

ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ



«ИСТОРИЯ

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО

ИСКУССТВА»



Учебное пособие



Москва 2016

УДК 793(091+075.32)

ББК 85.323я723

И 90

Составитель:

преподаватель МБУ ДО ДШИ г. Лабытнанги

Т.Н. Тищенко

И 90

История хореографического искусства: Учебное пособие / Сост. Т.Н. Тищенко. – М.: Издательство «Спутник +», 2016. – 141 с.

ISBN 978-5-9973-3723-0

Учебное пособие предназначено для учащихся хореографического отделения, изучающих предмет «История хореографического искусства». Пособие делится на пять разделов:

– I-й раздел рассказывает о зарождении балета, о развитии балета в разные эпохи и заканчивается тремя романтическими балетами («Жизель», «Сильфида», Коппелия»);

– II-й раздел посвящён танцам XX века;

– в III разделе рассказывается о развитии русского хореографического искусства, о становлении русской классической школы, о ярких представителях русского балета, о балетмейстерах. Учащиеся знакомятся с тремя балетами П.И. Чайковского («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик»). Тема «Русские сезоны» С. Дягилева даёт возможность учащимся соприкоснуться с творчеством великих людей: М. Фокина, А. Павловой, И. Стравинского. Заканчивается III раздел балетами И. Стравинского, обзор трёх балетов («Жарптица», «Петрушка», «Весна священная»);

– в IV разделе речь идёт о русском балете XX века. Представлены балеты С. Прокофьева, В. Гаврилина, А. Хачатуряна, Р. Щедрина, говорится о значении балетных конкурсов;

– в V разделе рассказывается о Государственных академических ансамблях (хореографический ансамбль «Берёзка», ансамбль народного танца имени И. Моисеева и ансамбль народов Севера «Сыра-Сэв»).

Пособие дополнено яркой иллюстрацией, дан словарь балетных терминов и краткая информация об исполнителях и балетмейстерах.

Выражаю благодарность преподавателям хореографического отделения за помощь в создании данного учебного пособия.

УДК 793(091+075.32)

ISBN 978-5-9973-3723-0

© Тищенко Т.Н., 2016

Содержание***I раздел***

1. Введение	5
2. Танец в искусстве первобытного общества	6
3. Танец в Древней Греции	7
4. Хореографическое искусство Средневековья	8
5. Хореографическая культура Италии эпохи Возрождения	10
6. Хореографическая культура Италии эпохи Просвещения	10
7. Хореографическая культура Франции эпохи Возрождения и Классицизма	11
8. Хореографическая культура Франции эпохи Просвещения и Романтизма	13
9. Хореографическая культура Англии эпохи Просвещения	15
10. Ж. Ж. Новер и его реформа	16
11. Время и стиль	17
12. Карло Блазис – теоретик балетного преромантизма	18
13. Пьер Гардель и путь традиции	19
14. Огюст Вестрис	21
15. Мария Тальони	22
16. Балет. Одноактный балет. Одноактный бессюжетный балет	23
17. Одноактный сюжетный балет	24
18. Дивертисмент, концерт, сюита	25
19. Многоактный балет	26
20. Балет «Сильфида» Ж. Шнейцхоффера	26
21. Балет «Жизель» А. Адана	28
22. Балет «Коппелия» Л. Делиба	31

II раздел

22. Танцы XX века. Современный танец на грани тысячелетий	33
23. Приложение 1. Латиноамериканские танцы	35
24. Западноевропейские танцы	38

III раздел

25. Русский балетный театр.....	39
26. Народные истоки русского балета.....	41
27. Музыкальное сопровождение в композициях народного танца.....	45
28. Бытовой танец.....	46
29. Возникновение и становление балетного театра в России.....	47
30. Ш. Дидло и «Первая русская школа»	50
31. Балетный театр начала XIX века.....	52
32. Эпоха романтизма в русском балете.....	53
33. Вторая русская школа.....	54
34. Хореографическая школа 60-70-х годов.....	56
35. М. Петипа и балетный театр второй половины XIX века.....	57
36. П. Чайковский и русские балеты.....	58
37. Балет «Лебединое озеро»	58
38. Балет «Спящая красавица».....	61
39. Балет «Щелкунчик».....	65
40. А.К. Глазунов Балет «Раймонда»	67
41. Русская хореографическая школа на рубеже XIX и XX веков.....	68
42. От Фокина до современности.....	70
43. «Русские сезоны» С. Дягилева и их влияние на мировой балет.....	72
44. Балеты И. Стравинского.....	73
45. Балет «Петрушка».....	75
46. Балет «Жар-птица».....	77
47. Танцы пушкинского бала	79

IV раздел

48. Русский балет XX века. Основные черты балета XX века.....	81
49. Балетный театр периода революционных лет. Русская школа после 1917 года.....	83
50. Урок А. Я. Вагановой.....	89
51. Особенности хореографического образования в 30-х годах XX века	89
53. Балеты С. С. Прокофьева. Балет «Ромео и Джульетта».....	92
54. Балет «Золушка».....	95
55. Балеты А. И. Хачатуряна. Балет «Гаянэ».....	97
56. Балет «Спартак».....	98
57. Балетный театр 60-х – 80-х годов.....	99
58. Литературные образы в балете.....	100
59. Балеты Р. К. Щедрина. Балет «Анна Каренина».....	100
60. Балет «Чайка».....	102
61. Бизе-Щедрин балет «Кармен-сюита».....	102
62. В. Гаврилин. Балет «Анюта».....	104
63. Творчество Л. В. Якобсона.....	105
64. Вершина отечественной хореографии – балеты Ю. Григоровича.....	106
65. Роль балетных конкурсов в развитии мировой хореографии.....	108

V раздел

66. Народный танец на эстраде.....	111
67. Государственный академический ансамбль народного танца имени И. Моисеева.....	112
68. Государственный академический хореографический ансамбль «Берёзка».....	113
69. Творчество коренных народов Севера.....	115
70. Глоссарий.....	119
71. Термины.....	121
72. Сведения о балетмейстерах и исполнителях.....	124
73. Контрольные вопросы к разделам I, II.....	135
74. Контрольные вопросы к разделам III, IV, V.....	136
75. Литература.....	139
76. Балеты для просмотра.....	140

Введение

Любой *балет* как синтетический вид искусства относится *к области музыкального театра*. Балет как театральное зрелище вобрал в себя многие виды искусства, главными из которых является *музыка и танец* – это то, без чего он не может существовать. Кроме того, балет включает в себя *актёрскую игру* как средство театральной выразительности.

Рождение балета искусствоведы относят к *эпохе Возрождения*. Очень долго до обретения самостоятельности балет был связан с пением. Балетные интермедии, являющиеся зрелищными вставками между театральными актами, послужили материалом для действенного танца.

Балетный жанр – более крупная и сложная хореографическая форма. Этому жанру предшествовали жанры дивертисмента и интермедии, а также опера-балет, где танец играл вспомогательную роль.

В операх Ж. Б. Люлли танцы были самостоятельными эпизодами. Эту традицию продолжили в XVII – XVIII веках Г. Пёрселл, Ж. Ф. Рамо, К. В. Глюк. Как жанр своё самостоятельное развитие балет получил в конце XVIII века.

В первой половине XIX века на смену тяжёлым придворным костюмам пришли более лёгкие в виде *туники и туфли без каблуков*. Античных богов и героев сменили *сильфиды, виллисы* и героини из романтической поэзии. Родился *жанр романтического балета* («Жизель», «Корсар»).

