Московская школа классического танца играет большую роль в этом процессе.

В 1988 году в г. Токио был организован Институт Русского балета, где в течение 10 лет преподавали педагоги из московской школы. Возглавил его Кендзи Усуи – известный искусствовед, в прошлом - артист балета, сейчас - глава Всеяпонской балетной ассоциации, почетный профессор Московской государственной академии хореографии (МГАХ).

Процесс обучения был круглогодичным и непрерывным и проводился по программе обучения артистов балета в России, но с учетом местной специфики организации учебного процесса. Были набраны несколько классов детей младшего, среднего и старшего возраста. Кроме занятий с детьми шёл урок для профессионалов и класс методики преподавания классического танца для педагогов. Важно, что уроки велись под «живую» музыку, т.е. в сопровождении концертмейстера. Позднее добавились уроки историко-бытового и народно-характерного танца.

Следует отметить большой интерес к русской методике преподавания классического танца, так как в Японии во многих школах и студиях не было последовательного процесса обучения. Многие студенты, проучившись в Институте Русского балета, приезжали и заканчивали обучение в Москве. Среди них есть прекрасные профессионалы, лауреаты международных конкурсов артистов балета: Морихиро Ивата – солист Большого театра России; Синобу Такита – заслуженная артистка Украины, ведущая балерина Национального академического театра оперы и балета Украины; Микки Ватанабе – солистка Белорусского Академического Большого театра оперы и балета; Микки Хаманака – ведущая балерина Национального театра оперы и балета Литвы и другие. Среди педагогов МГАХ, работавших неоднократно в этой школе, - Г.К. Кузнецова, Л.А. Коленченко, Е.Г. Фарманянц, И.Ю. Сырова, А.И. Бондаренко, П.А. Пестов, И.В. Уксусников, В.Н. Куликова, И.И. Осипова, Н.А. Ященкова и другие.

В 1998 году это учебное заведение закрылось из-за экономических трудностей, но заключительный концерт, в котором принимали участие многие уже отучившиеся артисты

балета, ставшие профессионалами, длился три часа и имел большой успех. Были показаны: grand pas из балета «Пахита», 3-й акт из балета «Коппелия» и большой дивертисмент.

В настоящее время в МГАХ обучается более ста иностранных студентов, и среди них много японцев. Главная мечта многих из них - остаться в России и танцевать в наших балетных театрах. Ежегодно в МГАХ приезжают группы детей разного возраста, а также их педагоги на семинары, которые проходят с большим успехом. И уже среди японских педагогов встречается много наших бывших студентов Института Русского балета.

### **Влияние русской балетной школы на развитие классического балета**

**В.В. Анисимов**

balletacademy-kkdt@yandex.ru

народный артист Российской Федерации, профессор,  
заведующий кафедрой классического и дуэтного танца  
Московской государственной академии хореографии  
Москва, Россия

Воспитание и обучение будущего артиста балета во многом определяет школа, её традиции, направление и мастерство преподавателя.

Начиная с XX столетия, русская школа имеет исполнительскую самостоятельность. Для русской школы характерны: совершенная техника, строго академический стиль, простая манера исполнения движения – сдержанная, мягкая, свободная от внешних эффектов и, самое главное, живая. Никакая, даже самая высокая, техника танца, если она мертва, механистична, не может служить искусству, воспевающему жизнь и творчество. Именно этих принципов придерживается Московская государственная академия хореографии (МГАХ).

В стенах нашей академии работали ярчайшие представители педагогики классического балета, создавшие классическое образование. Оно зиждется на глубочайшем знании предмета и традициях, в единении народно-характерного, дуэтного, историко-бытового и классического танцев в содружестве с музыкальным образованием.

Влияние нашей академии на развитие классического балета в мире достаточно велико. Педагоги академии проводят мастер-классы во многих странах мира, утверждая традиции русской школы классического балета. Например, в течение последних 6 лет в Нью-Йорке и штате Коннектикут проходят мастер-классы педагогов МГАХ по классическому, дуэтному, народно-сценическому, историко-бытовому танцам. Эти мастер-классы пользуются огромной популярностью и успехом. После занятий в мастер-классах многие дети изъявляют желание учиться в России, поступают в МГАХ и продолжают обучаться русской школе балетного искусства. Мы с гордостью можем сказать, что уже эти участники мастер-классов по окончании МГАХ были приняты в такие знаменитые балетные труппы, как балетная труппа Большого театра России, труппа АВТ в Нью-Йорке, труппа Михайловского театра в Санкт-Петербурге. Это свидетельствует о жизнеспособности русской балетной школы и востребованности ее в современном мире.

## **Русская балетная школа и развитие хореографического образования в Республике Корея**

**Л.В. Коваленко**

balletacademy-lvk@yandex.ru

старший преподаватель кафедры классического танца  
Московской государственной академии хореографии  
Москва, Россия

Корея - это страна с древней историей, самобытной высокоразвитой культурой. Вплоть до конца XIX века в Корее сохранялась ориентация исключительно на традиционную культуру, исключая влияние иных культур извне.

В 1894 году новым правительством проводится крупная реформа. Главным событием стало появление западных культурных традиций. В 1902 году в Корее был открыт первый театр западного типа под названием «Хём-Нюльса». И только в 1926 году состоялось знакомство с западно-европейским танцем. Балетные труппы Японии, Белоруссии и России (г. Владивосток) показали корейскому народу хореографические миниатюры.

В 1962 году было объявлено о создании труппы «Национальный театр танца», который в последствии был назван «Национальный балет Кореи».

В 1991 году был подписан договор о сотрудничестве между Россией и Республикой Корея. Корейская национальная труппа стала тесно сотрудничать с Большим театром. Неоднократно возобновляла для этой труппы балеты классического наследия М.В. Кондратьева. С 2000 года компания начала тесное сотрудничество с Ю.Н. Григоровичем. Балеты в его редакции: «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта», «Раймонда», «Спартак», «Щелкунчик» регулярно идут на корейской сцене. Постоянно идёт обмен ведущими танцовщиками и солистами обеих трупп.

Ведущие балетные школы Кореи тесно сотрудничают с российскими педагогами. В 1993 году была организована школа при Корейском Национальном театре. С 2004 года началось тесное сотрудничество с Московской государственной академией хореографии. Г.А. Козлова, В.Н. Куликова, Т.А. Гальцева, Л.В.Коваленко работали в этой школе. В настоящее время там работает Е.С. Мичкова.

В Сеуле 36 учебных заведений имеют хореографический факультет. Самым лучшим считается балетное отделение Корейского национального университета, открытое в 1993 году. Это единственный университет в Корее, для которого был разработан специальный учебный план, подобный русским балетным школам.

Существует тенденция приглашения русских педагогов. Владельцы маленьких студий считают, что русская школа весьма востребована и лежит в основе корейской национальной балетной школы.

## Русское хореографическое образование как концепция

**М.Е. Валукин**

ballet-gitis.ru

канд. искусствоведения, профессор,  
заместитель заведующего кафедрой хореографии  
Российского университета театрального искусства - ГИТИС  
Москва, Россия

Концептуальность русского хореографического образования – это, прежде всего, система идей, методологий и способы их воплощения. Но образование может существовать только при наличии и активном функционировании в обществе предмета, для которого необходимо конкретное образование. Таким образом, следует определиться с понятием «Русский балет» как действующим объектом на современном этапе. И здесь возникает необходимость формулировки некоторых вопросов, решения которых предполагают дискуссионность, с одной стороны, и неоднозначность, с другой.

Первое, «Русский балет» - это феномен искусства или культуры?

Второе, можем ли мы говорить о «Русском балетном феномене» сегодня?

Русский балет, начав формироваться как явление в начале 18 века в недрах дворянской культуры, сразу заявил о себе как о самобытном явлении, основанном на высочайшей духовности, определяющейся ментальностью всего народа. Изначально являясь развлечением, по мере профессионализации балет транспонировался в область искусства, которое подразумевает владение мастерством, условность и воздействие на человеческое сознание и подсознание.

Но если балет – искусство, то какова его цель? По словам Аристотеля: «Цель искусства – не в занимательности и удовольствии, а в нравственном воспитании человека». Относится ли это к балету? К «Русскому балету» - да. Исторически русский народ имел высочайшую нравственность. Эта идея стержневая всей русской государственности и всего истинно русского искусства. Поразительно, что иностранные балетмейстеры, начиная с Франца Хильфердинга, приезжая в Россию, стремились понять ее народ, обрабатывая национальные мелодии и ставя балеты на русскую тему. Русская певучесть и мягкость, русская недосказанность и грусть, вечная русская жертвенность и преображение – все это легло в основу русской классической школы. Можно ли этому научить? Это в крови, на генетическом уровне. Основы заложены. Далее шел процесс откristаллизации форм самой системы. Но балет никогда не был замкнутой системой. Включая в себя различные объекты, которые имели свои критерии, взаимодействовали друг с другом и объектами других систем, балет постоянно находился в развитии. Но парадокс заключается в том, что система, хотя и была открытой, сохраняла аутентичность, впитывая и ассимилируя иные разработки.

Русский балет как объект входит в систему хореографии, которая как объект входит в систему искусства, которое в свою очередь является объектом культурной системы. Таким образом, все локальные системные объекты взаимодействуют друг с другом. Следовательно – «Русский балет» - это культурная парадигма народа. С этих позиций – это феномен.

Европейская глобализация и интеграция начались не вчера. Процесс прослеживается с эпохи Возрождения, с каждым столетием набирая обороты. Мир менялся и меняется с пугающей быстротой. Глобализация подразумевает стирание национального самосознания наций и народов. У мирового капитала понятия Родины не существует. Для более эффективного управления народами нужно не высокое искусство, а масс культура, распространению которой способствуют СМИ. Нам навязывают некую модель поведения (культурный уровень). Русский балет, оставаясь на высоком духовном уровне (идея жертвенности рефреном проходит через классическое наследие: «Лебединое озеро», «Раймонда», «Щелкунчик», «Дон Кихот», «Эсмеральда», «Петрушка» и др.), является антагонистом поп-арту. Ценой невероятных усилий он противостоит хореографическому вульгарному либерализму.

Если сделать подборку цитат из интервью западных хореографов и их протагонистов, приглашаемых работать в Россию, то вырисовывается очень любопытная картина. Так, после премьеры «Ромео и Джульетта» Р. Поклитару, одна из отечественных критикесс заявила, что наконец-то Большой сошел с котурнов. Балетмейстер, чей одноактный спектакль был поставлен в Большом театре, отметил, что, оказывается, наши артисты неплохо подготовлены. У них хорошая растяжка. Еще один «современный классик» сказал, что русские всегда задают слишком много вопросов: зачем и почему. Начо Дуато: «Я пока не предлагаю Петербургу мадридские работы последних лет: для этой труппы они слишком сумасшедшие». Далее он продолжил: «Дон Кихот», по-моему, очень странный спектакль» [1]. Мы были для них странными и останемся. Но вопрос можно поставить и иначе, может быть они для нас странные, люди, потерявшие свое и несущие нам чужое? Один из артистов Большого театра после очередной западной новации говорил, что постановщик требовал от них не вкладывать никаких эмоций в движение, а они, воспитанные русской школой, стремились понять смысл происходящего, которого там не было.

Хореографическая глобализация стерла национальные черты, школы. Наша школа еще держится. Но как долго мы сможем выстоять, от этого зависит наше будущее.

Основные базисные моменты русской школы – осмысленность и одухотворенность. У нас нет пустых движений, составляющих лексическую основу танца. Как богат и могуч русский язык, так богат и масштабен Русский балет. Здесь нет безумного количества движений на единицу времени, здесь отсутствует спекуляция на именах великих композиторов, здесь нет изощренной игры бездушных и выхолощенных форм.

Ярчайшим событием стала премьера восстановленного «Ивана Грозного» Ю. Григоровича. И это на фоне последних мелкотравчатых премьер. Поражает, что спектакль вернул артистам интерес к истории, литературе. Исполнитель главной партии читает Карамзина, читает критически, с чем-то согласен, с чем-то нет, погружается в культурный пласт эпохи; артист, танцующий Курбского, зачитывается перепиской своего героя с Грозным. Вот в чем заключается феномен русского балета. Поражает, как абсолютно точно выбран исторический момент выхода спектакля. России нужна сильная личность. В балете в том числе.

И если мы говорим о балете как об искусстве, то слова В. Соловьева о «высшей задаче искусства как осуществление в нашей действительности абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма» [2], написанные более ста лет назад, приобретают сегодня первостепенное значение. Хореографическому радикальному модернизму, разложившему национальные школы, мы должны противопоставить Русский балет как данность, которую мы обязаны сохранить для будущей жизни нации и страны.

#### Список литературы

1. Дуато Начо «Мне хочется привнести в танец запах жасмина, моря и апельсинов»/ Интервью РБК/<http://www.rbcdaiiy.ru>
2. Соловьев Вл. Общий смысл искусства. Собрание сочинений. Т. 6. М., 1982.

### **Обучение студентов Московской государственной академии хореографии языку современного танца**

**Дэвис Робертсон**  
davisrobertson@gmail.com  
художественный руководитель  
Школы балета Джоффри (Joffrey Ballet School)  
США, Нью-Йорк

Более десяти лет я являлся премьером балетной труппы Джоффри (Joffrey Ballet), где получил опыт исполнения классического репертуара, современных произведений и репертуара стиля «модерн». Кроме того, мне выпала удача исполнять в качестве приглашенного солиста главные партии во всех главных балетах Петипа. За годы работы в труппе Джоффри я танцевал балеты таких светил, как Роберт Джоффри, Джордж Баланчин, Фредерик Аштон и Энтони Тюдор. Сотрудничество с труппой Джоффри также дало мне уникальную возможность переосмыслить работы русских хореографов-авангардистов XX века: Леонида Мясина (партия Судьбы в *Les Presages*) и Вацлава Нижинского (Фавн в *Послеполуденном отдыхе фавна*).

Моя нынешняя работа в качестве художественного руководителя балетной школы Джоффри заставляет меня остро осознавать необходимость скрупулезного и четкого обучения классическому балету, а также важность приобретения навыков и освоения методик современного танца.

Получив предложение поставить современный хореографический номер для отчетного концерта выпускного класса Московской государственной академии хореографии 2012 г., я испытал чувство сильного волнения и радости при мысли, что смогу проверить свои знания и в качестве постановщика, и в качестве педагога-балетмейстера. Для меня не стал сюрпризом высокий уровень классической подготовки студентов - я знал, что они получили прочную базовую подготовку для балетного движения любого типа. В течение всего процесса репетиций со студентами Академии, я поражаюсь не только их технике и

физическим возможностям, восприимчивости и скорости реакции на новый стиль танца, но и энтузиазму и желанию попробовать свои силы в новом для них танцевальном стиле. Мне было ясно, что студентам нравится возможность движения вне рамок «всемогущей классики», но для многих переход к современному стилю оказался совсем не прост. Мы все осознали, что за краткое время совместных репетиций студенты Академии смогли лишь начать исследовать возможности современной хореографии.

Мой хореографический эксперимент в Московской государственной академии хореографии привел к одному интересному наблюдению: я заметил, что студенты Академии кинестетически реагируют на незнакомую хореографию с некоторой осторожностью и робостью, пока я не дам им конкретный визуальный образ или картинку в качестве начальной точки для проработки движения. О значимости движения для когнитивного процесса сказано немало, но я заметил, что верно и обратное: когда я давал учащимся правильный конкретный ментальный образ, движения «лились рекой». У меня сложилось впечатление, что способ умственной работы, зачастую используемый в классике – вдохновение сюжетом или персонажем – может быть использован для раскрытия «спортивности» учащихся и создания более абстрактной пластики. Студенты говорили мне, что более традиционный метод работы с образами помогает им осознать взаимоотношения своих тел со временем и пространством в контексте чистого движения. Изучение современной пластики способствовало развитию нового хореографического чувства и позитивно повлияло на их способности исполнять как классические, так и современные партии.

Мне также выпала честь провести несколько методических семинаров для профессорско-преподавательского состава Академии, на которых особый упор был сделан на методике обучения танцоров «современному движению». Преподаватели Академии участвовали в моих занятиях в качестве наблюдателей или напрямую, а я «разбирал» балет «до винтиков», используя некоторые импровизационные методики Вильяма Форсайта и прочие современные приемы. Мы обнаружили, что между классическим и современным балетом значительно больше общего, чем можно было бы предположить. В танце ключом к успеху является художественное исследование темы посредством техники: классической или «неклассической». В качестве иллюстрации могу привести случай, когда я рассказывал студентам о концепции «письма телом» (движения, при котором танцоры «пишут» телом буквы или «рисуют» в пространстве). Мне показалось, что студенты не полностью понимают данную концепцию, пока я не попросил их встать в пятую позицию и округлить руки, чтобы они напоминали форму буквы «О». Затем я попросил студентов найти новые способы воспроизведения и создания этой буквы. Подобный поиск привел не только к лучшему пониманию того, как создать неподвижный образ, но и того, как «написать» или «нарисовать» его частями своего тела, что, в конечном итоге, привело к скорейшему прорыву в обучении студентов.

Я надеюсь, что все, участвовавшие в методических семинарах и в процессе создания и исполнения современного балета *At a Still Point of the Turning World*, получили что-то



ценное. Для меня работа с прекрасным коллективом педагогов и студентов стала источником вдохновения, и я многому у них научился. С нетерпением жду новых проектов с Московской государственной академией хореографии, чтобы «наводить мосты» над пропастью между классической и современной хореографией и способствовать дальнейшему развитию этой балетной школы мирового класса.

### **Талантливые студенты устремляются в неизведанное**

**Давиде Бомбана**  
davidebombana@gmail.com  
хореограф  
Флоренция, Италия

Несколько лет назад мне выпала большая удача и честь репетировать со студентами Московской государственной академии хореографии, руководимой г-жой Леоновой, и представить две мои хореографические работы.

Я учился балету в Академии Ла Скала в Милане. В то время (конец 70-х годов прошлого века) между Большим театром и Ла Скала существовал постоянный культурный обмен (в Ла Скала приезжали российские певцы, а итальянские танцоры ездили на стажировки в Московское академическое хореографическое училище на 8 месяцев, а иногда и на 2-3 года). Мне лично шанс поехать на стажировку в Москву не представился, но я помню, с каким энтузиазмом и уважением все мои коллеги отзывались об опыте, полученном в Москве, и насколько разительны были улучшения в технике их танца. Кроме того, в Академии Ла Скала работали многочисленные русские педагоги, обучавшие нас по методике Вагановой.

Моя мечта работать в московской балетной школе сбылась через тридцать лет, когда мне представился шанс сотрудничать с Московской государственной академией хореографии в качестве хореографа.

Как отмечено выше, мое становление в балете было строго классическим, но, поработав с различными труппами и многочисленными хореографами, постановщиками и профессиональными танцорами и впоследствии став хореографом, я использую мое классическое образование для развития более современного хореографического языка. Поэтому я с таким воодушевлением ждал встречи с молодыми студентами МГАХ – я знал, что то, что я буду предлагать им, несколько необычно для них с точки зрения языка хореографии.

Для меня было большим сюрпризом обнаружить в них полную открытость, исключительно зрелый подход в совокупности с отличным чувством музыки.

Я полагаю, что необыкновенно талантливые педагоги МГАХ, работающие под чутким и интеллигентным руководством госпожи Ректора, способны привить ученикам не только крепкую дисциплину и огромное уважение к искусству в целом, но и передать им

неистребимое желание исследовать новые области, новые аспекты искусства и новые способы движения.

Результат моей работы с молодыми талантами был неописуем, поскольку ученики были не только интеллигентны, но и отлично подготовлены физически – они могли выполнить все, о чем я просил, на высочайшем уровне эстетики и экспрессии. Поэтому я убежден, что в наши дни МГАХ и прочие балетные академии в России, являющиеся центром подготовки отлично образованных, талантливых, интеллигентных и идеально выученных танцоров, играют выдающуюся, важную, и, может быть, даже уникальную роль в мировой хореографии.

С одной стороны, они сохраняют чистоту и уникальность своего артистического наследия – с максимально возможным уважением к балетному репертуару, а с другой – способны дать современным хореографам шанс работать с танцорами, не только отлично подготовленными физически, но и отличающимися исключительным трудолюбием и страстью к балету.

### **Проблема музыкально-хореографического синтеза в хореографическом образовании**

**Ю.Б. Абдоков**

abdokovgeorg@mail.ru

композитор, канд. искусствоведения,  
профессор Московской государственной  
консерватории им. П.И. Чайковского,  
руководитель Международной творческой  
мастерской «Terra Musica»  
Москва, Россия

За последние 15 лет в Московской государственной академии хореографии (МГАХ) разработана и успешно функционирует система воспитания хореографов, исполнителей и педагогов-репетиторов, основывающаяся на глубоком изучении онтологических основ театрального синтеза. «Краеугольным камнем» подобной онтологии является многомерная проблема соотношения музыки и танца.

Современный балетный театр по своей лексической этимологии является *музыкальным*. Музыкальное воспитание артистов балета и хореографов не должно слепо калькировать «консерваторский» тип образования. Самое большое заблуждение в музыкальном образовании хореографов – это *ограничение* учебного процесса освоением элементарных навыков музыкальной грамотности. Такой метод недостаточен по причине весьма опосредованного(формального) отношения к насущным проблемам «танцевального толкования» музыки. Задачи здесь гораздо сложнее и шире. Даже такие сугубо «музыкально-ведческие» сегменты образовательного процесса, как теория музыки, анализ музыкальных форм, полифония, инструментоведение и чтение оркестровых партитур и

другие подобные дисциплины должны быть специально адаптированы к нуждам хореографического образования.

*Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве* – так можно обозначить сверх-идею музыкального образования в МГАХ. От педагога-музыканта требуется глубокое знание лексических основ классического и современного танца, истории балетного театра и всего, что определяет стилистику синтетического музыкально-хореографического искусства. В МГАХ одним из фундаментальных курсов, завершающих музыкальное образование артиста балета и хореографа, является дисциплина «Музыкальная драматургия балетного спектакля». Курс не ограничивается изучением архитектурных закономерностей того или иного балетного действия, но суммирует весь комплекс аналитических, теоретических и практических знаний и умений во всем, что касается музыкально-хореографического синтеза – от способностей целостно анализировать музыкально-пластическую композицию и стилистику спектакля до навыков «пластического» видения тембровой палитры симфонического оркестра.

### **Педагогические принципы развития художественного мышления и творческих способностей учащихся на уроке хореографии**

**В.Н. Нилов**

nilov@mediatest.com

д-р пед. наук,

профессор Российской академии образования

Москва, Россия

В Российском хореографическом образовании, в области искусства балета, необходимо обратить внимание на педагогические принципы развития художественного мышления и творчества учащихся на уроке хореографии. Автор, основываясь на диалектике как логике познания, вывел универсальный метод: *метод содержательного анализа*, который возведен в ранг *принципа*, тем самым обозначив целостность всей педагогической системы, где *принцип содержательного анализа* становится и предпосылкой, и целью развития художественно-творческих способностей учащихся на уроке хореографии.

Изложенная теоретическая база, а также достаточный и необходимый практический опыт изучения развития художественно-творческих способностей учащихся на уроках хореографии, позволил нам вывести, наряду с принципом содержательного анализа, ряд принципов целостной педагогической системы. Поэтому мы выделяем: *принцип целостности*, *принцип адекватности* и *принцип образности*, который, по нашему мнению, должен быть ведущим в творческо-педагогическом процессе на уроке хореографии.

Принцип *целостности* лежит в основе всех явлений действительности и проявляет себя в процессе разворачивания содержания урока от целого к его частям и обратно на качественно новом уровне, к воссоединению познанного целого. Иными словами, организуя

процесс творческого погружения в пластико-интонационное наследие на уроке хореографии, учащиеся осваивают содержание урока и формируют свою творческую личность.

Принцип *адекватности* органично «вытекает» из принципа целостности, конкретизируя его как методика методологии. Только исследуя предмет или явления во всей его сложной организованности, совокупности всех частей, обусловленных внутренней взаимосвязью, мы приближаемся к подлинному отражению этого предмета или явления. Хореографическое искусство по природе своей диалектично, значит, диалектика должна стать методом познания искусства.

Принцип *образности* диктует необходимость построения урока хореографии на уровне обобщений-образов: «искусство не думает мелочами». Понятие художественного образа – центральное в художественной педагогике. Будучи «конкретной реальностью сущности» (Гегель), «художественный образ» (Л.С.Выготский) преобразует действительность, сохраняя ее самобытность и целостность, «проявляя заложенные в этом образе эстетические возможности».

Принцип *необыденности* в отличие от повседневности также должен стать ведущим в технологии целостности. Как было отмечено выше, каждый урок хореографии должен нести высокое нравственное содержание. Важнейшей задачей формирования эстетического отношения и развития художественно-творческих способностей учащихся является формирование категории прекрасного в истинном, глубоком и противоречивом ее смысле.

Принцип *творческого напряжения*. Сущность этого принципа обуславливается необходимостью постоянно поддерживать неугасаемый творческий интерес в учениках, чтобы творческая активность могла проявлять себя в каждом моменте урока хореографии. Задействовав все виды творческой активности, такие как *познавательная* (любопытство), *мотивационная* (внутренний стимул), *преобразующая* (потенциальная тяга к творчеству, созиданию) с помощью специально организуемой на уроке хореографии творческой ситуации, необходимо держать учащегося в творческом напряжении. Подобно тому, как драматургическая линия произведения держит в напряжении воспринимающего в ожидании развязки, так и драматургия урока хореографии должна напряженно вести учащихся к кульминационной «точке кипения», чтобы разрешить все поставленные уроком творческие противоречия.

Пришло время, когда необходимо в хореографическом образовании в области искусства балета осмыслить накопленный практический опыт и создать свое направление в науке – педагогику хореографического искусства.

## Современные проблемы подготовки артистов балета перед спектаклем

Д.Н. Соснина

sosninadn@mail.ru

педагог классического танца

Пермского государственного хореографического колледжа

Пермь, Россия

Балетное искусство базируется на незыблемых традициях классического танца. Это искусство новых, технически оснащенных исполнителей, где профессиональная деятельность артистов связана с большими физическими, нервными и эмоциональными нагрузками, что способствует возникновению особого психологического состояния, обозначенного как «сценический стресс». Для одних он является оптимальным для работы и творчества, а для других чрезмерным и разрушающим. Специальные исследования в различных видах деятельности показали, что во многом успешность в деятельности определяется таким свойством, как устойчивость к стрессу. До сих пор стрессоустойчивость артистов балета, равно как и вопросы влияния стресса на исполнительскую деятельность, не были предметом специального научного исследования.

Исследование влияния стрессоустойчивости на компоненты деятельности с учетом индивидуальных особенностей артистов балета проводилось на базе Пермского академического театра оперы и балета им. П.И. Чайковского, испытуемые – артисты балета (80 человек). В результате исследований были выделены две группы испытуемых: артисты балета, которые устойчивы к стрессовой ситуации - «стрессоустойчивые», и те, кто плохо справляется со стрессом - «стрессонеустойчивые». У «стрессоустойчивых» такие показатели как «академизм», «музыкальность» и «актерское мастерство» в условиях стресса значимым образом не изменяются. У «стрессонеустойчивых» артистов все показатели деятельности значимым образом ухудшаются, и самое значительное ухудшение имеет место в творческих показателях: «музыкальность» и «актерское мастерство». Таким образом, сценический стресс в первую очередь сказывается у этих лиц на творческих составляющих исполнительской деятельности. Установлено также, что высокая устойчивость к сценическому стрессу у артистов балета проявляется по-разному в различных приемах организации поведения перед выходом на сцену. Реакция на стресс артиста балета перед выходом на сцену может проявляться в трех основных формах сценического стресса: состоянием «полной готовности», «сценической лихорадки» и «сценической апатией».

На основании проведенного исследования можно сделать вывод о необходимости специального организованного психологического сопровождения при подготовке артиста балета, что поможет ему добиться оптимального эмоционального состояния для работы и улучшения результатов деятельности. Высокая психологическая культура и умение квалифицированно применять богатый арсенал психорегулирующих методов дают возможность артистам балета демонстрировать свое наивысшее мастерство в спектаклях, на фестивалях и конкурсах.

Именно стрессоустойчивость артиста балета и умение управлять своим психическим состоянием позволяет сохранять высокую профессиональную работоспособность в сложных условиях. И когда эмоциональное состояние достигает оптимального уровня, создаются предпосылки для возникновения особого состояния души, чувство окрыленности и творческого подъема, что принято называть вдохновением. Следовательно, стрессоустойчивость является необходимым качеством профессионального успеха артиста.

### **О необходимости исследования педагогико-хореографического наследия мастеров прошлого**

**И.Л. Кузнецов**

ilya\_ballet@me.com

доцент кафедры классического и дуэтного танца,  
аспирант Московской государственной академии хореографии  
Москва, Россия

Каждый начинающий педагог неизбежно сталкивается с тем, что даже при определенном энтузиазме и безусловном владении правилами, он в большинстве случаев оказывается беспомощным перед классом в достижении результата. Только вполне объяснимая самоуверенность неофила поддерживает его в нелегком деле воспитания будущего артиста балета.

При всем обилии описаний правил исполнения отдельных элементов классического танца, нельзя не отметить почти полное отсутствие руководств по методике составления учебных заданий и целых уроков, по способу комбинирования движений, по насыщению хореографических схем количеством pas, по способам музыкально-пластического оформления уроков.

Конечно, многое в преподавании классического танца невозможно объяснить словами, и каковы бы ни были учебники, даже самый усердный студент не сможет овладеть всеми секретами нашей профессии. Однако какая неоценимая помощь была бы оказана молодому педагогу, если бы перед ним оказалось нечто подобное энциклопедии, состоящей из собрания иконографических образцов уроков великих мастеров прошлого.

Попытки фиксировать содержание балетного урока уже были предприняты. На сегодняшний день в нашем арсенале имеются книги, отражающие взгляды хорео-пластического мышления Костровицкой, Мессерера, Головкиной, Пестова и др. В схематичных записях представлены отдельные уроки Вагановой и Пушкина. Даже в сравнении с другими искусствами (такими как драма и музыка), имеющиеся дидактические материалы являются неоценимым подспорьем для начинающего специалиста. Это своеобразный фундамент, на который можно опираться, учитывая возраст и степень подготовленности учеников.

В течение многих десятилетий каждый наставник накапливает определенный опыт, хранит в памяти присущий только ему набор приемов. Все они проверены многолетней

практикой. Было бы абсолютно неверно игнорировать, упускать и терять такое наследие. К огромному сожалению, материалы, отражающие педагогические поиски и находки многих авторов, исчезают вместе с их уходом из жизни.

Мыслящий человек не может игнорировать необходимость исследования педагогического наследия лучших мастеров прошлого. Возможно, не только я один в самом начале своего педагогического труда допускал досадную ошибку – неосмысленное копирование работ любимого педагога. Сейчас уверенно могу сказать, что дублируя форму построения урока и даже манеру преподавания, я невольно упускал главные педагогические достоинства своего наставника – детальную продуманность музыкальной архитектуры балетного урока, ярко выраженную музыкально-пластическую характерность всех элементов его хореографической лексики.

Кто из нас не был свидетелем другой, нередко встречающейся ошибки, когда педагог, умеющий хорошо организовать класс, верно преподносящий учебный материал, обладающий явными организационными способностями, игнорирует находки знаменитых предшественников, тем самым лишая себя и учеников колоссальной подпитки.

Проблема сохранения педагогического наследия конечно неоднозначна. Но было бы неверно относиться к ней формально, ограничиваясь лишь видео-фиксацией наших экзаменационных уроков. Отбор удачных учебных примеров признанных мастеров балетной педагогики, апробация их в классах других наставников, классификация их по годам обучения, по способам комбинирования и т.д. – все это могло бы привести к накоплению бесценного научно-педагогического фонда, которым могли бы пользоваться все начинающие педагоги. Но для этого необходимо не только зафиксировать «артефакты» лучшей балетной педагогики, но и снабдить их целостным (подробным методологическим, эстетическим) научным анализом.

Балетному педагогу как воздух необходимы свежие, а можно сказать и хорошо забытые идеи. Было бы замечательно заново открыть лучшие уроки В. Пономарева, А. Писарева, А. Пушкина, А. Вагановой, а, может, даже Иогансона и Чекетти! По счастью, в истории классического танца есть пример смелой попытки фиксации целого урока, принадлежащий не кому-то, а самому Филиппо Тальони. Жаль, что автор смог перечислить лишь названия исполняемых движений и их количество, не упомянув о способах их комбинирования. Как было бы интересно, а главное полезно, знать весь смысловой подтекст такого урока.

В личных тетрадях П.А. Пестова, переданных мне моим педагогом незадолго до смерти, я нашел фрагмент урока Н.И. Тарасова, в котором есть интересное, свежее решение экзерсиса у станка: соединение в единое учебное задание таких движений как *battement fondu* и *rond de jambe par terre*. Признанный практик и теоретик классического танца, казалось бы, нарушает здесь, незыблемый, «узаконенный» порядок компоновки экзерсиса, когда *rond de jambe par terre* обязательно предшествует *battement fondu*. Используя этот пример в работе, мне удалось оживить класс, внести элемент неожиданности. В ходе практического занятия учащимся было интересно осваивать новое задание. Словом, стоит искать материал для

изучения, который поможет каждому педагогу преподавать не только общеизвестными и часто используемыми приемами, но и тем, что помогло бы трансформировать балетную педагогику в подлинное творчество.

## **Полихудожественный подход как перспективное методологическое основание развития творческих способностей учащихся младших классов хореографических училищ**

**Е.А. Горпиненко**

helena13gor@mail.ru

концертмейстер кафедры концертмейстерского мастерства и  
музыкального образования, аспирант  
Московской государственной академии хореографии  
Москва, Россия

В системе художественного образования в целом и хореографического образования, в частности, для развития творческих способностей учащихся весьма перспективным является полихудожественный подход. Впервые идея полихудожественного подхода была предложена советским исследователем Б.П. Юсовым, который разработал новую уникальную методику в области художественного развития детей, основанную на синтезе искусств.

