

Оригинальная статья / Original paper
<https://doi.org/10.22378/he.2024-9-2.303-313>

Авторский балет на сцене Татарского академического государственного театра оперы и балета им. М.Джалиля в советский и постсоветский периоды

Л.Р. Петрова

Институт языка литературы и искусства им. Г.Ибрагимова

Академии наук Республики Татарстан

Казань, Российская Федерация

luizapetrova@mail.ru

Резюме. Статья посвящена анализу деятельности балетной труппы Татарского академического государственного театра оперы и балета им. М.Джалиля в советский и постсоветский периоды. В ней показано, что после премьеры первого балета «Тщетная предосторожность» П.Гертеля в 1939 г. труппа продолжила осваивать спектакли классического наследия «Жизель» А.Адана (1945) и «Лебединое озеро» П.Чайковского (1947). Параллельно труппой велась работа над созданием национального балетного спектакля. Обращаясь к историческому прошлому, фольклору, авторы либретто и хореографы погружали зрителя в быт и культуру татарского народа, а композиторы строили партитуру, опираясь на многовековые музыкальные традиции. Все это выразилось в балетах «Шурале» Ф.Яруллина (1945) и «Зюгра» Н.Жиганова (1946). В это время в репертуаре появляются новые постановки, отражающие на момент создания актуальные идеи советского искусства. Это «Бахчисарайский фонтан» Б.Асафьева (1946) и «Лауренсия» А.Крейна (1953).

В 2000-х годах состоялся ряд премьер, поставленных для казанской балетной сцены – «Сказание о Йусуфе» (2001) Л.Любовского, хореография Н.Боярчикова, Г.Ковтуна; «Пер Гюнт» (2003) Э.Грига, «Золотая орда» (2013), Р.Ахияровой – хореография Г.Ковтуна; «Carmina Burana, или Колесо Фортуны» (2013) К.Орффа, хореография А.Полубенцева. Автор ставит задачу выявления тенденций развития репертуара в постсоветский период. В центре его внимания оказываются авторские балетные спектакли. Выводом стало заключение о том, что результатом поисков хореографов на казанской сцене, выражающемся в синтезе жанров, стилей, обращении к новым для балетного театра сюжетам, стало обогащение репертуара Татарского академического государственного театра оперы и балета им. М.Джалиля и в целом зрелищной культуры.

Ключевые слова: национальный балетный театр, балет, хореография, репертуар, Г.Ковтун, А.Полубенцев.

Для цитирования: Петрова Л.Р. Авторский балет на сцене Татарского академического государственного театра оперы и балета им. М.Джалиля в советский и постсоветский периоды. *Историческая этнология*. 2024. Т. 9. № 2. С. 303–313. <https://doi.org/10.22378/he.2024-9-2.303-313>

Author's ballet on stage of M.Jalil Tatar Academic State Opera and Ballet Theatre in Soviet and post-Soviet periods

L.R. Petrova

*G.Ibragimov Institute of Language, Literature and Art
of the Tatarstan Academy of Sciences
Kazan, Russian Federation
luizapetro8a@mail.ru*

Abstract. The article is devoted to the analysis of the activities of the ballet troupe of M.Jalil Tatar Academic State Opera and Ballet Theater in the Soviet and post-Soviet periods. It shows that after the premiere of the first ballet “Vain Precaution” by P.Hertel in 1939, the troupe continued to master the performances of the classical heritage “Giselle” by A.Adam (1945) and “Swan Lake” by P.Tchaikovsky (1947). At the same time, the troupe was working on creating a national ballet performance. Turning to the historical past and folklore, the authors of the libretto and choreographers immersed the viewer in the life and culture of the Tatar people, and the composers built the score based on centuries-old musical traditions. All this was expressed in the ballets “Shurale” by F.Yarullin (1945) and “Zyugra” by N.Zhiganov (1946). At this time, new productions appear in the repertoire, reflecting the current ideas of Soviet art at the time of creation. These are “Bakhchisarai Fountain” by B.Asafiev (1946) and “Laurencia” by A.Crane (1953).