балет "Жизель"



балет "Сильфида"



В 40-е – 50-е годы XIX века балет черпает свои сюжеты из литературной драмы и на смену романтическому балету приходит *романтическая драма*. Конец 50-х годов XIX века был ознаменован появлением нового балетного жанра – *балетов-феерий*.

Конец XIX – начало XX века являются экспериментальными для танцевального искусства. Появляется интерес к малым формам балетного искусства – *одноактным балетам*. Своё полное развитие, как в России, так и на Западе эта форма получает в XX веке.

Танец в искусстве первобытного общества

Искусство первобытного общества включает в себя музыку, слово, танец, обряд, костюм.

Танцы первобытного общества делятся на охотничьи и тотемические. Композиция каждого вида танца строилась по своим законам.

Охотничьи танцы исполнялись с целью подготовить первобытного человека к охоте. Это была своего рода организованная тренировка, во время которой человек воспитывал силу, быстроту, выносливость и ловкость. Как правило, эти танцы исполнялись перед охотой. Рисунок танцев имел строго определённый характер, так как ему придавался магический смысл. Основой рисунка был круг, который символизировал движения животного, а также солнца и луны. Наряду с кругом использовались линии и другие геометрические формы. Движения в рисунке танца исполнялись чётко, используя прыжки, акробатические движения.

Тотемические танцы (подражания животным) – основу этих танцев составляли мифы и легенды. Эти танцы носили изобразительный характер, в них проявлялось прямое подражание окружающей природе, растительности и животному миру. Круг в танце не был случайной геометрической формой, он объединял людей.

Были еще **бытовые** танцы. Это те же танцы, но они исполнялись после удачной охоты или победы над другим племенем и становились элементами отдыха и развлечений. Танцы имели звуковое сопровождение. В основном использовались ударные инструменты или танцы исполнялись под

человеческий голос. В основе лежал ритм. Многие композиции начинались спокойно, но затем темп убыстрялся порой до такой степени, что человек едва успевал делать движения.

Первобытные танцы помогали человеку в познании природы. Свои первые записи он оставил на камне.

Другая важная особенность развития танца проявляется в истории древнейших цивилизаций – Египта, Индии, Китая, стран Юго-Восточной Азии. Анализ танцев, в частичной форме дошедших до наших дней, ярко показывает их национальные особенности, неповторимые орнаменты рисунков и манеру движений, своеобразие пластики, присущие тому или иному народу.

Танец в Древнем Египте имел культовое и бытовое назначение (танцы, изображавшие изгнание злых духов, театрализованные погребальные обряды и т. п.). До наших дней дошёл один из вариантов женского сольного танца, именуемый «танцем живота», который, как считают исследователи, трансформировался из танца изгнания пчелы, попавшей в одежды танцовщицы.

Танцы в Древней Индии связаны с религиозной символикой. Их прародителем считался бог Шива, многочисленные танцующие фигурки которого чтят, в Индии, по сей день. Танец являлся составной частью буддийских богослужений. Активное развитие танца и ранняя канонизация его движений привели к созданию индийской классической школы танца. Эта школа основывалась на особенностях танцев разных областей страны. В индийском танце не только пластика тела, но и движение каждого пальца, жест, взгляд служат раскрытию содержания.

Танцы Древнего Китая родились из плясок шаманов и были тесно связаны с обрядом жертвоприношений, сопровождалась резкими криками и заклинаниями. Большое значение в китайских танцах имел рисунок, танцовщицы составляли композицию различных иероглифов, несущих определённый смысл.

Танец в Древней Греции

Древнегреческая живопись сохранила изображения множества поз и движений, по которым складывалось впечатление, что танцевальное искусство, в частности, композиция танца подчинялась определённой системе. По этим рисункам в более позднее время многие известные хореографы реконструировали греческие танцы. Из дошедших до нас текстов явствует, что пляскам и танцам в Древней Греции была посвящена специальная наука – **Орхестика**, которой обучались юноши. Орхестика включала в себя религиозные и бытовые сцены композиции.



Платон определил два закона композиции пляски. **Это закон соединения движений и закон гармонии ритма.** Он предъявлял определённые требования к создателю сценических произведений. В эти требования входили **знания ритма, музыки и геометрии.**

Некоторые религиозные обряды сопровождалась оргиастическими плясками непосредственно на лоне природы (в лесах, вблизи источников).

В Древней Греции появляются первые постановщики танцев. Необходимо заметить, что танец в Древней Греции являлся частью драматического представления, поэтому танцевальная композиция подчинялась законам драматического действия.

Танец в Древней Греции играл не только эстетическую, но и воспитательную роль. Его преподавание было обязательным для всех учебных заведений.

Танцы Древней Греции назывались **хороводами**, что не означало обязательного кругового построения.

Медленные, торжественные танцы посвящались Аполлону, богу Олимпа, быстрые и зажигательные пляски – богу Вакху.

Пиррические (воинственные) танцы преподавали в школах древней Спарты, приравнивая их к общефизической подготовке будущих воинов. Сценические танцы исполнялись в театральных спектаклях свободными гражданами, которых называли **хоревтами.**

Эмелии исполнялись **в трагедии, кордак – в комедии, сикинида – в сатире.**

Греческий театр в своём искусстве синтезировал музыку, пение, танец, игру драматического актёра.

В 1688 году **аббат Мишель де Пюр** в книге «Мнения о старинных и новых зрелищах» пишет о структуре балета и **придаёт танцевальной фигуре самостоятельное значение.**

В 1651 году **Джон Плейфорд** в работе «Английский учитель танца» пишет о *структуре и форме народных танцев*.

В 1701 году **Рауль Фойе** в книге «Хореограф или искусство записи танца» впервые *вводит термин «хореография»*.

Труды теоретиков-хореографов XV-XVII веков сыграли большую роль в появлении обобщённого и систематизированного труда об искусстве танца – книге Ж. Ж. Новерра «Письма о танце», именно эта книга надолго стала настольной для многих хореографов, практиков и теоретиков.

Идеи Новерра получили своё развитие в работе таких известных хореографов как Карл Дидло, Жюль Перро, Артур Сен-Леон и Мариус Петипа.

Хореографическое искусство Средневековья

Первые танцы древности были далеки оттого, что в наши дни называют этим словом. Они имели совсем иное значение. Разнообразными движениями и жестами человек передавал свои впечатления от окружающего мира, вкладывая в них своё настроение, своё состояние. **Возгласы, пение, пантомима были связаны с танцем. Сам же танец всегда, во все времена был связан с бытом и жизнью людей.**

Средневековье, известное жестоким нравом инквизиции и запретом народных и светских зрелищ, тем не менее, оставило нам образцы первых бытовых танцев, на основе которых будет развиваться западноевропейское танцевальное искусство в течение многих последующих веков.

Это *бассданс* – *медленные и величавые танцы знати* и *бранли* – *народные танцы крестьян*, имевшие свыше трёхсот разновидностей. Бранли исполнялись на народных праздниках,



Бранль

передаваясь из поколения в поколение. *Из бранлей родились известные и сегодня – менуэт, гавот, паванье, ригодон, бурре – бытовые танцы разных провинций Франции.*

В эпоху Средневековья, когда образ жизни сельских и городских жителей стал резко отличаться, танцы сельские и городские также изменились. Эти перемены происходили в разных европейских странах. В XV веке придворные балы превратились в маленькие спектакли. Теперь порядок выходов придворных, последовательность танцев организовывал *«мастер бала» - балетмейстер*. А ряд танцев, объединённых в единое целое, получил название **балета**. На протяжении XV-XVI веков в моде были танцевальные

спектакли с незатейливым сюжетом – **интермедии**, «выходы» придворных, **дивертисменты** – ряд танцев, не связанных между собой общим сюжетом.