В логике полихудожественного подхода эффективность художественно-творческого развития учащихся достигается при помощи использования всех существующих способов эстетического воспитания и разнообразных видов художественно-творческой деятельности: музыкальной, художественно-изобразительной, речевой, театрализованной, игровой.

Разные виды искусства имеют как специфические, так и схожие средства выразительности, например, динамика есть и в музыке, и в танце, и в живописи, и в литературе, и в драматическом искусстве. Искусство, во всем многообразии своего проявления, имеет единую внутреннюю логику, единую природу и все богатство его воплощения родственно связано между собой. Единая природа всех видов искусств говорит о неизбежности их взаимодействия и необходимости охвата всех проявлений художественно-творческой деятельности для выявления творческого потенциала и раскрытия полихудожественных возможностей каждого ребенка. Полихудожественный подход предполагает раскрытие внутреннего родства различных видов искусства, обнаружение образных связей слова, звука, цвета, движения, интонации, ритма, жеста, пространства, формы.

Взаимодействие различных видов искусства оказывает благотворное влияние на общее эстетическое развитие детей, а также способствует более глубокому познанию своего искусства – искусства танца.

На сегодняшний день полихудожественный подход находится в стадии интенсивного исследования (С.А. Бондарева, А.И. Кислова, Н.П. Шишлянникова, Е.П. Капкова, Т.С. Ковалева, Е.Н. Прасолов, О.В. Стукалова и др.), актуализировалась потребность



разработки рекомендаций по практической реализации, в том числе и в хореографических учебных заведениях.

## **Некоторые вопросы формирования музыкального содержания уроков классического танца**

**А.А. Бойко**

anastasiya-bojko@yandex.ru

концертмейстер кафедры концертмейстерского мастерства и  
музыкального образования, аспирант

Московской государственной академии хореографии  
Москва, Россия

В немногочисленных исследованиях сущности музыкального сопровождения на уроках классического танца (за очень редкими исключениями) рассматривается некий *универсальный* подход к музыкальному освоению тех или иных хореографических комбинаций, не учитывающий особенностей различных национальных и профессиональных школ и т. д. Часто предлагаются унифицированные (обезличенные) примеры решения тех или иных творческих и педагогических задач.

Выработка *инновационных принципов дидактической деятельности концертмейстера в сфере классической хореографии* невозможна без всестороннего исследования опыта конкретных мастеров, представителей педагогической культуры прошлого и настоящего, добившихся выдающихся результатов. Именно поэтому, вместо абстрактного описания возможных вариантов музыкального решения тех или иных пластических экзерсисов, необходим скрупулезный критический анализ педагогического и концертмейстерского опыта. Такой анализ позволит найти точки соприкосновения с прошлым, а также сформулировать своеобразный прогноз на будущее в развитии балетного концертмейстерства в нашей стране и за рубежом.

Структурирование музыкального материала и его целостный анализ дает возможность грамотно использовать апробированные многими концертмейстерами формы музыкального содержания уроков классического танца, а главное – создавать новые модели музыкального наполнения учебных комбинаций.

Всякое следование традициям, как и изучение накопленного опыта, будет оправданным, если балетный концертмейстер понимает, что качество его труда во многом зависит от возможностей его личного творческого роста.

## Реализация интегративного подхода в обучении будущих артистов балета

**Н.Н. Каширина, М.Г. Лошакова**

rosengrunschone@mail.ru

преподаватели кафедры гуманитарных,

социально-экономических дисциплин

и менеджмента исполнительских искусств

Московской государственной академии хореографии

Москва, Россия

Задача воспитания гармонически развитой личности, обладающей качествами, востребованными социумом определённого исторического периода, решалась по-разному в разные исторические периоды, постепенно приобретая научную основу к XXI веку.

Профессия артиста балета требует от выпускника не только высокого уровня профессионализма, компетентности, профессиональной мобильности, - качеств, позволяющих выпускнику быть конкурентноспособным на рынке труда, что подразумевает помимо профессиональной подготовки целый ряд других компонентов, как-то: самостоятельность, способность принимать ответственные решения, творческий подход к любому делу, умение постоянно учиться. Понимать сущность, социальную и культурную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес – одно из требований к результатам освоения основной профессиональной образовательной программы новых Федеральных государственных стандартов среднего профессионального образования. Особо важной движущей силой овладения будущей профессией артиста балета является профессиональный интерес.

В ситуации обучения будущих артистов балета в стенах Московской государственной академии хореографии мы трактуем интеграцию как обеспечение целостности учебного процесса, как высшую форму единства целей, принципов и содержания образования на основе глубокой внутренней взаимосвязи учебных дисциплин.

Содержание отечественных учебных программ хореографического образования в советский период заложило основу для успешной реализации междисциплинарных связей. В настоящее время интегративный подход в образовании будущих артистов балета особенно активно применяется в реализации программ социально-гуманитарных и общепрофессиональных дисциплин. Так, на уроках языка и литературы, а также во внеклассной работе широко применяются материалы по истории искусства, особенно балета и музыки, при этом перед учащимися ставится цель увидеть средства воплощения идеи и образов произведения, понять целесообразность того или иного сценического решения.

Интегративный подход в образовании – исторически сложившаяся, актуальная в наши дни традиция отечественной системы профессиональной подготовки артиста балета.

## **Организационно-педагогическая деятельность в области хореографического образования в России (исторический аспект)**

**Е. А. Мартыненко**

uch-otdel@mail.ru

начальник учебно-методического отдела

Московской государственной академии хореографии

Москва, Россия

Московская государственная академия хореографии (МГАХ) сегодня - это многоступенчатая, единая структура обучения и воспитания специалистов в области хореографического искусства. Построение образовательного комплекса московской балетной школы представляет собой уникальную модель непрерывного профессионального образования, начиная с подготовительного отделения до ступени послевузовского профессионального образования. Структура образовательной траектории подготовки артиста балета сочетает в рамках единого учебного процесса несколько уровней образования, при котором обучающийся осваивает образовательные программы общего, среднего профессионального и высшего профессионального образования.

Обязательным условием качественного образования танцовщиков является исторически сложившаяся ориентация образовательного процесса на требования и репертуар современного балетного тетра. Сохраняя и развивая традиции в области подготовки артистов балета для профессиональных театров, академия в соответствии с федеральными государственными образовательными стандартами готовит профессионалов балетного театра: педагогов-балетмейстеров, хореографов, балетоведов и менеджеров исполнительских искусств, концертмейстеров балета. Развивая научно-исследовательскую работу в области хореографического искусства, академия занимается подготовкой научно-педагогических кадров. МГАХ является учебно-методическим центром в области хореографического образования, интегрируя и распространяя профессиональный образовательный опыт, реализует программы переподготовки и повышения квалификации по профилю основных образовательных программ вуза.

В основе образовательной концепции академии лежит подготовка профессионального артиста балета. Профессиональное балетное образование имеет значительные особенности. Оно существенно отличается от профессиональной подготовки в других сферах человеческой деятельности. О специфике балета как самостоятельного искусства говорят современные учёные в области хореографического образования [1, 2, 3]. Современное состояние хореографического образования в России, его успехи и недостатки во многом определяются предшествующей историей становления учебно-образовательной системы в области балета.

Как представляется, проводимый далее анализ исторического опыта становления организационно-педагогической деятельности, накопленного московской балетной школой, будет способствовать пониманию сути и смысла сегодняшних проблем, педагогических

реалий, уяснению закономерностей развития образовательных систем в сфере хореографического образования, позволит заглянуть в завтрашний день.

#### Список литературы

1. Догорова Н.А. Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре от XVII до начала XX века.: Дисс. канд. искусствоведения. Саранск, 2006.
2. Леонова М.К. Из истории московской балетной школы. М., МГАХ, 2008.
3. Фомкин А.В. Исторические традиции современного балетного образования (на материале деятельности танцевальной Ея Императорского Величества школы-Академии русского балета имени А.Я. Вагановой). Автореф. дис. канд пед. наук. СПб., 2008.

### **Особенности самообразования в профессиональном становлении артиста балета**

**Т.В. Бирюкова**

tabiryukova@yandex.ru

аспирант Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой  
Санкт-Петербург, Россия

Непрерывное развитие мирового балетного искусства, противоречивые демократические и экономические преобразования, произошедшие в последние десятилетия в России, выдвигают перед артистом балета новые задачи повышения эффективности профессиональной деятельности. Вместе с тем практика балетного театра показывает, что существующая система специальной подготовки артиста балета не может в достаточной степени предвосхитить и подготовить исполнителей к решению творческих проблем, которые возникают в театральной работе. В связи с этим одним из условий самореализации личности танцовщика в избранном деле немаловажную роль играет профессиональное самосовершенствование, в котором выделяется профессиональное самообразование.

Изучение теоретических работ о самообразовании А.К. Громцевой, Б.Ф. Райского, И.А. Редковец, Г.Н. Серикова, Г.М. Коджаспировой, В. Оконя, Ю.Е. Калугина, Е.А. Шуклиной и др., трудов выдающихся мастеров балета по теории и практике профессионального исполнительского искусства А.Я. Вагановой, Л.Д. Блок, А.М. Мессерера, Н.И. Тарасова, В.С. Костровицкой, С.Н. Головкиной, Н.М. Стуколкиной, Э. Бруна, Л. Моор и др., а также исторической и искусствоведческой литературы об исполнителях показало, что самообразование в балете имеет место быть.

Наблюдения за организацией театрального дела в различных профессиональных коллективах, исполнительский опыт автора также позволяют утверждать о существовании феномена самообразования в балете. Явление представляет собой самостоятельную специально организованную познавательную деятельность артиста балета, направленную на приобретение, расширение, углубление и совершенствование имеющихся у него профессиональных знаний, умений и навыков в целях достижения высокого уровня мастерства.

Безусловно, владение навыками и умениями профессионального исполнения является одной из целей системы балетного образования. Главной особенностью самообразования является то, что танцовщик самостоятельно принимает решение о своём профессиональном совершенствовании и сам для себя выстраивает план восхождения к вершинам профессионализма.

Цель самообразования в балете имеет много общего с целью балетного образования и основной деятельности, а именно, стать настолько профессионально компетентным, чтобы быть востребованным исполнителем, улавливать тенденции происходящих изменений в искусстве, быть включённым в общемировой культурный процесс и тем самым способствовать развитию балетного искусства. Содержание самообразования в балете определяется основными структурными элементами профессии и связями между ними. Это репертуар, личность артиста балета, его телесный аппарат и условия, в которых проходят подготовка и исполнение хореографических произведений.

Необходимыми условиями, без которых самообразование в балете невозможно, являются качество знаний и устойчивость профессиональных умений и навыков, полученных в балетной школе.

Воспитанные на практике навыки самообразования и разносторонние интересы способствуют социализации личности танцовщика как носителя определённого типа культуры и традиций сценического исполнения, играют компенсирующую роль в обстоятельствах, которые препятствуют самореализации в профессии, готовят артиста балета к адаптации в социуме по окончании танцевальной карьеры.

### **Исторические аспекты преподавания хореографической дисциплины – народно-сценический танец**

**Т.М. Дубских**

hf1@chgaki.ru

канд. педагог. наук, доцент,

зав. кафедрой педагогики хореографии

Челябинской государственной академии культуры и искусств

Челябинск, Россия

Анализ литературы позволяет сделать вывод, что исторически к народно-сценическому танцу ведут два пути: с одной стороны, от элитарных сценических форм танцевального искусства, много веков назад отделившихся от своих народных истоков, с другой – от народного творчества.

Из-за отсутствия общей теории танца в каждом учебном предмете складывается собственный тезаурус, лишь отчасти соотносимый с тезаурусами смежных учебных курсов. Об этом рассуждает исследователь Г.Ф. Богданов в своем учебном пособии, используя термин «народно-сценический танец» и противопоставляя их характерному танцу.

Несмотря на то, что и у любителей, и у профессиональных хореографов проявляется огромный интерес к народно-сценическому танцу, обучение этому виду деятельности начинается только с 60-х гг. XX в. в училищах и вузах культуры и искусств. Однако народно-сценический танец как предмет обучения возник в конце XIX в. в Петербургском императорском хореографическом училище. Его появление было обусловлено тем, что в балетных спектаклях исполнялись народные танцы: испанские, венгерские, польские и др. Мысль о создании специальной системы (подобно системе классического танца) для подготовки исполнителей народного танца давно занимала умы хореографов. В 90-х гг. XIX в. А. Ширяев по собственной инициативе сделал первую попытку создания характерного тренажа. Эти уроки позднее ввели в двух старших классах Петербургской балетной школы. Вначале на характерный танец смотрели как на предмет второстепенный, но с течением времени отношение к нему изменилось, появились сторонники нововведения. Значительным событием стало появление книги А. Лопухова, А. Ширяева, А. Бочарова «Основы характерного танца» (1939 г.). Именно этот труд, возникший в результате накопленного опыта подготовки исполнительских кадров, можно считать первым учебником по преподаванию народно-сценического танца. Работая с этим первоисточником, мы столкнулись с терминологическими сложностями. Словосочетания «народный танец» и «народно-сценический танец» авторы считают однозначными. Однако они не идентичны: «народный (народно-характерный, характерный) танец» в балетном спектакле является частью иного целого (народно-характерные танцы в балетах «Лебединое озеро», «Дон-Кихот», в опере «Иван Сусанин»). Эти танцы требуют высокопрофессионального мастерства. Подготовка к исполнению этих танцев осуществляется в хореографических училищах, а не на хореографических факультетах вузов культуры и искусств.

Народно-сценический танец как особый вид хореографического искусства зародился в России относительно недавно, в конце 30 гг. XX в.. Наиболее значимым событием в истории этого вида танца было создание в 1937 г. Государственного академического ансамбля народного танца СССР под руководством И.А. Моисеева, благодаря которому у публики и профессиональных хореографов появился огромный интерес к народно-сценическому танцу. Появления школы народно-сценического танца было вызвано необходимостью. Широкое распространение балетного искусства, открытие новых театров и концертных залов, стремительный рост разного рода хореографических школ, студий, училищ, бурное развитие профессиональных ансамблей народного танца, самодеятельных танцевальных коллективов — все это ставило перед хореографией XX в. и ее деятелями большие и сложные организационные и творческие задачи. Выполнение их требовало глубокой профессиональной оснащённости. Чтобы создавать новые произведения, нужно изучить опыт прошлого, знать образцы танцев разных народов, уметь обращаться с их основными формами, элементами, ритмами, манерой исполнения. В искусстве танца назрела острая необходимость в серьезной учебе, в подготовке кадров не только исполнителей, но и балетмейстеров, педагогов, широко мыслящих специалистов-хореографов. В стране созда-

ется система среднего и высшего хореографического образования, где изучению народно-сценического танца придается большое значение.

Школа народно-сценического танца отличается от школы характерного танца так же как отличаются оба этих танцевальных жанра друг от друга. Хотя в стране достаточно вузов, готовящих специалистов-хореографов, потребность в педагогах-хореографах, владеющих методикой преподавания народно-сценического танца, велика. Преподавание его требует не только общей хореографической подготовки, но и наличия специфических знаний, умений и навыков.

Таким образом, теоретический уровень обучения народно-сценическому танцу представлен многочисленными публикациями, посвященными истории различных видов танцев, их преподаванию, описанию и критическому разбору танцевальных спектаклей и концертов, творчеству выдающихся создателей танцев (их «композиторов»), постановщиков, исполнителей. Этот уровень (фактологический, частно-теоретический) также обеспечен вполне удовлетворительно. Что касается общетеоретического уровня теории хореографии, приходится признать, что этот уровень пока «не достроен доверху»: даже в энциклопедических изданиях нет развернутого научно обоснованного фундаментального понятия «танец», как, впрочем, нет и глубокого обоснования понятий «балет», «народно-сценический танец» и многих других.

### **Творческая педагогика в процессе обучения студентов классическому танцу**

**Л.Д. Ивлева**

hf1@chgaki.ru

канд. пед. наук, профессор

Челябинская государственная академия культуры и искусств

Челябинск, Россия

В условиях обновления общества, когда образование перестраивается на основе демократизма, образовательные учреждения получили степень свободы, право на эксперимент. В процесс обучения входит креативная педагогика [6]. Это наука и искусство творческого обучения.

Педагогическое творчество представляет собой нахождение педагогом нестандартных педагогических решений в постоянно меняющихся условиях процесса обучения [4]. Оно предполагает наличие общих качеств, характеризующих творческую личность независимо от рода ее деятельности: эрудированности, чувства нового, способности к анализу и самоанализу, гибкости и широты мышления, развитого воображения, активности и др. Педагогу необходимо находить новые методы и приемы обучения.

Для каждого студента главным ориентиром обучения является личное образовательное пополнение. И роль педагога заключается в организации образовательной среды, способствующей поиску студентами образовательных смыслов, предполагающих

личностное творчество. Направленностью образовательного процесса является воспитание личности.

В педагогической компетентности выделяются следующие компоненты: аксиологический, мотивационный, когнитивный, операционный, рефлексивный [8].

Основной формой обучения классическому танцу является практическое занятие «урок». Существуют различные типы уроков: согласно А. Хуторскому [7], можно выделить когнитивные (познавательные), креативные (творческие), коммуникативные (общения), оргдеятельности. Каждый из этих типов включает в себя творческие задания – самостоятельные виды работ, предполагающие возможные направления деятельности. Получаемый результат отражает степень творческого самовыражения студентов.

В принципе каждый урок должен представлять творческий процесс, основанный на взаимопонимании педагога и студента. Анализируя деятельность выдающегося педагога А. Вагановой, можно заметить, что основным правилом ее было превращение повседневной работы в творчество [2]. А. Пушкин [1] от В. Пономарева воспринял умение создавать на уроке творческое рабочее настроение. Его ученики отмечали, что уроки А. Пушкина помогали постигать искусство и вдохновляли на поиск в творчестве. Н. Тарасов считал, что на учебных занятиях (уроках) студенты (ученики) должны выполнять каждое задание не только технически грамотно, но и творчески увлеченно, творческая индивидуальность формируется в ежедневных элементарных упражнениях, если они выполняются увлеченно [5]. Е. Валукин считает, что именно творческое вдохновение педагога влияет на исполнительское мастерство учеников. Он рассматривает актуализацию творчества ученика как педагогический прием [3].

#### Список литературы

1. Альберт Т. Александр Пушкин. Школа классического танца. М., Изд. Артист. Режиссер. Театр. – 1996.
2. Ваганова А. Статьи – воспоминания, материалы. Л.-М., 1958.
3. Валукин М. Эволюция движений в мужском классическом танце. М.: ГИТИС, 2007.
4. Спутник исследователя по педагогике. Челябинск, 2008.
5. Тарасов Н. Классический танец. Школа мужского исполнительства. М., 1981.
6. Техническое творчество: теория, методология, практик. М.: Изд. «Логос», 1995.
7. Хуторской А.В. Практикум по дидактике и современным методикам обучения. СПб, 2004.
8. Чураев В.И. Формирование педагогической компетентности педагогов дополнительного образования детей// Вестник Академии Русского балета им. А. Вагановой. 2011, № 2 (26).



## Культурные и общественные аспекты развития хореографического искусства в городе Саратове

**О.П. Круглова, О.Н. Тихонова**

SRCart2007@yandex.ru

преподаватели ГОУ СПО «Саратовский областной  
колледж искусств»  
Саратов, Россия

У каждого региона нашей большой страны свой облик, свой неповторимый путь в истории. Саратовский балет имеет свою большую уникальную историю. Изучение этого материала позволяет глубже понять трудности и сложности современности, чем живёт балетная школа сегодня.

Можно с уверенностью сказать, что зрительский интерес к искусству танца в нашем городе существовал давно. Известный исследователь театрального и музыкального искусства г. Саратова Б.Г. Манжора упоминал, что ещё в 1877-78 гг. А.Е. Воронков сформировал в саратовской труппе специальный «балетный персонал» из 10 человек, а балетмейстер Н.Я. Левенсон ставил в Саратове профессиональные балетные спектакли с большим количеством участников. Известно, что в 1928 году в составе оперной труппы Нижневолжского краевого объединения был создан балетный коллектив из 14 профессиональных артистов.

В 1932 году в Саратове открывается хореографическое отделение при Саратовском театральном техникуме. В 1936 году в постановке С. Кеворкова прошёл «Бахчисарайский фонтан» с трогательно-поэтичной В. Урусовой. Годы Великой Отечественной войны на время приостановили дальнейшее развитие хореографической школы в Саратове, при театре оперы и балета существовала только хореографическая студия (художественный руководитель - В.Т. Адашевский). Артисты балета участвовали в выступлениях фронтовых бригад. В 1940-х гг. репертуар балетных спектаклей постоянно обновлялся и к 1950 г. включал в себя известные классические балеты.

Созданное в 1961 году Саратовское хореографическое училище дало сцене местного театра много новых молодых артистов. Благодаря творческому союзу балетмейстера В. Адашевского и местного композитора В. Ковалёва в 60-е гг. появилось произведение «Девушка и Смерть», где блистала талантливая В.А. Дубровина. Хореографическая поэма «Девушка и Смерть» была показана на сцене Кремлёвского театра в Москве и получила Диплом I степени на Всесоюзном смотре произведений советских авторов. Во второй половине XX века, наряду с классическими, появились и другие спектакли современных авторов: «Овод» Чернова, «Юнона и Авось» Рыбникова, «Гойя» Гохмана и другие. Можно сказать, что новые тенденции в балетном искусстве того времени были обусловлены возросшим интересом молодых хореографов к экспериментам.

Саратовской хореографической школе есть чем гордиться. Удостоены почётного звания «Народный артист России» Л.А. Телиус и И.Г. Стецюр-Мова. В труппе много прекрасных солистов: Н. Колосова, Д. Курынов, Ю. Танюхина, А. Михеев.

Наше социологическое исследование, которое велось на протяжении двух лет (2011 и 2012 гг.) выявило ряд проблем развития хореографического искусства в регионе, прежде всего в Саратове. Исследование состояло из анкетирования студентов хореографического отделения (первой и второй ступени). Вторая часть работы состояла в опросах - интервью преподавателей хореографического отделения ГОУ СПО «СОКИ», для выявления отношения преподавателей к проблемам саратовского балета на современном этапе и особенностей его развития.

«Какие постановки спектаклей (на протяжении всей истории балетной труппы в г. Саратове) Вы считаете выдающимися?» 54% респондентов ответили – «Жизель», «Лебединое озеро», 36 % - «Бахчисарайский фонтан», 18 % назвали другие балеты - «Спящая красавица», «Золушка», «Дон Кихот». Студенты старших курсов называли: 37,5% - «Муха Цокотуха», 25 %- «Щелкунчик», 12,5%- «Корсар», 12,5% - «Лауренсия».

Абсолютно все студенты и старших, и младших курсов отметили выдающуюся роль Адашевского, основателя Саратовского областного училища.

Характерной чертой саратовского балета студенты младшего возраста считают тот факт, что поступить в СОКИ на хореографическое отделение легче, чем в АРБ или МГАХ. Старшее поколение студентов считает, что это обусловлено следующими причинами: 37,5% - географическим положением; 25% - профессионализмом преподавательского состава, 12,5% - объемом часов, отведённым на классический танец.

«Какую роль играет ГОУ СПО «СОКИ» в истории современного балета?» На этот вопрос большинство опрошенных ответили, что «если бы не было хореографического отделения колледжа, не было бы балетной труппы театра». 87,5% выпускников отметили важную роль своего учебного заведения в выпуске квалифицированных артистов балета

В ходе опроса - интервью преподавателей были выявлены следующие данные. Большинство преподавателей считают выдающимися постановки спектаклей (на протяжении всей истории балетной труппы в г. Саратове) «Лебединое озеро» - 70%; «Гойя» - 62%; «Маскарад» - 17%; «Корсар» - 21%. А также: «Спящая красавица», «Тщетная предосторожность», «Муха Цокотуха», так как все роли в спектакле исполняют обучающиеся хореографического отделения.

«В чем особенности развития саратовской школы балетного искусства?» На этот вопрос педагоги-хореографы в основном отвечали: «В сохранении традиций и канонов хореографического образования России в целом». 25% отметили такую проблему, как нехватка талантливых детей. «С какими проблемами и трудностями сталкивается современный молодой человек, начинающий заниматься балетом?» 68% преподавателей считает, что это социальные проблемы, 32% - работа над собой, дисциплина.

История саратовской балетной школы – уникальное явление в истории не только региона, но и России. Саратовский балет практически прошёл все этапы исторического развития нашей страны, повторив трудности и удачи на этом пути. Он сохранил свои традиции, которые были заложены в двадцатом веке. Создал свою особенную атмосферу танца. Воспитал многих талантливых артистов.

## Традиции изучения историко-бытового танца в российских хореографических учебных заведениях

М.О. Северцева

mar-severceva@yandex.ru

доцент кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца  
Московской государственной академии хореографии  
Москва, Россия

Профессиональное хореографическое образование в России очень многогранно, как ни в одной стране мира. Русская школа балета накопила богатейший материал по всем видам сценического танца и продолжает развиваться и совершенствоваться дальше. Кроме классического и дуэтного танца, профилирующими дисциплинами являются народно-сценический, историко-бытовой и современный танцы. Но если классический и современный танец за рубежом изучаются довольно активно и имеют свои особенности, то такие дисциплины, как народно-сценический и историко-бытовой танец, к огромному сожалению, вообще отсутствуют или имеют очень скудный вид.

Мне бы хотелось коснуться традиций изучения историко-бытового танца в российских хореографических учебных заведениях. Во всех странах программы обучения в хореографических школах ориентируются на репертуар своих театров. А поскольку в России оперно-балетный театральный репертуар состоял из спектаклей, в основе которых лежали литературные произведения на исторические и сказочные сюжеты, появилась необходимость ввести в хореографических школах дисциплину для изучения историко-бытовых танцев различных эпох. Исторический танец являлся замечательным средством образной характеристики. Знать и владеть стилевыми особенностями, манерой исполнения танцев, умением обращаться с аксессуарами должны не только балетмейстеры, но и артисты балета.

Кроме того, в младших классах именно на нашем предмете ученики впервые начинают знакомиться с правилами сценического поведения, с умением распределять сценическую площадку, получают первые навыки парного танца, общения с партнёром, осознанности жестов, поворота головы и т.д. В изучаемых танцах развивается их координация, выразительность и музыкальность. Важно, чтобы дети не только правильно исполняли движения, а старались выражать свои чувства, а это уже первые навыки актёрского мастерства! На уроках дети знакомятся с этикетом, историей балов и костюмов, а также музыкой разных веков – всё это вызывает их большой интерес.

Историко-бытовой танец является **особенностью** российского хореографического образования, так как ни в одной стране мира не изучается в таком объёме. Он сыграл большую роль в развитии не только бального, но и **сценического танца**, тесно связан с балетами классического наследия.

В программу по историко-бытовому танцу включены свои образцы классического наследия, такие как «Танец с подушками» из балета «Ромео и Джульетта» (хор. Л.М. Лавровского), «Гавот» (сцена охоты) из балета «Спящая красавица» и Романеска из балета

«Раймонда» (хор. М. Петипа), экосез из оперы «Евгений Онегин» (хор. А. Горского) и др. На сегодняшний день только русская балетная школа сохраняет народные, придворные и салонные европейские танцы прошлых веков, естественно, в сценическом варианте. Даже иностранные студенты, обучающиеся в нашей академии, с удивлением впервые знакомятся с танцами, зародившимися у них на родине.

Все танцы для изучения были тщательно отобраны первыми педагогами этой дисциплины, представителями ленинградской и московской балетных школ – Н.П. Ивановским и М.В. Васильевой-Рождественской. Выбраны самые яркие и характерные представители балов различных эпох. Исторические танцы вообще очень красивы, грациозны, величественны, изысканны и торжественны. Прививают почтительность и галантность в манерах учащимся. А под какую сказочную музыку исполняются эти танцы! Сейчас, благодаря техническому обеспечению, представилась возможность осуществить мечты наших первых преподавателей: танцевать под замечательные образцы музыкальных произведений в исполнении оркестров.

Мы просто не имеем права терять такие танцы. Насколько русская школа хореографии оказывает влияние на мировой балет в изучении историко-бытового танца, покажет время. Но балетмейстеры в своём творчестве продолжают обращаться к старинным танцам. Постановщик «идёт от музыки», а в музыке композитор выражал чаяния своего времени. Хореографу непременно захочется ввести движения определённых старинных танцев, если, конечно, он сам знаком с ними. К сожалению, этого нельзя сказать обо всех современных балетмейстерах!

Педагоги, окончившие наш ВУЗ, увозят полученные знания по нашему предмету в другие страны. В Японии, например, руководители балетных школ даже не знали, что существует такой предмет, но, приезжая в академию на ежегодные летние мастер-классы и познакомившись с основами историко-бытового танца, приходят в восторг и проявляют к нему огромный интерес.

В последнее десятилетие историко-бытовой танец приобрёл широкую популярность и стал очень модным во многих странах. В России также проводятся исторические балы, на которых исполняют старинные танцы разных эпох, обычно в исторических костюмах. Эти танцы изучаются в различных клубах и студиях исторических танцев, но исключительно на социальном уровне. Историко-бытовые танцы в исполнении артистов балета – зрелище, несравнимое ни с чем! Зарубежные хореографические школы почему-то упускают возможность прикоснуться к истории бальной танцевальной культуры европейских стран. Мы, в свою очередь, готовы поделиться знаниями в методике преподавания этой дисциплины и готовы к сотрудничеству.

## **Художественное мастерство русской балетной школы**

**М.С. Сизова**

msinfo11@yandex.ru

аспирант Московской государственной академии хореографии  
Москва, Россия

Мастерство перевоплощения и работа над ролью артистов русского балетного театра сформировалась под влиянием системы К.С. Станиславского.

Отличительные особенности русской балетной школы – сочетание виртуозной техники, одухотворённой пластики и артистизма исполнителя. Специальные дисциплины в Московской государственной академии хореографии формируют исполнительский стиль и вкус, развивают технику и выразительность исполнения, координацию движений, воспитывают в будущих артистах балета силу и выносливость, учат выражению мыслей и чувств героев, показывают развитие характеров персонажей, учат пластически выражать и раскрывать музыкальную драматургию балета. Будущий артист балета должен быть готов к выполнению любых творческих задач разных жанров, стилей и направлений современных хореографов.

На уроках классического танца великие педагоги русской балетной школы А. Горский, А. Ваганова, Н.Тарасов и др. целенаправленно работали над развитием не только техники и выразительности исполнения, но и над формированием артистической индивидуальности будущих артистов балета. Требовали осмысления каждого исполняемого движения для дальнейшей работы в театре.

Выразительность и осмысление художественного образа необходимо развивать с первых лет обучения профессии артиста балета.

Сценическая практика на сцене учебного театра и участие обучающихся в спектаклях классического наследия в театрах (хореография М. Петипа, А. Горского и др.) играет важнейшую роль в развитии артистизма обучающихся и в сохранении номеров классического наследия школы и театра.

Русская балетная школа сохраняет лучшие традиции национальной культуры и балетного театра.

## **Проблемы творческого метода мышления как национальной особенности русской балетмейстерской школы**

**Н.В. Соковикова**

nsok47@mail.ru

канд. психол. наук, доцент Сибирского независимого института  
Новосибирск, Россия

Балет являлся мощным фактором психологического воздействия на формирование гармонически развитой личности. Таковым он был и является в настоящее время, в тех

балетных и танцевальных формах, которые сохраняют национальные традиции, не только в использовании национальной лексики и музыки, но благодаря национальному способу творческого танцевального мышления.

Русская танцевальная культура складывалась веками в славянских культурах, была принята и переработана христианством в период двоеверия и, оставаясь, по сути, религиозной, сохранялась в народных традициях. В советских балетах национальные танцевальные традиции проявились не в буквальном переносе русских танцев на балетную сцену, а в умении перевода музыкальных звуков в танцевальное движение, отражающее мелодическое и интонационное богатство содержания симфонической музыки.

Актуальность анализа и изучения современных подходов к преподаванию дисциплины «Искусство балетмейстера» в системе учебных заведений культуры вызвана не только принятием новых федеральных государственных образовательных стандартов по направлению «Хореографическое искусство», но и противоречиями, проявляющимися в результатах балетмейстерской деятельности, то есть в сценических постановках.

Эти противоречия выявляют ряд общих проблем в постановочной деятельности выпускников вузов культуры: несоответствия идеи музыкальной первооснове; нарушения законов музыкальной драматургии; несоответствия метроритмической основы музыки и хореографического текста; несоответствия темпо-метрической природы движения и музыкальных темпов; доминантность блочного мышления, с устоявшимся набором танцевальных движений, не коррелирующихся с интонационной сферой музыки, с ритмическими и мелодическими рисунками, скудностью детского танцевального репертуара, в целом, непонимание педагогической и воспитательной ценности классических и народных танцев.

Главная проблема сокрыта не только в безответственной постановочной деятельности, в незнании выпускниками ВУЗов законов гармонии и композиции, но и в отсутствии учебников по данным дисциплинам, которой владеют единицы специалистов, обучавшихся у основателей данной дисциплины – Л. Лавровского, В. Хомякова, Ф. Лопухова, П. Гусева, иными словами – отсутствие «законодательной базы», зафиксированного понятийного аппарата и обучающих методик.

Все перечисленные проблемы в первую очередь разрушают психику студентов, затем балетмейстеров и их артистов или детей и учащихся, увлекаая их «флеш мобами», «джаз-мóдернами», брейками и прочими, уличными танцами, выпущенными на сцену, формируя дурновкусие, благодаря адреналиновой зависимости от музыки, которая несёт социальные вирусы, ослабляющие национальный иммунитет.