In the 2000s, a number of premieres took place produced for the Kazan ballet stage – “The Tale of Yusuf” (2001) by L.Lyubovskiy, choreography by N.Boyarchikov, G.Kovtun; “Peer Gynt” (2003) by E.Grieg, “The Golden Horde” (2013), R.Akhiyarova – choreography by G.Kovtun; “Carmina Burana, or the Wheel of Fortune” (2013) by K.Orff, choreography by A.Polubentsev. The author sets the task of identifying trends in the development of the repertoire in the post-Soviet period. His focus is on original ballet performances. The conclusion was that the result of the search for choreographers on the Kazan stage, expressed in the synthesis of genres, styles, and appeal to new subjects for the ballet theater, was the enrichment of the repertoire of M.Jalil Tatar Academic State Opera and Ballet Theater and entertainment culture in general.

Keywords: national ballet theater, ballet, choreography, repertoire, G.Kovtun, A.Polubentsev.

For citation: Petrova L.R. (2024) Author's ballet on stage of M.Jalil Tatar Academic State Opera and Ballet Theatre in Soviet and post-Soviet periods. *Istoricheskaya etnologiya* [Historical Ethnology]. Vol.9. No.2: 303–313. <https://doi.org/10.22378/he.2024-9-2.303-313> (In Russ.)

Существующая литература о казанской балетной труппе носит обзорный характер. В отдельных изданиях можно найти сведения об истории становления татарского балета (Виноградов, 1984; Горшков, 1997). Ряд научных трудов освещает советский период творчества труппы (Алмазова, 1982; Донина, 2010). Постсоветский этап творческой жизни национального балетного театра не находит специального изучения со стороны специалистов разных отраслей гуманитарного знания. Цель статьи – анализ деятельности казанской балетной труппы в советский и постсоветский периоды.

В 1939 г. небольшой коллектив танцовщиков, работавший при Татарском государственном оперном театре, представил «Тщетную предосторожность» –

старинный балет на музыку П.Гертеля. На протяжении последующих десятилетий спектакли классического наследия в репертуаре балетной труппы Татарского академического государственного театра оперы и балета им. М.Джалиля начинают занимать ведущее положение. Трепетное отношение труппы к академическому спектаклю прослеживается и в постсоветский период, когда театр становится хранителем классического наследия. В это время в его репертуар входят такие балеты, как «Жизель» А.Адана, «Баядерка», «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Сильфида» Г.Левесхольда, состоялись премьеры «Щелкунчика» (1999), «Спящей красавицы» (2003), «Лебединого озера» (2005) П.Чайковского, «Корсар» А.Адана (2004), «Коппелия» (2007) Л.Делиба.

Начиная с 1946 г. на казанской сцене показываются новые для своего времени балеты. Это «Бахчисарайский фонтан» Б.Асафьева (1946), «Красный мак» (1950), «Медный всадник» (1963) Р.Глиэра, «Лауренсия» А.Крейна (1953), «Легенда о любви» А.Меликова (1966), «Сотворение мира» А.Петрова (1981), «Золушка» (1965), «Каменный цветок» (1961), «Ромео и Джульетта» (1975) С.Прокофьева, «Болеро» М.Равеля (1970), «Конек-горбунок» Р.Щедрина (1975).

Репертуар советских балетных трупп базировался на классическом наследии и новых постановках. Подобного принципа придерживались театры в республиках, дополняя афиши национальными спектаклями. Не стал исключением и казанский театр. С 1940-х, 1950-х годов репертуар казанской труппы включал спектакли классического наследия, национальные балеты и балеты «золотого фонда» советского искусства, которые требовали от артиста балета внимание к драматической составляющей партии столь же пристального, как и к танцевальной технике. «Драмбалет», наиболее полно воплотивший установки социализма на советской балетной сцене, предполагал погружение танцовщика в работу над образом. В балетный театр был приглашен режиссер. В результате в балете возросло значение драматической игры.

В постсоветский период традиция построения репертуара на казанской сцене продолжала сохраняться. Если в 1990-е годы преимущество было за спектаклями классического наследия, то в 2000-х годах на афишах появляются оригинальные балетные постановки, которые сегодня являются знаковыми для национального балетного театра. В тандеме хореографии и артиста на казанской сцене возникла галерея ярких образов, серия успешных актерских работ. Среди них Юсуф в исполнении Н.Канетова, Е.Кострова – Зулейха, Озе – Е.Щеглова, Дух хана Батыя – М.Тимаева, Мурза – А.Полодюк, Визирь – А.Каггеджи.