В XVI веке был сделан большой шаг вперёд в развитии техники танца. Носителями профессионального танца были жонглёры-сказители эпоса, первые лирические поэты, кроме всего этого жонглёр танцевал. Танцевал сам как профессионал, руководил танцами, «заводил каролы» (хоровод) то в замке, то на селе, организовывал шествия при дворце и на церковных торжествах, наконец, обучал танцам знатную молодёжь.

Танец жонглёров представляется виртуозным, технически проработанным, с сильной примесью акробатических движений. Ноги выворотны, часто вытянут носок. Руки тщательно проработаны, группировка пальцев иногда приближается к принятой в классике. Постановка корпуса с подчёркнуто вогнутой поясницей. Характер движений – резкий, порывистый.

Для танцев раннего Средневековья характерна композиция, состоящая из кругов. В «хороводах» держались за руки, или у мужчин руки были на бедрах, а дамы поддерживали юбку. Основу движений составляли шаги и скачки. Исполнялись танцы под пение. Танцы были мужские, женские и смешанные. Танцевали в основном – кароль, бранль, фарандолу и ригодон.

Для композиции позднего Средневековья характерно парное исполнение. Композиционный рисунок стал более разнообразным. Помимо кругов появляются линия и шеренга. Композиция рисунка носит более острый характер. Появляются высокие прыжки, добавляются покачивания корпуса. Сопровождались танцы пением или игрой оркестра (труба, рожок, барабан, тарелки). В некоторых танцах предполагалась игра и пантомима.

Все танцы Средневековья отличало обилие поклонов в начале и конце танца.



Хореографическая культура Италии эпохи Возрождения

Эпоха Возрождения разовьёт бытовой танец, превратив его в сценический. Она станет вехой, от которой ведёт свой отсчёт история балета, даст в Италии, а затем во Франции первые примеры спектаклей, называемых балетами. Эти спектакли станут синтетическими представлениями, включающими танец, музыку, вокал, словесные монологи. Балетами их можно назвать весьма условно – это чисто танцевальные представления. Балетные спектакли появятся лишь в XVIII веке.

Эпоха Возрождения даст Европе первые имена учителей танца, которые одновременно явились его первыми теоретиками и историками.

К концу XV века «балет» входил в зрелища, созданные известными поэтами и художниками. В 1496 году Леонардо да Винчи рисовал костюмы танцовщиков и изобрёл сценические эффекты для праздника миланского герцога.

В XVI веке был сделан большой шаг вперёд в развитии техники танца. Фабрицио Карозо в 1581 году издал в Венеции книгу «Танцовщик», где описал танцы Венеции, технику их исполнения, основные танцевальные движения. Карозо ссылался на «фигурные балеты», которые имели от 5 до 10 частей и требовали виртуозных исполнителей.

В XVI веке развитие инструментальной музыки продвинуло дальше технику танца. В сборнике для лютни последовательность номеров часто являло форму сюиты, построенной на смене плавных и быстрых танцев, что и, не предполагая хореографической постановки, влияло на практику и теорию балета.

Со становлением итальянской оперы танец занял в ней место лирических отступлений.

Хореографическая культура Италии эпохи Просвещения



С. Вигано

Достижения итальянского балетного театра в конце XVIII века наиболее полно нашли отражение в творчестве балетмейстера и артиста Сальваторе Вигано. Музыкант, художник, сценарист, танцовщик и балетмейстер, Вигано не сразу стал хореографом. Разделяя творческие взгляды Новерра, Анджьолини, Доберваля, Вигано идёт своим путём.

Сюжеты своих балетов он строит на основе литературных произведений. В отличие от знаменитых единомышленников он не только расширяет круг авторов, но и обращается к сложным темам и образам, придавая им глубокое социальное значение. Балетмейстер много обращался к шекспировским образам, он поставил балеты «Ромео и Джульетта», «Макбет», «Гамлет», «Отелло».

Выступая как последователь Новерра, **Вигано создал ритмизованную пантомиму, стараясь объединить её с танцем.** Его хореографическая партитура изобиловала национальными танцами, усиливая этим живописный колорит спектакля. Вигано изменил эстетику спектакля, придав действенность массовым сценам и этим усилив их значение в балете. Естественно изменился и рисунок массовых танцев. **Вигано добивался синхронности движения кордебалета, разбивал массовые сцены на живописные группы. Всё это дополнялось мимикой артистов и выразительностью их жестов.**

Вигано оказал большое влияние на итальянский балет XIX века. **Динамизм, быстрые темпы, экспрессия, ритмическая пантомима,**

высокая техника – вот основные черты сформировавшегося итальянского театра конца XVIII-начала XIX века.

Хореографическая культура Франции эпохи Возрождения и Классицизма

Балет, как вид придворных развлечений, зародившийся при дворах итальянских монархов в эпоху Возрождения, уже в следующем столетии достиг своего высшего развития во Франции.

На протяжении первой половины XVII века во Франции и ряде других стран ставились спектакли, называемые балетами. Это были пьесы с пением и диалогами, где танцы не всегда имели преобладающее значение.

До конца XVI века участниками придворных балетов были исключительно придворные дамы и кавалеры. Затем картина меняется. Если во главе балета танцует принцесса и балет несёт её имя, танцуют придворные дамы, а мужские роли исполняются только профессионалами – **баладенами**.

В **«балетах короля»** профессиональные баладены немногочисленны. Участвовали в этих балетах поэты, музыканты, адвокаты.

В **«большом балете»** танец является самодовлеющим, не задаётся никакими целями выразительности. Танцы «большого балета» не были



бальными. Эти танцы совершенно особые, специально для него сочинённые прославленными профессиональными хореографами.

Кардинал Ришелье – искусный государственный деятель при Людовике XIII, заказал постановку балета «Успехи французского оружия». Этот балет впервые исполнялся на сцене, приподнятой над залом и отдалённой от него рампой. Это новшество открыло перед исполнителями более широкие возможности для движения, танцоры стали лучше видны зрителям. Кардинал Ришелье, умер в 1642 году, и ему не довелось увидеть, как балет переместился из дворцовых залов в театры, куда был открыт доступ для богатых людей, принадлежавших не только к классу дворянства. Этот переворот произошёл между 1660 и 1670 гг., и в это время же уже начал создаваться профессиональный театр.

Во Франции в XVII веке произошёл подлинный переворот: балет поднялся на уровень профессионального искусства и надолго соединил свою судьбу с оперой. Объединение театральных жанров оперы и балета утвердилось в творчестве итальянского композитора **Жана Батиста Люлли**. Свою блестящую карьеру он начал в Париже как танцовщик. Его партнёром бывал сам король – 15-летний Людовик XIV.