Происходит подмена творческого метода национального танцевального мышления на немотивированное «косноязычное» самовыражение, наносящее удары не только по детской психике, а именно по национальному психотипу подростков и молодежи, формируя «янычарство», масштабы разрушения национальной культуры и, в частности, танцевальной культуры складываются в одну общую психологическую проблему – национальной самоликвидации.

## **Российское образование в области искусства балета в современном мире (на примере Саратовского областного колледжа искусств)**

**Л.А. Телиус**  
SRCArt2007@yandex.ru  
народная артистка России,  
художественный руководитель  
ГОУ СПО «Саратовский областной колледж искусств»  
Саратов, Россия

Цель исследования сводится к анализу особенностей хореографического образования, выявлению его основных проблем и тенденций. К задачам работы можно отнести:

- анализ специфики преподавания классического танца;
- изучение особенностей профессионального хореографического образования в контексте российских национальных традиций;
- исследование реализации концепции педагогики классического танца на примере Саратовского областного колледжа искусств.

Цель исследования продиктована актуальностью изучения хореографического образования в динамическом развитии, особенно в 21 веке, когда оно стало вбирать в себя достижения различных наук – истории искусств, психологии искусства и творчества и т.д. Модернизация системы хореографического образования невозможна без практического и теоретического изучения хореографического наследия. Хореографическое образование должно прогнозировать процессы развития отечественной и мировой танцевальной культуры. Внедрение мировых образовательных стандартов в отечественную систему балетного образования может нести угрозу размывания границ между профессиональным образованием и самодеятельностью.

В докладе рассматриваются особенности становления и развития хореографического образования в России на примере ведущих балетных школ – Московская государственная академия хореографии, Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, и как отдельная

составляющая – Саратовское хореографическое училище (ныне – хореографическое отделение Саратовского областного колледжа искусств).

Основной мыслью доклада является сохранение неразрывности связи учебного заведения и «базовой» балетной труппы, что является основой подготовки артистов балета в российской системе хореографического образования.

Залогом сохранения российской системы профессионального хореографического образования является ориентация на высокопрофессиональное владение школой классического танца и знание образцов классического наследия.

В целях сохранения и развития образования в сфере хореографии необходимо обратить внимание на решение следующих вопросов:

- выявление художественно одаренных детей и молодежи, а также обеспечение соответствующих условий для их образования и творческого развития;
- привлечение творческих кадров в сфере культуры и искусства для работы с одаренными детьми;
- проблема сохранения контингента;
- духовно-нравственное развитие обучающихся и оказание помощи в их социальной адаптации;
- сохранение классических тенденций в подготовке специалистов и воспитание уважения к профессии;
- подготовка специалистов, умеющих самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития.

Главным критерием и показателем продуктивности учебного процесса остаётся практика, во многом зависящая от творческих связей с театральными учреждениями (базами профессиональной практики), их репертуарной политики.

Необходимым условием подготовки конкурентоспособного артиста балета является расширение информативного диапазона и требований к программам обучения, повышение требований к общей эрудиции и формирование индивидуальных черт личности.

В процессе обучения будущего артиста балета необходимо обращение к современным формам хореографического искусства – театрализованным, жанровым, синтетическим.

Начало формирования системы хореографического образования в Саратове относится к середине 30-х годов и связано с деятельностью хореографической студии, организованной балетмейстером С.Н. Кеворковым при Театральном училище. Усилиями заслуженного артиста России В.Т. Адашевского в 1960 году было открыто Саратовское хореографическое училище (ныне – Саратовский областной колледж искусств), первыми педагогами которого стали артисты театра оперы и балета – народная артистка РСФСР В.А. Дубровина,



заслуженная артистка РСФСР В.А. Урусова, Н.А. Максимова (ученица А.Я. Вагановой) и другие.

Основными направлениями деятельности учебного заведения в настоящее время являются: образовательная, методическая, концертно-творческая, профориентационная работа.

Образовательная деятельность в колледже осуществляется в соответствии с современными требованиями, в числе которых: усиление внимания к личности ученика и развитию его способностей, ориентация обучения на максимальный учет возрастных и индивидуальных особенностей каждого учащегося. Одной из современных форм творческой самореализации студентов является участие в профессиональных конкурсах. Среди конкурсных достижений последних лет – звание лауреатов и дипломантов Международных хореографических форумов «Танцевальный Олимп» в Берлине, международного балетного фестиваля «DANCE OPEN», X Московского Международного конкурса артистов балета, «YOUTH AMERICA GRAND PRIX», Международного балетного конкурса «Vaganova Prix», Международного фестиваля классического и современного танца «ALGARVE», Международного фестиваля молодых исполнителей «Союз талантов России», Международного балетного конкурса «Приз Арабеск», Дельфийских молодёжных игр России и т.д.

Модернизация профессионального хореографического образования будет возможна только путем решения следующих задач:

- сохранение и развитие уникальной системы непрерывного хореографического образования, не имеющей аналогов в мировом образовательном пространстве;
- выработка более четкой государственной политики и нормативно-правового регулирования в сфере балетного образования;
- решение проблемы по освобождению от призыва на военную службу лиц, имеющих профессиональное хореографическое образование;
- оказание государственной поддержки одарённым детям и молодым специалистам;
- совершенствование системы подготовки и переподготовки кадров образовательных учреждений хореографического профиля;
- развитие материально-технической базы хореографических училищ.

Преобразования, которые происходят в современном хореографическом образовании, должны осуществляться в органичном единстве нового содержания и форм организации образовательного процесса, образовательных технологий и форм оценки качества образования, при бережном отношении к традициям российского образования.

## КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

### К истории возникновения учебной дисциплины «Классическое наследие и репертуар балетного театра»

**Ю.П. Бурлака**

juryb@mail.ru

заслуженный артист Российской Федерации,  
профессор кафедры хореографии и балетоведения  
Московской государственной академии хореографии  
Москва, Россия

Профессиональное хореографическое искусство Петербурга и Москвы до начала XX века не имело научно-методической образовательной базы. В XIX веке первым инициатором подготовки учебных программ в императорских театральных школах стал В.И. Степанов. Заслуга Степанова состояла в том, что он первым из русских танцовщиков начал изучать теорию танца, наследие великих иностранных мастеров прошлого. Параллельно с преподаванием «Теории записи танцев» Степанов разрабатывает и первую русскую образовательную программу – «Программу занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов, по степени трудности и сложности их». Система В.И.Степанова послужила основой плодотворным опытам А.А. Горского и Н.Г. Сергеева, что принесло несомненную пользу искусству хореографии. Танцы и спектакли XIX века, записанные Н.Г. Сергеевым и его помощниками – А.И. Чекрыгиным и В. Рахмановым по системе В.И. Степанова – А.А. Горского, сегодня остаются единственным источником хореографических подлинников XIX века. В XX веке они оказались востребованными для реконструкций исторических балетов и введения в программу обучения высших учебных заведений такой дисциплины, как «Классическое наследие и репертуар балетного театра».

В уставе (1888 г.) Императорского Петербургского театрального училища есть упоминания о дисциплине, которая рассматривается нами в историческом аспекте – «Классическое наследие и репертуар балетного театра». Воспитанникам преподавались «балетные», бальные и характерные танцы, мимика, а также интересующий нас предмет – исполнение балетов и дивертисментов. Устав Петербургского театрального училища дополнялся и расширялся в 1890-м и 1900 годах и оставался по сути неизменным вплоть до 1917 года. Основные положения Устава Петербургского театрального училища были схожи с положениями Московской театральной школы. Если Петербург пользовался инновациями В.И. Степанова, разработавшего методическую программу в 1895 году, то Москва, уже в XX столетии, смогла симметрично ответить методической программой обучения классическому танцу В.Д. Тихомирова (1923 г.), которая стала важным шагом в профессиональной подготовке будущих артистов балета.

В Ленинграде в 1928 году выпускается брошюра под редакцией И.И. Соллертинского «Учебный план и программы Ленинградского государственного хореографического техникума», в которой публикуется программа классического танца с 8-летним курсом обучения классическому танцу. Авторы систематизируют упражнения и кратко очерчивают задачи каждого года обучения на новом этапе развития школы. В 1933-1934 годах в Ленинградском Государственном хореографическом техникуме (ЛГХТ) создаются программы по всем специальным практическим предметам. В эти годы рождаются программы специальных дисциплин, материал которых становится базой для работы всех хореографических учебных заведений СССР, а позднее и зарубежных. В этом ряду – основополагающий труд А.Я. Вагановой «Основы классического танца» (1934 г.) и разработанная М.Ф. Романовой, Е.А. Снетковой-Вечесловой и Н.И. Рива «Программа классического танца».

С 1933-34 учебного года в ЛГХТ структурируется 3-ий курс исполнительского отделения, позволяющий формировать танцовщиков нового поколения, для которых танец и актерское искусство – неразрывные части единого целого. Особый интерес в связи с этим представляют «Программа по изучению танцевальных партий классического и текущего репертуара» (составленная А.Я. Вагановой, В.И. Пономаревым и Б.В. Шавровым) – прообраз современной дисциплины «Классическое наследие и репертуар балетного театра», а также «План-программа по курсу записи танцевальных движений» (составленная В. Томсон). В результате создается новый курс, материал для изучения на курсе опубликован в перечне номеров из балетов и отдельных номерах (сольных или ансамблевых), поставленных балетмейстерами прошлого и настоящего на основе классического и характерного танцев. Благодаря усилиям ведущих деятелей хореографии – А.Я. Вагановой, В.И. Пономарёва, Б.В. Шаврова, А.И. Чекрыгина – в конце 30-х годов в контексте курса по изучению танцевальных партий была впервые применена система так называемых межпредметных связей, связанная с использованием опыта образцов классического наследия, историей балета, а также с вопросами актерского мастерства, пантомимы, анализом балетного спектакля, характерного и историко-бытового танцев.

Прообразом современной дисциплины «Классическое наследие и репертуар балетного театра» в учебном плане занятий по специальным дисциплинам до 1941 года оставалась «Танцевальная литература», которая изучалась на III курсе наряду с «Анализом балетного спектакля», историей театра, историей балета, пантомимой, музыкальной культурой. Учебный план педагогического отделения предполагал изучение записи танцев, анализ балетного спектакля.

В 1946 году, почти сразу по окончании Великой Отечественной войны, в Москве, в Государственном институте театрального искусства им. А.В. Луначарского (ГИТИС) основана кафедра хореографии, которой многие годы заведовал выдающийся русский хореограф Р.В. Захаров. Эта кафедра дала старт высшему образованию балетмейстеров-постановщиков и в России, и в мире. В 1946 году было организовано балетмейстерское отделение, а в 1958-м – отделение педагогов хореографии. В программу обучения наряду с

теоретическими дисциплинами вошел и новый курс по изучению образцов классического наследия. Вслед за Москвой в 1962 году при Ленинградской консерватории открывается балетмейстерский факультет. Изучение классического наследия подразделялось на 4 раздела: наследие классического танца, характерного танца, историко-бытового танца и изучение балетов советских хореографов. Наследие классического танца преподавала артистка балета Театра оперы и балета им. С.М. Кирова в Т.В. Базилевская-Буяновская – знаток классического наследия. После Ф.В. Лопухова, начиная с 1966 года, отделение возглавил П.А. Гусев, позднее – Н.А. Долгушин, Г.Т. Комлева. Истинные хранители классического наследия, они передавали и передают шедевры мастеров прошлого последующим поколениям молодых художников.

В 1987 году в Москве на базе Московского государственного хореографического училища создается Московский государственный хореографический институт. Среди специальных дисциплин видное место занимает и новая профессионально ориентированная дисциплина «Классическое наследие». Разработка первой программы и преподавание дисциплины было поручено выдающейся балерине М.В. Кондратьевой.

Таким образом, крупнейшие специалисты петербургской и московской школ внесли неоценимый вклад в историю отечественного и мирового балета: своими знаниями и методическими разработками они развивали и совершенствовали хореографическое образование, научно оформляя практический опыт. Новыми российскими образовательными стандартами в области хореографического искусства предусматривается последовательная и интенсивная работа по обогащению практической и теоретической баз учебных программ и выработке рекомендаций театрального репертуара в области классического наследия.

### **Реконструкция исторического танца в современном хореографическом и музыкальном образовании**

**Н.В. Кайдановская**  
natalia.kaidanovskaya@gmail.com  
преподаватель Московской государственной  
консерватории им. П.И. Чайковского  
Москва, Россия

Определение исторического танца как европейского танца от средневековья до начала 20 века. Недавнее прошлое: интерес музыкантов к аутентичному исполнению старинной музыки и к танцевальным трактатам. Приглашение в Московскую консерваторию одного из реконструкторов исторического танца Юргена Шрапе, а также посещение им балетмейстерской кафедры ГИТИСа. Настоящее: бурный интерес к историческому танцу по первоисточникам у непрофессионалов в России. Более ста студий в разных городах России. Ассоциация исторического танца, фестивали и мастер-классы с приглашением европейских

и американских реконструкторов, устройство балов по темам и по эпохам, пошив исторических костюмов. Посещение балов и мастер-классов в Европе. Переводы манускриптов, англоязычных исследований, создание учебников.

Исторический танец в Европе и европейские мастера реконструкции. Несколько портретов. Социальный вопрос социальных танцев. Отсутствие интереса у балетных профессионалов.

Консерватории Европы с преподаванием исторического танца по первоисточникам. Поездки студентов и аспирантов на мастер-классы по аутентичному исполнению на исторических инструментах и танцевальные мастер-классы одновременно с ними.

Перечисление и разделение первоисточников. Эпоха барокко — наиболее близкое соприкосновение бального и профессионального танца. От барокко к пуантам. Трудности барочного танца для непрофессионалов, отсутствие подготовленного тела. Трудности барочного танца для профессионалов, другая координация и последовательность движений. Преимущество учителей от Бошана до наших дней.

Отсутствие стиля в современном классическом танце, вернее, гимнастический стиль. Позиции ног и рук от Бошана до наших дней. Определение стилей танца на примерах композиций Пекура, Бурнонвиля, Перро, Петипа и Фокина. Ритмические и темповые расхождения. Стилль и шаги бальных танцев во времена этих балетмейстеров. Необходимость их изучения.

Мастера танцев от Средневековья до Бошана и их трактаты. Танцы, посвященные сильным мира сего. Перечисление шагов и трюков. Когда и где делали трюки, если их нет в описанных танцах. Циркачи и танцоры. Танцоры и комедианты. Танец и движение звезд и планет. Осмысление шагов и движений и их наполненность. Стоит ли этому учиться?

Опыт преподавания исторического танца в Московской консерватории и Центральной музыкальной школе.

## **Пути сохранения информации о классическом наследии**

**О.В. Кирпиченкова**

olyaballet@mail.ru

артистка балета Санкт-Петербургского государственного  
театра балета им. Л.В. Якобсона  
Санкт-Петербург, Россия

1. Истоки дискуссий по проблеме сохранности классического наследия. Споры о классическом наследии среди профессионалов не затихают уже практически век. Эпоха, обозначенная радикальным 1917-м годом, ставила вопрос решительно: «Быть или не быть шедеврам императорского балета?» Деятели балетного театра при поддержке А.В. Луначарского этот вопрос сняли, отстояв главные шедевры.

Впоследствии стало очевидным, что балеты классического наследия неизбежно меняются вместе со временем. Вслед за этим пытались понять, возможно ли регулировать процесс их изменения. Мнения на эту тему излагались на страницах периодической печати, центром дискуссий стал журнал «Советский балет». Практически сразу с началом выпуска издания в нем появилась рубрика «Проблемы наследия». Печатавшиеся мнения, несмотря на различия, имели и точки соприкосновения:

а) Реставратор балетного спектакля – это дар (а владели им единицы).

б) Время диктует театру перемены, следовательно, чтобы жить, старинные балеты будут неизбежно меняться по своим законам, не зависящим от желаний практиков и теоретиков балетного театра.

в) Все высказывавшиеся ратовали за необходимость фиксации хореографического текста (любыми доступными способами). Неоднократно выдвигалась идея организации специализированной комиссии по этому вопросу; предлагалось даже зафиксировать канонический текст для балетных конкурсов, чтобы избежать вольностей со стороны исполнителей, рьяно адаптировавших его к своим техническим возможностям.

Экскурс в историю показывает, что круг вопросов, касающихся классического наследия, по сути, не меняется. Поднимаемые несколько десятилетий назад темы сохранения хореографического текста, продолжения жизни классического наследия в репертуаре театров, техницизма и нивелирования стиля на конкурсах и фестивалях по-прежнему животрепещущие. Однако время требует выдвижения новых альтернатив.

2. Создание единого информационного ресурса о классическом наследии. Необходимо адаптировать теоретические знания к условиям и возможностям современности. Сегодня мы сталкиваемся с засилием информации, совладать с ней помогают информационные технологии. На Западе они давно широко востребованы крупнейшими центрами образования. В России одним из возможных направлений развития может стать создание интернет-ресурса, посвященного классическому наследию балетного театра.

2.1. Предпосылки создания. Хотя официального и более-менее признанного определения термина «классическое наследие» не существует, все профессионалы понимают, что же имеется в виду. Спектакль классического наследия – это художественное целое, где сохранен изначальный замысел первого постановщика. Замысел раскрывается через соответствующие хореографические формы. Текст балетного спектакля оживает через исполнителя, потому особенно важно, чтобы артист воспитывал в себе подобающее отношение к классике. Путь к этому – изучение исполнительских традиций, анализ их преобразования. Интернет-ресурс значительно упростит доступ к информации о классическом наследии. Он может предлагать в структурированном виде сведения обо всех материалах, имеющих отношение к данной теме. Это значительно облегчит обмен информацией между профессионалами.

2.2. Группа соответствующей тематики в социальной сети. Разрабатываемый мной проект предназначен для восполнения недостатка подобной информации прежде всего среди учащихся старших курсов хореографических училищ и среди студентов профильных вузов.

В условиях социальной сети проект несет больше экспериментальный характер. Но, может быть, именно это будет первым шагом к созданию профессионального ресурса, которого достойна история классического наследия.

### **Влияние классического танца на современные хореографические постановки в жанре «фламенко»**

**Н.А. Бодрова**

bodrova.n@list.ru

аспирант Московского Государственного  
Университета Дизайна и Технологий  
Москва, Россия

В данной работе рассматриваются хореографические элементы и средства выразительности классического танца, существующие в современных постановках фламенко. Данное исследование представляет ценность как с точки зрения теоретической базы, так и для реализации педагогического процесса. Имея представление о том, какое влияние имеет классический танец на современные постановки в жанре «фламенко», мы получаем возможность более полной и грамотной реализации хореографических идей и задач. Также в работе обозначены задачи современных постановок сценического фламенко.

Целью работы стал анализ современного сценического танца фламенко с точки зрения канонов классического танца, что позволило определить специфический набор движений и «па», необходимых для постановки в жанре фламенко, сходный с классическим.

На сегодняшний день не существует четко прописанных стандартов, критериев оценки профессионализма, а также методик и программ обучения в жанре фламенко. Данный факт определяет актуальность и новизну нашего исследования, так как выявленные элементы классического танца дают возможность систематизировать и упорядочить набор элементов в жанре фламенко, за счет их взаимодополняемости. Вследствие этого мы получаем возможность разработать стандартизированный набор упражнений и танцевальных элементов, заложив основы в методологии обучения фламенко.

Современное хореографическое искусство все с большей интенсивностью синтезирует различные направления и культуры воедино, образуя новые стили, жанры и направления, что ведет к появлению высокой конкурентности среди профессиональных артистов. Таким образом, возникает необходимость следования тенденциям и моде в искусстве, поддержания профессионального уровня, техничности, разработки своих новаторских предложений в танце. Эти параметры требуют максимальной физической подготовленности и расширения своих танцевальных возможностей, усовершенствование своих навыков, умений и знаний, для расширения потенциала средств выразительности. Классический танец в основе своей обладает наиболее эффективным инструментарием для достижения данной задачи.

## **Значение творческого наследия Мариуса Петипа в развитии дуэтно-классического танца**

**Г.К. Гусев**

georgegusev@yandex.ru

преподаватель кафедры классического и дуэтного танца

Московской государственной академии хореографии

Москва, Россия

Расцвет русского балета связан с именем французского танцовщика, педагога и балетмейстера Мариуса Петипа. За более чем полувековое служение на российской сцене Петипа создал 64 собственных балетных спектакля, возобновил несколько десятков постановок других европейских хореографов, поставил около 50-ти танцевальных номеров из опер. Дуэты в его балетах обрастают техническими сложностями и несут эмоциональную и структурную нагрузку.

Почти все известные деятели балета конца XIX – первой трети XX века были учениками Петипа. В. Тихомиров первый составил программу обучения дуэтному танцу. В балетном дуэте 20-ых – 40-ых годов XX века утверждается воздушно-силовая поддержка, появляется невероятное множество исполнителей танцевально-акробатических номеров.

Рассматривая одну из ранних программ по дуэтному танцу (1938 г.), отмечаем влияние Петипа на учебный процесс. Из 30-ти рекомендованных к обучению поддержек в адажио 22 поддержки взяты из балетов Петипа. В программе по дуэтно-классическому танцу 2004 года из 50-ти учебных партерных поддержек 35 можно смело отнести к наследию М. Петипа.

Анализ программ по дуэтно-классическому танцу позволяет сделать следующий вывод: в наше время партерная техника востребована и необходима танцовщикам, несмотря на повсеместное развитие пластической дуэтной хореографии современных хореографов. В дуэте грация, чувство позы, устойчивость, свобода исполнения технически сложных элементов никогда не вредили современному хореографу, а, наоборот, помогали ему в творчестве. Эти качества классической традиции мы воспитываем, ценим и сохраняем благодаря классическому дуэтному танцу, оставленному нам великим Мариусом Петипа.

### **Классическое наследие и обучение актёрскому мастерству будущих артистов балета**

**Н.А. Снитко**

snitkona@gmail.com

старший преподаватель кафедры классического танца

Московской государственной академии хореографии

Москва, Россия

На развитие искусства балета в России сильно влияло искусство драматического театра. В Москве, например, ещё в начале XX века будущие балерины и артисты драматические



вместе учились в театральной школе и, конечно, внимание к актёрской стороне ролей на балетной сцене во многом выросло из этого.

Постепенно возникала новая школа актёрской игры, новая актёрская техника, простота и естественность становились основой сценического поведения актёров. Натуральность героев М.С. Щепкина на драматической сцене по-своему преломлялась в естественном исполнении в балетных спектаклях. От Щепкина получил начало тот психологизм в русском актёрском искусстве, который привёл к реформе К.С. Станиславского. Новые принципы балетной режиссуры и актёрского мастерства ярко выражены в балетах Л.М.Лавровского «Ромео и Джульетта» и Р.В. Захарова «Бахчисарайский фонтан».

Современный артист балета должен уметь владеть своим телом, душой, вниманием, эта работа над собой длится всю жизнь. Время постоянно требует нового, новых форм, но есть основа, которая не может и не должна быть разрушена. В настоящее время базой для обучения актёрскому мастерству будущих артистов балета является система К.С. Станиславского, которая даёт методы, с помощью которых можно увлечь душу.

Главной задачей обучения является органическое действие, выраженное в танцевальной форме (действенном танце). Для этого существуют специальные упражнения, этюды, развивающие у студентов чувство правды, правильное сценическое самочувствие. Большое значение имеет работа с телом через внутренний монолог, который приучает будущего артиста балета мыслить на сцене, что способствует логическому, непрерывному развитию действия. Также студентам необходимо научиться музыкально осмысливать движения, понимать их как средство выражения человеческих мыслей и чувств, заострять внимание на пластической выразительности и полном слиянии формы выражения с характером музыки. Далее, в предлагаемых обстоятельствах хореографического образа, студенты начинают овладевать активными, логичными действиями в предлагаемых обстоятельствах. Развивается пластическая выразительность в музыкальных номерах.

Таким образом, сила и уникальность русского балета, то, что А.С. Пушкин отмечал как «Душой исполненный полёт», во многом обусловлены артистизмом исполнителей, и это целенаправленно формируется на занятиях актёрским мастерством.

### **Сценическая профессиональная практика воспитанников Московской балетной школы (1814-1822 годы)**

**Т.А. Рыжова**

raporotno@yandex.ru

преподаватель кафедры классического танца

Московской государственной академии хореографии

Москва, Россия

В архивных фондах государственного театрального музея им. А.Бахрушина, в отделе афиш и программ, была проведена работа по сбору научно-исследовательского материала в рамках темы «Сценическая профессиональная практика воспитанников Московской

балетной школы в дореволюционный период». Было изучено более 150 афиш, датируемых первой четвертью XIX века.

Благодаря этим документам, нам известны названия спектаклей, которые были представлены зрителям московскими актерами и воспитанниками хореографического отделения Императорской Московской Театральной школы на двух сценических площадках: с 1814 по 1818 год – в театре на улице Знаменка (в доме генерала Апраксина) и с 1818 по 1822 год – в театре на улице Моховая (в доме Пашкова).

Содержащаяся в афишах информация даёт нам представление о репертуаре театра, его премьер, популярности некоторых спектаклей, об их жанре и авторах вокальных, танцевальных номеров, включенных в канву спектакля, о главных и других действующих лицах, декорациях, о составе актеров (в том числе фамилий воспитанников, участвующих в спектаклях).

Среди **драматических представлений** в афишах указываются следующие жанры: исторические, героические драмы, трагедии, комедии, волшебные комедии, романтические и исторические. В **оперных постановках** различаются оперы: героическая, волшебная, комическая и опера-водевиль. **Балетные постановки** – это дивертисменты и анакреонтические, героические, пантомимные балеты.

Собранные сведения позволяют выделить несколько направлений в профессиональной творческой деятельности воспитанников школы начала XIX века.

**1) Участие в драматических постановках:** а) исполнение танцевальных номеров, балетов, интермедий, народных плясок в драматических спектаклях; б) игровые роли; в) массовые и мимические сцены; г) вокальные номера, в том числе народные песни.

**2) Участие в оперных постановках:** а) исполнение танцевальных сольных и массовых номеров, балетов, интермедий; б) игровые роли и вокальные партии; в) мимические выходы, массовые сцены, хор.

**3) Участие в балетных постановках:** а) исполнение сольных и ведущих партий классического репертуара; б) исполнение сольных и массовых народных плясок и характерных номеров; в) кордебалет; г) пантомимные сцены или мимические выходы; д) вокальные номера в балетных дивертисментах.

В балетных представлениях широко использовался фольклорный танцевальный материал разных народов. Хореографы ставили русские, турецкие, польские, цыганские, венгерские, испанские, башкирские, сербские, татарские и иные танцы и пляски. Среди других танцевальных номеров в афишах выделены па де труа, па де де, краковяк, кадрили, хороводы, марши и другие. Следует отметить, что для французской терминологии латинский шрифт в начале XIX века ещё не использовался.

Афиши являются документальными свидетельствами, подтверждающими факты участия воспитанников и воспитанниц хореографического отделения Императорской Московской Театральной школы в публичных спектаклях в период с 1814 по 1822 год.

## Наследие Мариуса Петипа

**Н.А. Вихрева**

balletacademy-kkdt@yandex.ru

заслуженный деятель искусств Российской Федерации,

канд. искусствоведения,

профессор кафедры классического и дуэтного танца

Московской государственной академии хореографии

Москва, Россия

Величайшей особенностью Русского балета, что собственно и определяет его как феномен, является его отношение к классическому наследию. Русский балет является хранителем бесценных сокровищ наследия Мариуса Петипа. Его балеты – это признанные во всем мире блестящие образцы классического наследия. Больше 100 лет произведения Петипа украшают репертуар балетных трупп России и широко востребованы за рубежом. И это при том, что хореографический текст балетов Петипа передается «из ног в ноги».

В XXI веке в мире не существует единой системы записи танца, подобной нотной в музыкальном искусстве. Только начиная со второй половины XX века, хореографические произведения фиксируются видео и кинозаписью. В настоящее время существуют две чрезвычайно сильные системы записи движений: система Лабана, опубликованная в 1928 году, и система Бенеш (1956 год). Но в России эти системы не востребованы.

Произведения Мариуса Петипа сохраняются благодаря глубокому уважению русских педагогов и артистов к гению мастера. Бережно и точно передаются от исполнителя к исполнителю хореографические тексты балетов Петипа, которые практически никогда не исчезали на долгий срок из репертуара главных театров России: Большого театра в Москве и Мариинского театра в Санкт-Петербурге. Безусловно, в тексты внесены поправки, и их немало. С одной стороны, человеческая память ненадежна, с другой – всегда было желание «осовременить» хореографический текст в соответствии с развитием техники танца. Это коснулось, прежде всего, мужских сольных вариаций.

Интерес к первоисточнику возрастает из года в год и подкрепляется возможностью открыть этот первоисточник. Известно, что многие балеты Петипа были записаны в системе Степанова, артиста балета Мариинского театра, который в 1892 году опубликовал свою систему в книге «Алфавит движений человеческого тела». Эта оригинальная система записи, основанная на анатомическом анализе возможных движений человека, которые он изучал в Париже у мирового авторитета того времени М. Шарко. В лице известного хореографа и педагога А. Горского, Степанов нашел талантливого ученика и продолжателя своего дела. В 1896 году Горский издал «Таблицы знаков для записывания движений человеческого тела по системе В.И. Степанова». Система Степанова была включена в число предметов, изучаемых в Московском Императорском театральном училище и Санкт-Петербургском.

К началу XX века в системе Степанова были зафиксированы многие балеты классического наследия, такие как «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Корсар» и другие. К сожалению, в 20–ые годы XX века они были вывезены из советской России,

и в настоящее время многие из них хранятся в библиотеке Гарвардского университета в США.

Российские исследователи С. Вихарев и Ю. Бурлака при восстановлении балетов «Спящая красавица», «Корсар» и других использовали записи, сделанные в системе Степанова. В настоящее время в России возрастает интерес к этой системе. В этом направлении работает в Институте искусствознания в Москве С. Канаев и в МГАХ аспирант А. Галкин.

Безусловно, важный вклад в сохранение наследия Петипа внесла Н. Конюс. Она издала запись всего балета «Жизель» с сохранением хореографического текста Петипа в редакции Л. Лавровского. Это один из редчайших документов записи всего балета.

В России в 80–ые годы XX века увидел свет сборник «30 вариаций классического наследия» под редакцией В. Уральской, в который вошли записи вариаций из многих балетов Петипа.

В 2000 году Г. Прибылов при поддержке Ю. Бурлака издал фундаментальный труд – запись балета «Пахита».

Многие произведения Петипа записаны в системах Лабана и Бенеш, отчего стали достоянием балетных трупп зарубежья.

Наследие Петипа живет, вдохновляет артистов, балетмейстеров, педагогов и вызывает неподдельный интерес и восторг зрителей всего мира.

Без прошлого нет настоящего и нет будущего. Сегодня мы это отчетливо понимаем.

## РЕЗОЛЮЦИЯ

### Международной конференции «Русский балет как мировой феномен в современном культурном процессе» (16-18 ноября 2012 года, Россия, Москва, Московская государственная академия хореографии)

Международная конференция «Русский балет как мировой феномен в современном культурном процессе» вызвала большой интерес представителей культуры и искусства разных стран. Участники конференции выражают удовлетворение работой конференции, плодотворностью состоявшихся дискуссий и их организационно-методическим уровнем.

Участники конференции высоко оценивают политику России по сохранению культурного наследия страны и выражают благодарность Министерству культуры Российской Федерации и Московской государственной академии хореографии за возможность обсудить актуальные вопросы сохранения и развития искусства русского балета как достояния мировой культуры.

#### **Конференция постановляет:**

1. Русский балет и система хореографического образования являются достоянием мировой культуры и важным интеграционным фактором в современном культурном процессе.
2. Русский балет отражает общечеловеческие духовно-нравственные ценности, актуальные для современных интеграционных процессов и культурной глобализации.
3. Московская государственная академия хореографии является современным международным образовательным центром искусства балета и играет важную роль в сохранении и развитии русского балета и хореографического образования.
4. Русский балет и российская система хореографического образования в современном мире оказывают большое влияние на развитие национальных балетных школ многих стран.
5. Народно-сценический и историко-бытовой танец являются составной частью системы профессиональной подготовки артиста балета и уникальной составляющей русского балета.
6. Сохранение классического наследия и неразрывной связи хореографических учебных заведений и театров является важнейшим условием развития искусства русского балета и хореографического образования.
7. Рекомендовать всем заинтересованным социальным институтам и организациям с привлечением средств массовой информации, организацией различного рода конференций, семинаров и иных форм коллективной работы продолжать работу по изучению феномена русского балета как интегрирующего фактора в современном культурном процессе.
8. Всем участникам конференции принять к сведению данную резолюцию.

## **The International Conference**

### ***Russian Ballet as a Global Phenomenon of Contemporary Culture Process***

The International Conference *Russian Ballet as a Global Phenomenon of Contemporary Culture Process* was held under the Federal Target Program 2012-2018 *Culture of Russia* on 16-18 November 2012 in the Bolshoi Ballet Academy (Moscow State Academy of Choreography). The Conference was sponsored by the Bolshoi Ballet Academy and the Ministry of Culture of the Russian Federation.

The Conference discussed theoretical and practical matters of maintaining and further pursuing the progress made by the Russian ballet and ballet education and the role the Russian ballet and choreography plays in the current integration of global culture. The Conference was attended by researchers, artists, teachers, post-graduates and students of art and culture from Russia, Armenia, Italy, Kazakhstan, China, Latvia, Korea, the USA, Finland and Japan.

According to the participants, today we see a strong globalization process in all spheres of world's community, including art and culture. Like many other sectors, art and culture must pay for this process. In particular, excessive focus on globalization may threaten national identity. Generally, globalization is a beneficial process. It expands cultural horizons, encourages sharing true cultural developments among nations, and boosts development of spiritual values worldwide.

The speakers mentioned that today's ballet is open to new plastic trends and willing to look for any new means of expression. The work of foreign teachers and choreographers in Russia and engagement of Russian ballet professional in the companies across the globe facilitates sharing experience and knowledge and support integration in culture and arts.