Акцент на драматическом содержании партии в классических и оригинальных спектаклях является отличительной чертой казанской балетной труппы. Примером является работа Л.Мухаметгалеевой над «Цыганским танцем» в балете «Дон Кихоте». Танцовщица гипнотизировала зрителя стремительностью и пронзительной драматичностью. Е.Щеглова и Б.Смагулов в заглавных партиях в балете «Дон Кихот» наполняли своих героев живыми эмоциями. Е.Кострова воплотила в своей Сильфиде бестелесную, невесомую лесную ним-

фу. И.Хакимову отличало глубокое погружение в образ Жизели, обманутой простолюдинки. Работа танцовщиков с нюансами, деталями превращает виртуозную партию в самостоятельную роль. В это время можно говорить о сформировавшейся исполнительской традиции – актерское прочтение и стремление к выразительному исполнению, наполненному внутренним содержанием. Показательным стал XXXIV «Международный фестиваль классического балета имени Рудольфа Нуриева». Приглашенные солисты порой выбивались из сыгранного ансамбля казанских исполнителей в балетах классического наследия.

Стремление представить перед зрителем спектакль, рассказать историю, в которой драматическая линия четко выстроена и продумана, стало отличительной чертой современного этапа татарского балета. В 1988 г. 28 декабря состоялась премьера балета В.Гаврилина «Анюта», ставшего одним из значимых балетов для труппы и подарившего зрителю галерею пронзительных образов.

«Анюта» – одна из значимых постановок В.Васильева. Сюжетной основой спектакля является рассказ А.П.Чехова «Анна на шее» (либретто А.Белинского и В.Васильева). Перипетии жизни семьи овдовевшего учителя (замужество его старшей дочери и ее романтические увлечения) становятся поводом для сплетен в высшем обществе одного провинциального городка. Картины бурлящей жизни улиц, размеренного быта семьи, переживаний главных героев сменяются представлением светских балов, где хореограф с юмором и насмешкой вырисовывает портреты сильных мира сего. В череде саркастических портретов, выписанных хореографом в духе П.Федотова, обращает на себя внимание образ Петра Леонтьевича. На протяжении многих сезонов партию исполнял В.Яковлев. Он усиливал трагичность своего персонажа растерянностью и беспомощностью.

Март 1990 г. был ознаменован новым событием – премьерой трех одноактных балетов чешского хореографа Павла Шмока. «Павел Шмок обладает редким даром непредвзято оценивать и развивать свою хореографию. <...> Танец рождается где-то на стыке музыки, ее так сказать, трансмутации и сознанием хореографа в пластические образы и претворения их в непосредственное движение телами танцовщиков. Субъективность интерпретирования он превращает в достоинства выразительного. Индивидуальность исполнителя, особенности его пластики, манеры выразить себя подсказывают и новые танцевальные формы, и эту безупречную психологическую точность, сознательность каждого жеста героев постановок чешского хореографа» (Комаров, 1989: 133).

Один из спектаклей Павла Шмоки «Святая ложь» (музыка К. Одстрчила) повествует о страхах старой девы, к которой в облике юноши приходит смерть. «Центральная тема <...> – мучительные борения изверившегося разума старой женщины с чувствами, которые свидетельствуют о том, что она соприкасается с чем-то неведомым, порождающим в ее душе страх и неодолимое влечение. Желаемое и реальность с ее непонятными символами, эта святая ложь «кажيمостей», которыми ум пытается примирить человека с нестерпимой мыслью об утрате своего «я», в балете Шмока сосуществует в тесном смысловом и образ-

ном взаимодействии» (Комаров, 1989: 134). На затылке Смерти маска юноши, второе «лицо» старухи – маска молодой девушки. Возникает дуэт обманов, дуэт условности, дуэт двойственности. «Он (балетмейстер – прим. авт.) создает хореографию, свободную от эмоциональной экзальтации и пластической утрировки, привычной для балетов экспрессионистического направления. Аскетическая лексика «Святой лжи» слагается из движений, похожих и одновременно не похожих на бытовые. Перед нами язык своеобразного хореографического верлибра, повествовательно динамически сниженные элементы которого лишь иногда перемежаются экспрессивными» (Комаров, 1989: 134–135).