В 1661 году в Париже по распоряжению короля была основана **Королевская Академия танца**, объединившая 13 лучших педагогов, с целью отбора и канонизации танцевальных движений, а также подготовки новых преподавателей. Руководителем Академии был назначен королевский танцмейстер **Пьер Луи Бошан**. Позднее был основан **театр «Королевская Академия музыки»**, которую в течение 15-ти лет возглавлял **Люлли**, при поддержке «Короля-Солнца». Начав учиться танцам ещё в ранней юности, Людовик XIV получил своё прозвище «Король Солнце» именно за участие в «королевском ночном балете» в роли светила. В дальнейшем он участвовал во многих других балетах. Людовик XIV в течение своего длительного правления был почётным учредителем Королевской Академии танца. При нём придворный балет достиг своего наивысшего расцвета. И далее начался его упадок, как это часто случается. Придворный балет угасал по мере появления во Франции профессиональных и талантливых артистов. Среди них выделялся итальянец Джованни Батиста Лулли, впоследствии изменивший своё имя на Жан Батиста Люлли (1632-1687), ставший основателем французской национальной оперы.

В 1713 году при театре возникла балетная школа, ставшая главной балетной школой Европы, «цитаделью» классического балета. Люлли был также и постановщиком своих спектаклей, часто показывая исполнителям танца пантомиму.

В школе танца сложились строгие правила классического балета. **Балетные танцы разделились на сольные и массовые**. Уже в операх Люлли танцы были самостоятельными эпизодами.

В XVII веке появился новый жанр – **комедия-балет**). Его основателем был **Жан Батист Мольер**, великий французский драматург, актёр, режиссёр. Он оригинально соединил музыку, танец и действие, внёс в жанр комедии-балета глубокую содержательность.

Балет-комедия: актёры играли комедию, но в конце каждого акта вставлялась танцевальная сцена, являвшаяся составной частью всего драматического действия. Это единство прослеживается в лирической и музыкальной трагедии, где танцевальные сцены превращаются в дивертисменты.

В Академии танца обучались танцоры, и оттачивался собственный, так называемый, «французский стиль балета». **Отказавшись от виртуозности, привнесённой итальянскими мастерами, здесь больше внимания уделялось координации движений, гармоничности и равновесию.**

Классицизм. В XVII-XVIII веках во Франции балет испытывал воздействие **классицизма**, требующего подчинения искусства строжайшим эстетическим нормам, продиктованными рационалистической философией этой эпохи.

В ту пору балет только начал формироваться, поэтому развитие происходило замедленно, по сравнению с литературой и драматическим

театром. Балетные спектакли долго сохраняли черты, присущие стилю барокко: тяжеловесность, громоздкость, изобилие декоративных деталей; в них отсутствовали композиционная целостность и стилистическое единство. Костюмы отличались крайней условностью. Современные модные туалеты сочетались с фантастическими одеяниями аллегорических персонажей. Балетный спектакль представлял собой помпезное зрелище с быстрой сменой декораций, полётами, превращениями, фонтанами и фейерверками.

Мужчины закрывали лицо маской, костюм был сходным с костюмом актёров классической трагедии: огромный парик с локонами, кираса из золотой материи, башмаки на высоких красных каблуках; женщины – обычный придворный костюм с традиционным «панье» (широкая юбка на каркасе).



По мере развития балета, черты барочного театра постепенно исчезают, устанавливаются правила, регламентирующие тематику и форму балетного спектакля. Балет становится на путь выработки чётких и стойких канонов. К концу XVII века, согласно эстетике классицизма, балет разделяется на жанры: *серьёзный (или трагический), где использовались преимущественно сюжеты классических трагедий; характерный (комический) – на сюжеты из крестьянской жизни, и полухарактерный – на пасторальные сюжеты.*

Во второй половине XVII века балетмейстер **П. Бошан** разрабатывает пять позиций, которые легли в основу системы классического танца.

Хореографическая культура Франции эпохи Просвещения и Романтизма

Эпоха Просвещения ознаменовалась примечательным явлением – «**дивизмом**», т. е. возрастанием роли балетных звёзд.

Мифологический перечень балетных звёзд XVIII века открывается двумя совершенно своеобразными танцовщицами: **Мари-Ани Камарго и Мари Сале**. Этот перечень продолжается династией флорентийских танцовщиков Вестрис, среди которых особенно выделялись Гаэтано – «король танца» и его сын Аугусте, которого называли «самым потрясающим танцором Европы», и завершается братьями Гардель: Максимилианом и Пьром.



М. Камарго

Камарго, о которой Вольтер говорил, что это первая балерина, способная танцевать как «мужчина», блистала в танцах, требующих высокого прыжка.

В отличие от неё исполнение Салле было более поэтичным и она нередко шла против традиций: отказалась от обычного для балерин в то время стесняющего движения одеяния с фижмами, укоротила юбки.

Потом она вообще стала танцевать в греческом пеплуме, с волосами, распущенными как в лирическом балете-пантомиме и отказалась от виртуозности исполнения ради самой виртуозности.

Реформу балета осуществили **Жан Жорж Новерр**, **Гаспаро Анджьолини** и частично **Франц Гильфердинг**.



Г. Анджьолини



Ж. Новерр

«Драматический пантомимический, или действенный балет» - так был назван этот новый балетный жанр, который в середине XVIII века смёл с пути все пережитки прошлого.

Однако среди хореографов нашлось два человека, которые в эпоху глубоких социальных преобразований конца XVIII века, потрясавших общество, сумели внести новшества в действенный балет, как в смысле средств выразительных, так и языка.

Одним из них был француз **Жан Доберваль**. Внимание хореографов всегда было обращено в область мифологии или к миру фантастики и легенд. Доберваль обращается к современной ему жизни, привнося даже некоторую долю иронии.



Ж. Доберваль

В 30-е годы XIX века достигло своего расцвета новое художественное направление в искусстве – **романтизм**.

Почти все романтические балеты строились одинаково. В них противопоставлялись два мира – мир реальный и мир фантастический, мир мечты. Наиболее последовательно и полно романтическое направление проявилось во французском балете.

В 1832 году в парижской опере был впервые показан **балет Филиппо Тальони – «Сильфида»**, музыку к которому написал композитор **Ж. Шнейцхоффер**. Этот балет Тальони сочинил для своей дочери, знаменитой балерины **Марии Тальони**.

Сильфида – дух воздуха – была гостьей на земле, её воздушность балетмейстер подчёркивал в танце: в нём преобладали прыжки, парения на сцене. Стремясь создать впечатление невесомости, героиня едва касалась сцены кончиками пальцев. Так утверждался танец на пальцах, каким мы его знаем сейчас. Однако тогда не было специальной обуви и танцовщице приходилось приподниматься на кончики собственных пальцев в мягких балетных туфлях.

В романтическом балете возросла роль ведущей танцовщицы, поднялось значение и унисонного женского кордебалета.



М. Тальони

Хореографическая культура Англии эпохи Просвещения

В 1720 году в Лондоне была организована Королевская Академия музыки, имевшая большое значение для развития английского балета. В первой половине XVIII века в Англии получила распространение *пантомима*, разнообразная по тематике, насыщенная зрелищными эффектами и включающая элементы оперы, арлекинады и фарса.

Джон Уивер – педагог, балетмейстер и теоретик танца, долго изучал историю и теорию балетного искусства. И на основании всего изученного написал трактат, где изложил свою классификацию танцев, свою систему сценических жестов, своё понимание гармонии сюжета и пластики. Новым было то, что он изобразил естественные человеческие характеры, зритель впервые увидел *танцы разных народов – шотландские, голландские, ирландские, французские.*

Второй его балет уже начинался *увертюрой* и *герои наделены человеческими чертами: воинственные, коварные, хитрые и т.д.*

Английская пантомима оказала влияние и на творчество реформатора французского балета Ж. Ж. Новерра.