In the context of the current cultural process, the participants viewed the Russian ballet as a manifest phenomenon of world's culture. Emerging in the 18th century Russia, the Russian ballet absorbed and assimilated the accomplishments of the best European schools and enriched them with the Russian cultural heritage. The ability to expose a flow of human spiritual values through a meaningful artistic form underlies its global status and appeal. The elements of the Russian ballet—its strata—which expose it as a global phenomenon involved in cultural integration include primarily the systemic professional education and theater repertoire.

According to the participants, the Russian ballet school as a system of dancers' training is recognized worldwide and has a great impact on the development of national ballet schools. The

number of foreign students at Russian ballet schools is continuously growing. The graduates of the Russian ballet school are engaged by the leading ballet companies across the globe. Highly competitive graduate students and teachers of the Russian ballet school and increasingly growing interest of foreigners in the Russian ballet record are viewed as an exposure of the Russian ballet status and integration processes in global culture. The Bolshoi Ballet Academy is a modern international ballet education center and is vital to ballet development and choreography education.

Much emphasis was given to reviewing modern theater repertoire. The participants stressed an important role given to classic heritage which proved to be critical in training young dancers. According to them, it is most important to maintain a consistent communication between the ballet schools and theaters to further advance the Russian ballet and choreography education.

The Conference also stated that in the context of Russia's integration into the European cultural environment, the Russian ballet school requires state support to keep and advance its unique professional training system.

The Conference brought together efforts of research, theater and education communities of different countries to discuss and review deep-going research outcomes related to the Russian ballet school, its place in the cultural development and share various views on the challenges of maintaining and advancing the Russian ballet school. The statements made at the Conference and published as a collection of notes and comments ensure their further use to advance the theory and practice of choreography education and ballet art.

The Bolshoi Ballet Academy (the Moscow State Academy of Choreography) is looking forward to work together with all interested professionals to advance research in this sphere.

*I.A. Borzenko, N.A. Vikhreva, S.M. Olenev.*

## RUSSIAN BALLET AS CULTURE PHENOMENON

### Russian Ballet – World Culture Phenomenon

**M. K. Leonova**

balletacademy-rectorat@yandex.ru

People's Artist of Russia,

winner of the Russian Federation Government Commendation Prize,

Ph.D., Arts Criticism, Professor, Principal

The Bolshoi Ballet Academy

Moscow, Russia

When one says “the Russian ballet”, “the French ballet”, “the Italian ballet” or “the Danish ballet”, the associations triggered concern something that can be characterized as “ballet schools with their respective dancers”, or “specific dance styles”, rather than famous ballet choreographers connected with the countries in question.

The origin of Russian ballet can be traced back to mid-18<sup>th</sup> century. In 1738 a dance school was founded in Saint Petersburg, at the initiative of Jean-Baptiste Landé, a French choreographer and dance teacher. Its first teachers were foreigners: J.B. Landé, F. Hilverding, G. Canziani and, later on, Ch. Didelot.

35 years later, in 1773, I. Betskoi, who was Head of the Imperial Foundling Home (Orphanage) that had been established in Moscow upon the orders of Empress Catherine the Great, introduced “dance” classes in the curriculum. The first teacher was Filippo Beccari.

At that time ballet enjoyed great success and popularity in Europe. The French Dance academy established in 1661 upon the orders of Louis XIV, who was a dance fan, was quite active. Led by P. Beauchamps, the Academy set the rules and laws of dance that would later on be referred to as “classical”.

In the 18<sup>th</sup> -19<sup>th</sup> centuries there were two ballet institutions in Russia, where a lot of prominent ballet teachers and choreographers taught: Charles Didelot, Fèlicitè Hullin Sor, Carlo Blasis, Arthur Saint-Léon, Jules-Joseph Perrot, Enrico Cecchetti and many others. Europe’s best choreographers and ballet teachers took it an honor to be invited to Russia to work. A. Saint-Léon dedicated his paper on dance to the Emperor Nicolas I of Russia. Maria Taglioni and Fanny Elßler, the legendary dancers, also performed in Russia.

Russian dancers mastered tricks of a variety of European dance schools that were different from one another. The Italian Blasis-Cecchetti school, for instance was different from the Danish Bournonville school. It was the French dance school that was held in especially high esteem.

The Russians, who were “thirsty for dance” and apt to dance, absorbed the European dance science with ease. They also filled the dance techniques with their own perception and feeling of the dance, their own expressive plastique based upon their internal emotions and feelings. Russian dancers, such as A. Istomina, E. Sankovskaya, A. Sobeshchanskaya, E. Andreyanova, S. Sokolov,



E. Vazem and, in the end of the century, E. Geltzer, P. Gerdt, V. Tikhomirov, etc. – made names for themselves. Thus the Russian dance performance school was nurtured.

Whatever accomplishments the above-mentioned dance schools had had, were assimilated in Russia, and it was the Russian performers and teachers who breathed life into the long-held formats of classical dance. The Russian dance school soaked up all the accomplishments of the best ballet schools of the 19<sup>th</sup> century.

The French school of the time was represented by Marius Petipa, and it was his genius, combined with the genius of Petr Tchaikovsky, that created the unrivaled gems of classical ballets heritage. The meaning of Petipa in the history of the Russian ballet can hardly be overestimated. His ballets became the foundation of the Russian ballet school.

By the end of 19<sup>th</sup> century ballet had lost its leading position in European arts. Sergei Diaghilev's Russian Seasons in Paris in early 20<sup>th</sup> century stirred up not just Europe, but the entire world. The Russian ballet impersonated by A. Pavlova, T. Karsavina, O. Spesivtseva, V. Nijinsky, N. Mordkina, S. Fedorova and other outstanding dancers asserted itself as a specific phenomenon of the world choreography arts and opened a completely new format of ballet arts. The canonical formats of classical ballet were no longer frozen. They gained meaning, expressiveness and spirituality. It was dance coming from the heart and the soul. "The Russian Terpsichore's / High flight supported by the heart" – the famous verses of the great Pushkin give the best characterization of the Russian ballet features. It took the world by surprise. The art of ballet was no longer referred to as mere entertainment – it started to be seen as the art of noble senses, special beauty, finesse and elegance. Ballet was the art harmoniously combining dance, music and stagecraft. The Seasons constituted a revolutionary change of the ballet arts.

Diaghilev's Seasons presented ballets as comprehensive integral works of art whose inimitable artistic meaning was underpinned by choreography, music and scenography. That was a community of great choreographers, composers and artists: M. Fokine, A. Benois, I. Stravinsky, K. Korovin, L. Bakst, A. Golovin N. Cherepnin and others.

In 150 years since its birth the Russian ballet became a phenomenon of world culture and arts.

In the world of arts the 20<sup>th</sup> century was marked with the sign of Russian ballet. The Russian ballet triggered and drove the origination and evolution of ballet in the UK, USA, further evolution in France and, in later half of the 20<sup>th</sup> century, in the Oriental countries: China, Japan, Korea, et cetera.

One could recall that the famous George Balanchine, the founder of the American ballet, is in fact Giorgi Balanchivadze, who left Russia on the beginning of 1920s. Serge Lifar, who had been a premiere dancer of the Diaghilev's ballet company "Ballets Russes", led the celebrated ballet of the Paris Opera for 30 years. A. Pavlova, T. Karsavina, M. Kschessinskaya, O. Preobrazhenskaya and many other famous dancers had their own dance schools. M. Fokine, V. Nijinsky, L. Massine and other choreographers worked outside Russia.

In 1930-1960s the so-called "iron curtain" isolated the Russian ballet from the rest of the world. During that time the Russian ballet was evolving in an intensive manner. The Russian school

of dance education was shaped. It is based upon the comprehensive ballet performer education. The classical dance has been, and still remains, the main discipline of the Russian school. In addition, a lot of attention is being paid to duet, folk, historical dance disciplines, as well as acting techniques. Together with the history of ballet, theater and music, these disciplines help nurture the Russian-style performers capable of using the means of dance to create the characters of Zarema and Girey, Romeo and Gillette, Spartacus and Mekhmene Banu, Ivan the Terrible, Crassus and others with great dramatism. The main thing is that the studies never take place in a hectic manner, but in accordance with a rigorous and comprehensible system, reflected in the fundamental ruling document – the Studies Curriculum. In the Russian school of choreography education the training in all special disciplines takes place as per the clear-cut programs that have withstood the test of time.

The Russian school has established itself as a special school based upon a systemic approach to the education and training of future dance performers. Of great importance were the publishing of A. Vaganova's "Classical Dance Basics" in 1934 and N. Tarasov's, A. Chekrygin's and V. Moritz's "Classical Training Methodology" in 1940. Those were followed by a number of books on folk and historical dance as well as acting techniques.

During the Soviet period a number of Russian ballet schools and companies were established in large cities and republics of the former USSR: Perm, Novosibirsk, Voronezh, Saratov, Almaty, Petrozavodsk, Frunze, Ulan Ude, Yakutsk, etc.

The ballet theater of the Soviet era saw a quest for meaningful, deeply dramatic and psychologically subtle ballet shows in which the performers create bright character images. Characteristic are the works of R. Zakharov, L. Lavrovsky, V. Vainonen, V. Burmeister, K. Goleyzovsky, L. Yakobson, etc.

1956 is a special year in the history of world choreography arts. That year, for the first time after the removal of the "iron curtain", the world was astonished with the Paris show of the Swan Lake staged by the Soviet choreographer V. Burmeister and, one month later in London, with the performance of the Bolshoi ballet company and the dance of Galina Ulanova in Giselle and Lavrovsky's Romeo and Juliette. The classical dance technique was completely subdued by the vibrant and passionate character images. That was real poetry expressed by means of dance: the singing body of the performer, the special cantilena of hands, arms and head, the naturalness of the image.

From that time on the Russian ballet has been triumphantly performing all over the world. The audiences praise the art of M. Plisetskaya, N. Fadeecheva, M. Kondratieva, V. Vasiliev, E. Maximova, N. Bessmertnova, M. Lavrovsky, M. Liepa and many others. The world also discovered the genius of Yuri Grigorovich, the outstanding choreographer of the 20<sup>th</sup> century, who dedicated more than half of his creative life to the Bolshoi Theater of Russia.

The Russian ballet school is very attractive all over the world. The representatives of Russian ballet command a lot of absolute respect. R. Nureev led the ballet company of the Paris Opera, M. Baryshnikov – the American Ballet Theater (ABT) in New York, V. Malakhov – in Berlin, V. Derevyanko – in Dresden, Y. Posokhov – in San Francisco. A. Ratmansky staged shows for world's most prestigious companies. There is hardly a country where the Russian ballet teachers

and training professionals would not be in high demand. The reputation of the Russian dance teaching school is very high.

The Moscow ballet school has made a great impact upon the development of classical ballet in a number of countries. In early 1950s Olga Ilina, a Soviet ballet teacher, founded a ballet school in Beijing, where the training was conducted in accordance with the Soviet choreographic system. In 1960s S. Messerer and O. Tarasova made a significant contribution in the development of classical ballet in Japan. In 1990s there was a Summer Ballet School in the town of Vail, Colorado, USA, where the teachers and instructors from the Moscow Academy of Choreography taught. In 1980-1990s there was a year-round Institute of Russian Ballet in Tokyo, where the faculty members the Academy also taught. There have been annual summer ballet schools in New York and Connecticut since 2008, sponsored by the Academy and the Russian Foundation of America, where our teachers teach. The teachers from the Academy have been working in Seoul since 2004. These days the Academy hosts students from more than 20 countries for training and education.

Two years ago, for the first time in history, the jubilee of a Russian ballet teacher was commemorated in America, Europe, Russia and Japan. The name of the teacher is Pert Antonovich Pestov – a glorious representative of the Moscow school of classical dance.

The strength of the Russian ballet school is not just in the systemic approach to the education and development of dancers, but also in the stance toward the classical heritage. The classical heritage is the fundamental basis of classical dance, its true school. The classical masterpieces occupy leading positions in the repertoire of ballet theaters and schools in Russia. A statement that the classical heritage was as good as created in Russia almost completely would not be immodest. Though hardly complete, here is a list of ballets that are most common in the world these days: *Giselle*, which was first staged in Paris in 1841, was revived by Petipa in Saint Petersburg; *the Swan Lake*, *The Sleeping Beauty*, *the Nutcracker*, *La Bayadère*, *Don Kijote*, *Paquita*, et cetera. *The Nutcracker* staged by V. Vainonen has been a Christmas hit in the USA for many years. It is the most favorite ballet of kids and parents alike.

*La Fille Mal Gardée* (*The Poorly Guarded Girl*), which we show at the Bolshoi as part of the Conference, is a vivid testimony to the accomplishments of the comprehensive and systemic dance education in Russia. Yuri Grigorovich put together a new version of the old classical heritage ballet especially for the Academy, because it helps unlock the creative potential of the Academy's students. The ballet has lead parts, solo parts, mass dances based upon classical, duet and folk dances, as well as children's dances and vivid characters. The Academy invited premiere dancers from the Bolshoi to take part in the ballet, to help our youngsters learn from the masters of the dance.

So, what is the phenomenon of the Russian ballet? It is the highest culture of the dance, professionalism, humanistic nature of the Russian arts, ability to create live and vivid characters on stage, through a comprehensive and systemic dance education system. The Russian ballet is a phenomenon also because it originated in the 18<sup>th</sup> century – centuries after Europe, yet became a unique authority kept in highest regard in the modern culture.

## **Russian Ballet and Global Arts Evolution Process**

**V.V. Vanslov**

adv@rah.ru

Ph.D., Arts Criticism, professor

Honored Arts Worker of the Russian Federation,

the Russian Arts Academy - Full Board Member

the International Academy of Arts and Culture - Full Member

Moscow, Russia

The characteristic feature of modern time is an active process of globalization— a worldwide trend toward the unity of the entire humankind, covering a variety of different facets of reality. Whatever anti-globalists of various kinds do to fight it, globalization is an inevitable, necessary and objective process. It goes on in the cultural sphere as well. And in the cultural sphere, just like in other spheres, there are certain prices to pay and some negative trends. Quite often it is the case that we learn from other cultures not just the good, but the bad as well, whereas excessive indulgence in globalization may constitute jeopardy for a particular culture's unique national basis.

However, overall globalization is a positive process. It has broadened our cultural horizons and provided ways to enrich our artistic culture with true accomplishments of other nations. That helps preserve and develop true cultural values.

The above declaration fully applies to the choreographic arts which are a part of the overall spiritual and artistic culture of our country. During the Soviet time - the time of the Cold War and the Iron Curtain – our choreographic arts evolved in isolation from worldwide artistic processes. We knew precious little about the developments taking place overseas. The performances of Balanchine's and Béjart's companies in 1960-1970s were exceptions rather than rules. And, despite the large number of outstanding artistic accomplishments achieved at that time, the isolation somewhat limited further development of ballet. Indeed, it had always been the tradition of the Russian ballet to assert the national basis, while simultaneously absorbing and transforming the accomplishments of foreign ballet. And that had strengthened the Russian ballet, rather than weakened it.

The situation changed in 1990s when the self-isolationism trends ceased to exist and our country started expanding contacts with foreign countries in all spheres of life. That included ballet theater and the art of choreography. The exchange of guest theater performances, companies and performers became a common and regular thing. The choreographic community in our country increased its awareness of what was going on in other national cultures. The works of Balanchine, Petit, Forsythe, Duat, Kylián, Preljocaj and other foreign choreographers became parts of Russian theaters repertoire. Extensive development took place on the part of modern and contemporary dance companies where the basis for creativity was not the classical dance, but modern / jazz dance and free plastique without any canonic limitations.

The above factors have made an impact upon the creative quest of Russian choreographers working in ballet theaters. The compositional formats became more diverse, the dance language

became more “multi-colored” and better developed. The classical dance is still the basis. But it absorbed not just the elements of pantomime and folk/national dance motion, which is what had been taking place before, but the motions from sports and acrobatics, and the impact of modern free plastique became more pronounced. These days the shows of Russian choreographers are, as a rule, based upon the modernized classics with a variety of different elements absorbed in it.

The introduction of alien elements and dance systems to the classical dance requires a lot of artistic sense and tact. There are a lot of risks and dangers there. The alien elements introduced in the classical dance may sometimes dwindle to something inorganic, whereas the product will be an eclectic mixture, a senseless combination of different elements, whose style unity will be undermined. That happens sometimes with directors without a spark of talent. But with a talented director the enrichment of classical dance language, subject to its subdual to a content-related, image-related objective, may be a means required to achieve a truly artistic result. That is why the majority of choreographers resort to the modernized classical dance these days.

The above is a legitimate process that can hardly be done without, but it does drive quite serious artistic problems. First of all, the indulgence in formal experiments, search and discoveries in the field of dance language and composition at the expense of large and substantial spiritual tasks. Through all phases of its development the Russian ballet has always been an art of high ideas, philosophic fullness, and assertion of virtue. At different history stages choreographers and directors had different creative programs. There is a lot of difference, for instance, between the creative programs of *Mir Iskusstva* (World of Arts) group, the *Dramatic Ballet* studio and innovators of the latter half of the century. But all those programs did exist, and they defined the spirituality and creative direction of art. The recent situation, on the other hand, is enigmatic. New large ideas are not noticeable. As to the content-richness, it is not completely lost, but quite often the focus is shifted onto formal quest.

Non –availability of large ideas and creative programs has led to a situation when, for the most part, the repertoire of Moscow theaters include either restorations of old ballet shows, or works of foreign choreographers. New Russian ballet shows do not get staged too often. They are more frequent in the provinces. And though some of them are definitely quite good, they do not constitute a new phase of ballet theater evolution.

Quite a lot of choreographic miniatures and concert show numbers are staged these days. That is encouraging, since minor forms give full scopes to creative experiments and plastique discoveries. They include, of course, opuses rich in image content and blessed with resourceful choreography. But there are prices to pay in that area as well. It is quite often the case these days, that in contemporary numbers at ballet contests, or in concerts you encounter pictorial puzzles, vagueness and ambiguity sometimes with complete absence of sense, disguised with pretentious yet false meaningfulness.

The above concerns not just choreography, but acting techniques as well. The technique, especially that of male dance, has developed to a great extent in recent years, and the arsenal of duet support and carry techniques became a lot more diverse. But quite frequently the stunt component prevails over the image-related tasks. Meanwhile, dance is neither circus nor sport. Dance is “high

flight supported by the heart “. This Pushkin’s verse must be the defining principle of both arts and artistic education.

There must always be a quest for something new in arts. But it must not lead to the oblivion of traditions. And one of the main traditions of the Russian ballet is the richness of artistic forms created not for the sake of those forms, but for the realization of rich spiritual content, philosophic and moral ideas, depiction of personalities and characters. And that tradition must be maintained and preserved.

But preservation does not mean mothballing conservation. A tradition is only alive when it keeps developing, updating and enriching itself. It is alive as long as it reflects the requirements of new time. As long as it absorbs the positive substance that the new times bring with them.

In this respect the reinforcement of choreography education becomes a thing of special meaning. A school should be based upon the mastering of the best accomplishments of dance. The rules and canons are the firm foundation of choreographic arts. Because of the school we still maintain the high level of dance performance. New generations of performers start their artistic careers one after another. Each new generation is slightly different from the preceding one. Youngsters form new generations add their own nuances to the classical parts they perform, and the mental outlook and world perception of their time inevitably makes an impact upon their performance. But the level of professional craftsmanship is maintained, and that is because of the professional schooling.

Naturally, true art cannot be reduced to perfect performance of school curriculum motions. True art means not just good school background, but talent plus good background. It is school that gives wings to talent, and it is talent that gives a sole to school. Talent would be helpless without school, but without talent school would be dead. It is their unity, and their unity only, that is capable of bearing true craftsmanship.

The basics of professional ballet schooling are firm and unyielding. But no school can afford to become a dead dogma, just like art itself cannot afford it either. Graduating performers, thoroughly equipped with all subtleties and tricks of the classical, folk and character dance must, at the same time, be aware of all trends and directions of modern dance arts. That is why it is understandable that these days we see numbers based upon jazz dance or free modern plastique. That is what the students get introduced to in school, and with that not at the expense of the classical heritage mastering. The trend is correct. There is no other way. That does not mean that each graduate performer must be an all-mighty one and feel equally comfortable with each and every dance system. Universalism is the feature of selected few ones, and the most talented ones at that. The majority of dancers select an area to focus upon. But professional competence presupposes awareness of all areas, and not just a visual awareness, but an awareness internalized by one’s own body.

The economic recession that is in full swing worldwide these days is, at the same time, a spiritual crisis. There are talented choreographers both in Russia and overseas. But for whatever reason you don’t see great phenomena that have pan-human significance and define ways for further development of ballet theater.

Under the circumstances, I think there are two main objectives the choreography education in this country has to pursue. Firstly that's preservation, maintenance and development of traditions imprinted in the great accomplishments of the Russian ballet. Secondly, that's reinforcement and update of professional dance education, the great national school, supporting the high level of Russian dance arts. There are complex and different ways to achieve the said tasks. Artistic discussions would be required for that, along with combination of efforts of choreography professionals, regardless of their respective profiles. This conference of ours is just another step toward the goal. I wish it every success.

### **Evolution of Worldwide Ballet Theater as a Culture Integration Process**

**V.I. Uralskaya**

mail@russianballet.ru

Editor-in-Chief, the *Ballet Magazine*,  
Honored Arts Worker of the Russian Federation,  
Ph.D., professor.  
Moscow, Russia

It is not an easy task to speak to an audience like this one, where everyone, in principle, knows what any other person could talk about. The task of every speaker is to make a certain contribution to the analytical approach to what we know about and cherish in the Russian ballet art and the worldwide ballet culture.

I am going to try and outline things that might help us pursue and develop the aspects of ballet requiring more focus these days. My presentation will be an articulation of some ideas on the art of choreography in a general sense.

The first thing I would like to draw your attention to is the nature of classical dance. The classical dance being the foundation, basis and expressive means of choreographic education Russia is famous for – what kind of phenomenon is that?

Classical dance is a system, but a system that was not shaped in a natural fashion by some ethnos. The origination of classical dance itself is a process of integration. That is why these days, just like back what the classical dance was born, it is an open system. That does have a lot of advantages. That makes further evolution possible. That opens ways for every ethnos to search for and find things impacting their perception of the world, things that were conceived in the “genes” of that ethnos. That is precisely the thing that was born as part of the European culture: primarily in France and, to a certain extent, in Italy and introduced in Russia, and helped the “genes” of the Russian choreographic arts, the wealth of the Russian choreographic plastics and its content be originated in the school commonly referred to as the Russian classical dance school.

So, what are the tiers of Russian ballet that make it possible to speak about its phenomenon and its being a part of the worldwide ballet culture evolution process? There are two such tiers. On the one hand, it's the dance education methodology – the topmost treasure Russia has given the

world, a well-shaped system with its distinctive features. The features of the Russian culture that are expressed through its unrivaled plastics, melodiousness, and special style that makes the Russian school recognizable. One of the most important things is the long-standing recognition of its significance by the government, which helped develop the dance school in Russia and establish the chapter choreographic schools not just in Petersburg and Moscow, but in other large cities across the country. That too was very meaningful. The local schools absorbed the indigenous culture of local sub-regions that was bound to develop across the large Russia.

The plastic evolution of culture, even with the self-isolation during the 1930's-60's, did nonetheless open certain ways for cross-cultural communication, for cultural evolution that helped not just preserve and mothball the heritage bestowed by the foreign masters of the past – from Landé to Cecchetti, but also include external and internal plastic and spiritual motives and features that make up the poll of “genes” of the Russian culture. In any type of arts: literature, graphics, music – it is the rich pool of “genes” that is bound to impact not just the art itself, but the respective school and its methodology. That helped the methodology in the 20<sup>th</sup> century to become not just a fashionable one, but a methodology with a great call for, a methodology in high demand, a methodology that became a foundation for the creation of a number of national ballet schools worldwide. And I don't mean the former Soviet republics that have become independent states. In many of those ballet flourishes these days. I am talking about the establishment and creation of unique national schools of classical dance.

Recently there was a conference in Saint Petersburg dedicated to the creative work of J. Neumeier. He said that when he had asked in the US who would be the best pedagogue to complete dance education, the name Volkova was mentioned among the names of teachers from Russia. He trained, in a way, to gain knowledge that helped create the “Neumeier Theater” as a distinguishable phenomenon. Whatever the route, some teachers found themselves in Europe or America on the back of political turmoil. They taught through direct physical contact – the method commonly referred to as ‘pre-Vaganova’ method. Later on the worldwide ballet education was under a pronounced impact of the Russian school, but the methodology was referred to as the Vaganova method. You can hardly argue that, and there is hardly a need to segregate the naming.

In later days there was involvement of teachers and pedagogues from this country – not just the ones who had defected, but the ones who were sent by the government on special missions, to render hands-on help to many national ballet schools across the world.

The other tier of the Russian ballet's impact is, without a doubt, the repertoire. Marius Ivanovich Petipa summarized the evolution of European repertoire theater of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. He “re-interpreted” the classical ballet from the standpoint of late 19<sup>th</sup> century developments, using new means of expression. He as good as made the classical ballet make a “time slip” and relayed it into the future. In other words, he screened, selected and summarized the accomplishments of his predecessors and, because of his talent and expertise, managed to realize them on stage. So, by the end of 19<sup>th</sup> century the world culture received a tremendous repertoire which is referred to as the “Classical heritage” these days. The shows in question were thus preserved for the world culture.



The world of ballet is multi-faceted yet one. The national includes the international, whereas the latter is based upon the uniqueness of national cultures. It is especially true when the language of a particular art, for instance of music, dance, etc., has no perception barriers. In other words, the development of worldwide ballet theater is an integration phenomenon.

### **Stage Folk Dance - the Russian Ballet Treasure**

**A. A. Borzov**

borzov.a.a@mail.ru

Honored Artist of Russia,

Professor, Dean, Head of Choreography Department,

the Nesterova Academy

Full Member, Peter the Great Academy of Science and Arts,

Moscow, Russia

Many researchers and travelers who had a chance to come to Russia, the blessed and welcoming land, noted the love of its people to folk dance. That love targeted not just Russia's own folk dance, which would have been quite understandable, but dances of many other nations dwelling in this country. That love was later on carried over to Russia's ballet theater, in whose repertoire there has always been place for national dances.

The enrichment of opera theaters' repertoire went on, and more and more character dances became parts of them. The effort of Felix Krzesiński yielded fruit, and the Polish dance started to shape itself into something professional; the effort of Alfred Bekefi proved fruitful - they started dancing czardas. By mid-19<sup>th</sup> century quadrilles and mazurkas became popular among lower middle class, and in the Southern parts of Russia they started to dance jig.

The impression is that the history of world ballet itself made sure that it was Russia where the environment shaped for the origination of a unique subject whose name is *Stage Folk (Character) Dance*. First, character dances in the operas by Russian composers, then the specially-composed folk/national music for ballet dances. Hence a need arose to have professional performer resources.

As to the classical dance, the world dance community has long since achieved clarity, having put together an ultimate set of requirements to performers who must be nurtured to go on stage, but with performers who dance character parts in ballets in different countries, the situation has never been quite that simple. That is why they tried to remain on stage as long as they could possibly be there.

Ultimately, in late 1920s – early 1930s the new choreographic discipline titled Character (Stage Folk) Dance shaped itself. It had never existed anywhere in the world. That discipline got a scientific / educational basis when the *Character Dance Basics* book was published. It was authored by splendid character dancers from the Mariinsky: Lopukhov, Shiryayev and Bocharov. These days the discipline in question is referred to as *Stage Folk Dance*.

The world dance community has always noted the great professional technique of performers nurtured in the Russian educational institutions, along with the amazing expressivity of their motions, especially motions of corpus and arms, and ability to communicate with the partner and master national features of character dances. Indeed, that is the area where the Russian ballet has been unrivaled.

Unfortunately, the Stage Folk Dance is, to a large extent, a victim of repertoire policy of theaters in this country. If there is a mazurka in professional theater – there is one in the dance education process. If there is a Spanish dance in theater – it is taught in school as well. And if there is none, the entire discipline suffers, along with hands-on training of a future ballet performer. Performer whose name has always been revered.

As to secondary dance education, the Stage Folk Dance has been in constant motion. Is that good or bad? I think that is good, because such environment keeps the subject alive. There is a constant quest for one's signature style, one's stance toward the subject; the teachers find new "colors", so to speak... But the lack of consistency and stability may cause the weakening of education. And that, in turn, may cause gaps in the education of a ballet dancer.

These days the Stage Folk Dance, as a subject, is maintained to a large extent only within the boundaries of this country. And the debates about its necessity are becoming louder and louder, because numerous theaters are starting to include in their repertoire shows staged by Western choreographers which don't have national dances. And that happens now that there is an increasing longing toward folk dance art, toward the cognition of that complex yet important component of a ballet dancer's education - both in our country and elsewhere in the world.

We need to preserve our national traditions. Yes, these days you don't get to see new ballets with stage folk dances in them. But the subject is required not just for the needs of a particular theater, but for the nurturing of professionally erudite ballet dancers.

Any dilution or complete non-availability of stage folk dance in the process of education and training is a gap in the nurturing of a professional.

What is in that discipline? Is it just pleasure you get when you see the etudes? The discipline includes a lot of bar and center-stage exercises. It helps nurture students' tolerance, along with respect of national cultures of other countries.

Nurturing performers for national folk dance companies.

They need the schooling in stage folk dance for their trade that uses the entire experience of the great Russian choreography school.

It is another matter that we need to think about the future of the subject, in order to preserve our accomplishments acknowledged by the world dance community. That is indeed an invaluable, inimitable treasure of the national ballet.

The preservation and development of stage folk dance in the secondary and higher tiers of the Russian dance education is our historic task.

## Unique character of artistic growth of the multi-national ballet

**G.V. Belyaeva-Chelombitko**

balletacademy-hist@yandex.ru

Ph.D. in Art Studies, Assistant Professor

The Bolshoi Ballet Academy

Moscow, Russia

A unique character of the artistic development of the multi-national ballet in the USSR: aggressive tempo; outstanding identity; abundance with valuable artwork; and outstanding national experts. Two professional ballet companies in St. Petersburg and Moscow before the 1917 Revolution and 60-70 professional ballet companies by late 1980s, let alone multiple “alternative” companies and schools; and 21 state-run ballet schools.

A single “blood circulatory system” for the Soviet ballet: exchange in teachers, solo dancers, choreographers, the best performances, both classic and contemporary.

Fruitful activities of choreography departments at GITIS and Leningrad Conservatory, training several generations of talented and outstanding choreographers, including foreign experts.

Consistent construction of the superb “building” of the multi-national Soviet ballet from late 1920s: teaching classic choreography to young students from Soviet and autonomous republics (the so-called national studios), construction of pompous opera and ballet theaters in the national republics which must have inspired local choreographers to stage large-scale national performances (the Navoi Theater in Tashkent, the Abai Theater in Alma-Ata, the Bolshoi Theater in Minsk, the Spendiarov Theater in Yerevan, and national theaters in Donetsk, Dnepropetrovsk and Kharkov).

Moscow and Leningrad hold regular National Art Decades involving ballet productions which promoted new names and showed premieres. From 1969, regular Moscow International Contests and government importance put on such events. Opening such new names as Valentin Yelizaryev, Henrich Mayorov, Andrei Petrov, Natalia Kasatikina and Vladimir Vasilyev, Edvald Smirnov, Gleb Panfilov, Georgy Alexidze, Igor Chernyshov, Oleg Vinogradov, Natalia Ryzhenko and Boris Eifman.

Various internal and external challenges related to human resources, repertoire formation, audience appeal and dependence on some social and political drivers (examples: Night City with the music by Bela Bartok choreographed by Leonid Lavrovsky and “opportunistic” but interesting production of Optimistic Tragedy with the music Mikhail Bronner staged by Dmitry Bryantsev; strong and weak sides of such phenomena).

A consistent repertoire of all professional ballet companies of the USSR formed by late 1980s with main emphasis on classic heritage and Soviet classic productions (V. Vayonen, L. Lavrovsky, R. Zakharov, L. Jacobson, V. Chabukiani, K. Sergeyev, I. Belsky and Yuri Grigorovich), foreign heritage performance by George Balanchine and Roland Peti. (According to regular polls by Soviet Ballet Magazine in 1986, 15 theaters had *Spartacus* in their repertoire; 11 performed *Romeo and Juliette*, 9 theaters performed *Gayane* and 9 run *The Fountain of*

*Bakhchisarai*. The most popular names included *Les Sylphides*, *Swan Lake* and *One Thousand and One Nights* with the music by Fikret Amirov and originally staged by Nela Nazirova.)

The map of ballet-focused regions of the USSR republics. (This does not discuss ballet in Moscow and Leningrad and such traditional “ballet-focused” cities as Perm, Yekaterinburg, Kazan and Voronezh). In some instances ballet owes its success to outstanding ballet dancers and choreographers. Thus, the Samara ballet saw its revival due to Igor Chernyshov and the Odessa Opera and Ballet Theater owes its success to Nikolai Ryzhenko. Boris Myagkov made a great contribution to revive the Syktyvkar ballet company.

Ballet overview in national republics.

Ukraine had 6 state-run opera and ballet theaters (Kiev, Kharkov, Odessa, Donetsk, Dnepropetrovsk and Lvov); the Kiev ballet was originated by students of Agrippina Vaganova. It had strong resources for independent growth, although there was no outstanding ballet choreographers.

Anatoly Shekera directed the Kiev ballet in 1980s and played an important role in its success (a GITIS graduate student, staged several talented choreodramas). The Ukrainian theater promoted a well-known stage designer Yevgeny Lysik who designed performances in Lvov and Minsk. The star of Vadim Pisarev was risen back in the Soviet time. He used his management skills to establish a new choreography center in Donetsk. The Ukrainian ballet consistently proved its leading position sending new virtuoso performers to international contests.

