



Конец 1970-х годов – 2000-е годы

Авторы: Е. Я. Суриц, И. П. Дешкова

Конец 1970-х годов – 2000-е годы



В.П. Кириллов, Т.А. Чернобровкина
в сцене из балета «Призрачный
бал» на музыку Ф.

Шопена. Хореограф Д.А. Брянцев.
Музыкальный театр им. К.С.
Станиславского и Вл.И.
Немировича-Данченко.

Между тем после интенсивного подъёма балетного искусства наступило замедление в его развитии. К кон. 1970-х гг. доминирование большой формы затрудняло возможность эксперимента. Став единственным средством выразительности, классический танец замкнулся в себе, утратив значимость и оригинальность. Его монополия привела к «вымыванию» из хореографии пантомимы и характерного танца. Некогда новые постановочные принципы и приёмы, превратившись в непреложные каноны, переросли в штампы. Несмотря на внушительное число трупп (в 1960–80-х гг. только в ведении Министерства культуры СССР находилось ок. 80 балетных коллективов), их репертуар и творческие принципы, за редчайшими исключениями, не отличались разнообразием. Равнение на Большой театр вызвало гигантскую волну

эпигонства. Ощущая не востребованность в устаревшем и однообразном репертуаре, артисты стремились всё активнее работать за границей. За рубежом в разные годы остались Р. Х. Нуреев, Н. Р. Макарова, М. Н. Барышников, В. М. Панов, Г. А. Рагозина,

А. Б. Годунов и др. Позднее, когда подобная практика легализовалась, за границей стали работать, создавая спектакли и даже возглавляя балетные труппы и школы, Ю. Н. Григорович, О. М. Виноградов, М. М. Плисецкая, В. В. Васильев. Многие рус. артисты сделали международную карьеру – И. Д. Мухамедов, А. А. Асылмуратова, Н. Г. Ананишвили, В. А. Малахов, В. И. Деревянко, А. В. Федотов, Ю. М. Посохов, И. А. Зеленский и др.

В 1977 в Ленинграде свой театр Новый балет (ныне С.-Петербур. государственный театр балета) создал Б. Я. Эйфман. Экспериментируя, балетмейстер ломал традиционные формы, смещая ритмические и пластические акценты. Обратившись к современным, динамичным музыкальным композициям, включая джаз и рок, он впервые привлёк к искусству балета обширную молодёжную аудиторию.

К кон. 1970-х гг. балетное искусство Большого театра ощутило очевидное негативное влияние монополии одного балетмейстера. Новые спектакли Григоровича появлялись всё реже, при этом спектакли др. постановщиков (Плисецкой, Касаткиной и Василёва, Васильева, Виноградова, А. Алонсо) пробивались на сцену театра с большим трудом. Это тормозило прогресс труппы. Со 2-й пол. 1990-х гг. периодическая смена руководства балета, отсутствие продуманной репертуарной и экономической политики, а также общей концепции развития театра заставили многих специалистов – педагогов и артистов – покинуть страну, заключив долгосрочные контракты на Западе.

Если на главную сцену страны зарубежная хореография почти не проникала, то в Кировском театре (с 1992 вновь Мариинский) политика была иной. Оказавшись в 1960-х гг., по существу, музеем классического наследия, обособленным от мирового балета, с приходом к руководству Виноградова (1977) и позднее театр стал более открытым общемировым тенденциям. С одной стороны, в афишу вошли балеты А. Бурнонвиля, «Вечер старинной хореографии» П. Лакота, состоявший из прежде неизвестных в России фрагментов балетов Ж. Перро, Ф. Тальони, А. Сен-Леона, М. И. Петипа, с другой – артисты получили возможность исполнять хореографию Р. Пети, М. Бежара, Дж. Баланчина, А. Тюдора, Дж. Роббинса, К. Макмиллана, Дж. Ноймайера и др., что расширяло творческий кругозор, давая импульс к



Сцена из балета «Бахчисарайский фонтан» Б.В. Асафьева.
Хореограф Р.В. Захаров.
У.В. Лопаткина – Зарема.
Мариинский театр.

дальнейшему развитию.