В конце XVIII века начале XIX века на Лондонской сцене ставили спектакли и выступали многие известные европейские танцовщики и балетмейстеры: *Ж. Доберваль, Ш. Дидло.*



Ш. Дидло

К середине XIX века большое развитие в Англии получила так называемая рождественская пантомима, содержащая элементы балетного спектакля.

Если истоки балета в эпоху Возрождения были, безусловно, итальянскими, то в дальнейшем балет полностью перешёл на французский язык – весь балетный лексикон, все его термины и наименования стали исключительно французскими. Однако не следует забывать, что ещё в XVIII веке французские исследователи балета и законодатели его правил шли по

следам того, что было придумано и наработано их предшественниками в Италии. Например, родившийся в конце XIV века Доменико да Пьяченца был не только родоначальником всех исследователей танца, но и создателем современной теории танца. В своём труде «Об искусстве танца и танцевальных движений» (1460) он первый определил танец как вид искусства и показал, что для того, чтобы заниматься импрофессионально, необходима некоторая сумма знаний. Он поистине был первым хореографом и рассказал нам о том, как отдельные па должны связываться в единый контекст, а также показал, что в танце кроется нечто таинственное, какое-то особое очарование, которое способен раскрыть лишь сам танцовщик в качестве единственной и неповторимой личности.

Другой итальянский исследователь танца в XVI веке Фабрицио Карозо описывал в учебнике танцев для аристократов танцевальные движения и па, которые потом вошли в словарь балета как *батман, франпе, жете, пируэт, антраша*.

А французский аббат Туан Арбо в 1588 году написал учебник, который был адресован любому, кто желал овладеть этим искусством, не прибегая к услугам дорого стоящего персонального учителя танцев.

В XVIII веке теоретиками балета был разработан универсальный словарь балетных терминов.

Ж. Ж. Новерр и его реформа

Жан Жорж Новерр (1727-1810) стремился воскресить искусство пантомимы, наполнить балетный спектакль глубоким содержанием. До Новерра во Франции танец на сцену допускался лишь как чисто декоративная вставка в оперу, как интермедия, как дивертисмент.

Новерр утверждал, что танец должен стать действенным, осмысленным и эмоционально-выразительным. Он считал, что создать хореографические постановки, гармоничные и содержательные, возможно лишь при взаимосвязи всех слагаемых балетного спектакля.

Темы для своих балетов Новерр брал из античной литературы, истории, мифологии. Репертуар Новерра состоял из одноактных и многоактных балетов, пасторалей, дивертисментов.

Новерровские преобразования коснулись и декораций, и костюмов, и музыки, в результате чего балет стал самостоятельным театральным жанром.

В 1760 году он издал «Письма о танце и балете». Книга Новерра построена в распространённой для XVIII века форме писем к воображаемому корреспонденту. Как бы отвечая на вопросы адресата, Новерр рассматривал разные стороны и разные возможности балетного искусства («Письма о танце и балете» вы найдете в приложении).

Время и стиль

К концу XVIII века западноевропейский балет прочно утвердился в равных правах среди театральных искусств.

Балетное действие строилось по законам драмы, то есть могло уложиться в один или несколько актов, имело завязку, развитие и развязку, свободно владело контрастами чувств, сталкивало характеры и судьбы, знало разные типы конфликтов. Но теперь это действие балет воплощал с помощью собственных выразительных средств.

Наряду с балетной трагедией, комедией, драмой сохранялись старинные формы дивертисмента.

Балет откликался на то, что возникало в литературе, живописи, смежных театральных искусствах.

В предреволюционной Франции преромантизм выделял в естественном существовании личности её гражданские права, пафос самоутверждения. В балете это наиболее полно выразилось в творчестве Жана Доберваля. Свообразным жанром английского преромантизма был «готический роман». Все эти мотивы отразились в хореографии времени, плодотворнее всего – в балетах Шарля-Луи Дидло. Крупнейшей фигурой итальянского балетного преромантизма был хореограф Сальваторе Вигано.

Балет радикально обновился, наряду со всеми искусствами, когда свершилась французская буржуазная революция 1789 – 1794 годов. Она положила предел одной исторической эпохе и начала другую. Краткий период революции демократизировал театр, в нём появились новые жанры, изменился характер театральных зрелищ.

Созданием балетного спектакля теперь распоряжался хореограф. Хореограф – активный соавтор сценариста, да и для композитора воля постановщика часто более весома, чем писательский текст.

Автором оперы был композитор. Он мог создавать музыку по оригинальному сценарию или обращаться к текстам, которыми до него пользовались предшественники. Ибо музыка, а не текст главенствовал в оперном спектакле. Автором балета считался хореограф.

В самом начале XIX века уроки содружества подытожил Бетховен балетом «Творения Прометея, или Власть музыки и танца».

Вместе с тем уже в XVIII веке повседневная жизнь балета знала крупных композиторов-профессионалов. Хореограф Франц Гильфердинг работал с выдающимся композитором Йозефом Старцером. Позже и Жан-Жорж Новерр ставил балеты на музыку Старцера.

Заметную роль в истории балетного театра сыграл композитор Жан Шнейцхоффер. С 1818 года он сочинял музыку для разных балетмейстеров: среди них были Андре-Жан-Жак Деге, Жан Батист Блаш, Альбер (Франсуа Декомб) и Анатолий (Пети). Ему предстояло написать музыку первого романтического балета «Сильфида».

В 1821 году Кастиль-Блаз, автор «Словаря современной музыки», подвёл итог подобной практике балетного театра. «Исполнение балетной

музыки, – сообщал он, – целиком поручается оркестру. Звучание инструментов, занимая второе место в опере, не имеет соперников в балетах».

Карло Блазис – теоретик балетного преромантизма



Карло Блазис ученик Доберваля и Гарделя. Человек широкого и многообразного «леонардовского» склада ума, он был автором многочисленных трудов по музыке, театру, живописи, философии, эстетике и, в частности, посвятил ряд своих исследований танцу. Среди них был «элементарный учебник теории и практики танца» (1820). В этой работе Блазис исследовал технику «жанра пуантов», который в дальнейшем стал именоваться «техникой пуантов», ярко лирических воздушных танцев, основанных на романтическом балете, он

рассматривал танец как синтез всех видов искусства и искал в нём идеал духовной красоты.

Блестящий педагог, он преподавал в Академии танца в «Ла Скала» с 1837 по 1850 г., затем – в Парижской Опере и с 1861 года – в Большом театре в Москве.

Реформу преромантизма совершали многие хореографы. Между ними талантом и неутомимостью творческих поисков выделялись Жан Доберваль, Шарль-Луи Дидло, Сальваторе Вигано. Реформируя каждый по-своему сценическую практику балета, теорией они не занимались. Прямые наследники Новерра, они не посягали на его теоретическую систему, хотя на практике то и дело преступали запреты учителя.

Теоретиком-практиком выступил Блазис – от лица поколения, следовавшего за прямыми учениками Новерра. Блазис родился в Неаполе, а его детство и юность прошли в Марселе. В Марселе девятнадцатилетний юноша начал карьеру танцовщика. Совершенствовался в школе бордоского Большого театра и участвовал в репертуарных балетах. На взгляды танцовщика повлияли Доберваль и Гардель, столь разные по эстетическим принципам.