The Minsk ballet (Belarus) company was a large-scale positive phenomenon in the USSR ballet: a well-known choreographer Valentin Yelizaryev, a sustainable ballet company, and unique repertoire formed by Valentin Yelizaryev on the basis of classic productions. Each tour of the Belarus theater to Moscow was a special event to public.

The Central Asia which initially viewed ballet as “anti-art” became a unique ballet phenomenon in the Soviet era.

Kirgizia, a country of nomads, formed its national ballet style due to unique choreographer Uran Sarbagyshev and outstanding ballet dancers Bibisara Beyshenaliyeva (a student of Vaganova), Aysulu Tokombayeva, and Cholponbek Bazarbayev. The Kirgizia ballet theater first premiered *Macbeth* by choreographer Molchanov and *Asel* by V. Vlasov (1967).

The Kazakhstan ballet was growing fast. In 1980s, a talented choreographer Bulat Ayukhanov set up a small ballet company and staged *Crime and Punishment* and *Tatyana Larina*. (1967). The company competed with Boris Eifman’s production in its up-to-date treatment of classic themes.

Tajikistan which exquisite dance culture was highly appreciated by Kasyan Goleyzovsky promoted a “golden” dance Malika Sabirova. Some international ballet contests were held in her name.

The Caucasian republics made a lot of efforts to master classic ballet in its theatrical form. A great contribution was made by Vakhtang Chabukiani who inspired this process. Symphonic composers of Georgia turned to ballet genre to form a diversified repertoire: *The Heart of the*

*Mountains and Ruby Stars* by Andrei Balanchivadze; *Hamlet* and *Medea* by R. Gabichvadze, *Othello* by O. Machavariani, *Gorda* by D. Toradze, *Demon* by S. Tsintsadze.

The Azeri ballet was also focused on musical actions when the leading composers began writing ballet parts, such as Kara Karayev, Fikret Amirov and Arif Melikov.

The Armenian ballet is closely related to Aram Khachaturyan and his *Spartacus* and *Gayane* (both ballets are associated with the Soviet time).

The Baltic republics found themselves on the periphery of the ballet process, although the theaters of Lithuania, Latvia and Estonia engaged outstanding choreographers, talented dancers and made interesting performances. The Estonian theater occupied a leading place in the region. Estonia Theater, Tallinn, for many years engaged May Murdmaa, a GITIS graduate and innovative choreographer who experimented with avant-garde performances back in 1970s and built a unique repertoire. She was followed by her pier Ulo Vilimaa who set up his own company and repertoire in Vanemuine Theater, Tartu. The Estonian ballet theater of the Soviet period was a unique phenomenon which pursued its own avenue.

Turkmenistan and Moldavia were not marked by any outstanding events in classic ballet and were mostly focused on folk dance.

### **Cultural and Historical Role of the Russian Ballet within the Context of Modern Cultural Policy of Russia**

**S. M. Olenev**  
kafedra-AI@mail.ru  
Ph.D., Professor,  
The Bolshoi Ballet Academy  
Moscow, Russia

“Culture policy” has become a set phrase ingrained in both modern scientific and household discourse. A rational and measured culture policy is one of the most important attributes of the civilized evolution path, as well as efficient public administration. The notion itself is abstract, whereas in reality culture policy manifests itself through packages of measures federal, regional or local authorities and non-government organizations take in order to regulate the cultural evolution of society. Thus, a culture policy is a polysubjective matter, and many a party contribute to the regulation and development of a country’s cultural life in line with their respective functions, position, localities and other factors that render culture policy dependent on not just the center of organization and planning thereof, but all components of culture-forming processes as well.

As per the Passport of the Federal Program *Culture of Russia (2012-2018)* approved by the Russian Government (Resolution 186 dated March 3, 2012), the priorities of state culture policy in this country are as follows: preservation of cultural assets and traditions of nationalities dwelling in the Russian Federation, tangible and intangible heritage of Russia’s culture and usage of the latter as a resource for spiritual and economic evolution and sustention of high reputation of the Russian culture overseas, along with expansion of international cultural cooperation.

The wide and diverse variety of cultural policy means can be broken down to stimulating ones, preservative ones and prohibitive ones. Traditionally it is the cultural heritage that is the target of preservation within the culture policy system. The heritage exists in a variety of forms among which art takes one of the most distinctive places. Means of stimulation target elements of culture that are most advisable versus specific socio-economic expectations, whereas means of prohibition must wipe off destructive trends in the socio-cultural environment.

The cultural policy of modern Russia is based upon abstract humanistic principles whose material manifestations meet with somewhat mixed and ambivalent reaction in the society. There is just one area of cultural policy – the preservation of cultural heritage – that can be referred to as the basis for it, and its significance can be neither challenged nor downgraded. Depending on a particular situation the cultural policy can target various strategic and tactical objectives associated with the changing internal and external conditions, but it is still the reasonable protectionism that is the foundation of cultural progress.

The cultural heritage is the phenomenologic basis of culture whereupon the culture exists and evolves in its qualitative distinctness. Being the essence of the cultural evolution results subject to preservation, the heritage becomes a factor defining directions for subsequent evolution, including all potential contradictions of the latter. Since cultural systems tend to have core and periphery elements, phenomena of various significance and functions, certain areas of art can be referred to as landmarks of a country's cultural life.

As far as the Russian culture is concerned, without a doubt one of such art forms is ballet. Russia, and none other than Russia, became not just the propagator of the distinctive and original tradition of choreographic arts and creator of new artistic directions for those arts, but also, for the main part, accumulator of traditions that are being preserved in strict adherence to their authentic forms.

Owing to the above-mentioned feature, the Russian ballet can be characterized as a constantly growing and expanding pool that does not strive for complete and constant transformation, but rather reinforcement and strengthening of already accumulated potential. The effort of representatives of the leading choreographic schools has led to a situation in the modern Russian ballet when there is an inseparable combination of traditions and innovations, of consistency and dynamism, and that makes it a unique phenomenon of world choreography. Being the magnetic center attracting new solutions, progressive teaching technologies, bright performer and choreographer personalities, the Russian ballet is not just the “face” of our culture. The aforementioned features make it an efficient means of cross-cultural interaction: the number of foreign students keeps growing, international professional contact networks keep expanding, and the Russian audiences welcome new shows from overseas countries - one after another. Hence, it would be fair to conclude that the uniqueness of Russian ballet and its human potential assure the performance of function associated with the drawing of different cultures closer together and dissemination of high artistic traditions.

## Classic or modern style? (Discussion of future choreography by ballet critics in early 20th century)

**N.A. Korshunova**

korshunov2004@list.ru

Ph.D. in Art History, Senior Research Assistant,

State Institute of Art Studies

Moscow, Russia

Such issues as the development of choreography or whether or not it is worth keeping age-old traditions and/or let the new developments undermine the established canons were disputed many times. Heated discussions of early 20th century were widely covered by press.

Russian dance was affected by the tour of Isadora Duncan and her ideas of “free dance”, natural and not restricted by any rigid rules. Russian choreographers were looking for changes and started using sophisticated plastic forms and expressive body language; they rejected any patterns and made experiments with forms. The leading choreographers of the time included Alexander Gorsky who worked in Moscow and Mikhail Fokine who started his career in St. Petersburg and later was engaged by Diaghilev’s Russian Seasons.

The ballet community was split into strict two groups of protagonists of classic traditions and advocates for reforms. The first group included Akim Volynsky, Andrei Levinson and Dmitri Mukhin. Volynsky stated that classic dance was a divine performance not related to everyday life and any style of living and speaking only in terms of general human fantasy. Mukhin tried to defend “old” ballets from innovators’ attacks and intrusion of dancers who treated their choreographic texts too freely.

The conservative party attacked dancers who were too enthusiastic about free plastics, such as Tamara Karsavina, Vera Karalli and even Anna Pavlova. Their dancing was emotional and sophisticated and free from complicated technical details. The dancers were committed to showing body plastics, its beauty and natural appeal and to reveal various emotions and half-tones.

At the same time, many critics felt that the Russian ballet needs urgent changes. They often wrote that ballet dancers are more devoted to performing physical exercises than dancing and looked like “dancing machines.”

Eventually, some critics started promoting the idea that classic ballet must disappear as a form of art. This idea became especially popular after the 1917 Revolution in the forefront of the total state restructuring. Moscow critic Alexander Cherepnyin published a research work where he consistently stated the irrelevancy of classic ballet to the new socialist state.

Nevertheless, not all ballet critics called for such drastic changes. Most ballet public figures believed that the classic productions should stay in repertoire but with some innovative changes (it is worth noting that in some cases such innovations were beneficial to the production). Others thought that new plastic motifs would enrich the classic repertoire, renew and promote it in public. Reform advocates included Valerian Svetlov who published the book *Modern Ballet* and promoted

the principles of Mikhail Fokine, and Nikolai Vashkevich, a follower of Isadora Duncan who believed that ballet should become a kind of “mimo-dancing”.

Each critic proposed his or her own concept to promote dance art. These concepts could be hardly called purely theoretic. Many critics tried to implement their ideas on stage. Vashkevich staged small choreographic performances (for example, adaptations of Ancient Greek mythology or Puskin’s poems). Volynsky opened Russian Ballet School and could easily show and teach any ballet pas.

Eventually, the critics managed to implement almost all their concepts. The advocates of new plastic forms proved to be right. 1920s saw a surge of interest in the art of plastic movements, there were many studios engaging both professional and non-professional dancers influenced by principle of Meyerhold’s biomechanics. The classic dance was enriched with acrobatic and athletic elements which expanded its expressiveness and brought on stage new contrasting, grotesque and vivid characters. Traditionalists also continued their work on stage. Despite the challenges of post-revolution era, they pursued reconstruction of early classical performances and transferred them to young dancers and tried to persuade the government to keep the classic ballet traditions.

### **Russian Ballet as a Unique Phenomenon of Contemporary Socio-cultural Context**

**M. Yu. Gendova**  
avrorka196@yandex.ru

Doctoral candidate,  
The Vaganova Academy of Russian Ballet  
Saint Petersburg, Russia

The essence of Russian ballet was well expressed by the celebrated writer Mikhail Saltykov-Shchedrin in his paper titled *Contemporary Ballet Project*: “devoted orthodox, predominantly conservative”. Obviously, it is the conservativeness that drives the uniqueness of the Russian ballet phenomenon – absolute academism of the format combined with infinite gentleness of emotional content and depth of psychological issues touched upon. However, the worldwide stronghold of first-class ballet is not stagnant. It strives to respond to modern trends in a prompt fashion. Therefore the Russian ballet is not a “museum”, but an active multi-faceted subject of the contemporary socio-cultural environment.

The socio-cultural environment is cohesive comprehensible space shaped with time, wherein individuals exist and whereat they interact with society. Yuri Lotman, our outstanding culture and semiotics scholar once pointed out that each person is “submerged” in culture and arts since their birth, since “both are specific formats of communication without which our conscience cannot exist. It is a part of us, whereas we are a part of it”. It is the ability to capture, relay and transmit spiritual values of a particular epoch, using a set of meaningful formats that helps art in its entirety remain an unrivaled “nurturer” of human souls. In that regard ballet hardly has any rivals at all, because it is a non-verbal format that strips human nature bare every single minute through the entire ballet show,



and shows it from a variety of angles. Ballet requires no translation, since it the materialization of feelings and emotions.

So, what is the secret of uniqueness of the Russian ballet? The tradition of nurturing future ballet performers is referred to as the core of Russian ballet education – strict adherence to the canons set for the development of professional “tools” – mastering the craft along with nurturing the soul of a future artist, unlocking the personality through intellectual integration.

The intellectual integration aspect helps identify yet another feature of the Russian ballet’s appeal power – a powerful upbringing capacity that “catalyzes” the desire of audience, as well as the performers, to cognate, to think and comprehend.

To illustrate the above declarations, a video fragment of the *Bolt* ballet is enclosed; *the Leningrad Symphony* and *Giselle* are used as examples demonstrating the ability of Russian ballet to act as a self-identifying factor in today’s world.

The Russian ballet is a unique socio-cultural phenomenon that originated almost three centuries ago, yet managed to maintain and reinforce its ability to amaze and astonish the audience with its “high flight inspired by the heart”. That is the reason of the Russian ballet’s multi-faceted nature in the contemporary socio-cultural context.

### **Russian Ballet Ambassadors to Cross-Cultural Dialogue – Boris Lisanevich**

**O. V. Shugan**

oshugan@rambler.ru

Ph.D., Senior researcher,

the Gorky Institute of World Literature

Moscow, Russia

Boris Nikolaevich Lisanevich (1905-1985) – former dancer of Sergei Diaghilev’s *Ballets Russes*, public figure, diplomat - made a worthy contribution to the development of the Russian ballet phenomenon and the cross-cultural dialogue.

Unfortunately, his name is not too well known in Russia. He is better known in the Orient, because that is where he spent the latter half of his life. His biography is indeed miraculous and full of extraordinary adventures. To a large extent it reflects the dramatic turmoil of early 20<sup>th</sup> century, when the revolution cut a large pool of intellectuals off Russia, and made them live in immigration.

The scattering of Russian intellectuals made a profound impact upon Western and Asian countries alike, and helped bring the West and Orient closer together. Boris Lisanevich started from the Alhambra Theater in Paris, then danced at the Romantic Russian Theater led by Boris Romanov, the future ballet master of the Metropolitan Opera in New York, and finally, in 1925 was admitted to Sergei Diaghilev’s company.

His debut was the *Pétrouchka* where he danced the part of policeman – the one Leonide Massine had started with well before him. Over five years with *Ballets Russes* he danced in more

than 20 ballets: the *Polovtsian Dances*, *Pétrouchka*, *Parade*, *Carnival*, *Firebird*, *Three-Cornered Hat*, etc.

In 1930s B. Lisanevich moved to India, and then settled in Nepal. His role in the cultural policies of both countries can hardly be overestimated. That is when he established himself as a diplomat, politician public activist. In 1959 the Life Magazine called him Nepal's second point of interest – right next to the Everest.

### **The "Russian" Ballet Plots Issue in the 19<sup>th</sup> Century Russian Ballet Theater – Revisited**

**A.P. Grutsynova**

anna\_gru@mail.ru

Ph.D., Associated professor,

the Tchaikovsky State Conservatory (Academy of Music)

Moscow, Russia

When ballet was first introduced in Russia in the 18<sup>th</sup> century, it became a thing that was implanted to a new country in an almost completely defined format. However, put in very specific national context, ballet began a fast and independent evolution. The activities of two ballet choreographers and teachers (Ch. Didelot and M. Petipa) first brought the Russian ballet tradition to the pan-European level, and then took it further – to the leading position.

The above facts are well known, and they hardly require any proof. However, it is worthwhile to take a look from a different angle: why are *Russian* – i.e. national, both folk and authored – plots so scarce in the 19<sup>th</sup> century, when ballet was rapidly evolving in this country?

Over a hundred years a lot of ballets were staged in Saint Petersburg and Moscow, but shows related to national topics are exclusions rather than the general rule. That is the cardinal difference of the Russian ballet tradition distinguishing it from the opera tradition. The evolution of both genres started in Russia almost simultaneously, but they followed completely different development paths. Since the very beginning of its stage life opera used numerous Russian plots: mostly comical in late 18<sup>th</sup> century and historic and fictional in early 19<sup>th</sup>. Later on, when the great Glinka and his successors created, the Russian opera kept pursuing domestic plots and stories most of all. Compared to the spectacular Russian plots, opera librettos related to alien topics look like exceptions, if anything. There are quite a few of those, but still the basis of Russian opera in the 19<sup>th</sup> century was Russian in theme (and there was a variety of genres – from fairy tales and epos to folk drama).

But if we look at the Russian ballet shows of that time, we would have to conclude that Russian plots and stories are a lot less in number than any others.

There is just one period in the 19<sup>th</sup> century evolution of choreographic arts in Russia when national topics and themes indeed reigned on stage – the Patriotic War of 1812. That was the time when for a short while heroic and historical divertissements and ballets comprising folk dances and songs became popular. That stage of the Russian ballet theater evolution left a heritage – the

Russian stage folk dance, that later on “tuned in” the romantic tradition of use of national dances in ballets composed by professional artists. During any other time in the 19<sup>th</sup> century Russian stories and plots found themselves in remote periphery of choreographers’ interest.

There are few stage shows that define the line of national stories and plots the authors turned to during that time. For the most part they are based upon fiction literature (*Ruslan and Lyudmila or the Downfall of Chernomor, the Vicious Sorcerer* (1821), *Caucasus Prisoner* (1823), etc.). As to historical ballets staged in the 19<sup>th</sup> century, their number is more than limited. We could recall *Sumbeka, or the Conquering of Kazan Realm*, staged by A. Blash. If what a ballet critic of that time says is true, its libretto was based upon a Russian history plot. Despite the criticism (and a reasonable of, judging by the references), that show was a precious example of truly Russian historic ballet of the 19<sup>th</sup> century.

What are the reasons behind this paradoxical evolution of the Russian ballet without resorting to Russian plots and topics? From today’s standpoint the reasons look quite objective.

Firstly, the selection of stories for staging was completely entrusted to choreographers. In the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries the majority of those were foreigners. As a general rule, they were ignorant of the history and mythology of the country they came to work to, and, consequently, the idea of using those for the shows was absent from their minds. There are some exclusions, however: the only 19<sup>th</sup> century ballet that was based upon a Russian fairy tale and survived to see our times is *the Little Humpbacked Horse* staged by a French choreographer to music composed by an Italian. The music that, despite all accusations of “non-Russian-ness”, has numerous quotations of Russian folk songs and romances.

Secondly, choreographers who came to Russia to work strived to stage as many shows as they could as soon as possible. That being the case, it was only natural that they tried to transfer ballets that had already been staged in European countries to the Russian stage. Obviously, some choreographers staged new shows in Moscow and, primarily, in Saint Petersburg, but more often than not their shows were either replicas or author revisions of their previous shows (quite often the reason for that was censorship).

Thirdly – and it looks most paradoxical these days - the audience, primarily ladies and gentlemen of the Saint Petersburg Imperial Court looking up to the Western European culture, was not too eager to see Russian stories. Operas to Russian plots were created with striking frequency, but ballets to Russian plots were, presumably, referred to as something barbaric, or, at best, comical.

It is hardly surprising that P. Tchaikovsky never created a single ballet to a Russian plot – back then the composer was completely subordinate to the choreographer. A. Clazunov, who succeeded, also never created a ballet to a domestic topic.

The real outburst of interest to the Russian plots and themes would take place later on – in early 20<sup>th</sup> century, when there would be milestone shows staged for Sergei Diaghilev’s *Ballets Russes* that would become “discoveries and revelations” of the Russian theme: the *Firebird* (1910), *Pétrouchka* (1911), *The Rite of Spring* (1913) etc. The most peculiar thing about those is that they

were created “for export”, as rare and exotic gems for the Paris performances, and only after those they were staged in Russia.

Later on, through the 20<sup>th</sup> century, the national theme will be related to not just folk fairy tales and historic plots, but to new Soviet topics. However, the reasons for that are related with the features of ballet evolution itself and in new tasks set by the state for all art forms at that time.

### **Romantic Ballets *La Sylphide* and *Undine* Staged by the Mariinsky Theater and the Ossian Tradition**

**A.L. Vasilyeva**

characterdance@yandex.ru

Teacher, The Vaganova Academy of Russian Ballet

Saint Petersburg, Russia

The classical ballet art is an integral part of the Russian culture. These days, as part of the preservation and development of the unique academic traditions of the Russian ballet and for the purpose of further perfection of the education process, greater and greater focus is being paid to the studies of choreography culturology, in particular the so called “cultural history” – a science discipline targeting the context whererin certain components of ballet shows originate and evolve, along with the impact ideas relevant for a particular time period make upon the art of ballet. The present study is dedicated to the review of ballets *La Sylphide* and *Undine* in the repertoire of the Mariinsky Theater from the standpoint of the Ossian traditions.

The notion of “Ossianism” first originated in literary criticism, esthetic and cross-disciplinary studies. It is related to the studies and assessment of the impact made by James Macpherson’s Ossian Poems first published in 1760 upon literature and culture of late 18<sup>th</sup> – early 19<sup>th</sup> century. For a long while researchers and critics pursued the issue of authenticity / mystification of the Ossian Poems. Then Ossianism was interpreted as a phenomenon of literary pre-romanticism. The impact of Ossianism – varying from an overall melancholic mood to image vocabulary of an arts text – was discovered in fine arts, landscaping, theater and music. The impact is studied and touched upon in the works and papers by D. Likhachev, Y. Levin, A. Bulycheva, Fiona Stafford and Howard Haskill. Recently the researchers of Ossian traditions focus upon the issues of formation of national identity and a number of cultural practices (from gathering of folklore to romantic getaways and tourism).

*La Sylphide* (choreography by A. Bournonville, 1836, revised by E.M. von Rosen; premiere at the Mariinsky in 1981) and *Undine* (choreography by P. Lacotte, 2006, following J. Pierrot, 1843) are reviewed herein from the standpoint of topic features, drama, and mans of expression that distinguish the Ossian tradition in choreography.

The significance of Ossian tradition for the formation and development of national ballet themes, especially for character dance, is highlighted.

## **Role of Graphic Arts in the Nurturing of Positive Image of the Russian Ballet**

**E.A. Dolganova**

dolganovakatya@gmail.com

Ph.D., Culture Studies, Teacher,  
International University in Moscow  
Moscow, Russia;

**D. V. Bokarev**

art-prim@bk.ru

Director, Art.Prim Gallery,  
Zhukovsky, Russia

Being the phenomenon of world significance, the Russian ballet exceeds the boundaries of just theater, and determines trends and directions for many industries of culture.

Fine arts can be referred to as a powerful means of emotional and intellectual impact, and a means of promotion and worldwide popularization of the Russian ballet.

Fine arts make ballet accessible by a greater number of viewers, whereas artists, turning to the images of ballet in their creative activities and using them to pursue their artistic objectives give their vision and assessment of ballet's role in the society.

Painting, sculpture and graphic arts are adjunct means of making a theater show in terms of its decorations and stagecraft.

Connection of the Russian modern and Russian ballet, formation of the Russian ballet school authority. The cumulative image of avant-gardist artists of early 20th century (N. Goncharova, M. Larionov, M. Dobujinsky, N. Rerikh, A. Benois, Z. Serebryakova, K. Korovin, A. Golovin, L. Bakst, S. Sudeykin, B. Anisfeld, P. Picasso, A. Matisse, M. Chagall and G. Braque), their connections with ballet reinforce the complex of social interactions aimed at the definition of Russian ballet's worldwide significance.

Ballet and photography romance – is a love story of statics and dynamics. And in the end of the day – an attempt of each one of these arts to expand their boundaries through unity with the other one (Helmut Newton, Annie Leibovitz, Cecil Beaton, Richard Avedon).

Photography, resorting to mass media replication of images of the Russian ballets nurtured their images as legends and icons, and helped architect mythologemas in the consumers' psyche.

Sculptural compositions by Victor Bogachev – a tribute to the tradition of arts – ballet interaction.

## Creative Activity of Leon Bakst for the Diaghilev's *Ballets Russes* as a Component of the Russian Ballet Phenomenon within World Culture

**S. Yu. Zakharova**

avg20sv@inbox.ru

teacher, The Bolshoi Ballet Academy  
Moscow, Russia

Leon Bakst is one of the outstanding artists of late 19<sup>th</sup> - first quarter 20<sup>th</sup> century. The range of Baksts's creative interest was extremely wide. However, as far as the history of arts is concerned, the name of Bakst is primarily remembered for the make-up of theater shows. Sketches created by Bakst – both independently and in collaboration with other artists – were used to create theater stage costumes and decorations for numerous ballet and opera shows of the Diaghilev's *Russian Seasons*. Bakst, a gifted theater artist and one of the founders of the *Mir Iskusstva* (World of Arts) group and an active participant of the Russian Seasons, became the brightest character of his time's creative context. It was among the participants of the *Mir Iskusstva* group that Sergei Diaghilev found fellow-thinkers, to search for a new arts type in line with the ideals and aspirations of his life. The artists Leon Bakst and Alexandre Benois took the leading role in the activities of *Mir Iskusstva* and, later on, the initial period of the *Ballets Russes*.

The Russian Seasons (1908-1929) organized by Sergei P. Diaghilev abroad, won Russia the fame of a great theater country. The close professional collaboration became the basis for *Ballets Russes*' inimitable style in the *Egyptian Nights*, *Les Sylphides*, *Scheherazade*, *Pétrouchka* and other ballet shows

Leon Bakst won the unrivaled fame and glory of theater show artist after the making of *the Egyptian Nights*.

The decorations of *Scheherazade* were focused upon color. *Carnival*, L. Baksts's second major work in 1910, became a complete contrary to *Scheherazade*. The costumes of that show went along the line that had been expressed in *the Puppet Fairy* – their colors are not bright, somewhat muffled; they are elegant and fit R. Schumann's music well. *Le Spectre de la Rose* is one of the artist's most elegant ballets. In that ballet the artistic make-up is inseparable from the choreography. That, to a large extent, was the driver of the show's success. Bakst's poetic costumes and decorations made the ballet one of the most romantic shows, along with *the Puppet Fairy*, *Carnival*, *Butterflies* and *the Sleeping Beauty*.

*The Narcissus* was a ballet of a completely different nature. Its decorations manifest the artist's ideas about antic Greece. The colors used for the creation of costume sketches are quite "juicy" and bright. The majority of costumes have two color splashes: the main color of the fabric and the color of the ornament.

One of Baksts's characteristic techniques was the reinforcement of decorations' expressive capacity through the use of landscape decorations, "stretching beyond" the stage interior. That is what he did for the making of *Tamara* ballet. To work on that ballet Bakst went on a tour of Caucasus. Along with the antic and Caucasian themes Bakst also pursued the Oriental themes and

topics, when he worked on the *Blue God*. The costumes that were “re-processed” Indian gowns give the feeling of a Siamese ballet’s influence.

To work on the *Joseph Legend*, Bakst used the sketches he had taken when he watched Veronese’s pictures. His influence is traceable both in the selection of colors for the show, and in the cut of the costumes. For the most part we see heavy and pompous garments with lots of red and gold decorations.

Leon Baksts’s desire to find new forms of making stage shows in line with his contemporary world trends was the indication of the width of his artistic conceptions, as well sensibility and open-mindedness toward new tendencies. The creative union of Sergei Diaghilev and Leon Bakst became a bright and multifaceted, though somewhat ambivalent, milestone of modern ballet history.

### **On high and low in Soviet ballet**

**N.N. Surnina**

nathalie.surnina@gmail.com

Postgraduate student at the Moscow State Conservatory  
named after P.I. Tchaikovsky  
Moscow, Russia

The Russian ballet history saw the Soviet period where the turn of 1950-60s was an important milestone marking the period when the principles of choreodrama and the socialist content started to lose relevance. In the Russian State Archive of Literature and Arts we discovered documents of that transition period featuring correspondence of ballet historian Yuri Slonimsky, composer Dmitry Kabalevsky and choreographer Peter Gusev. During seven years, from 1957 to 1962 they were working together to create ballet named “A Girl from Trekhgorka” and led an animated discussion which today is a vivid evidence of esthetic and ideological changes going on inside the ballet theater.

The idea of the ballet came to Slonimsky back in 1950-1951 and was based on a true story. He wanted to find a way to poetize a story taken from everyday life and put it closer to classical ballet canons. Slonimsky showed libretto to Gusev and Kabalevsky and got their consent to work together. Since the three authors were dissatisfied with the script, they began looking for a new form. During the next five years, the storyline was continuously transforming. The final script hardly had any likeness to the initial one. All changes resulted from authors’ desire to diverge from the everyday life story and social realism to a poetic treatment of the story. Main emphasis was given to the forms and methods of classical dance, rather than “depressive pantomime for deaf and dumb.”

The final libretto was written by 1962. Suddenly, the enthusiastic work process took an instant turn which marked not only a drastic change in the storyline but also in the esthetic treatment of the future ballet. Slonimsky proposed to present the performance as “the fight between a black angel and a white angel for the hero’s soul” rather than just an everyday story. Some more important changes followed soon: the characters dropped their names and emerged as abstract

figures and all everyday life scenes were replaced by lyrical episodes. The idea inspired everyone. The work moved to a new level: Slonimsky started making proposals on specific numbers, Gusev, saying that he now “saw the full concept,” wrote a detailed scenario. Slonimsky was happy and pursued the planned storylines.

But at one instant they all became concerned—hesitating at first and more convinced later—that they had deviated too far away from the essence of Soviet art and began thinking of what their abstract character could give to the audience. The progress for which they were struggling during five (!) years was destroyed in an instant (in two weeks, to be more precise). The reason for that were several “ideological” letters written by Slonimsky in June 1962 to Gusev and Kabalevsky. He urges them to come to their senses and mind that they are staging the Soviet ballet. Gusev gave him a rebuke stating that he was unwilling to get back to the Soviet reality and only lyrical and poetic aspects of the story could make him work on this ballet; and Kabalevsky was just amazed and preferred to retreat. Slonimsky tried to get back to this work several time and discussed it with Oleg Vinogradov by the project was doomed.

A unique story of this unsuccessful project illustrates the ongoing process of revaluation and generation of new esthetic vision in the Soviet ballet theater and reveals the complex and ambiguous nature of this process.

### **The Nutcracker Staged by Y. Grigorovich (1966) – Innovative Approach to Drama and Choreography**

**E.P. Belova**

kabelova@mail.ru

Ph.D., Arts Criticism

Professor, Choreography and Ballet Studies Department,

The Bolshoi Ballet Academy

Moscow, Russia

The history of staging of P. Tchaikovsky’s *Nutcracker* from late 19<sup>th</sup> century through mid-20<sup>th</sup> includes independent choreographic versions by L. Ivanov, A. Gorsky, F. Lopoukhov and V. Vainonen. Their artistic quest, discoveries, failures and triumphs enriched with contemporary accomplishments of dance art became the foundation for a new choreographic interpretation of the Nutcracker ballet on the Bolshoi stage - by Yuri Grigorovich in 1966. His show (staged in collaboration with artist S. Virsaladze) is the one that gives reasons to claim that the stage action is now closely connected with P. Tchaikovsky’s inspired score. Grigorovich’s show opened a new page in the stage history of the Nutcracker ballet.

Back in mid-60s, not just a *new show interpretation*, but completely *new principles of ballet* were required to stage the Nutcracker. The cut-through dance action principle helping avoid ballet becoming a drama, introduction of pantomime, correctness of depiction of daily life in the plot had already proven themselves in other ballets staged by mid-60s by Y. Grigorovich, choreographer



architecting his ballets in close accordance with the dramatic composition of music score (S. Prokofiev's *Tale of the Stone Flower*, 1957, and A. Melikov's *Love Legend*, 1961).

1. The choreographic solution for the leading lady part brings the entire show together from the standpoint of its dramatic composition. When staging the Nutcracker, Grigorovich boldly gave all children characters to the Bolshoi ballet performers, thus tackling the issue of “children’s” dances. There was no more need to lighten or simplify the dances, to make them suitable for younger performers from the ballet school, which is what Vainonen had had to do. In his show Masha’s part is performed by an adult dancer from the beginning. Gorsky, who staged the Nutcracker in 1919, gave the main part to a student of the Moscow School of Ballet, to emphasize the natural childishness of the character, but she was still a *senior*, not a junior, which helped reinforce the choreographic line of the role. The participation of a prima ballerina would have overthrown Gorsky’s entire concept. Overall Grigorovich took a leaf out of his book, but he re-interpreted Gorsky’s discovery: Masha’s part in his show was created for E. Maximova who was a fragile and petite dancer. That is precisely why there was no danger Masha would look like a “premiere” in the opener destroying the atmosphere of spontaneity of children’s games. Having given the lead part to a master dancer, Grigorovich was able to diversify and make more complex not just the dance line of the role, but the acting technique as well. Even in the opening scene Masha’s behavior is based upon a variety of moods constantly changing: exhilaration, astonishment, fright, grievance, compassion and tenderness.

2. Style unity of the Nutcracker’s decorations. Simon Virsaladze, the show designer, found a cut-through solution for the show image – a Christmas tree. His tree not just grows – it keeps changing its shape and image, as if demonstrating the world’s diversity to the characters. Without a doubt, the Christmas tree in the Nutcracker staged by Grigorovich is closely connected with the characters of Masha and Drosselmeyer. In scene I, during the festivities, the Master of Dolls “appears” from the tree, and then, during the night scene, directs its growth. He keeps appearing behind the tree branches, and flies away with them when the top of the tree is reached. The fictional world to which Drosselmeyer leads Masha, symbolized by the tree, vanishes after the departure of the Master of Dolls – it vanishes right in front of our eyes, and becomes a memory. Virsaladze’s tree also reflects Masha’s perception of the world around her. In scene I the tree is as elegant, cozy and ordinary as everything else around it. In the night scene it looks fancy, odd and scary; in the snowflakes scene the tree looks as if it has been poetically transfigured, later on its huge ornaments glitter and sparkle, or else its dark branches look threatening. In the scene where the characters are atop the tree, the choreographer strives to express the image of tree with the means of dance. Indeed, the initial formation of the corps-de-ballet before the beginning of the grand waltz does resemble a Christmas tree.

3. A new solution for the 2<sup>nd</sup> act divertissement. In Grigorovich’s show all dolls go on stage in pairs. They sort of multiply and reinterpret the lyrical duet of main characters. Having achieved a style unity of all divertissement numbers, the choreographer as good as populated the magical land with lover dolls. The dolls’ divertissement reflects a variety of moods on the main characters’ couple, as if in a tiny toy mirror. The dolls were first introduced in the night scene of the opener act;

they are the witnesses of subsequent events and their participants. Hence for the first time ever the dolls' divertissement became an integral part of the show.