Следующий спектакль «Дублер» Ф.Зуппе – гротеск, шутка над ревностными хранителями «классического» в балете. События разворачиваются в небольшой труппе, где происходит «неожиданная замена» (первоначальное название балета) одного из солистов. Главные герои – романтическая Балерина, Премьер, Балетмейстер и простой деревенский парень, возжелавший стать танцовщиком и навести собственные порядки в труппе. «Элементы сатиры, шаржа, буффонады, приемы режиссуры драматического театра и пантомимы в сочетании с балетной лексикой создают резкие смещения акцентов, ту абсурдность действия, которая есть не что иное, как подчеркнуто выраженный смысл» (Комаров, 1989: 139). Соответствует всему и хореографическое содержание, «мастерски сработанный коллаж из балетных штампов и цитат, перемежаемых оригинальной авторской хореографией» (Комаров, 1989: 139).

Балеты Шмока стали опытом приобщения к новой для труппы хореографии и пластике, неким экспериментом, но они были исключены из репертуара. На казанской сцене чаще появляется современная хореография: афиша «Международного фестиваля классического балета имени Рудольфа Нуриева» начинает включать номера разных стилей, направлений. Труппа демонстрирует традиционные для публики спектакли, отдельные сцены в которых отличало новое хореографическое прочтение.

В 1997 г. состоялась премьера детского балета К.Хачатуряна «Белоснежка и семь гномов». Режиссером-постановщиком выступил Б.Мягков. На пути Белоснежки, бежавшей от злой мачехи, встречаются маленькие гномы и лесные жители, в окружении которых она забывает о своих злоключениях. О спектакле можно сказать словами балетомана второй половины XIX в.: «Нечто веселое, бойкое и смешное и идет с такой увлекательною живостью, что зрители не имеют времени прийти в себя и только аплодируют и смеются все время» (О премьере балета..., 1897: 3).

Спустя несколько сезонов, в 1999 г., в театре состоялась еще одна премьера в постановке Б.Мягкова – «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева. Хореограф остановил свой выбор на традиционном решении. Известный в европейских театрах спектакль К.Макмиллана, парафраз отечественной версии о юных влюбленных Лавровского послужил отправной точкой для спектакля Мягкова. В афише указаны авторы либретто – Л.Лавровский, С.Радлов, С.Прокофьев, под редакцией самого хореографа. Мягков, рассказывая о любви юных сердец, ко-

торая сильнее запретов и ненависти, сильнее самой смерти, не стал отступать от замысла Лавровского. Он следует фабуле легендарного предшественника: та же пробуждающаяся ранним утром площадь Вероны и перебранка слуг Монтекки и Капулетти, которая выливается в бой, та же спальня Джульетты, бал, сцена на балконе, веселые заигрывания горожан с Кормилицей и танец шутов, тайное венчание, две дуэли и трагический финал. Однако балетмейстер видоизменяет хореографическое повествование спектакля. У Мягкова прослеживаются более «танцевальные» партии главных героев. В центре оказываются монологи Ромео и Джульетты с множеством психологических оттенков. Контрастом выступает второй акт с площадной суматохой, танцем весельчаков-шутов.

1998 г. порадовал очередным вечером одноактных балетов, к которым труппа обращалась крайне редко. На этот раз весьма удачно подбирается репертуар. Первый спектакль «Шопениана» является наследием «серебряного века» русского балета. Фокинские реформаторские спектакли к середине 1990-х годов становятся классикой. «Шопениана» – это постоянная смена тонкого, кружевного рисунка. Плавное перетекание из полкруга в линии, из линий в самостоятельные группы – все просто, органично, естественно и похоже на волшебство. Декорации, то ли весеннего рассвета, то ли осеннего заката, танцовщицы в белых воздушных классических тюниках. Зритель находится в мечтах художника, в иллюзиях поэта, наблюдает таинство создания шедевра эпохи романтизма.

Еще одним балетом казанской труппы стала «Вальпургиева ночь». Спектакль, как и предыдущий балет – редакция Р.Саморукова. В балете были сохранены каноны классического дивертисмента. Буйство красок и хореографических оттенков, множество вариаций и ансамблей в исполнении античных сатиров и муз. Третий балет на музыку Бизе-Щедрина в постановке С.Радченко «Кармен-сюита» (хореография А.Алонсо) стал «поэмой неистового свободолюбия» (Львов-Анохин, 1976: 83). Образ непокорной девушки неоднократно завоевывал сознание балетмейстеров, мастерами современности ей посвящались хореографические сонеты. Спектакль «Кармен-сюита» был поставлен Альберто Алонсо на сцене Большого театра для М.Плисецкой в 1967 г. В дальнейшем спектакль обошел многие балетные труппы страны. В 1974 г. спектакль в редакции Азария и Александра Плисецких (художественное оформление Б.Мессерера) оказался на сцене Казанского театра¹. «Танцевальный язык спектакля скуп, немногословен и необычен. Символическая многозначность соединяется в нем с элементами испанского танца, трактованного иногда подчеркнута чувственно, чуть грубовато. На всем лежит налет национального колорита кубинских танцев, причудливо сплавляющих движения испанских и негритянских плясок» (Львов-Анохин, 1976: 80).