После Парижа и кратких гастролей по северным городам Франции молодой танцовщик отправился в Милан, где во главе превосходной труппы театра «Ла Скала» стоял Сальваторе Вигано.

Деятельность Блазиса-балетмейстера началась в расцвете исполнительства, продолжалась долго и была обширна. Перечень балетов Блазиса говорил об энциклопедических познаниях хореографа. Он заимствовал сюжеты из древней и новой литературы: от Гомера и Данте до

Гёте и Байрона. Пользовался мотивами живописи и скульптуры. Пластически воплощал разные формы музыки, вплоть до постановки балетов-ораторий. Обращался к истории и легендам разных народов. Пробовал силы в эпосе, героической драме. Но разнообразие сюжетов и тем Блазис заключал в жёсткие рамки жанровых категорий: серьёзной, мелодраматической или полухарактерной и комической, – твердя и во второй половине века правила, унаследованные у Пьера Гарделя и Огюста Вестриса.

Теория Блазиса была актуальна потому, что опиралась на практику современного ему балета.

Первые книги Блазиса оказались самыми значительными. Они собрали и систематизировали добытое балетным театром на рубеже веков.

Извечное противоборство пантомимы и танца – двух слагаемых балетного действия – вступало в новую фазу. Во второй половине XVIII века основным мотивом и двигателем творчества балетмейстеров была борьба за *хореодраму*. Ведущим выразительным средством хореодрамы служила пантомима. На подступах к XIX веку пантомима всё чаще начинала играть подсобную роль, а на главное место выдвигался танец. Это было исторически необходимо. Пантомима служила раньше мощным оружием в битвах за самостоятельность балета. Теперь балет твёрдо закрепился на завоеванных позициях. Центром сценических событий становился танец, а это меняло всю расстановку сил, подтачивало фундамент столь долго и тщательно возводимого здания хореодрамы. Балетные трагедии, комедии и драмы Новерра, Анджелини, Доберваля теснили новый жанр спектакля – своего рода лирическая поэма. От хореографа требовались ясность и простота в разработке действия.

Пьер Гардель и путь традиции

На рубеже веков, завершая один период и открывая другой, до сих пор оставался загадкой танцовщик и хореограф Пьер Гардель. На деле он был заметной фигурой в истории французского балета. Начало его карьеры совпало с важными событиями в жизни Академии музыки. С 1774 года там проводил реформу оперы Глюк. С 1776 года Новерр, хотя и терпя неудачи, боролся за свои идеи действенного балета.



Академист Гардель новатором себя не считал. Традицию он берёт, продлевая её жизнь. Традиция имела доброе прошлое. Полтора века накапливались во французском балете навыки сценического танца, и совершенство его форм предлагало множество путей дальнейшего развития.

Оставаясь в пределах старой сюжетики, Гардель смягчил и поэтизировал строгий классицизм своеобразными предвестьями романтической стилистики.

«Гардель не обладал истинной гениальностью, но у него было бесконечно много вкуса и опыта. Нигде исполнение не достигало такого блеска, как в его балетах», – вспоминал Август Бурнонвиль. В заботах о стиле Гардель утончил рисунок танца.

По характеру мастерства Гардель сближался с композитором Керубини. Оба ценили логику в развитии чувства и обладали безупречным вкусом. В 1804 году Гардель и Керубини встретились как авторы балета «Ахилл на Скиросе».

В 1790 году состоялась премьера балета «Телемака» на музыку Эрнеста Миллера. В эпизодах этого балета новаторская роль выпала кордебалету. Гардель осуществил мечты Новерра, строя такие ансамбли, которые Дидло потом назовёт композициями арабескного жанра.

Изменилась поэтика женского танца. Отошла в прошлое узорчатая, кружевная манера виртуозок типа Камарго. Своеобразная устремлённость в воздух наметилась в подъёмах и всё более устойчивых остановках на полупальцах.

Пьер Гардель расширил и обогатил прыжковую технику, технику пируэтов.

Творчество Гарделя пришлось на переломную эпоху и выразило противоречия времени. Последний из балетмейстеров XVIII века, он открывал, рядом с другими реформаторами, выход в XIX век.

Исполнительское искусство в балете на рубеже XVIII- XIX веков. Новые сюжеты и темы требовали иной, чем прежде, выразительности. Балетные мелодрамы и комедии обязывали к более натуральной актёрской игре. Её утверждали в своих балетах хореографы Луи Милон, Жан Омер и другие.

Обновлялся и танец. Новое рождалось в старомодном, казалось бы, балетном дивертисменте, притом, что до 1820-х годов этим жанром почти безраздельно распоряжался академист Пьер Гардель. Именно там, в канонических по названиям номерах, с музыкой, отвечавшим старинным нормам, понемногу проступали новаторские черты танца. Когда Новерр разбирал искусство танцовщиков, шедших на смену исполнителям его балетов, и осуждал их пристрастие к чистой технике, он, быть может, подозревал, что сумма новонайденных приёмов рождает качественно новый стиль. Содержание жизни, хотя и не зеркально отражаясь в находках танца, раздвигало возможности формы, снимало запреты, стирало жанровые грани, заботливо установленные и хранимые старой школой. А отсюда намечался путь и к пересмотру пантомимной образности.

Виртуозность наращивала силу и ловкость. Танцу полагалось литься свободно, смывая былые перегородки между отдельными периодами, перетекая из одного в другой и не акцентируя начал и концов в промежуточных разделах. Движение, даже повторяясь, растворялось в потоке других движений. Такой танец уже не мог выдерживать соседство с

пантомимой балетного классицизма. Он отвергал её декламационный пафос, её отчётливые периоды, размеренные жесты и застылые положения корпуса. Мимической речи приходилось выбиваться в новый эстетический канон, тоже условный, но иной, чем были каноны старой пантомимы.

Повсюду хореографы утверждали новые темы, формировали новый стиль. Даже мифологические мотивы окрашивались у них всё более отчётливыми приметами романтизма.

Огюст Вестрис

Преромантическая реформа танца и пантомимы охватила всё балетное искусство в целом. Разные театры претворяли её по-разному в сложном взаимодействии этих двух выразительных средств. В парижской Академии музыки реформа началась с танца и на первых порах отозвалась лишь у отдельных мастеров. Среди них ведущее место занял талантливый танцовщик и мим Огюст Вестрис. В пятнадцать лет он был зачислен в Оперу, а в шестнадцать лет получил звание солиста.

Вестрис создавал новый тип танцовщика и новые формы танца на материале коротких пасторальных сенок и бессюжетных выходов в дивертисментах. Роль в многоактном балете досталась ему только на десятом году службы. К концу XVIII века Вестрис пользовался виртуозного танцовщика и мимического актёра широкого амплуа.

Традиция в исконных своих чертах продолжалась в учительской практике Огюста Вестриса, знаменитая традиция французской школы, где строгость и отменный вкус всегда почитались краеугольным камнем стиля. Среди лучших своих учеников он выделял троих: Бурнонвиля, Армана Вестриса и Перро.

С Вестрисом ушёл крупнейший, хотя и не единственный крупный танцовщик-актёр преромантизма. Может быть, потому, что он был исключительно и только исполнителем, его судьба особенно рельефно отразила основные этапы общего пути – от победного отрицания старого к уверенному утверждению нового. Те, кто оспаривал его славу, уже шли по его следам и, состязаясь с ним в виртуозности, ставя дальнейшие рекорды, оставались в пределах им обозначенного стиля. Должны были пройти годы, прежде чем мужской танец вышел к новым творческим рубежам.