4. Innovative solutions for adagios in the opener and 2<sup>nd</sup> act. Capitalizing on Vainonen's discoveries, Grigorovich staged Masha and Nutcracker-Prince's duet in the opener act in andante tempo. In their duet certain carries the choreographer just hints at get developed in the "wedding" adagio of the last act. For instance, the arabesque of main characters holding hands in front of the Christmas tree will later on become their pose "in front of the altar". Or, in the dramatic culmination adagio of the 2<sup>nd</sup> act the Nutcracker-Prince suddenly "drops" Masha upside down from a high carry, similar to the opener act duet. And her body resembles an arrow in the hands of her chosen one. To Masha, the world in the Nutcracker as good as turns upside down – but that is just dizziness caused by the miraculously transformed world. The same carry is more dramatic in the pathetic part of 2<sup>nd</sup> act adagio. Drawing parallels between duets in acts 1 and 2, Grigorovich, at the same time, shows their differences as well. The 2<sup>nd</sup> act adagio is the culmination of the heroes' love, whereas the andante one in the opener is just their first acquaintance the dolls accompany with their dances. The evolution of Masha's and Nutcracker's feelings is splendidly expressed in the Snowflakes' waltz directly following the andante. The choreographer gives the most poetic music to his characters – the choir of children's voices singing at a high pitch compliments the airy flights of Masha and Nutcracker-Prince above the stage.

Starting with the initial musical measures of the Snowflakes' waltz, the lyrical theme grows and develops, and then makes a "voice piena" declaration. But the flight-like dance is of the main heroes is hardly idyllic. The turmoil, vague anxiety the choreographer heard in Tchaikovsky's music are reflected in the mesmerizingly fast circular jumps of Masha and the Nutcracker-Prince. And that ever accelerating flight toward happiness is disturbing, because the dream attainment is unrealizable. The intoxicating whirls of the waltz are replaced with somewhat sad and lengthy movements, where one can feel hints of sadness that weren't there before. The "light-and-shade" of the choreographic interpretation of the waltz comes right from Tchaikovsky's music.

Grigorovich as good as connects the 2<sup>nd</sup> act adagio and the Snowflakes' waltz. The waltz symbolizes the birth of the characters' feeling whereas the adagio is their culmination. The Snowflakes' waltz takes place at the foot of the Christmas tree, whereas the adagio – at its top. In both instances the main characters are accompanied by corps-de-ballet – white snowflakes and silvery tree ornaments. In between the waltz and adagio there is a long journey along the tree full of adventures and hardships. Grigorovich was the first one to interpret the final adagio of Masha and the Nutcracker as the heroes' engagement. Here we see a truthful reflection of Hoffmann's tale combined with the musical drama of Tchaikovsky.

The choreographer leads his characters toward the culmination of their love adagio through the entire show. In the adagio the exhilaration of their feelings is complimented with dramatic sounds of music. The theme of Romeo and Juliette that suddenly manifests itself - the "duet in the dark of the night" theme - gives a new meaning to the entire adagio, and the love of main characters ascends to new tremendous heights and goes far beyond the plot of the tale. Having named Masha and the Nutcracker Romeo and Juliette in his draft papers, Grigorovich pointed at the inevitable

separation of his heroes. Their happiness is – alas – unachievable. It is intentional that the corps-de-ballet intervenes with the duet dance and separates Masha from the Nutcracker-Prince against the culmination of music, taking them to opposite sides of the stage and fencing off one another. The exhilaration of the heroes' love is always shaded with notes of anxiety, and thus Grigorovich emphasizes the delusiveness of the harmony that is just a dream. That is why there are repeated hints at “world turned upside down” in the adagio carries. Masha plunges down from the indescribable heights of her happiness and then “restores the balance” by way of perfect classical choreography.

5. New interpretation of the finale. Grigorovich returns Masha to the real world in the ballet finale – to the sitting room with its Christmas tree and the toy Nutcracker. In his ballet Masha not just wakes from the enchanted sleep (there is no sleep per se in the ballet) – she returns from the enchanted country, similar to Hoffmann's tale, and becomes a “petite dreamer”. The wise and poetic finale of Grigorovich's Nutcracker carries the plot of the fairy-tale ballet toward philosophic thoughts about life. The first joys of a young soul go side by side with first bitter revelations. But the sad topic of loss is “muffled” in the Nutcracker. Right before the curtain drop Masha gives a happy smile, hugging the ugly Nutcracker, and that gives a finale, that is actually quite sad, a jolly feeling of life. Having architected the plot of his Nutcracker with poetic integrity, Grigorovich built the drama and choreography of his show in strict accordance with the drama of the music, thus prompting the right path for further quest for the staging the Tchaikovsky's inspired score.

### **Education of modern ballet dancers: esthetical and pedagogical aspects**

**M.K. Bulankina**

marinakb@mail.ru

Concertmaster, Assistant Professor at Concertmaster Skills and  
Music Education Department  
The Bolshoi Ballet Academy  
Moscow, Russia

The Russian ballet is globally known for its meaningful plastic intonations where human movements and gests are used as prototypes for the dance. Since it is impossible to fake the body language, teachers must educate a future ballet dancer to all moral and esthetic traits inherent in an ideal character on stage.

The major pedagogical task is to educate ballet dancers in accordance with the best esthetic and moral standards. Viewing education as a targeted process aimed at forming personality using specific pedagogical exposure in accordance with certain social and pedagogical ideals, a teacher must use art as a method of esthetic education. Unfortunately, the existing information environment leaves a very limited space to music, although music as an art form provides broad opportunities for esthetic education.

Piano offers an opportunity to gain the much-needed experience in individual intonation treatment to create unique artistic vision. National or national-based material included in the

curriculum of piano playing allows us to provide a well-balanced education to students on the foundation genetically inherent in them.

A meaningful treatment of musical and plastic intonations is formed in the process of listening, analysis and discussion and by individual attempts of students to reveal music in the given choreography. By establishing internal contradictions between the desired and the actual levels of artistic talent we provide the main incentive for students' activity.

In order to educate a harmonious personality in ballet dancers, we need to accumulate a whole stock of sound, color and plastic experiences underlying the sensuous and emotional record.

A teacher must bring up a harmonious person of a consumer of esthetic values. Such person must be able to independently create ideal and meaningful stage character which will call for a dramatic emotional response.

## RUSSIAN BALLET IN TODAY'S INTERNATIONAL CULTURAL ENVIRONMENT

### The Russian ballet in today's cultural globalization

**V.S. Zhidkov**

zhidkov88@mail.ru

Ph.D. Econ., Doctor of Arts History, Professor

The Bolshoi Ballet Academy

Moscow, Russia

In order to give a meaningful exposure to the problems discussed by this conference, we need to answer three simple but very tricky questions:

- ballet in a constantly changing environment and artists in search for new expression means (a new language) to respond to this new environment;
- genetic factors of art development and environmental challenges;
- the Soviet choreography behind the “iron curtain” and channels to share artistic information in the epoch of globalization of world's culture.

It is quite evident that each above mentioned item may be a theme for a doctoral dissertation. Let us try to at least touch upon them.

We all know that artists live in a society and cannot be free from such society. Any work of art is a message to the contemporary world and (with luck) to descendants. Creative work is a reaction to modern day reality where the artist exists.

Any object in nature or society is developing under the impact of two groups of drivers – genetic (self-growth) and environmental ones which may be both favourable and unfavorable to use a self-growth potential.

The “iron curtain” rendered the cultural exchange almost impossible. The development of art was governed by the party censorship and there were almost no reasons to talk about “the global historical role” of the Russian ballet. Do we use the available channels efficiently enough to transfer the progress of the Russian choreography to the global cultural life?

## Russian Ballet – Impact Upon Finnish Ballet School Formation

**Taina Jutta Kaarina Mustakallio**

jutta.mustakallio@opera.fi

Master of Arts Criticism

Director of Ballet,

The Finnish National Opera and Ballet Theater,

Helsinki, Finland

In 1880 Finland ceased to be a part of the Swedish state, and became a part of the Russian Empire. Having united Russia with Grand Duchy of Finland, Tsar Alexander I facilitated a great impact of the Russian culture upon the culture of Finland. In 1868 the Tsar transferred the capital from Turku to Helsinki. There a splendid theater was built, that still bears the name of Alexander. That was the period when the Finnish-Russian ballet was born in our country.

In the beginning of 20<sup>th</sup> century Edvard Fazer, who had great relationship and was well connected with the Mariinsky ballet company, engaged a number of performers to tour Europe. At his suggestion, the Finnish national ballet company was conceived in 1921 in Helsinki. The first company for the most part included Russian dancers.

The first ballet season ever was opened in Helsinki with the Swan Lake. Mary Paischeff and George Gé who had been educated at the Mariinsky performed that night.

Meanwhile, a ballet school affiliated with the Theater was opened. Prior to that only private-owned schools existed in Finland. The teachers of those were exclusively Russian. That was the platform for the Finnish National Ballet.

During the Cold War years there was an ostracism of ballet artists in Finland – they tried to make the artists change their names, and humiliate them, but the artists withstood. I would like to give special credit to Lucia Nifontova, the ballerina which stood for her honor and her name!

In 1930 the ballet school still existed, and the Principal's office was taken by Alexander Saxelin, the graduate of the Saint Petersburg Imperial Ballet School, who had performed at the Mariinsky. Saxelin was a teacher and a choreographer both at the School and at the Theater.

I would like to point out that though the School was affiliated with the Theater, the tuition was fee-based. It was not as expensive as a private school would have been, but one still had to pay, and many a talented child whose families did not have enough revenue, were left "overboard". And only in 1956, because of the unbelievable activity and effort of Alfons Almi, the Director of Opera, the fee was done away with.

The Soviet ballet period in Finland.

In 1956 Rostislav Zakharov staged the *the Fountain of Bakhchisarai*. Since there were only 30 dancers in the company, Zakharov, who was a splendid ballet master, had an idea to attract extra performers from private schools, sportsmen, gymnasts, since he had to have a "horde of Tatars", as he put it. The show was fantastic! Every person in the School participated.

In 1960s the newspapers reported that the magnificent Leonid Lavrovsky staged *Giselle*, and impressed upon the entire ballet world that there are not just premiere dancers, but the corps-de-ballet as well. He made not just aristocrats but commoners admire. In Finland that was a victory!

Since we hadn't been blessed with performing or teaching heritage, we had to go to Moscow or Leningrad to study.

And, finally, I tell you: "We got to understand the Russian ballet – we received the Hermitage Gallery of the Russian ballet".

### **Cultural Exchange Between Russia and China. Beijing Dance Academy**

**Ms. Zou Zhirui**

zhirui624@sohu.com

Deputy Director and the Associate Professor  
of the Ballet Department of Beijing Dance Academy,  
Dance PhD

**General Information of Beijing Dance Academy.** Beijing Dance Academy was originally named Beijing Dance School, which was founded in 1954.

It was the first professional dance school ever established since the founding of People's Republic of China with Ms. Dai Ailian, renowned dancer and patriotic overseas Chinese as its first president. In 1978, Beijing Dance School was officially renamed Beijing Dance Academy (BDA) with the approval of Ministry of Culture.

At present, BDA is the highest institution for dance education in China and also one of the largest dance schools in the world noted for its complete professional curriculum.

**Influences from Russia Ballet Benefits China.** In the preliminary stage, China ballet attained the assistance from Russian experts. The whole systems was based on Russian style, including syllabus, teaching materials and execution. Through a sixty-years process, China established our own education system with Chinese characteristics.

From 1957 to April 1960, the Russian experts help Beijing Dance School do the rehearsal of *La Fille Mal Gardée*, *Swan Lake*, *Le Corsaire*, *Giselle* and other famous repertoire. The Russian experts also help Beijing Dance School to educate first generation choreographer. Mrs. Jiang Zuhui was graduated from Russian Academy of Theatrical in October 1961, majoring choreography. In 1963 and 1964, her two remarkable ballet were staged in China, *Notre Dame de Paris* and *Red Detachment of Women*.

With great assistance of the Russian experts, Beijing Dance Academy also made their own ballet, *The Mermaid*. It had effected loads of young dancers of that time because of the high qualities. Meanwhile, so many top-ranking performances had been brought to China at this period. Not only was the great impression of Russian ballet engraved in Chinese people's heart, but also the love of ballet was building up.

As the best dance academies in China, we are willing to exchange and develop opportunities for future collaboration with other art institutions and artists from all over the world.

**The Direction of Cultural Exchange between Beijing Dance Academy and the Primary Dance School or Company in Russia.** Dance Education is a great platform for China and Russia to

nurture the cultural communications, is aimed to improve the relationship of the two countries and enhance the capacity of ballet.

**There are four way of the exchange:** (1) Experts and instructors exchange for teaching; (2) Academic research opinions exchange; (3) Students exchange; (4) United performances.

### **Role and Position of the Russian Ballet and Dance Education within the Contemporary Integration Processes**

**L. M. Lee**

lil.m.5@mail.ru

Honored Artist of the Republic of Kazakhstan;  
Honored Education Worker of the Republic of Kazakhstan  
Deputy Principal, the A.V. Seleznev Almaty Dance School  
Almaty, Kazakhstan

Like other art forms, ballet is an integral part of today's artistic and cultural reality of the Republic of Kazakhstan. A lot of research work has been dedicated to the historical role of Russian ballet and its meaning and significance for the establishment and development of the ballet art in the former Soviet Kazakh Republic back in 1930s.

The Almaty Dance School was founded in 1934. The founders were representatives of Russian ballet. Among them was S. Seleznev, who based the new school's curriculum on that of the Leningrad School of Choreography. He nurtured a series of brilliant ballet professionals.

Since 1939 all leading teachers, ballet masters and instructors of the School have been graduates of the Bolshoi Ballet Academy, the Vaganova Academy of Russian Ballet, or the Russian Academy of Theater Arts. In total that is over 150 people who played the key role in the creation and nurturing of national choreography art in Kazakhstan. Since 1941 the State Abai Theater has had a ballet company. Historically we are blessed, because one of the founders of the professional ballet arts in our country was the celebrated ballerina Galina Ulanova, who worked in our State Theater during the WWII years. Without the glorious roots it is hard to think about our history or the present days.

As to these days, I would like to point out that there are ballet arts with national features in Kazakhstan, along with the Kazakh national stage dance, and that the Seleznev Almaty School of Choreography known internationally for its ballet accomplishments is alive and well. The core members of the faculty have completed career enhancement courses and internships at the Moscow and Saint Petersburg Academies. The teachers at our School realize their responsibility for both the training and for the bestowing of their experience upon the younger generation of teachers and instructors. We adhere to the training curriculum based upon that of the Russian ballet school, while simultaneously searching for new training technologies using the modern information space. The uniqueness and, if you would like, the onliness of our school in the worldwide ballet community is driven by the fact that it was conceived by the two great Russian ballet schools: the Moscow one and the Saint Petersburg one, with an impact of the Kazakh folk dance. We cherish our connections



with the Russian ballet. This international conference is another chance for us to realize that the classical ballet and choreographic arts overall unite us, that they are our common concern, they make us a family of people willing to make sure that the art of ballet and its classical heritage flourish for many years to come.

Kazakhstan is a young independent state, and its 20 years may be referred to as a starting point for a great path that will last hundreds of years. We need to admit, that the ballet in Kazakhstan has withstood some serious hardships, just like the state and the people. In the turmoil of the historic changes the noble art of ours somewhat fell out of the range of vision of the state. All professional companies and artistic teams had to face the problem of insufficient funds, along with a certain social and artistic vacuum. But because the majority of ballet performers, choreographers and company and school managers stuck to their calling, the core of the national dance culture was preserved. Definitely, we will never get back the missed years, but as soon as there were first signs of renewal, as soon as our country started the restoration of its economic potential the workers of arts could breathe a sigh of relief. The Seleznev School had been stretched beyond belief, nurturing new generations of ballet performers and preserving the priceless teaching and training methodology basis. The School managed to pull together a core of teachers whose selflessness and dedication over the turmoil years still command nothing but respect and awe.

And the renewal began. New companies started to appear on the ballet map of Kazakhstan: the Kulyash Baiseitova National Opera and Ballet Theater, the *Naz* State Dance Theater in Astana, along with the *Samruk* contemporary dance company in Almaty. The heart of national culture started beating again. Theater repertoires include first-class stage shows of world-famous pieces of the classical heritage (*the Swan Lake, Sleeping Beauty, La Bayadère, Giselle, La Sylphide, the Fountain of Bakhchisarai, the Love Legend, Romeo and Juliette, Red Giselle, Anna Karenina*, etc.). The staging of ballets by Yuri Grigorovich and Boris Eifman in Almaty and Astana is not just an important event in the cultural life of the country, but an indication of the high level of teaching at the Seleznev Almaty Dance School.

In 2009 the School restored two masterpieces of world ballet: the Clock Dance from Ponchielli's *La Gioconda* (choreography by M. Petipa) and Saint-Saëns' *La Mort du Cygne* (choreography by M. Fokine). The work was led by N. Voskresenskaya, Honored Artist of Russia, President of the International Petipa Heritage Restoration, Preservation and Development Foundation. That classical masterpiece is used by the School to further improve the performer level of its students.

“In the world community a state is recognizable not just because of availability of rich subsoil resources, sports accomplishments or economic progress. Definitely, in order to improve the image of a country you would need to think about culture, a very important component of state-building” (President N. Nazarbaev). The point was duly noted by the country. The Presidential Fund supported the Almaty Dance School and helped organize the International *Orleu* (“Ascend”) Contest and the Dance Schools Festival. Thanks to those events we started to restore creative connections with foreign countries including Russia. And it gives us great joy that our School with

its international creative activity has become a part of the restored integration processes of the two countries: Russia and Kazakhstan.

This Conference is yet another chance to think about the goal of this wonderful art of ours, about its impact upon the development of spiritual and ethical features of society. These days, when the task is not to get lost in the diverse opinions on further ways to develop and progress ballet, the Russian ballet is the core reference point in the international dance education. The existence of ballet arts in Kazakhstan for more than 75 years is a manifestation of the phenomenon of Russian choreographic education.

### **Choreographer Leonid Myasin, a Moscow-born in the West**

**E.Y. Souritz**

elizabeth-souritz@yandex.ru

Ph.D. in Art History,

Leading Research Associate

The State Institute of Art Studies

Moscow, Russia

It is hard to overestimate the role of the Russian choreographers who worked with Diaghilev' ballet companies and post-Diaghilev Western dance companies in early 20th century. Their work boosted the revival of ballet in those European countries where it has almost disappeared and its advent in the countries where it has been non-existent, the USA and Latin America, above all. Of them, Leonide Massine has a special place.

Leonid Fyodorovich Myasin was born in 1895 in Moscow and was a ballet student at the Moscow Imperial Theater School. In 1912 he joined the Bolshoi Theatre and was recruited by Diaghilev's company in 1914. His experience as a child living in Moscow and, even more, in the rural town of Zvenigorod, his engagement in theater performances at Bolshoi and Maly ballet theaters had by far a serious impact on a future choreographer.

To some extent, this motivated his specific interest in folklore. His ballets adopted folklore forms and folk theater traditions of many countries, such as Spain, Italy, England, Brazil and Mexico. But Russian folklore was definitely his starting ground. In 1914, he staged his first ballet *The Midnight Sun* set to the music from Rimsky-Korsakov's opera *The Snow Maiden: A Spring Fairy Tale* in which he had dance in the Bolshoi Theatre. Next followed *Kikimora* set to the music by Anatoly Lyadov (1916) and *The Russian Fairytales* (1917), also written by Lyadov.

Myasin made several ballets on religious themes and admitted that they were all inspired by his childhood experiences when his family lived next to Savvin-Storozhevsky Monastery in Zvenigorod. He started working on *Liturgy* where he wanted to use Russian church hymns as early as 1914, but failed to complete this ballet. Eventually, Myasin got back to the evangelical theme and staged *Nobilissima Visione* in 1938, *Laudes Evangelii* in 1952 and *Resurrection and Life* in 1954.

Main emphasis Myasnin inevitably gave to dramatic ballet inspired by his affection to drama. As a child, he used to act in the Maly Theater in children's and teenager's roles – quite important at times – together with the most popular Moscow actors. Myasin's ballets almost always have an underlying storyline based on literature or legends of the countries which he visited. Sometimes he turned to Russian literary works. In 1950, he staged Ravel's *La Valse* founding it on *Masquerade*, Lermontov's celebrated poem. His *Bogatyr*s (1938 and 1941) are based on the Russian epic tales. *The Ode* (1928) with music by Nicolas Nabokov is a ballet interpretation of Lomonosov's poem "Ode". *Aleko*, an adaptation of the poem *The Gypsies* by Alexander Pushkin to Tchaikovsky's piano trio, was staged by the American company in 1942 when the whole world was closely watching the fighting Soviet Russia and the Russian theme was extremely relevant.

Myasin always maintained close relations with artists. He started making friends with them as a student at Bolshakov's Painting School in Moscow in 1912-1913. After he left abroad some time later, he was in correspondence with his teacher who made him acquainted with painting. In his letters which are kept in Bakhrushin State Central Theater Museum he discussed his plans and shared his vision of choreography. As he was staging his first ballets, working together with such talented artists as Mikhail Larionov and Natalia Goncharova on Russian performances, such as *Liturgy* and *Bogatyr*s, was very important to him. Myasin worked together with other artists as well (in particular, Pablo Picasso and Salvador Dali), and some of them were Russian. *Le pas d'acier* (*The Steel Step*) with music by Sergey Prokofiev, the only ballet centered on Soviet Russia in Diaghilev's repertoire, was designed and written by Georgi Yakulov, *Ode* was staged with Pavel Tchelitchev, *Aleko* was designed by Mark Shagal, and *Les Femmes de Bonne Humeur* by Konstantin Bakst. He worked together with Alexandre Benois in Ida Rubinstein's company and Nikolai Benois in La Scala.

Myasin was the first choreographer in the West to set ballets to symphonic music and was the founder a new genre of symphonic ballet. Some of his symphonic ballets are created to the music by Russian composers. One of the best known was his first symphonic ballet *Les Présages* staged in 1933 to Tchaikovsky's Symphony No. 5. It is performed to the present day. Myasnin also turned to Shostakovich's music. In 1939, he staged *Red and Black* to Shostakovich's First Symphony and in 1942 he created the *Leningrad Symphony* staged in the USA to the music of the first part of Shostakovich's Seventh Symphony. (The idea to use this music in ballet performance occurred to Myasnin twenty years earlier than to Igor Belsky in Russia.) Myasin's *Bogatyr*s ballet is based on the Second (*Bogatyr*'s) Symphony by Alexander Borodin.

The rest of his life until his death in 1979 Myasin spent abroad dreaming to visit Russia where his family – father, brother, sister and nephews – lived. He kept correspondence with them and helped them with money. His letters (part of which are kept in the Russian State Archive of Literature and Art) reveal his interest in the Bolshoi Theater where he wished to stage a ballet. He managed to visit Moscow only in early 1960s and his ballets were staged in Bolshoi by his son Lorka Myasin in 2005.

## Impact of the Russian ballet on French dance in the 20th century

V.A. Mainiece  
mainiece@gmail.com  
Art critic and historian  
Moscow, Russia

“The Russian ballet plays a special role in France; it has brought the upgraded and enriched French ballet back to France from Russia – welcomed with rapturous applause by the public. During one last decade alone, the effete French ballet has made a great progress to the top of the world,” S. Lifar stated [1, c. 159].

The status of French ballet in early 20th century:

- the Paris Opera ballet: professional performance but too much entertainment in content;
- existence of national French-developed school which consistently educates young professionals;
- highly-qualified teachers and coaches;
- a deep-going crisis in theater repertoire: theater posters show only second-rate theater performance titles during almost 50 years (1875 through 1920s); of the total classic heritage, the Paris Opera included in its repertoire only Leo Delibes’ *Coppélia* choreographed by Arthur Saint-Léon;
- the company owns a great professional stage and performs in a luxurious building of the Paris Opera.

The impact of the Russian choreography and performance art on the revival of the French ballet:

- the Paris Opera produced *Giselle* performed by Olga Spesivtseva and Sergey Lifar; the ballet’s choreography is very close to Mariinsky Theater production;
- the effect of superb performances of Diaghilev’s Russian Ballet; every year the company performed at different Paris theaters, including the Paris Opera;

Russian choreographers who led the Paris Opera:

Ivan Khliustin – 1911-1914; Serge Lifar – 1930-1945 and 1947-1958. He completely upgraded the repertoire and esthetic implications of the French ballet, created such masterpieces as *Suite en blanc* with music by Lalo (1945), danced solo parts in different ballets and rehearsed new performances. He brought a brand-new and unique repertoire to the Paris Opera, reconstructed men’s classic dance which was in decline in early 20th century.

The influence of Paris-based Russian teachers on the performance style of French ballet dancers. Such prominent ballet figures as Matilda Kshesinskaya, Olga Preobrazhenskaya, Lubov Yegorova and Boris Knyazev open their studios and train many Paris Opera dancers.

Engagement of Olga Spesivtseva and Nina Vyubova by the Paris Opera.

Rudolf Nureyev, 1983-89. Paris Opera produces Russian classic heritage ballets staged by Rudolf Nureyev (*Swan Lake*, *The Nutcracker*, *Sleeping Beauty*, *Raymonda*, *Don Quixote* and *La*

*Bayadère*). The company's professional growth under Nureyev's direction: it becomes the best foreign ballet company.

The importance of Yuri Grigorovich's production of *Ivan the Terrible* and *Romeo and Juliette* at the Paris Opera for the French ballet. Grigorovich promoted young talents. Russian ballet dancers in Paris productions by Grigorovich.

The first production of *Swan Lake* in Paris by Vladimir Burmeister.

French dancers engaged for solo performances at the Bolshoi Theater and Mariinsky.

Russian ballet stars perform at the Paris Opera (Natalia Bessmertnova, Ludmila Semenyaka, Andris Liepa, Nikolay Tsiskaridze, Svetlana Zakharova, Diana Vishneva and Maria Alexandrova.)

Well-known Moscow dancers teach classic dance in Paris full-time: Sergey Solovyov at Paris Conservatory and Andrey Klemm at the Paris Opera.

Mutual enrichment of cultural and choreography traditions.

#### References

1. Сергей Лифарь. Танец. Основные течения академического танца. Париж. Etoile. 1938.
2. Ivor Guest. Le Ballet de l'Opéra de Paris. Paris, Flammarion, 2001.
3. Rudolf Noureev à Paris. Opéra National de Paris, Edition de la Martinière, 2003.

### **A French vision of Russian Seasons: Contemporary treatment of ballets staged by Angelin Preljoçaj (*Le Sacre du printemps, Les noces, Parade* and *Le Spectre de la rose*)**

**V.A. Khloпова**

vitakhloпова@gmail.com

Applicant of the State Institute of Art Studies

Moscow, Russia

In 18th-19th century, many French choreographers and dancers of different backgrounds and talent degrees came to Russia; and some of them went down into history of the Russian ballet, such as Jean-Baptiste Landé, Charles-Louis Didelot, Arthur Saint-Léon, Jules-Joseph Perrot and Marius Petipa. In 20th century, the Russian ballet, represented by Segey Diaghilev, repaid in full its "cultural debt" to France: a new performance concept inspired the classic ballet with a new life. Sergey Diaghilev stayed in France to be a director of the Paris Opera ballet company and not only made drastic changes in the theater concept, but also brought it to a new advanced level.

In early 1970s, a new trend known as "New French Dance" emerged in France. From late 1990s, France pursued the so-called policy of choreographic decentralization. Currently, one of the best known French-based national centers of choreography is the Black Hall of Aix-en-Provence directed by Angelin Preljoçaj.

This French dancer of Albanian origin is well-known to the Russian public as he has toured a lot in Russia since late 1980s. In 1993, his company was invited to the Paris Opera to produce *Parade* and *Le Spectre de la Rose* dedicated to Diaghilev's Russian Seasons. This engagement was no coincidence: his ballet *Les noces* had an overwhelming success at the Avignon Festival. His

program Hommage aux Ballets Russes included all three performances. In 2001, Angelin Preljoçaj turned back to the Russian Seasons theme to produce his own version of *Le Sacre du printemps* choreographed by Vaclav Nijinsky.

Productions by Bronislava Nijinskaya, Vaclav Nijinsky, Mikhail Fokine and Leonid Myasin had a strong impact on the 20th century history taking the audience with their novelty, outstanding music and design. Contemporary choreographers become increasingly interested in century-old performances trying to prove that with an updated design the themes remain most relevant and interesting to modern public.

### **The Russian Ballet as Viewed by French Media**

**T.G. Sedrakyan**

miss.sedrakian-t@yandex.ru

Assistant Professor at Foreign Language Department,  
The Bolshoi Ballet Academy  
Moscow, Russia

1. The French media have always paid particular attention to touring ballet companies from Russia. In 2004 several national French newspapers and Rene Sirvin, a well-known ballet critic and journalist, gave a strong coverage to Yuri Grigorovich's *Ivan Grozny* staged in L'Opéra de Paris which was a high-profile event in Paris cultural life. In 1976, this ballet was first performed on this stage with a raving success. According to Rene Sirvin, Grigorovich's choreographic style is marked with a powerful technique inherent in the ballet and its characters. Sirvin said that Grigorovich's choreography was special with its finest psychological approach which opens up on stage such feelings as courage and cowardice, victim's innocence and remorse. Grigorovich artistically uses a huge fresco-like ensemble – bell-ringers, Russian people, intriguing boyars and their wives and crowd scenes of corps de ballet. According to Sirvin, Grigorovich creates a feeling that choreography and music were created at the same time, and his work with Mikhail Chulaki seems as close as the work of Sergey Prokoviev and Sergey Eisenstein on the film *Ivan Grozny*. Sirvin also praised wonderful work of Simon Virsaladze, the author of set design which masterfully features heavy and gloomy atmosphere of the 16th century Kremlin.

2. Barbara Theat, in *Le Nouvel Observateur*, December 2009, covers a successful tour of Boris Eifman's company at the Théâtre des Champs-Élysées and his ballet *Anna Karenina* saying that the ballet is a great example of how dramatized neoclassic style can feature such strong emotions as despair of Tolstoy's heroine. I think, Barbara Theat says, Eifman's themes are very different from Petipa's fairytales and the 19th century ballets. His dancers' bodies sensuously and artfully reveal the existential burden inherent in Russian people; therefore, Eifman's ballets were banned from stage for a long time.

3. A lot of coverage by the French press was given to the 100th anniversary of Diaghilev's Russian Seasons in Paris. *Le Figaro* magazine (October 2009) published an article titled "Once Upon a Time There Were Russian Seasons" which stated that Diaghilev had been the person who

discovered to the world such names as Sergey Prokofiev, Igor Stravinsky, Jean Cocteau, Pablo Picasso and Vaslav Nijinsky. Even today, Diaghilev's company remains the symbol of what is widely-known as a "mysterious Russian soul". According to Bertrand-Noël Roch, Diaghilev was set on raising awareness of not only Russian and French audiences, but also those in Poland, England and Spain. For this purpose, Diaghilev engaged the greatest masters of the 20th century – Fokine, Pavlova and Nijinsky. Diaghilev opened Russia to new artistic trends, such as avant-garde art. Russian Seasons became a thunderstorm on the Paris sky which made many people believe that an "enigmatic Russian soul is able to clean the dust off the Western European art," Le Figaro states. All attention of Paris audiences was, of course, focused on Vaslav Nijinsky, a great Russian dancer who amazed Marcel Proust, Auguste Rodin, Coco Chanel and Jean Cocteau. According to Le Figaro, Diaghilev's Seasons changed the very course of the 20th century history. In public opinion, the art was one thing before Diaghilev's Seasons and it emerged as quite another thing under their influence. Pablo Picasso referred to Diaghilev as "the key figure in the 20th century and the symbol of the Russian soul."

4. Paris Match published a column covering the Bolshoi Theater tour in France (January 2008), in particular, a new adaptation of *The Corsair* by Alexei Ratmansky and Yuri Burlaka. Clement Crisp of Financial Times said that it had been a long time since a ballet performance made him feel such euphoria. Philippe Noisette of Paris Match stated that Bolshoi's style was very much impacted by folklore dance and it was no wonder that Petipa's celebrated *Don Quixote* premiered in this theater in 1869. Today, Bolshoi's repertoire includes a wide range of ballets of which *The Corsair* occupies a leading position due to its spending sets and costumes and great ballet stars Zakharov and Lunkin. "When the Bolshoi comes to dance, we all look forward to a splendid performance."

The cultural exchange between Russia and France and ballet tours always gain a strong media and public exposure and boost better understanding of the two great cultures.

### **Reasons for, and implications of, the enhanced integration of modern choreography into the classic ballet stage**

**E.V. Vasenina**  
ejikkat@gmail.com

Doctoral Candidate of the State Institute of Art Studies  
Moscow, Russia

Prolegomena on the synergy of different visions of dance art. The problem of the "school" term. The problem of different terminology, artistic and educational challenges. Examples of successful synergy of the "classic" and "modern" approaches to performing in Russia and globally.

Philosophy and practical tools of plastic experiments as an option for artistic renovation and strengthening the classic ballet status.

The reasons for localization and separation of ballet and modern dance art. Canonization of the schools and approaches. Specific methods for integrating the classic and modern dance art.

The need for transparency and requirements to genre clarity. The problem of professional taste and setting the borderlines of choreographer's education.

Increased requirements to physical training of dancers simultaneously engaged in the classic and modern repertoire. Alertness and tonus of muscles and "the system of axis" in dancer's body. Modern dancer and modern ballet dancer, a stake on individuality.

The problem of choreography education in Russia's colleges and universities. The current situation and prospects.

A mid-term forecast of modern choreography diffusion on the classic ballet stage.

### **Relations between Russian and Latvian ballet schools**

**A. Yengasheva**

zelya3@gmail.com

Riga, Latvia

Student at the Bolshoi Ballet Academy

Moscow, Russia

Ballet has long-standing traditions in Latvia. The first choreographer of the National Opera Theater Voldemars Komisars and premier dancer Kharius Plutsis were students of Moscow ballet schools.