В деятельности Татарского академического театра оперы и балета им. М.Джалиля четко прослеживается стремление к оригинальным постанов-

¹ Премьеры // Советская музыка. 1974. № 6. С. 157.

кам, спектаклям, которые идут только на татарской сцене: «Сказание о Йусуфе», «Пер Гюнт», «Кармина Бурана», «Золотая Орда».

В 2001 г. театр представил премьеру трехактного балета «Сказание о Йусуфе» (музыка – Л.Любовский либретто – Р.Харис, балетмейстеры – хореографы Н.Боярчиков и Г.Ковтун, Санкт-Петербург). Обращение к легендам, сказания, мифам, эпосу народов России на балетной сцене предоставляет широкий диапазон поисков в пластическом языке, драматургии.

Николай Боярчиков – хореограф, который в своих философских спектаклях стремился раскрыть мир героя, создать подробный психологический портрет. Лирический эпос XIII в. «Сказание о Йусуфе» представлен через повествование о светлой, чистой человеческой душе. В центре балета – Йусуф. Этот главный герой является олицетворением абсолютной доброты и всепрощения, способной менять людей к лучшему. «Многоактный спектакль, традиции которого идут от академического спектакля XIX века, заключающий в себе конфликт, разработку характеров персонажей, углубление в психологические образы героев, красочную музыку, развитие и столкновение противоборствующих сил, с многообразными хореографическими формами – массовыми танцами, дуэтами, монологами» (Петрова, 2006: 55), воплотил образы эпической поэмы Кол Голи. Заимствуя опыт предшествующих обращений к историческому прошлому татарского народа, миф, эпос, легенда в XXI в. воплощается на балетной сцене через синтез пластического текста и классического танца.

2002 г. подарил зрителям восточную сказку для взрослых и детей – состоялась премьера балета Ф.Амирова «Тысяча и одна ночь» в хореографии Н.Назировой. В свое время эта манящая «ароматами» востока музыка привлекла многие театры.

Первый акт рассказывает зрителю об измене Нуриды, жены царя Шахрияра, которая обозлила его сердце и сделала жестоким. Он начинает мстить всем молодым женщинам страны, приговаривая их к казни. В центре акта – дивертисмент «разгульных» плясок Нуриды, любимого раба и ее свиты, и переживания, страдания обманутого Шахрияра. «Целая гамма чувств: любовь, измена, ревность, отчаяние, ненависть, пробуждающаяся надежда – разворачивается в напряженном потоке музыкально-драматического повествования в первом акте. Сольные, ансамблевые, массовые сцены подчеркнута контрастные по своему звучанию, все вместе образуют единую сквозную линию музыкально-хореографического действия»².

На протяжении второго акта Шехерезада развлекает жестокого правителя сказками, и постепенно своей красотой и добротой изгоняет злость и ненависть из сердца Шахрияра. Сказочные сюжеты предстают один за другим, хореографические зарисовки о Птице Рух, Синдбаде-мореходе, Алладине, сорока разбойниках, их предводителе и о других героях легенд востока возникают перед

² Мехмандарова Л. Фикрет Амиров и его балет «Тысяча и одна ночь» // Музыкальная жизнь. 1981. № 1. С. 9.

зрителями. Для каждого «композитор создает яркие музыкальные характеристики, широко применяя здесь симфонически развивающиеся лейтмотивы»³. Хореограф, исходя из музыки, создает индивидуальные штрихи для каждого персонажа, «все объединяют полные обаяния, душевной чистоты сольные «выходы» Шехеразады и ее дуэты-поединки с Шахрияром»⁴.

В дальнейшем сотрудничество театра с Г.Ковтуном получило новое развитие. В 2003 г. состоялась премьера балета «Пер Гюнт» на музыку Э.Грига в оригинальной хореографии маэстро. Это было не первое обращение балетной труппы к мистическим героям Ибсена и образной музыке Грига. В 1961 г. зритель увидел спектакль В.Шумейкина в хореографической редакции автора либретто Н.Трегубова⁵.