К началу XIX века короткий, но пышный расцвет переживал итальянский театр. В Милане, на сцене театра «Ла Скала», гений Сальваторе Вигано вывел к новым высотам хореодраму. Но творчество Вигано отметило вершину и предел этого расцвета, за которым последовал спад. Лишь во второй половине XIX века итальянская школа вернула свою славу как постановщица виртуозных исполнителей мировой сцены.

Англия XIX века не имела постоянных национальных трупп школ. Но в гастрольные сезоны туда стягивались международные творческие силы.

Английская, преимущественно лондонская сцена оказалась плацдармом для мастеров хореографии и лабораторией для молодых талантов. Именно в Англии были опробованы и приняты многие новшества балетного театра.

На рубеже XVIII- XIX веков западноевропейский балетный театр прошёл через эпоху преромантизма. Однако приставка «пре» не означает, будто эту эпоху следует рассматривать лишь как подступ к чему-то последующему. Она обладала достаточно богатым собственным содержанием, которое определялось в свете идей французской революции и вызванных ею начал общественного переустройства в странах Западной Европы. Эпоха преромантизма выдвинула свой тип спектакля, а в нём – выдающихся мастеров. На первых порах преобладал вид танцевального спектакля, в котором отчётливо прослеживалось влияние сентиментализма: отвергалась официальная парадная героика, балет обогащался гуманистическим содержанием, прославлял чистоту и благородство чувств, преданную любовь и самоотверженность личности. Интерес к духовному миру обыкновенной личности, к поступкам простого, негероического человека вызвал к жизни немало крупных произведений балетного искусства, существенно обновил приёмы хореографии и поэтику танца, обогатив реальный и качественно новый сдвиг в искусстве балета, целиком обусловленный историческим временем.

Вместе с тем эпоха преромантизма была эпохой переходной. Границы перехода в новое качество были размыты, ибо черты романтической концепции мироустройства по-разному накапливались в сценарной драматургии, в музыке, оформлении балетов преромантизма. В исполнительском искусстве накапливались те же качества стилистической новизны. Крупные актёры преромантизма создавали вереницу образов, целиком отвечавших задачам романтического балета, который рождался в недрах предшествующей балетной эпохи.

Начало её связано с именами создателей «Сильфиды».

Мария Тальони

Мария Тальони сделала для танца столько, сколько не суждено было никому до неё, ни после. В точности соответствуя передовым идеалам эпохи, её художественный замысел располагал совершеннейшей техникой: новые профессиональные приёмы, возникшие одновременно с зарождением нового облика танцовщицы, совершенно специфичные и своеобразные природные данные.

Всё, что могли сказать романтическая поэзия, живопись и музыка, могла сказать и Тальони. Впервые за всю новую историю индивидуальный танец смог воплощать передовые идеи искусства своей эпохи.



Характерные черты, говорящие о технике танца Тальони: прежде всего и всюду – лёгкость, лёгкость и лёгкость. Отец, Филипп Тальони, был учитель суровый, и техника досталась дочери недаром; его урок был продолжителен и труден и изнурял Тальони до обморока.

Вторая черта, поражавшая при первых же выступлениях Тальони, - это «новизна техники». Так как приехала она в Париж уже с «пуантами». Все говорят о «небывалой» лёгкости Тальони и о «совершенно новом стиле» её исполнения. Этот «новый стиль» заботливо оберегался отцом Тальони: недаром он в первые годы её танцевальной карьеры предпочитал «отказываться от выгодных ангажементов и не хотел подвергнуть дочь произволу какого-нибудь балетмейстера».

В 1820 году пуанты ещё неизвестны, а в 1826 году они зафиксированы на первых изображениях Марии Тальони, она и встала на пальцы первая. Этот приём, осознанный ею и её учителем, отцом, как технический приём, лёг в основу новой школы. Все танцовщицы затанцевали на пальцах, и с этого момента со школой XVIII века было покончено. Перелом, перешедший в революцию, был завершён.

Тальони закрепила и другое завоевание женского танца: большие позы и большие линии, «теряющиеся в бесконечности». «Любимая поза Тальони давала это впечатление таяния в беспредельном пространстве». Это был её арабеск с простёртыми вперёд и вверх руками.

Костюм, введённый Тальони, направлен к той же цели. Длинные лёгкие широкие белые юбки, совсем простой белый скромный корсаж, самое большее веночек или букет цветов вместо всякой мишуры – это всё создано, чтобы подчёркивать большие линии, полёты, отрешённость от трюка.

Тальони хотела говорить только танцем, и танцем таким, как она его понимала. Она пошла вразрез с долголетними привычками публики; несмотря на все перевороты, танцовщица, как и в XVIII веке, должна была, прежде всего «пленять».

Она доказала, что танец – самодовлеющая сила, способная держать зрителя в своей власти, говорить языком бескомпромиссного искусства и вызывать фантастические восторги.

Балет

Балет относится к жанрам, неразрывно связанным с литературой, сюжетным первоисточником. Балет открывает перед нами возможность увидеть героев в движении, ощутить их характер в звучании музыки.

Музыка балета не просто отдельные характеристики, это единый художественный замысел, целостное эмоционально-смысловое содержание.

Одноактный балет

Одноактный балет может быть как сюжетным, так и бессюжетным. В отличие от хореографической миниатюры и отдельного сценического танца в одноактном балете есть *режиссёрское решение*, обеспечивающее развитие образа (занимает *до 20-30 минут*).

Одноактный бессюжетный балет

Основу формы любого одноактного балета составляет *драматургический план*. В нём есть экспозиция, завязка, развитие действия, развязка и финал. В основе бессюжетного балета лежит музыкальная драматургия. Балет ставится на готовую музыку.

Музыкальная драматургия бессюжетного балета развивается во времени и предполагает развитие хореографического действия в пространстве. *Хореографическая драматургия* развивается в пространстве и предполагает развитие во времени.

Ведущей закономерностью является развитие «внутреннего» действия. В его основе лежит контрастность. Внутренняя содержательная сторона действия бессюжетного одноактного балета основывается на конкретном эмоциональном состоянии персонажа. Герои бессюжетного балета являются скорее символами, хотя и наделёнными человеческими страстями.

К признакам внутреннего развития действия одноактного бессюжетного балета относятся:

- **программное литературное изложение содержания;**
- **конфликтно-драматургическое развитие содержания;**
- **действенное развитие содержания;**
- **развитие эмоционально-образного состояния; □ действительное развитие образов.**

Балет в отличие от хореографической миниатюры имеет свою протяжённость развития.

Одноактный сюжетный балет

Сюжет – это конкретное раскрытие темы. Тема обретает сюжетность только тогда, когда получает своё конкретное развитие. Поиск сюжета может происходить по двум направлениям: заимствование сюжета из исторических событий, из других видов искусства (литературы, живописи и т.д.) или создание собственного сюжета.

Основой замысла сюжетного балета является художественный образ, его новизна и потенциальные возможности разработки.

Сюжет – это ещё не сценарий и, тем более, не балет. *Балетный сюжет должен быть предельно лаконичным*. В то же время он требует особого хода развития и неожиданных поворотов, чтобы создавать у зрителя эффект напряжённого ожидания, способствовать восприятию театрального зрелища.

В балете персонаж имеет только схематический текст, подтекстом для него служит музыка. Он делает то, что чувствует.