From 1922 to 1925, the National Opera Theater engaged Nikolay Sergeyev, a ballet director at St. Petersburg Mariinsky Theatre, and Alexandra Fedorova, a solo dancer of Mariinsky. They opened their ballet schools and trained several solo dancers for Latvian National Opera. Alexandra Fedorova staged classic ballets, such as *Swan Lake*, *The Sleeping Beauty* and *The Nutcracker* by Tchaikovsky, *Don Quixote* by Ludwig Minkus and *Giselle* by Adolphe Adam based on choreography of Mikhail Fokine who visited Riga in 1929 and rehearsed his productions in the National Opera.

In 1930s, dancers of the Latvian National Opera Theater went to study in Paris, Berlin and London where they took classes of Olga Preobrazhenskaya, Lubov Yegorova, Viktor Gzovsky and Leonid Myasin.

They obtained knowledge which eventually drove the progress of Latvian ballet. Thus, the Latvian choreography was founded under the auspices of the Russian national ballet school. It was founded in 1932 as the ballet school at the Latvian National Opera House.

In 1932-33, the Latvian National Opera engaged a prominent dancer Anatoly Viltzak, a graduate from St. Petersburg Theater School. He became the first director of the ballet school.

The methods and programs of training were eventually borrowed from both Petersburg and Moscow schools. Latvian school has engaged teachers educated in both Russian ballet schools and graduates of the Riga School of Choreography.



The Riga School of Choreography remains the main driver of Latvian dance art for 75 years and ensures consistent traditions of many generations of dancers at the National Opera Theater who are well-known world-wide. Among the graduates of the Riga School of Choreography are Maris Liepa, Alexander Godunov and Mikhail Baryshnikov.

Godunov was a student of Yuris Kapralis and Eikis. After graduation from the Riga School of Choreography, he danced at the State Choreographic Ensemble “Classic Ballet” and in Bolshoi Theater.

Mikhail Baryshnikov and Andrey Godunov were both students of Yuris Kapralis. But Baryshnikov was invited to Leningrad where he completed his education.

Maris Liepa was a student of Blinov at the Riga School of Choreography but, like Baryshnikov, he eventually left for Moscow where he completed his ballet education.

Andris Liepa keeps visiting his father’s native country and host an annual concert dedicated to the memory of Maris Liepa in the National Opera Theater. In 2003, the theater first presented ballets *Petrushka* and *The Firebird* with choreography by Andris Liepa.

Like seventy five years ago, Latvian ballet maintains very strong ties with the Russian ballet. Many teachers at the Riga School of Choreography, such as Yuris Kaparalis, Ludmila Vikanova and Rita Kharlapa, completed advanced training at the Vaganova Academy of Russian Ballet in St. Petersburg. The Riga School of Choreography keeps inviting teachers from Russia to hold master classes for its students and teachers.

The Latvian Opera and Ballet Theater also keeps good relations with Russia. Art director of the Latvian Opera and Ballet Theater Ivas Leymanis graduated from the choreography department at the Russian University of Theatre Arts (GITIS). Sergey Neykshin, a premier dancer, is a graduate student of the Novosibirsk State College of Choreography.

The Latvian National Opera Theater produces both classic ballets and performances staged by modern Russian choreographers, such as *The Limpid Stream* with choreography by Ratmansky, *Romeo and Juliette* by Vasiliev, *Anna Karenina* by Eifman and *Othello* by Alla Sigalova.

Latvian ballet owes a lot to the Russian ballet school for its origin and development. Latvian ballet school has always kept close ties with the Russian ballet. Teachers at the Riga School of Choreography maintain traditions and methods of teaching classic ballet dance and continuity of generations of actors at the Latvian National Opera Theater.

### **Impact of the Russian ballet school on ballet art in Japan**

**Yoshie Narisawa**  
ynarisawa@hotmail.com  
Ballet Dancer  
Asami Maki Ballet  
Tokyo, Japan

The Japanese ballet traces back its history to the 1912 visit of Giovanni Vittorio Rossi, an Italian dancer and choreographer, who was invited to Tokyo by Teikoku Gekijo Theater which

emerged as a modern theater at that time. Not only Rossi became director and choreographer at the theater, he also was the first teacher of classic ballet in Japan. It took almost 10 years to make this new form of European dance popular with the national Japanese ballet dancers.

The first reason for that was that the traditional Japanese culture and social environment where the classic Japanese ballet was originates were completely different from the Western traditions and vision. Japanese dancers learning classic ballet, especially during the post-war years, had to abandon Japanese dance traditions which were handed down from generation to generation and follow the rules of ballet created by Europeans. Although Rossi's students included such talents as Ishii Baku, Mikio Ito, Toshi Komori, Masao Takada and Seiko Takada (the ones who brought glory to Japanese ballet), they all admitted that it was extremely hard for them to stand aggressive and unusual training classes in European dance. Many Japanese dances preferred modern dance which was becoming popular in the West to the classic ballet. The Japanese modern dance was promoted by Ishii Baku who pioneered the modern European dance in late 1920s in Japan; nevertheless, the Russian ballet school had a great impact on new forms of choreographic vision, national character and mentality.

A key role in the development of classic ballet in Japan played Russian ballet dancer Anna Pavlova. In 1921, she came on tour to Japan for the first time. Her performances inspired a great viewers' interest in the European choreography. Japanese critics believe that her performance of *The Dying Swan* has a serious impact on the Japanese traditional dance and even on Kabuki theatre. Pavlova's performances in Japan showed both to Japan and European public that ballet can be hardly compared to acrobatics. Unfortunately, Anna Pavlova stayed in Japan only briefly and gave no lessons to students which could facilitate adoption of new ballet skills by Japanese dancers.

In early 20th century, the development of Japanese ballet was boosted by Russian dancers who left Russia after the 1917 Revolution, such as Yelena Pavlova (1897-1941) who performed *The Dying Swan* in some Japanese theaters at the same time with Anna Pavlova. The latter was much better known worldwide and drew more attention than Elena Pavlova's performance.

In 1925, Yelena Pavlova established her own company and opened her ballet school in Kamakura to teach classic ballet to Japanese student and make them understand traditions of the European classic ballet. Her students became outstanding performers of classic ballet in Japan: Hiroshi Simada (became president of the Japan Ballet Association), Tiekko Hattori, Yusaku Adzuma and Akiko Tatibana.

Along with Yelena Pavlova, an important contribution to teaching and promotion of classic ballet in Japan was made by another Russian emigrant dancer Olga Sapfir who taught at Nitigeki Theater and Russian dancer Ludzhinski who was invited to teach ballet by Takarazuka Theater in Tokyo. Olga Sapfir studied ballet in Leningrad and danced all leading roles there. She had a great impact on Japanese ballet at later years. Sapfir's students included Momoko Tani, Mikiko Matsuyama and Matsyo Akemi, each of which eventually became director of his own company.

Thus, there two related aspects of the effect of the Russian ballet school on Japanese ballet: promoting viewer's interest in classic dance and professional training of ballet dancers. This impact has stayed on the current stage of Japanese ballet.

## Impact of the Russian ballet on Korean National Ballet

**Kim Yonjon**

joddy88@yandex.ru

Seoul, Republic of Korea,

Student at the Bolshoi Ballet Academy

Moscow, Russia

There are two large professional ballet companies in Korea – Korean National Ballet and Universal Ballet. This year, the company of Korean National Ballet celebrated its 50th anniversary; and from 2000 it enjoys the status of an independent state-owned company.

The Russian ballet theater plays a leading role in the development of Korean National Ballet.

The first outcome of cooperation between Korean National Ballet and the Bolshoi Theater of Russia was *Don Quixote*, a ballet with choreography by Alexander Gorsky, which premiered in Seoul in 1991. The ballet was restaged by Marina Kondratyeva, a leading professor at the Bolshoi Theater. In 1992, Korean National Ballet took interest in modern ballet productions and invited Boris Eifman to stage *Requiem* and *The Marriage of Figaro*.

In 2000, Yuri Grigorovich spent ten months in Seoul to stage such masterpieces of the Russian ballet as *The Nutcracker*, *Swan Lake* and *Spartacus*. The first Korean performers of the leading roles were Kim Joo Won, a student of Marina Leonova at the Bolshoi Ballet Academy, Kim Ji Young, a graduate from Vaganova Russian Ballet Academy and an invitee Be Ju Yun, a student of Yelena Vatoulya at the Bolshoi Ballet Academy and the first Korean ballet dancer in the Bolshoi Theater company.

Critics note that the dancers are very skillful in their performance; they know how to reveal the essence of their dance characters and show a wide range of emotional nuances which is very typical of the Russian ballet school.

Many dancers from Korean National Ballet completed a special training seminar held by teachers from Russia. They also reviewed video materials and became aware of Russia's rich ballet heritage.

Grigorovich's productions were a great success and played an important role in promoting interest to classic ballet in Korea and advancing professional skills of dancers at Korean National Ballet. Grigorovich's work in Korea initiated further professional communications with the teachers at the Bolshoi Ballet Academy.

From 2003, Korean National Ballet has toured the world and visited Russia to perform *La fille mal gardée*. In 2007, Korean National Ballet and Novosibirsk Opera and Ballet Theater together stage *Spartacus* with choreography by Grigorovich and Eifman's *Musagetes* was presented in Seoul.

To celebrate the 20th anniversary of diplomatic relations between the Russian Federation and the Republic of Korea in 2010, Moscow and Seoul held joint performances of Korean National Ballet and the Bolshoi Theater of Russia presenting *Raymonda* and *Romeo and Juliette* with choreography by Yuri Grigorovich. General Director of the Bolshoi theatre of Russia Anatoly

Iksanov emphasized direct and indirect effect of Russian ballet on Korean ballet and stated that Korean ballet made a great progress during a short period of time which is evidenced by a number of international contest winners.

Currently, Korea has no national ballet academy and no specific education for ballet dancers. This matter was discussed in Korea for a long time. Grigorovich believes that talents need a system and a specific ballet school to grow. Korea pursues attempts to create its own system of ballet education similar to the Russian school. In 1993, Korean National Ballet opened an evening school where students are trained by ballet dancers of Korean National Ballet and teachers who studied Vaganova's methods. The school invites teachers from the Bolshoi Ballet Academy who hold master-classes and give professional assistance in training future dancers. Moreover, several generations of Korean dancers were professionally trained in the Bolshoi Ballet Academy, Vaganova Academy of Russian Ballet and Perm School of Choreography.

Thus, Korean modern ballet art is currently developing under the impact of the Russian ballet school.

### **The role of the Russian ballet school in Armenian ballet**

**Ani Najaryan**

n.anulik-dance@mail.ru

Yerevan, Armenia

Student of the Bolshoi Ballet Academy

Moscow, Russia

Russia has played a leading role in the development of Armenian ballet.

The first choreography studio was opened in Yerevan in 1924 and directed by Vagram Aristakesyan. Classic ballet was taught by Leningrad teachers Landreyevich and Braura. In 1927, the Plastic and Rhythm Studio directed by Anna Durinyan was opened in parallel to the school of Aristakesyan. In 1930, the two schools were brought together to open the Yerevan State College of Choreography directed by Srbui Lisitsian.

The State Theater was opened in Yerevan in 1933. Now it is known as the Armenian State Academic Theater of Opera and Ballet named after Alexander Spendiarov. The first ballet company was formed by Valentin Presnyakov, a choreographer and teacher and a graduate student from St. Petersburg theater school. The theater premiered with *Swan Lake* by Tchaikovsky staged by choreographer Yuri Reineke in 1935. In 1938, Ilya Arbatov was appointed chief choreographer of the Theater.

In 1938, the All-Union Meeting on Choreography education was held in Moscow. The key objective was to approve the unified program and guidelines for teaching classic dance in all schools across the USSR. Thus, the participants acknowledged the fact of establishing the unified Russian Soviet classic dance school underlying the national ballet choreography.

In 1948, the Moscow School of Choreography introduced changes in its curriculum for teaching folk stage dance. It organized seminars where teachers could study ethnography and the methods of its use in classes. Experts from national republics participated in the development of such programs and seminars. Arbatov was invited to represent Armenia; and his classes were found exemplary at the conference on choreography education in 1949.

In 1940-41, the ballet company of the Spendiarov Theater was directed by Mikhail Moiseyev, a graduate student of the Moscow School of Choreography. In Yerevan, he staged *Anait*, *Raymonda* and *Konyok-Gorbunok*. In 1942-43, Leonid Lavrovsky, an outstanding Russian choreographer, was appointed chief choreographer of the Spendiarov Theater. He staged the exquisite *Walpurgis Night* by Guno and *Caucasian Captive* written by Asafyev. Lavrovsky helped to write a libretto of Armenia's first classic ballet *Khandut*. The ballet was staged by Arbatov as Lavrovsky moved back to Moscow.

In 1947, the Yerevan Theater invited Vladimir Burmeister, chief choreographer of the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Music Theater in Moscow, who staged *Sheherazade* set to a symphonic suite composed by Nikolai Rimsky-Korsakov.

In 1947, the Theater first produced *Gayane* with music by Aram Khachaturian. It was staged by Nina Anisimova and premiered in Perm in 1942 by the Leningrad Kirov Theater.

The Yerevan School of Choreography owes its success to its art director Maxim Martirosyan. He started his education in Yerevan and completed it in Moscow as a student of Alexander Rudenko. In Yerevan he taught classic and duet dance and worked as the theater art director for a long time (1958-1971) and would work longer, but he accepted invitation of the Moscow Academic School of Choreography.

In 1960s, the Moscow Academic School of Choreography opened training courses for teachers from national republics which proved to be a good support to republican schools. Trainees from Armenia could attend classes of the best Moscow school teachers and practice there.

In 1961-67 the Armenian ballet was directed by Yevgeny Changa, a well-known Latvian choreographer who graduated from Moscow Institute of Theater Arts (GITIS). The reason for engaging Changa was his successful production of *Spartacus* by Aram Khachaturian in Riga in 1960. For the first time, *Spartacus* was staged by Jacobson at Kirov Opera and Ballet Theater in 1956.

In 1968, the Theater premiered *Francesca da Rimini*, a one-act ballet set to the music of Tchaikovsky's symphonic poem and staged by Yuri Zhdanov.

Advisers from Moscow and Leningrad, such as Tkachenko, Orlovskaya, Pestov, and Malakhovskaya, regularly visited Yerevan Ballet School to give methodical support. In 1970-80s, Yerevan Ballet School worked together with Feya Balabina and Natalia Dudinskaya, two students of the great Agrippina Vaganova, and a well-known premier of the Mariinsky Theater Konstantin Sergeyev, as well as Oleg Vinogradov, one of the greatest ballet reformers.

1970s saw a growing popularity of *Gayane*, a ballet which has performed on stage for 38 years. In 1982, the Theater premiered *The Masquerade* with the music by Aram Khachaturian, an adaptation of Lermontov's poem staged by Natalia Ryzhenko and Viktor Smirnov-Golovanov. In 1984-86, Norayr Megrabian was appointed art director of the Theater. He renewed *Romeo and Juliette* and produced Oleg Vinogradov's *Liza and Colen* with music by Louis Herold.

In 2009, the Yerevan State Academic Opera and Ballet Theater renewed *Spartacus* with music by Aram Khachaturian staged by Yuri Grigorovich 50 years after its premiere at the Bolshoi Theater. Grigorovich's treatment of the ballet became the best stage production of *Spartacus* which was acknowledged by Aram Khachaturian.

Thus, the history of Armenian ballet shows a critical impact of the Russian ballet school which ensured artistic cooperation and a synergy of the two national cultures.

## **RUSSIAN BALLET EDUCATION IN TODAY'S WORLD**

### **The Bolshoi Ballet Academy and Russian Ballet Institute, Tokyo, Japan: the principles of communication of the two ballet schools**

**I.Yu. Syrova**

ballet.ira@mail.ru

Honoured Arts Worker of Russia, Professor

The Bolshoi Ballet Academy

Moscow, Russia

It is impossible to overestimate the contribution of the Russian classic ballet school in the development of art worldwide. The Moscow classic dance school plays an important role in this process.

Russian Ballet Institute was opened in Tokyo in 1988. For ten years, teachers of the Moscow ballet school worked there to educate Japanese dancers. The school is headed by Kenzi Usui, a well-known art critic and a former ballet dancer who currently is the head of the Japanese Ballet Association and an honorable professor of the Bolshoi Ballet Academy ( Moscow State Academy of Choreography – MSAC).

The education process was all-year round and continuous on the curriculum of Russian ballet students considering the local specifics of training. There were several classes of young children, pre-teens and teenager students. Along with training children, teachers also held classes on methods of teaching ballet to local teachers. The classes were held with live music played by concertmasters. Eventually, teaches added classes in history and folk dance.

The interest in the Russian teaching methods of classic ballet was really great, as most schools and studios in Japan had no consistent training process. Many students of Russian Ballet Institute went to Moscow to complete education. Among them, there are many wonderful dancers and winner of international ballet contests, such as Morihiro Ivata, a solo dancer in the Bolshoi Theater, Sinobu Takita, a merited artist of Ukraine and a premiere at the National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine, Miki Vatanabe, a solo dancer at the Belarus Academic Bolshoi Opera and Ballet Theater; and Miki Hamanaka, a premier dancer at the National Opera and Ballet Theater of Lithuania. The MSAC teachers who worked in Russian Ballet Institute include Kuznetsova, Kolenshenko, Farmanyants, Syrova, Bondarenko, Pestov, Uksusnikov, Kulikova, Osipova, Yashenko and many others.

In 1998 the institute was closed due to economic challenges but the last concert with participation of its graduates who grew up to become skillful professionals lasted for 3 hours and had an overwhelming success. The dancers performed grand pas of Paquita, the 3rd act of Coppélia and a great divertimento.

Currently, over 100 foreigners study in the MSAC and there are many Japanese students among them. Most of them wish to stay in Russia and dance in Russian ballet theaters. Annually, the MSAC receives groups of children of different ages and holds seminars for teachers. In Japanese ballet schools there are teaches who graduated from Russian Ballet Institute.

## **Impact of the Russian ballet school on classic ballet**

**V.V. Anisimov**

balletacademy-kkdt@yandex.ru

Merited Artist of the Russian Federation, Professor

Chair of the Department for Classic and Duet Dance

The Bolshoi Ballet Academy

Moscow, Russia

The ballet school, its traditions and teacher's skill define the education of future dancers in many ways.

From early 20th century, the Russian ballet school has its own performance individuality. It is widely known for perfect technique, academic style, and a simple manner of movements – self-contained, fine, and free from any external effects and, what is most important, alive. Even the best dance technique is unable to expose art celebrating life and creation, if it is dead and purely mechanical. These principles underlie the program of the Bolshoi Ballet Academy (Moscow State Academy of Choreography – MSAC).

The Academy engaged the greatest teachers of classic ballet who created the classic school. The classic education is based on profound knowledge of the subject and traditions, a unity of folk, duet, historic and classic dance going hand in hand with music education.

The impact of the Academy on classic ballet worldwide is well-known. The teachers hold master classes in many countries and promote the traditions of the Russian classic ballet school. During the last 6 years, the Academy holds teachers' master classes in New York and Connecticut on classic, duet, folk and historical dance. These master classes enjoy success and popularity in the USA. Many trainees wish to study in Russia and enter the MSAC and complete their education in the Russian ballet school. We are proud that such trainees after their graduation from the MSAC joined such famous ballet companies as the Bolshoi Theater, ABT, New York, and Mikhailovsky Ballet Theater, St. Petersburg. This is the evidence of the vital capacity and sustainability of the Russian ballet school in the global environment.

## **The Russian ballet school and choreography education in Korea**

**L.V. Kovalenko**

balletacademy-lvk@yandex.ru

Senior Teacher at the Classic Dance Department

The Bolshoi Ballet Academy

Moscow, Russia

Korea is a country which boasts its ancient history and unique highly developed culture. Until the 19th century, the country was focused on its traditional culture and prevented any external impacts.

In 1894, a new government launched a large-scale reform. Its major outcome was the penetration of the Western cultural traditions. The first Western-style theater titled “Hem-Nylsa” was opened in Korea in 1902. But only in 1926 Korean audiences became aware of the Western European dance. Ballet companies from Japan, Belarus and Russia (Vladivostok) performed choreographic miniatures to Korean audiences.

In 1962, Korea’s first National Dance Theater was established to eventually emerge as the National Ballet of Korea.

In 1991, Russia and Korea signed a cooperation agreement. The Korean national ballet company started close relations with the Bolshoi Theater. Marina Kondratieva staged many classic ballets for the company. From 2000, the company started working together with Yuri Grigorovich who staged *Swan Lake*, *Romeo and Juliette*, *Raymonda*, *Spartacus* and *The Nutcracker* which are regularly performed on stage. Both companies often exchange solo dancers.

The leading ballet schools of Korea work in close cooperation with Russian teachers. In 1993, the Korean National Theater opened a ballet school which started cooperation with the MSAC in 2004. Such teachers as Kozlova, Kulikova, Galtseva and Kovalenko were working at that school. Now, the school engages Y.S. Michkova.

36 educational institutions in Seoul have choreography departments. The best-known is the department at Korean National University opened in 1993. This is the only Korean University which has commissioned a specific curriculum developed on the basis of the Russian ballet schools.

Korean schools tend to invite Russian teachers. Owners of small-sized studios believe that the Russian school is very popular and underlies the Korean national ballet school.

### **Russian choreography education as a concept**

**M.E. Valukin**

ballet-gitis.ru

Ph.D. in Arts Studies, Professor

Deputy Chair at Choreography Department

Russian University of Theater Art - GITIS

Moscow, Russia

The underlying concept of the Russian choreography education is primarily formed of the system of ideas, methodologies and their implementation. Education, however, may only exist, if the society consistently operates the subject for which such education is needed. Thus, we need to define the term “Russian ballet” as an active element of the modern society. Here, we have to put some questions which provide for discussion, on the one hand, and ambiguity, on the other hand.

First, is “Russian ballet” a phenomenon of art or culture?

Second, can we discuss the “Russian ballet phenomenon” today?

The Russian ballet originated as a phenomenon in early 18th century and is rooted in the culture of the noble classes. It immediately emerged as a unique cultural development based on the highest spiritual values arising from national mentality. Originally being an entertainment, the



Russian ballet professionally grew to become a part of art which implies professional dance skills, conventionalism and impact on human conscience and sub-conscience.

If we view ballet as art, what is its purpose? According to Aristotle, the main purpose of art is moral education rather than entertainment and pleasure. Does this refer to ballet? It definitely does refer to the Russian ballet. Historically, Russians have developed the highest moral values. They are the backbone idea of the Russian national identity and purely Russia art. It is a wonder that foreign choreographers, such as Franz Hilferding, arriving to Russia sought to better understand Russians and were always willing to adapt national music and stage ballets on national themes. Russian lyric and soft temper, understatements and melancholy, eternal national disposition for sacrifice and transfiguration underlie the Russian classic school. How can we teach such things? They are inherent in blood and genetic origin. So, the foundation is in place. The purpose was to further crystallize the form. However, ballet has never been a closed system. It involved different objects which all had their own criteria and interacted with each other and the objects of other systems. Ballet was constantly moving forward. Paradoxically, the system, open as it is, maintained its authentic nature and immersed and assimilated any other developments.

The Russian ballet is included into the system of choreography as an object; and the system of choreography is, in turn, an object of the system of culture. Thus, all local system objects interact with each other. Consequently, the Russian ballet is a cultural paradigm of the nation and a phenomenon in these terms.

The European globalization and integration process did not start yesterday. It may be traced back to the Renaissance, gaining momentum each century. The world has been changing at frightening speed. Globalization involves leveling out national identity. The global capital has no native land. Effective control over the nations needs mass culture disseminated by mass media, rather than high art. We are imposed with some kind of behavior model (level of cultural development). The Russian ballet which has always been committed to high spiritual values (the idea of sacrifice runs through the classic ballet heritage: *Swan Lake*, *Raymonda*, *The Nutcracker*, *Don Quixote*, *Esmeralda*, *Petrushka*, etc.) and is an antagonist to pop-art. It makes incredible efforts to withstand choreographic vulgar liberalism.

The selected quotations from interviews given by Western choreographers and their protagonists who are invited to work in Russia reveal an interesting picture. After a premiere of *Romeo and Juliette* by Radu Poklitaru, one local theater critic stated that the Bolshoi Theater had finally “taken off its buskins”. The choreographer who produced the one-act ballet in the Bolshoi said that our dancers proved to be well-trained. They have a good stretch. Another “modern classicist” wondered that Russians always asked a too many questions, why and what for. Nacho Duato said: “I don’t offer my latest Madrid productions in St. Petersburg. They are too wild for this company.” “*Don Quixote* seems to me a very bizarre performance,” he continued. [1] We have always been “bizarre” for them. But we may put this question another way, may be it is them who are bizarre for us, the people who have lost their own identity and bring us something alien? A dancer at Bolshoi told us after yet another Western innovative production that the choreographer

had asked them to bring no emotions in their movements, but the dancers educated by the Russian school sought to grasp the essence of performance, although there was no essence at all.

The choreographic globalization has wiped out national identities and schools. The Russian school still holds. Our future depends on how long we can survive.

The Russian school is based on two core ideas, that is, a meaningful treatment and spiritual vision. The Russian ballet is equal to the Russian language in its powerful and fertile nature. There are no unlimited number of empty movements per unit time, there is no gambling on great composers' names, and there is no far-fetched playing with dead-hearted insipid forms.

Grigorovich's Ivan Grozny was the most outstanding event of the year, in particular, on the background of the recent petty premieres. It is no wonder that this production inspired new interest in history and literature in dancers. The premier dancer is critically reading Karamzin's History of Russian State at times expressing his disagreement with the author and delving back into history of that epoch; the dancer performing Kurbsky is absorbed in correspondence of his character with Ivan Grozny. This is the essence of the Russian ballet phenomenon. This production is amazingly well-timed. Russia needs a strong leader, and ballet is no exception.

Speaking of ballet as a sphere of art, the statement of Vladimir Solovyov made over a century ago about "the highest purpose of art as implementation of absolute beauty in our reality or creation of the universal spiritual entity" seems most relevant today. We should oppose the radical modernism in choreography with the Russian ballet as the existing phenomenon which we must maintain for the future of our nation and the country.

Reference list:

1. Nacho Duato, *I would like to add the flavor of jasmine, the sea and oranges to the dance*, Interview by RBC at: <http://www.rbcdaiiy.ru>
2. Vladimir Solovyov, *The General Essence of Art*, Collected Works, Volume 6, Moscow, 1982.

## **Educating Bolshoi Ballet Students in a Contemporary Dance Language**

**Davis Robertson**

davisrobertson@gmail.com

Artistic Director of the Joffrey Ballet School

Performing Company

New York, U.S.A.

As a former principal dancer with the Joffrey Ballet for over a decade, my experience as a dancer encompassed a classical ballet repertory as well as modern and contemporary works. In addition I had the good fortune of dancing the principal roles in all of the major Petipa ballets as a guest artist, while at the Joffrey I danced in ballets by such luminaries as Robert Joffrey, George Balanchine, Frederick Ashton, and Antony Tudor. The Joffrey also provided the unique opportunity to interpret works by 20<sup>th</sup> century Russian avant-garde choreographers such as Leonide Massine (as Fate in *Les Presages*), and Vaslav Nijinsky's *Afternoon of a Faun* (as the Faun).

In my current position as Artistic Director of the Joffrey Ballet School Performing Company in New York, I am acutely aware of the necessity of a rigorous classical ballet education, as well as the importance of training in modern and contemporary dance techniques.

When I was asked to choreograph a contemporary work for the 2012 graduating class of the Bolshoi Academy, I was thrilled at the opportunity to test my knowledge, both as a creative artist and a dance pedagogue. I was not surprised by the dancers' high level of classical ballet training, and knew they would have a strong foundation for any type of movement. Throughout the process I was very impressed not only with their technical ability and quick response to learning a new dance style, but also with their enthusiasm and willingness to try something new. They clearly enjoyed the opportunity to move outside of the classical realm, yet it was not an easy transition for many of them. We all sensed that in the brief time that we worked together, they had only begun to explore the possibilities of contemporary movement.

One interesting result of this experiment was the realization that the Bolshoi dancers' kinesthetic responses to unfamiliar contemporary choreography were often somewhat tentative, until I offered them a concrete image or visual as a starting point for developing their movement. Much has been made of the importance of movement for cognitive function; I found that the reverse was also true: if I gave them the right concrete mental imagery for them, then the movement poured forth. It seemed that the mental pathways often used in classical work – the inspiration of a story or character – could also be used to unleash their physicality and to create more abstract movement. The dancers shared with me that the more traditional method of imagery as motivation helped their awareness of their bodies' relationship to time and space, in a pure movement context. The study of contemporary movement developed a newly acquired sense in them, and positively impacted both their classical and contemporary dancing.

I also had the honor of teaching several pedagogical workshops for the Bolshoi Academy faculty, with a focus on techniques for teaching ballet dancers to “move in a contemporary way.” Members of the faculty either observed or participated as I led classes on “deconstructing” ballet, using some of William Forsythe's improvisational techniques and other contemporary methods. In this way we discovered that there is much more common ground between classical and contemporary ballet than one might expect. In dance, artistic exploration through the technique, whether classical or otherwise, is success. One example of this was when I taught the concept of “scripting” (a process of drawing or writing in space letters with one's body). The students seemed not to fully understand the concept until it was related to the shape of 5<sup>th</sup> position with the arms. In this shape the arms create an O shape, I asked them then to show other ways that the same O shape could be reproduced. This led not only to better understanding of how to create a stagnant shape but also how to “script” it with a number of body parts, ultimately giving us the earliest break through in the students' growth.

It is my hope that everyone involved in the pedagogical workshops, as well as the process of learning and performing my contemporary ballet, *At a Still Point of the Turning World*, gained something valuable from the experience. For me it was inspiring to work with such wonderful artists – both teachers and students, and I learned a great deal from them. I look forward to

continuing to share my expertise with the Bolshoi Academy, to help bridge the gap between classical and contemporary training, and to contribute further to the already world-class classical training at the Bolshoi.

### **Talented Pupils opening to the Unknown**

**Davide Bombana**  
davidebombana@gmail.com  
Choreographer,  
Florence, Italy

I had the great privilege and joy to work with the students of the Bolshoi Academy in Moscow directed by Mrs. Leonova and to present two of my choreographies couple of years ago.

I did my ballet studies at La Scala Academy in Milano. Bolshoi Theatre and La Scala at that time (end of the seventies) were having constant cultural exchanges (Russian singers were coming to La Scala and Italian dancers were going to Bolshoi Academy for periods of 8 months sometimes for 2 or 3 years).

Although I didn't have the chance myself to go to Moscow I always experienced the great enthusiasm and respect with whom all my colleagues were speaking about their experience in Moscow and their dancing improvements were incredible.

Also in La Scala Ballet School we had a big number of Russian teachers teaching us the Vaganova Method.

After thirty years having the chance, as guest choreographer, of coming personally to Moscow was for me like a dream come true.

As I said, my ballet formation was strictly classical but then, working in different companies and with many choreographers as professional ballet dancer and, afterwards, starting myself to choreograph I use my deeply rooted classical heritage to develop my choreographic language in a more contemporary way.

That is why I was so excited to meet the young pupils of the Bolshoi Academy knowing that what I was going to propose them in terms of choreographic language could have been for them a bit unusual.

I had the greatest surprise in finding in them a complete openness and a very mature approach allied with the greatest feeling for musicality.

I think that the Bolshoi Academy with the incredible talent of their teachers and the intelligence and sensitivity of their director is able to give to their pupils not only a big discipline and great respect for the arts in general but is also transmitting them a big curiosity to explore new fields, new aspects of art and new ways of moving.

The result I had from these young talents was incredible because with their intelligence I had also amazing bodies trained in such a way that they could do anything I did ask them to do and in the most beautiful and expressive way.

That is why I think that nowadays the Bolshoi Academy and the Russian Academies in general, producing constantly talented, intelligent and perfectly trained dancers, play an incredible, important, maybe unique role in the world of dance today.

On one side they preserve the purity and uniqueness of their artistic past with the outmost respect for the ballet repertoire and, on the other side, are able to give to contemporary choreographers the chance to work not only with marvelous bodies but with dancers of great integrity and passion.

### **The synthesis of music and choreography in ballet education**

**Yu.B. Abdokov**

abdokovgeorg@mail.ru

Composer, Ph.D. in Arts History

Professor at Moscow Conservatory

Terra Musica International Arts School Director

Moscow, Russia

In the last 15 years, the Bolshoi Ballet Academy (Moscow State Academy of Choreography - MSAC) has developed and successfully implemented the system for education of choreographers, performers, teachers and coaches based on studying ontological implications of theater synthesis. A backbone of such ontology is a multi-dimensional relation between music and dance.

The contemporary ballet theater is a musical entity by its lexical etymology. The music education of dancers and choreographers shall not blindly simulate a “conservatory” type of education. Limiting the education of choreographers to elementary music skills is a tremendous blunder. This method is deficient due to its indirect (formal) treatment of vital problems inherent in “dance interpretation” of music. The focus here is much more complicated and broad. Even such strictly “musicological” segments of education process as music theory, music form analysis, polyphony, knowledge of instruments, full score reading and any other similar disciplines *should be specifically adapted to the needs of choreography education.*

The plastic interpretation of music in choreography art is an ultra-idea of music education in the MSAC. The music teacher has to have a deep knowledge of lexical fundamentals of classic and contemporary dance, ballet theater history and all other things which define the style of synthetic art of music and choreography. One fundamental course taught in the MSAC to complete the music education of dancers and choreographers is Music Dramaturgy of Ballet Performance. The course is not limited to studying the architectonic laws of ballet acts, rather it summarizes the whole set of analytical, theoretic and practical knowledge and skills in all that relates to the synthesis of music and choreography, from the ability to make a comprehensive analysis of musical and plastic composition and performance style to the skills of “plastic” vision of timbre palette of a symphonic orchestra.