«Драматическая поэма» Г.Ибсена, где по соседству с людьми обитают тролли, в хореографической интерпретации не теряет своей фантастичности. Сказочный балет в трех действиях с абстрактно отвлеченными красочными декорациями (А.Злобин), с яркими костюмами (И.Ипатьева), порой отвлекающих на себя чрезмерное внимание, с обилием фольклорных танцев и плясками лесной нечисти, со множеством красочных массовых построений, лирическими дуэтами и драматическими монологами, напоминает притчу о возвращении блудного сына. Хореограф четко разграничивает реальный и фантастические миры. Через весь балет проходит образ матери Пера и его возлюбленной. В балете автор отходит от точности повествования. Путешествие его Пера по абстрактным мирам, сказочным царствам и таинственным сферам предстает как путь главного героя к самому себе.

Величественная партитура Арама Хачатуряна «Спартак» в постановке Георгия Ковтуна воплотилась в масштабный синтетический спектакль. Героический балет «Спартак» – это особая страница в истории советского балетного театра, связанная с именами Леонида Якобсона и Юрия Григоровича. В Казани зритель увидел зрелищный балет с массовыми сценами динамичных сражений, драматическими дуэтами. В 2013 г. состоялось две премьеры: «Золотая Орда» и «Carmina Burana, или Колесо Фортуны».

«Золотая Орда» – музыка Резеды Ахияровой, постановка Георгия Ковтуна – многоактный спектакль. В основе балета переплетение драматических линий, судеб героев, вереница ярких образов. Сюжет воплощен через виртуозные вариации, выразительные монологи, красочные дивертисменты. Действия спектакля и сцены объединяет образ духа хана Батыя.

Свойственная Ковтуну масштабность и монументальность прослеживается в балетах «Золотая орда» и «Спартак». Здесь просматривается и авторский стиль и узнаваемый хореографический «ковтунский» почерк. Это яркий пример

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Лесков Л. Информация о премьере // Театральная жизнь. 1961. № 15. С. 26.

того, как принципы академического балетного спектакля эпохи Мариуса Петипа и «драмбалета» могут трансформироваться на современной сцене.

В 2013 г. состоялась премьера балета Александра Полубенцева (Санкт-Петербург) «*Carmina Burana*, или Колесо Фортуны», музыка Карла Орфа. Автор определил свой балет как «мистерию». Перед зрителями предстал синтетический спектакль хореографией и пением. На протяжении всего действия на сцене присутствует хор. Выстроенный в глубине сцены ровными рядами хор настолько статичен, словно часть оформления. Декорации крайне минимизированы: в глубине сцены расположен экран, который транслирует видеоряд, соответствующий событиям, происходящим на сцене. Всю «конструкцию» венчает купол из мягкого материала, который спускается на сцену, трансформируя сценическое пространство.

Спектакль представлял собой череду новелл, действие которых охватывают события от сотворения мира до наших дней. Балетмейстер дает название каждой из них – «Странник», «Венчание», «Весна». Главным действующим лицом является Фортуна, богиня Судьбы. Помогают ей вершить людские судьбы Вертумн (бог Изобилия), Смерть, Флора (богиня цветов). Мир людей олицетворяют Странник, Жених, Невеста, Парень, Девушка, любимого. Активным персонажем выступает Человечество в исполнении кордебалета. Мастерски используя принципы танцевального симфонизма (что всегда превосходно удавалось ленинградским-петербургским балетмейстерам), хореограф меняет стилистику массового танца, подчиняя ее описываемой эпохе. Массовый танец в этом спектакле стал некой связующей цепью, объединяя череду сюжетов в единое целое.

«*Carmina Burana*» – противоречивый спектакль, отсылающий к началу XX в. Он вызывает ассоциации с событиями столетней давности. Это было время всевозможных поисков и экспериментов на балетных сценах Петербурга (Петрограда) и Москвы. Идеи, созвучные времени, отражали реальность.

Автор в спектакле тяготел к правдоподобной демонстрации сюжетов из реальной жизни и философскими рассуждениями о Колесе фортуны. В балете прослеживается сознательное стремление к возведению эклектики до художественного принципа, существования спектакля на стыке нескольких жанров, перемешивании стилей, на что в программе к спектаклю обращает внимание Александр Полубенцев: «Спектакль сочетает элементы неоклассики, танца-модерн, джаз-танца, брейк-данса, акробатики».