Вопреки негативным тенденциям, русский балет сохранил исполнительскую школу, что особенно ярко проявилось в творчестве М. А. Александровой, А. А. Антоничевой, Ж. И. Аюповой, Д. В. Белоголовцева, А. Ю. Богатырёва, А. Н. Ветрова, Д. В. Вишнёвой, Н. А. Грачёвой, Д. К. Гуданова, М. С. Дроздовой, С. Ю. Захаровой, В. П. Кириллова, Ю. В. Клевцова, Н. В. Ледовской, У. В. Лопаткиной, Ю. В. Махалиной, А. А. Михальченко, И. А. Ниорадзе, Д. В. Павленко, Н. В. Павловой, С. Н. Радченко, Ф. С. Рузиматова, Л. И. Семеняки, Н. Л. Семизоровой, Г. О. Степаненко, А. И. Уварова, А. Н. Фадеечева, С. Ю. Филина,

Н. М. Цискаридзе, Т. А. Чернобровкиной и мн. др. В целом же в рус. исполнительской манере прослеживается очевидная тенденция к большему техницизму.

Располагая высоким исполнительским потенциалом, отечественный классический балет испытывает дефицит хореографических идей. Молодые хореографы, которые могли бы изменить это положение, получают имя и признание на Западе, лишь эпизодически работая в России. В 1990–2000-е гг. знаком времени стали, с одной стороны, опыты реконструкции старинных постановок («Дочь фараона» Ч. Пуни в Большом театре, «Спящая красавица» П. И. Чайковского и «Баядерка» А. Ф. Минкуса в Мариинском, «Коппелия» Л. Делиба в Новосибирском театре оперы и балета, опыты Н. А. Долгушина, С. Г. Вихарева, А. М. Лиёпы по восстановлению старинных балетов), а с другой – современные интерпретации классики («Щелкунчик» П. И. Чайковского в постановке М. М. Шемякина и хореографии К. А. Симонова и «Золушка» С. С. Прокофьева в хореографии А. О. Ратманского – в Мариинском театре, «Ромео и Джульетта» Прокофьева и «Щелкунчик» в пермском театре «Балет Евгения

Панфилова» и др.). Отечественный балетный театр начал осваивать опыт, почти за столетие накопленный зарубежным танцевальным искусством в области модерна, джаза, свободной пластики. Этому способствовала отмена гос. монополии, произошедшая одновременно с отменой идеологической и художественной цензуры. Наряду с гос. театрами во множестве появились независимые балетные труппы и частные школы разных направлений. Существующие на дотации городских властей или на средства спонсоров, небольшие по численности мобильные коллективы получили полную свободу. Их творчество зачастую носит отпечаток ученичества и подражания, но в ряде случаев отмечено стремлением к созданию оригинального репертуара, освоению современных танцевальных форм и изобретению собственных (хореографы Е. А. Панфилов, Г. М. Абрамов, Т. В. Баганова, А. Ю. Пепеляев, О. В. Бавдилович, О. Н. Пона и др.). Современный танец в целом стал более демократичным, нередко заимствуя выразительные краски у фольклора, эстрады, молодёжных субкультур и т. п.

В географии рос. балета ведущее место наряду с Москвой и С.-Петербургом занимает Уральский регион (Пермь, Екатеринбург, Челябинск и др.). Благодаря новой театральной политике и широкому развитию средств коммуникации в России увидели спектакли не только признанных классиков современной мировой хореографии, но и её авангарда. Признано равноправие современного танца в ряду искусств.

Конкурсы классического балета и фестивали современного танца проходят в Москве, С.-Петербурге, Перми, Новосибирске, Казани, Екатеринбурге, Саранске и пр.

Несмотря на кризисы и периоды упадка, рус. балетный театр сумел сохранить школу, самобытность и международный авторитет: рус. артисты и педагоги работают во многих, в т. ч. крупнейших, западных труппах, продолжая распространять рус. методику и принципы исполнительской школы.

С 1981 в Москве издаётся ж. «Балет» (до 1991 – «Советский балет»).

Литература

Лит.: Худеков С. Н. История танцев. СПб., 1913–1918. Ч. 1–4; Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX в. Л.; М., 1958; она же.

Русский балетный театр второй половины XIX в. Л.; М., 1963; она же. Русский балетный театр начала XX в. Л., 1971–1972. Ч. 1–2; она же. Профили танца. СПб., 1999; Советский балетный театр, 1917–1967. М., 1976; Фокин М. М. Против течения. 2-е изд. Л., 1981; Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М., 1979; Блок Л. Д. Классический танец: История и современность. М., 1987; Русский балет: Энциклопедия. М., 1997.