## Pedagogical principles of unlocking artistic thinking and talent in students in choreography classes

V.N. Nilov  
nilov@mediatest.com  
Doctor of Pedagogics, Professor  
Russian Academy of Education  
Moscow, Russia

In the context of the Russian ballet education and ballet dance, we need to put special emphasis on the principles of developing artistic thinking and talent in students in choreography classes. Based on dialectics as perception logic, the author created a universal method of substantive analysis which is raised to the rank of principle, thus, marking the integrity of the whole system of education where the principle of substantive analysis becomes both a prototype and a purpose to unlocking artistic talent in students in choreography classes.

The extensive theoretical framework and the necessary and relevant practical record in developing students' artistic talent in choreography lessons allowed us to develop a set of other principles for the education system along with the substantive analysis principle. Thus we may qualify the following basic principles: the principle of integrity, the principle of adequacy and the principle of visualization which, in our opinion, is a leading principle in the teaching process in choreography classes.

The *integrity* principle underlies all real-life phenomena and reveals itself as the lesson follows from the whole on to its parts and back to a breakthrough level of bringing together of the one coherent whole. In other words, by creative exposure to the plastic and intonation heritage in choreography classes, students build awareness at the lesson and develop their own artistic identity.

The principle of *adequacy* seamlessly follows out of the principle of integrity and specifies it as a methodology method. Only by going into a object or a phenomenon in its sophisticated structure and combination of all parts which results from their internal communication, we may approach a real reflection of such object or phenomenon. Choreography has a dialectic nature and, therefore, dialectics must become a method of art perception.

The principle of *visualization* calls for the need to build choreography classes on the level of generalization, "art thinks big". The term of visualization is central to the education process in art. As "specific reality of substance" (Hegel), "artistic visualization" (Lev Vygotsky) transforms the real word and maintains its identity and integrity to "expose esthetic resources inherent in such vision".

Unlike routine, the principle of *ingenuity* must also become a backbone in the integrity technology. As mentioned above, each choreography class must give students esthetic insights. The key challenge in forming esthetic vision and unlocking artistic potential of students is generation of the beauty category in its true, deep and controversial meaning.

The principle of *artistic suspense*. The meaning of this principle is stipulated by the need to maintain continuous interest in students so that they can reveal themselves every minute of the lesson. Using all types of creative activity, such as *cognitive* (curiosity), *motivation* (inside

motivation), *transforming* (potential urge for creative work) by a specific situation set up in classes to keep students in suspense. Just as a dramatic storyline keeps the audience in suspense, the dramatic line of a choreography class must keep students in suspense bringing them through to the culmination boiling point to settle all artistic contradiction risen at class.

The time has come when the choreography education process must review the practical experience and establish its own scientific trend, education in choreography art.

### **Current challenges in training ballet dancers for performance**

**D.N. Sosnina**

sosninadn@mail.ru

Teacher of Classic Dance, Perm State College of Choreography  
Perm, Russia

The art of ballet is based on hard-and-fast traditions of classic dance. This art is created by new and well-equipped performers where professional work implies immense physical, nervous and emotional load and causes a specific psychological condition known as “stage stress”. It may prove to be the best state for work and performance for some dancers, or may become too excessive and devastating for others. Specific research made in different activities showed that success was in many ways defined by such personal quality as resistance to stress. No specific research has been carried out so far in relation to stress resistance of ballet dancers or impacts of stress on performance.

The Perm Opera and Ballet Theater carried out its own research of stress resistance effects on performance with a view to dancers’ individual characteristics. The test persons included 80 dancers of the Theater. According to the test outcomes, the test persons were broken down into two groups: ballet dancers who can easily tolerate stress, “resistant to stress” and those who are unable to cope with it, “non-resistant to stress”. The dancers “resistant to stress” do not show any change in such indicators as “academism”, “musicality” and “acting skills” under stress. The dancers “non-resistant” to stress show a considerable degradation by all indicators, especially in all indicators related to creativity, such as “musicality” and “acting skills”. Thus, the stage stress has a primary effect on the artistic elements of their performance. The research also showed that a high resistance to stress is revealed in different behavior of dancers before they go on stage. Dancers may show their reactions to stress before stepping the stage in three basic forms of stage stress (stage fright): high alertness, stage fever and stage apathy.

The research makes it clear that training of ballet dancers requires specific psychological support to help them individually find the best condition for work and efficient performance. Good psychological awareness and using a range of psychological training methods will allow them to show their best skills in stage performances and in festivals and contests.

Stress resistance and ability to control their psychological state allow the dancers to maintain performance capabilities in challenging situations. With the optimal state of mind, dancers

demonstrate special attitudes of inspiration and encouragement. Stress resistance, therefore, is an indispensable quality for their professional success.

### **The relevancy of reviewing educational and choreographic heritage of old masters**

**I.L. Kuznetsov**

ilya\_ballet@me.com

Assistant Professor at the Classic and Duet Dance Department

Post-graduate student at the Bolshoi Ballet Academy

Moscow, Russia

Each entry-level teacher will inevitably face a situation where he/she proves to be absolutely helpless in making any progress in class, notwithstanding his/her enthusiasm and basic knowledge of the rules. Only newcomer's quite understandable self-confidence supports him/her in the challenging task of educating future dancers.

There are many descriptions and guidelines related to specific elements of classic dance; however, it is impossible to find any manuals on methods of developing training tasks and classes as a whole or guidelines on entering pas into choreographic schemes or musical and plastic contents of classes.

Indeed, not all elements of classic dance education may be put in words. Regardless of the number or quality of text books or manuals, even the most talented students are unable to master all secrets of this profession. Nevertheless, what a great help to an entry-level teacher would be some kind of encyclopedia featuring the best examples of classes given by the old masters.

Some attempts to record ballet classes have been already made. Today, our library contains books featuring approaches and choreographic vision of such great masters as Vera Kostrovitskaya, Boris Messerer, Sofia Golovkina and Pyotr Pestov. Some classes given by Agrippina Vaganova and Alexander Pushkin are represented in schematic layouts. Compared with other forms of art (drama or music), such didactic materials are of great help to any newcomer in this profession. This is a solid foundation to stand on with a view to the age and training level of students.

Every teacher builds experience for many decades and keeps his/her own unique know-how. It would be a big mistake to ignore or lose such heritage. Unfortunately, most materials related to pedagogical discoveries and developments of many authors disappear when they die.

No intelligent person can ignore the need to review and research the heritage of the great old masters. I must have not been alone in making a mistake of thoughtless copying of teacher's works. Now I am most sure that in copying classes and even the manner of teaching, I missed the core pedagogical skills of my teacher, i.e. a detailed attention to musical architectonics of the lesson, pronounced unique character of musical and plastic elements of his choreography lexicon.

We are all aware of another common error when a teacher, who knows well how to give a well-planned class and present new training materials, ignores the developments of his/her great predecessors and, thus, deprives himself and his students of a very meaningful support.



The problem of keeping pedagogical heritage is rather ambiguous. But it would be a mistake to meet this challenge in a formal way, limiting ourselves to video recording of our examination classes. We need to select the best training classes given by recognized masters of ballet education, test them in classes of other teachers, and break them down by years and combinations. This will enable us to collect an invaluable fund of science and educational experience which may be used by all entry-level teachers. To meet this challenge, we need to not only record the best “artifacts” of ballet education process, but also support them with detailed (methodological and esthetic) commentary and research.

A teacher of ballet is in urgent need of fresh—or well-forgotten—ideas. It would be great to re-discover the best classes given by Vladimir Ponomarev, Alexey Pisarev, Alexander Pushkin, Agrippina Vaganova, and even Christian Ioganson and Enrico Cecchetti. Fortunately, the history of classic ballet education knows an example of an attempt to record the class of Filippo Taglioni. It is a pity that the author could only list the names of the moves and their number and did not mention their combination patterns. It would be fascinating and so useful to know the full essence of the class.

Not long before his death, my teacher handed to me personal notebooks of Pyotr Pestov where I found a fragment of the class given by Nikolai Tarasov where he shows a very interesting solution to bar exercises: he combines in a single training task such movements as battement fondu and rond de jambe par terre. A well-known theorist and practitioner of classic dance, he seems to violate an “established” procedure for this exercise when rond de jambe par terre is preceded with battement fondu. This solution used in class helped me to animate my students and show them something unexpected. They were really interested in learning something new. Thus, we have to look for new materials to study which may provide teachers with some new know-how and unique methods to make ballet education an avenue for innovative research.

### **Multi-art approach as an advanced methodology for unlocking artistic potential in junior classes of ballet schools**

**E. A. Gorpinenko**

helena13gor@mail.ru

Concertmaster at the Concertmaster and Music Education Department

Post-graduate student

The Bolshoi Ballet Academy

Moscow, Russia

The multi-art approach is an advanced development in the system of art education in general and choreography education in particular to unlock a creative potential in children. The idea of such multi-art approach was first proposed by a Soviet researcher Boris Yusov who developed a unique method for artistic education of children based on synthesis of arts.

The multi-art approach uses all available methods of esthetic education and various artistic and creative activities, such as music, painting, speaking, theater and games, to encourage artistic development of students.

Different arts have both specific and common means of expression, for example, dynamics is inherent in music, dance, painting, literature and dramatic art. Multiple forms of art have a common internal logic and nature and the whole variety of their expression is closely interconnected. A common nature of all art forms confirms their inevitable interaction to cover all manifestations of creative activity to reveal creative potential and unlock multi-artistic resources of each child. The multi-art approach is aimed at getting insight into intrinsic relations of different art forms, discovering expressive connections in words, sounds, colours, movements, intonations, rhythm, gestures, space and forms.

Various forms of art in combination have a positive effect on the total esthetic development of children and boost deeper insights into the art of dance.

Today, the multi-art approach is under intensive research by such scientists as Bondareva, Kislova, Shishlyannikova, Kapkova, Kovaleva, Prasolov, Stukalova et al. The need to develop recommendations on practical application of this method seems most relevant in today's ballet schools.

### **Concerning musical content in classic dance lessons**

**A.A. Boyko**

anastasiya-bojko@yandex.ru

Concertmaster at the Concertmaster and Music Education Department

Post-graduate student

The Bolshoi Ballet Academy

Moscow, Russia

Very few research works on background music in classic dance classes (with rare exceptions) discuss some kind of *universal* approach to musical coverage of some or other choreographic composition with no regard to specifics of various national or professional schools. In most cases, they offer unified (impersonal) solutions to specific artistic and educational challenges.

It is impossible to develop any *innovative principles of concertmaster's didactic activity in classic choreography* without a comprehensive analysis of experience built by outstanding teachers and masters who managed to make an exceptional progress. First of all, we need to make a detailed critical review of accomplishments made by teachers and concertmasters, rather than provide abstract descriptions of available options for musical solutions to plastic exercises. Such review will help us find common ground with the past and forecast future development of ballet concertmaster coaching both in Russia and abroad.

Structuring and analysis of musical material will enable us to efficiently use various forms of musical content tested by concertmasters in many ballet classes and create new models of music content for training combinations.

If a ballet concertmaster understands that the quality of his work in many ways depends on his personal growth, any research of traditions and pattern of the past will become meaningful.

## **The integrative approach to training young ballet dancers**

**N.N. Kashirina, M.G. Loshakova**

rosengrunschone@mail.ru

Teachers at the Department for Humanitarian and Social Disciplines  
and Performance Art Management  
The Bolshoi Ballet Academy

Different historic epochs were meeting the challenge of educating well-balanced individuals who had specific qualities relevant for specific periods in different ways. A scientific foundation of the process emerged only by the 21st century.

Ballet dancers should have a high level of professional skills, competence, and professional mobility as these qualities make them competitive on the job market. But they also need such basic qualities as independent thinking, ability to make important decisions, creative approach to any task and a constant urge to learn more.

New government standards of the federal professional education require that students must understand insights of their profession, its social and cultural meaning and feel constant interest in it. One of the most important drivers for students to master their profession of ballet dancers is their professional interest.

For the purposes of educating students at the Bolshoi Ballet Academy, we view integration as a tool to ensure integrity of educational process and as the highest expression of unity of purposes, principles and content of education based on a deep-rooted interrelation of disciplines.

The academic programs of Soviet ballet schools became a strong foundation for successful development of inter-disciplinary communications. Currently, the integrative approach to education of young ballet dancers is applied in teaching social, humanitarian and general professional disciplines. Thus, we use resources on art history, in particular ballet and music history, in language and literature classes to give our students insight into many ideas and characters of works of art and make them better understand the reasons for some performance solutions.

The integrative approach is a historic and relevant tradition of the domestic education system of ballet dancers.

### **Training system and methods in choreography education in Russia (historical outlook)**

**E.A. Martynenko**

uch-otdel@mail.ru

Director at the Education and Management Department  
The Bolshoi Ballet Academy  
Moscow, Russia

Today, the Bolshoi Ballet Academy (Moscow State Academy of Choreography - MSAC) is a multi-layered uniform structure for education and training of ballet and choreography professionals. The Moscow ballet education system is a unique model for continuous professional

training from preparatory classes to post-graduate academic education. The structure of ballet dancers' training involves a combination of several educational levels in one consistent education process where students complete programs of basic, intermediate and higher professional education.

An indispensable element of efficient ballet education is a focus on the requirements and repertoire of modern ballet theaters. The Academy seeks to maintain historical traditions in ballet education to train young dancers for professional ballet companies and at the same time it follows federal government standards and trains qualified professionals who are in demand with ballet theaters, such as teachers, choreographers, ballet historians and critics, performance art managers and concertmasters. The Academy is committed to research work in choreography and trains academic and teaching staff. MSAC is an education and training center of ballet education which integrates and disseminates professional experience and implements advanced training programs in accordance with its key education programs.

Main emphasis is given to training professional ballet dancers. The professional ballet education has its own specific and is different from professional training in any other sectors of human activities. A specific nature of ballet education is addressed by modern scientists in the sphere of choreography education [1, 2, 3]. The current status of ballet education in Russia, its strong and weak sides are in many ways defined by the history of ballet training system.

Further analysis of historical background of education record built by the Moscow ballet school will facilitate gaining insights into current problems, challenges and development of education systems in choreography and will allow us to have a look in future.

#### References

1. Догорова Н.А. Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре от XVII до начала XX века.: Дисс. канд. Искусствоведения. Саранск, 2006.
2. Леонова М.К. Из истории московской балетной школы. М., МГАХ, 2008.
3. Фомкин А.В. Исторические традиции современного балетного образования (на материале деятельности танцевальной Ея Императорского Величества школы-Академии русского балета имени А.Я. Вагановой). Автореф. дис. канд пед. наук. СПб., 2008.

## CLASSIC DANCE HERITAGE IN CHOREOGRAPHY EDUCATION

### Origins of discipline “Classic Dance Heritage and Ballet Theater Repertoire”

**Yu.P. Burlaka**

juriyb@mail.ru

Honorable Actor of the Russian Federation,  
Professor at Choreography and Ballet History Department  
The Bolshoi Ballet Academy  
Moscow, Russia

Professional choreography of St. Petersburg and Moscow had no academic and methodical foundation until early 20th century. The first training programs for Russia’s imperial theater schools were initiated by Vladimir Stepanov. He was the first Russian dancer who began studying the theory of dance and the heritage of the great foreign dancers. Along with teaching the Theory of Dance Recording, Stepanov developed Russia’s first education program titled “The Program for Ballet Dance Training with an Approximate Breakdown of Training Materials into Seven Sections by their Complexity and Difficulty Levels.” Stepanov’s system underlay further successful experiments by Alexander Gorsky and Nilolai Sergeyev who made a great contribution to choreography development. The 19th century dances and performances recorded by Nikolai Sergeyev and his associates – Alexander Chekrygin and Vasily Rakhmanov – under the system of Stepanov-Gorsky are the only sources of choreographic authentic materials of the 19th century. In the 20th century, they were very much in demand to reconstruct historical ballets and introduce the discipline “Classic dance heritage and Ballet Theater Repertoire”

The charter of Imperial Petersburg Theater School mentions the discipline “Classic dance heritage and Ballet Theater Repertoire” which we view in a historical perspective. The students were taught “ballet”, ballet and character dance, body language and performance of ballets and divertissements, the latter subject falls within the scope of our interest. The charter of Imperial Petersburg Theater School was expanded and modified in 1890 and 1900 and afterwards remained almost unchanged until 1919. Its main provisions were similar to the charter of Moscow Ballet School. Whereas St. Petersburg applied innovative developments of Vladimir Stepanov who developed his methodical program in 1895, Moscow could respond with the classic dance training program developed by Vasily Tikhomirov (1923) which became an important step in professional training of young ballet dancers in early 20th century.

Curriculum and Programs of Leningrad State Choreography College edited by Ivan Sollertinsky was published in Leningrad in 1928. It featured an 8-year program of classic dance education. The authors classified exercises and set goals for each year of training at a new stage of school development. In 1933-34, Leningrad State Choreography College established programs for all professional subjects. The programs for specific disciplines which underlay programs of all ballet schools across the USSR and eventually many foreign schools were developed during these years. They include “Classic Dance Foundations”, a fundamental work by Agrippina Vaganova

(1934) and The Classic Dance Program developed by Maria Romanova, Yevgenia Snetkova-Vecheslova and Nina Riva.

In 1933-34, Leningrad State Choreography College established a new structure of the 3rd year of performance department which educated dancers of new generation who viewed dance and acting skills as integral parts of one whole system. In this respect, the most interesting are such publications as “The Program for Studying Dance Performances of Classic and Current Repertoire” (by Agrippina Vaganova, Vladimir Ponomarev and Boris Shavrov), a prototype of the discipline “Classic dance heritage and Ballet Theater Repertoire”, and “The Program Plan for Classes on Recording Choreography” (by V. Thomson). As a result, the School developed a new training course based on the description of ballet numbers and separate numbers (both solo and group ones) staged by the best choreographers on the basis of classic and character dance. The efforts of the best choreographers of the time, such as Agrippina Vaganova, Vladimir Ponomarev, Boris Shavrov and Alexander Chekrygin in late 1930s resulted in the introduction of a new system of the so-called “intersubject communication” related to the use of the best patterns of classic dance heritages, ballet history and acting skills, pantomime, and analysis of ballet performance, character, historic and folk dance.

The Literature on Dance, a prototype of the Classic dance heritage and Ballet Theater Repertoire until 1941, was studied in the 3rd year along with Ballet Performance Analysis, history of theater, history of ballet, pantomime, and musical culture. The curriculum of teachers’ training department included dance recording and ballet analysis.

In 1946, after the end of World War II, the Lunacharsky State Institute of Theater Art (GITIS) in Moscow opened the choreography department chaired by Rostislav Zakharov for many years. The department initiated the world’s first program for higher education of choreographers. The choreographers’ department was opened in 1946 and ballet teachers’ training department was established in 1958. The program included theoretical disciplines and a new course on historical heritage of ballet. Another choreography department was opened in Leningrad Conservatory in 1962. The study of classic dance heritage was broken down into four sections: the heritage of classic dance, character dance, historical and folk dance and Soviet dance. The classic dance heritage was taught by Tatiana Bazilevskaya-Buyanovskaya, a ballet dancer at the Kirov Opera and Ballet Theater and an expert in classic dance heritage. After Fyodor Lopukhov, the department was chaired by Pyotr Gusev (in 1966) and later by Nikita Dolgushin and Gabriela Komleva. True guardians of classic heritage, they have transferred the masterpieces of old masters to new generations of young actors.

In 1987, the Moscow State Institute of Choreography was set up under the auspices of the Moscow State School of Choreography. The Classic Dance Heritage plays an important role in the program of special disciplines. The first program was developed and taught by the outstanding ballet dancer Marina Kondratieva.

Thus, the best experts of St. Petersburg and Moscow schools made an invaluable contribution to the history of domestic and world ballet. Their knowledge and developments moved forward and boosted choreography education and put practical experience on the scientific basis. The new Russian education standards in choreography imply consistent and intensive work to

enrich the practical and theoretical base of training programs and develop recommendations to theater repertoire related to classic dance heritage.

### **Reconstruction of historical dance in modern choreography and music education**

**N.V. Kaydanovskaya**

natalia.kaidanovskaya@gmail.com

Teacher, Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Moscow, Russia

Definition of historical dance as Western European-based dance from Middle Ages to early 20th century. Recent past: musicians interested in authentic performance of early music and tracts on dance. Moscow Conservatory's invitation of Jürgen Schrape, a reconstructor of historical dance, and his visit to the Choreography Department at GITIS. Today: a surging interest in historical dance reconstructed in accordance with original sources by Russian non-professionals. Over 100 studios across Russia. Historical Dance Association, festivals and master classes which invite European and American reconstructors. Dance balls across various themes and epochs. Making historical costumes. Attending balls and master classes in Europe. Translation of manuscripts, English-language publications and text books.

Historical dance in Europe and European experts in reconstruction. Several portraits. Social issue of social dance. No interest shown by ballet professionals.

European conservatories teach historical dance by original sources. Attendance by students and post-graduates of master classes on authentic performance on historical musical instruments and simultaneous master classes on historical dance.

The list and classification of sources. The baroque epoch – the closest contact of ballroom and professional dance. From baroque to point shoes. Challenges of baroque dance for non-professional performers, unfit body. Challenges of baroque dance for professionals, a different coordination and movement sequence. A succession of teachers, from Pierre Beauchamp to the present day.

Lack of style in modern classic dance, or gymnastic style, to put it better. Feet and arms positions, from Pierre Beauchamp to the present time. Dance styles on the examples of compositions choreographed by Louis-Guillaume Pécour, August Bournonville, Jules-Joseph Perrot, Marius Petipa and Mikhail Fokine. Rhythm and tempo differences. The need to study them.

Dance masters, from Middle Ages to Pierre Beauchamp and their tractates. Dances dedicated to the high and mighties. The list of steps and tricks. The place and time of tricks which are not described in the above dances. Circus performers and dancers. Dancers and comedians. Dance and the movement of stars and planets. Understanding steps and movements and making them meaningful. Is it worth studying?

The pattern of teaching historical dance in Moscow Conservatory and Central Musical School.

## Ways to preserve classic dance heritage

**O.V. Kirpichenkova**

olyaballet@mail.ru

Ballet dancer

St. Petersburg Jacobson State Ballet Theater

St. Petersburg, Russia

1. Sources for discussions on keeping classic dance heritage. Disputes on classic heritage among professional experts go on for almost a century. The epoch marked by the radical 1917 put a question point-blank: “Shall we or shall we not keep the masterpieces of the Imperial ballet?” The ballet public figures supported by Lunacharsky removed the item from the agenda by defending the key productions.

Eventually, it became evident that classic heritage ballets are inevitably changing with time. The attempts were made to understand whether or not it was possible to regulate the process of such change. Opinions were shared and discussed in mass media, with magazine Soviet Ballet as a centerpiece of this debate. The first issue of the magazine launched a column “Heritage Problems”. The published opinions, although different, had common grounds:

a) Ballet performance reconstructor is an individual talent (vested in very few people);

b) Time dictates changes, therefore, the early ballets will inevitably have to change in order to survive; and the rules of such changes will be independent of any opinions or desires of ballet theater practitioners and theorists;

c) All participants supported the need to record choreographic texts (by any available methods). Many of them proposed an idea to establish a special commission for this purpose and even record the canonical text for ballet contests to prevent any deviations by performers who used to adapt it to their physical abilities.

This background shows that a set of issues related to classic heritage remains almost unchanged. The questions raised several decades ago concerning safekeeping of choreographic text, extending the life of classic heritage in theater repertoire and technical treatment and leveling style at contests and festivals are still relevant. The time, however, calls for new options.

2. Create a uniform information resource on classic dance heritage. There is a need to adapt theoretical knowledge to modern environment. Today, we are facing informational dominance and only information technologies help us to handle it. In the Western Europe, they are long in demand by the largest education centers. In Russia, one possible option may be an internet-resource dedicated to classic heritage of the ballet theater.

2.1. Background. There is no formal or more or less established definition of classic dance heritage. All professionals know what it means. A classic heritage performance is an artistic unity which preserves an original idea of the first choreographer. This idea is revealed through the relevant choreographic forms. The performer makes the choreographic text alive, therefore, it is critical that performers have the relevant attitude to, and understanding of, the classic ballet. For that purpose, they have to study performance traditions and analyze their transformation. Such



Internet resource will provide an easy access to information on classic heritage. It may offer structured details of all materials related to this subject. This will make easier sharing information by professionals.

2.2. The relevant group in social networks. My project is aimed at filling any information gaps, primarily, for senior students of core institutes. The social network project is experimental. Although, it may become the first step to create professional resources which the history of classic heritage deserves.

### **Classical Dance – Impact upon Modern Flamenco Style Stage Productions**

**N. A. Bodrova**

bodrova.n@list.ru

Ph.D. Candidate

Social Engineering Institute,

The Moscow State University of Design and Technology

Moscow, Russia

This study focuses upon elements of choreography and classical dance expression means used for the modern staging of flamenco. This study is of value both from the standpoint of pure theory, and from the standpoint of day-to-day teaching process. Having reviewed and understood the impact of classical dance upon the modern flamenco stage productions, we would be better equipped to realize choreographic ideas and tasks in an informed way. The study also touches upon the objectives of modern staging of flamenco.

The study was conducted to review modern staging of flamenco from the standpoint of classical dance canons, which helped define a specific set of movements and pas essential for the staging of flamenco in a genre resembling the classical dance.

Thus far there have been no clear-cut standards, professionalism criteria or, for that matter, methodologies and programs for the training in flamenco. The said fact determines the originality and timeliness of this study, since the classical dance elements identified help systematize and align the set of flamenco genre elements on the basis of their complementarity. Hence, we have an opportunity to put together a standardized set of exercises and dance elements, thus laying the ground for a flamenco teaching methodology.

In modern choreography the synthesis of different directions and cultures is pursued with greater and greater intensity, generating new styles, genres and directions, thus triggering high competition among professional performers. Hence, there is a need to follow fashion and art trends, maintain one's professional level and technique, and propose new and innovative dance. The said parameters require topmost physical fitness, expansion of one's capacity as a dancer, perfection of one's craft, skills and expertise, to further expand the expression means potential. It is the classical dance that is, in essence, better equipped with efficient tools to attain the said objective.

## **Artistic heritage of Marius Petipa in the development of duet classic dance**

**G.K. Gusev**

georgegusev@yandex.ru

Teacher at the Classic and Duet Dance Department

The Bolshoi Ballet Academy

Moscow, Russia

The prime time of the Russian ballet is closely connected with Marius Petipa, a French dancer, teacher and choreographer. During 50 years on the Russian theater stage, Petipa staged 64 ballet performances, reconstructed several dozen performances of other European choreographers and choreographed about 50 dance numbers in operas. His ballet duets are fraught with sophisticated technical details and carry emotional and structural load.

Almost all well-known ballet figures in late 19th and early 20th century were students of Petipa. Vasily Tikhomirov was the first to develop a program to teach duet dance. Ballet duets of 1920-1940s established the technique of ballet air lifts which brings on stage a lot of dancers set on performing acrobatic tricks.

One of the early duet dance programs (1938) shows Petipa's strong impact of the training process. 22 lifts of 30 ones recommended for teaching adagio lifts were borrowed from Petipa's ballets. Of 50 training partner lifts in the 2004 duet classic dance program, 35 lifts refer to Petipa's heritage.

The analysis of duet classic dance programs allows us to make the following conclusion: the partner technique is still in demand and much needed by dancers despite a widespread plastic duet choreography promoted by modern choreographers. The duet grace, pose, stability and free performance of sophisticated elements have never done any harm to modern choreographers, but on the contrary, are widely used in their work. We are able to teach, value and preserve this classic tradition thanks to the classic duet dance which we inherited from Marius Petipa.

## **Classic heritage and teaching acting skills to young ballet dancers**

**N.A. Snitko**

snitkona@gmail.com

Senior Teacher at the Classic Dance Department

The Bolshoi Ballet Academy

Moscow, Russia

The development of Russian ballet was influenced by dramatic theater. In early 20th century in Moscow, young ballet dancers and dramatic actors studied together at theater school and this caused an increased emphasis on dramatic aspects of ballet roles.

Eventually, there developed a new school of acting and new acting techniques focused on natural behavior and performance of actors. Unaffected behavior of Shepkin's characters on stage had a specific impact on natural performance in ballet. Mikhail Shepkin originated psychologism in

acting which resulted in Stanislavsky's reforms. New principles of ballet choreography and acting skills are best shown in Lavrovsky's ballets *Romeo and Juliette* and Zakharov's *The Fountain of Bakhchisarai*.

Modern ballet dancers have to control their body, soul and focus. This is a life-long work. Time always calls for new forms and expressions, but there are basic things which are not subject to any change or destruction. Today, acting skills are taught to young actors on the basis of Stanislavsky's system which offers methods which appeal to actor's soul.

The main objective of teaching is an organic action expressed in a dance form (acting dance). There are special-purpose exercises and etudes aimed at educating students to the sense of truth and the proper existence on stage. Much emphasis is given to the body work through an inside monologue which teaches actors to think on stage and pursue a continuous action. Students also have to learn grasp the essence of movements through music and view them as a way to express human thoughts and feelings and focus their attention on plastic expression and a complete fusion of expression with music. Moreover, under suggested circumstances of the choreographic expression, students begin to master active and logical actions. The plastic expression in musical performances is being developed too.

Thus, the power and uniqueness of the Russian ballet which may be described with Pushkin's words as "a flight filled with spirit" are driven by artistic skills of performers which are generated in classes on acting.

### **Professional stage practice of students of Moscow Ballet School (1814-1822)**

**T.A. Ryzhova**

paporotno@yandex.ru

Teacher at the Classic Dance Department

The Bolshoi Ballet Academy

Moscow, Russia

Materials for this research "Professional Stage Practice of Students of Moscow Ballet School before the 1917 Revolution" were found in the archive fund of the Bakhrushin State Theater Museum at the posters and theater programs department. We researched over 150 theater posters dated back to the first quarter of the 19<sup>th</sup> century.

These documents present the names of performances produced by Moscow dancers and students of Imperial Moscow Theater School in two theaters: The Theater on Znamenka Street (General Apraksin's House), 1814–1818; and The Theater on Mokhovaya Street (Pashkov's House), 1818–1822.

The posters contain information on the theater repertoire, premiers, the most popular performances, their genre and authors of vocal and dance numbers, characters, theater sets and cast (including the names of students involved.)

**Dramatic performances** include the following genres: historical and epic dramas, tragedies, comedies, fairy comedies and romantic dramas. **Opera performances** include epic, fairy tales, comic and vaudevilles. **Ballet performances** include divertissements, and Anacreontic, epic and pantomime ballets.

This information allows us to qualify several areas of professional activity by school students in early 19th century.

**1) Dramatic performances:** a) dance numbers, ballets, interacts, and folk dances in drama plays; b) dramatic parts; c) mass and silent scenes; and d) vocal numbers, including folk songs.

**2) Opera performances:** a) solo and mass dance numbers, ballets and interacts; b) dramatic and vocal parts; and c) silent scenes, mass scenes and chorus.

**3) Ballet performances:** a) solo and lead parts of classic repertoire; b) solo and mass folk dance and character parts; c) corps de ballet; d) silent scenes and parts; and e) vocal numbers in divertissements.

The ballet performances widely used folk dances of various nations. Choreographers stated Russian, Turkish, Polish, Gypsy, Hungarian, Spanish, Bashkir, Serbian, Tatar and other national dances. Other dance numbers include pas de trois, pas de deux, cracovienne, quadrille, circle dance, and marches. It is worth mentioning that no Latin letters were used for French terminology in early 19th century.

The posters evidence the engagement of students from Imperial Moscow Theater School in public performances in 1814 through 1822.

**RESOLUTION**  
**of the International Conference**  
*Russian Ballet as a Global Phenomenon of Contemporary Culture Process*  
**16-18 November 2012, The Bolshoi Ballet Academy (Moscow State Academy of  
Choreography), Moscow, Russia**

The International Conference “Russian Ballet as a Global Phenomenon of Contemporary Culture Process” attracted interest of the global artistic community. The participants were satisfied with the discussions, joint work and organization.

They highly appreciated Russia’s strategic focus on maintaining country’s cultural heritage and expressed their gratitude to the Ministry of Culture of the Russian Federation and the Bolshoi Ballet Academy for this opportunity to discuss the important issues of keeping and advancing Russian ballet art as a global asset.

**The Conference resolved:**

1. The Russian ballet and choreography education are a global cultural asset and a major driver of integration within the modern cultural progress.
2. The Russian ballet exposes human spiritual values relevant to contemporary integration processes and cultural globalization.
3. The Bolshoi Ballet Academy is a modern international ballet education center and a strong driver of maintaining and advancing Russian ballet and choreography education.
4. The Russian ballet and choreography education have a strong impact on national ballet schools across the globe.
5. Folk and historical dancing is an integral part of dancers’ professional training and a unique element of the Russian ballet school.
6. Maintaining a classic dance heritage and a continuous communication between ballet schools and theaters is a critical prerequisite to advance the Russian ballet and choreography education.
7. The Conference recommends all concerned social institutions and organizations and mass media to organize conferences, seminars and any other forms of joint work to pursue further research of the Russian ballet phenomenon as a driver of integrity in the modern cultural progress.
8. All Conference participants are recommended to rely on this resolution.

Международная конференция «Русский балет как мировой феномен в современном культурном процессе». 16-18 ноября 2012 года, Россия, Москва. Сб. тезисов / Московская государственная академия хореографии. – М.: МГАХ, 2013. – 198 с.

Почтовый и фактический адрес издателя:  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Московская государственная академия хореографии»  
119146 Москва, ул. 2-я Фрунзенская, д. 5. Тел./факс: (499) 242-86-11.

Контакты:

E-mail: [balletacademy@yandex.ru](mailto:balletacademy@yandex.ru)

Тел.: (499) 242-86-11

Техническое редактирование:

*И.А. Борзенко, П.В. Евтеева*

Формат 60x84/8. Объем 24,75 п.л. Тираж 100 экз.  
Подписано в печать 02.04.2013 г. Заказ № 646  
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.  
Отпечатано с готового оригинал-макета.