Балетная труппа Татарского академического государственного театра оперы и балета им. М.Джалиля, отдавая предпочтение классическому наследию, привлекает к сотрудничеству хореографов для постановки оригинальных спектаклей. «Пер Гюнт», «Сказание о Йусуфе», «Золотая Орда» (в 2023 г. состоялась премьера балета «Икаинф», музыка Р.Ахиярова, либретто Р.Харис, хореография А.Полубенцев) создает неповторимый репертуар труппы, обогащая историю татарского балета серией ярких образов.

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interests

The author declares no relevant conflict of interests.

ИСТОЧНИКИ

О премьерe балета Петипа // Петербургская газета. 1897. 13 марта. № 50. С.3.

ЛИТЕРАТУРА

Алмазова А.А. Фарид Яруллин и Татарский балет. Казань: Татар. кн. изд-во, 1982.

Виноградов Ю.В. Гай Тагиров и его творчество // Тагиров Г. Татарские танцы. Казань: Татар. кн. изд-во, 1984.

Горшков В.Н. Балетмейстер Гай Тагиров. Казань: Респ. науч.-метод. центр нар. творчества и КПП Татарстана, 1997.

Горшков В.Н. Солисты татарского балета. Казань: РИЦ «Дом Печати», 2000.

Горшков В.Н. Из истории татарского балета // Татарский академический театр оперы и балета имени Мусы Джалиля. Казань: Казанская гос. консерватория, 1994.

Донина Л.Н. П.Т. Сперанский, Л.Л. Сперанская-Штейн. От эскиза к спектаклю. Казань: Татар. кн. изд-во, 2010.

Комаров Г.А. Лики зарубежной хореографии: драматические балеты Павла Шмока // Искусство театра: вопросы теории и практики. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1989. С. 134–135.

Львов-Анохин Б. Мастера большого балета. М.: Искусство, 1976.

Петрова Л.Р. Сказание о Йусуфе: размышления о балете // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2006. № 5. С. 51–56.

REFERENCES

Almazova A.A. (1982) *Farid Yarullin and the Tatar Ballet*. Kazan: Tatar Book Publ. (In Russ.)

Vinogradov Yu.V. (1984) Guy Tagirov and his work. In: Tagirov G. *Tatar dances*. Kazan: Tatar Book Publ. (In Russ.)

Gorshkov V.N. (1997) *Choreographer Guy Tagirov*. Kazan: Rep. Research and Method. Centre of Folk. Creativity and the Communist Party of Tatarstan. (In Russ.)

Gorshkov V.N. (1994) From the history of the Tatar ballet. In: *Musa Jalil Tatar Academic Opera and Ballet Theatre*. Kazan: Kazan State University Conservatory Publ. (In Russ.)

Gorshkov V.N. (2000) *Soloists of the Tatar ballet*. Kazan: RIC House of Printing Publ. (In Russ.)

Donina L.N. (2010) *P.T. Speransky, L.L. Speranskaya-Shtein. From sketch to performance*. Kazan: Tatar Book Publ. (In Russ.)

Komarov G.A. (1989) Faces of foreign choreography: Dramatic ballets by Pavel Shmok. In: *The art of theater: questions of theory and practice*. Sverdlovsk: Ural University Publishing House: 134–135. (In Russ.)

Lvov-Anokhin B. (1976) *Masters of the Bolshoi Ballet*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)

Petrova L.R. (2006) The Legend of Yusuf: Reflections on the ballet. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts]. No. 5: 51–56. (In Russ.)

Сведения об авторе: Петрова Луиза Ранифовна, научный сотрудник, Институт языка литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан (420111, ул. К.Маркса, 12/4, Казань, Российская Федерация); <https://orcid.org/0009-0005-8160-7721>; e-mail: luizapetro8a@mail.ru

About the author: Luisa R. Petrova, Research Fellow, G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Art of the Tatarstan Academy of Sciences (12/4 K. Marks St., Kazan 420111, Russian Federation); <https://orcid.org/0009-0005-8160-7721>; e-mail: luizapetro8a@mail.ru

Поступила в редакцию / Received 27.02.2024

Доработана после рецензирования / Revised 22.03.2024

Принята к публикации / Accepted 22.04.2024