Иногда по костюмам мы можем определить эпоху или время года, тогда как по движениям судить об этом можно далеко не всегда.

Место и время действия чаще определяется художником, нежели хореографом.

Хореография и музыка насыщают сценическое пространство и время действием. Делают их эмоционально подвижными и стирают границы между реальностью и условностью.

Для композиции сюжетного одноактного балета характерны:

- **определённость хореографической темы;**
- **конкретность разработки темы (определение места и времени действия);**
- **персонажи с конкретными поступками;**
- **определение интервалов действия согласно сюжетной драматургии (начало, взаимодействие, разрешение и заключение);**
- **определение меры условности хореографического языка относительно музыки и декорационного оформления;**
- **динамика развития движения от простого конкретного к сложному условному;**
- **конкретность использования знаковости и символики языка жестов.**

Дивертисмент, концерт, сюита

Появлению больших и сложных композиционных хореографических форм (балетов) предшествовали малые композиционные формы: дивертисмент, сюита, концерт.

Все эти формы не имеют сюжетной основы и носят увеселительный и развлекательный характер.

Во второй половине XIX века наряду с сюжетной действенной хореографией стали появляться бессюжетные орнаментальные дивертисменты.

Признаками дивертисмента являются:

- **театральность и зрелищность;**
- **увеселительность представления;**
- **наличие определённого количества хореографических номеров, не обязательно объединённых сюжетом.**

Дивертисмент был неотъемлемой частью композиции драматических и оперных спектаклей. Со временем композиция дивертисмента получает самостоятельное зрелищное развитие.

Сюита как танцевальная форма своё развитие получила в конце XVI начале XVII века. Эта композиция была составлена из контрастных старинных танцев. *В неё входили 4 танца: аллеманда – умеренномедленный; куранта – подвижный; сарабанда – очень медленный; жига – очень быстрый.* Внутри сюиты между сарабандой и жигой могли быть помещены и другие танцы; *бурре, гавот, менуэт, старинный полонез, позднее контрданс.* Сюита исполнялась на балах. С течением времени её композиция усложнялась, вводились новые движения и танцы.

В сценическом искусстве сюита как композиционная *хореографическая форма* состоит из танцев, объединённых *одной темой* и составленных *на основе действенного развития*. Это отличает её от дивертисмента. Композиция сюиты может быть составлена из орнаментальных, бессюжетных действенных или сюжетных танцев.

Композиция сюиты может включать танцы одного вида (классические, народные, бальные, современные) или танцы, объединённые музыкой одного композитора.

Признаками композиции сюиты являются:

- **наличие нескольких танцев;**
- **наличие единой темы, вида танца;**
- **действенное контрастное развитие (начало, развитие, завершение).**

По своему временному развитию сюита может состоять из 3-х и более танцев, может иметь самостоятельную законченную композицию или быть включённой в композицию концертной формы.

Концерт. Эта форма имеет два противоположных смысла. С одной стороны – это согласие, с другой – это состязание. Из этого и вытекают признаки концертной формы:

- **большое количество исполнителей или произведений;**
- **ансамблевость исполнения или единство видов, стилей и жанров хореографических произведений;**
- **соревновательность.**

Своё развитие как сценическая форма концерт получает в XVIII веке сначала в музыке, а затем и в хореографии. Но в «чистом виде» хореографические концерты оформились в конце XIX - начале XX века, когда стали популярны хореографические миниатюры.

По форме исполнения концерты могут быть профессиональными и любительскими, сольными и массовыми.

Концерт как соревновательная форма приобретает характер конкурса исполнителей и постановщиков танцев.

Одной из композиционных форм, объединяющих несколько концертов, становятся фестивали (от лат. «весёлый, праздничный»).

Многоактный балет

История многоактного балета богаче, чем одноактного. Интерес к большим балетам (от 2-х до 5-ти актов) не угасал вплоть до 2-й половины XIX века.

Как правило, сценарий многоактного балета включает в себя от 4-х и более картин, где каждая картина определяется новым местом действия, а это требует смены декораций, что влечёт за собой появление антрактов.

Балет «Сильфида»
Музыка Жана Мадлена Шнейцхоффера
Балет в 2-х действиях

Либретто А. Нурри, перевод с французского А. Паскаль.

Балетмейстер Филипп Тальони.

Париж, «Гранд-Опера», 1832 год.

Действующие лица:

Сильфида. Джеймс Рюбен, крестьянин-шотландец. Анна Рюбен, его мать. Эффи, крестьянка. Гюрн, крестьянин-шотландец. Старая Мадж, ведьма.

1-е действие (6 сцен); **1-я сцена** – в комнате, Джеймс пробуждается от поцелуя Сильфиды. Он встревожен и силится убедить себя, что она лишь видение. Воспоминания о Эффи успокаивают растревоженное воображение Джеймса. Во имя любви к Эффи он должен забыть фантастическое существо, мущающее его покой, - ведь близится час помолвки.

2-я сцена – с матерью Джеймса, Анной, входит Эффи. Гюрн дарит ей перья убитой им цапли, чтобы она украсила ими свою соломенную шляпку. Джеймс спешит стать между Эффи и Гюрном. Анна соединяет руки любящих и благословляет их.

3-я сцена – подруги Эффи приносят подарки. Джеймс ищет Сильфиду и замечает ведьму Мадж. Девушки заступаются за старуху, когда Джеймс пытается её выгнать. Но перед этим она успевает сказать Эффи, что понастоящему её любит Гюрн.

4-я сцена – Джеймс думает о Сильфиде, внезапно окно растворяется и появляется Сильфида, поникшая и грустная. Несмотря на любовь к Эффи, образ Сильфиды повсюду с ним, и он не в силах изгнать его из сердца. Сильфида закутывается в плед, забытый Эффи, она напоминает Джеймсу его суженную. Он обнимает Сильфиду.

5-я сцена – Гюрн приводит Эффи с подругами, но Джеймс успевает спрятать Сильфиду в кресле, укрыв её пледом, Сильфида исчезает. Девушки смеются, Эффи рассержена.

6-я сцена – все жители деревни пришли справить помолвку. Начинаются танцы. Дивертисмент. Джеймсу всё время видится Сильфида, нарушая контрданс, он устремляется к ней, но она ускользает. Подруги украшают невесту венком и букетом, Анна подаёт ей кольцо. Джеймс снимает с пальца кольцо, которым должен будет обменяться. Выпорхнувшая из камина Сильфида вырывает кольцо у Джеймса. Сильфида в отчаянии, если Джеймс её покинет, она умрёт. Незамеченными они исчезают за толпой, окружившей Эффи.



2-е действие. Среди скал – вход в пещеру. **1-я сцена** – старая Мадж колдует. Верхом на помеле из пещеры выскакивают 20 ведьм, окружают котёл с зельем. Мадж погружает в котёл всевозможные вещи, которые становятся талисманами, и, достав их, раздаёт ведьмам. Себе оставляет шарф.

2-я сцена – Сильфида ведёт Джеймса по уступам скал в своё царство. Несмотря на любовь к Сильфиде, Джеймс не может забыть покинутую Эффи.

3-я сцена – Джеймс в отчаянии. Любовь Сильфиды – самообман, а он нарушил клятву верности и причинил страдания той, которая его любила.

4-я сцена – вышедшая из пещеры Мадж наблюдает за метаниями Джеймса. Она даёт ему талисман. Он должен шарфом опоясать Сильфиду, она потеряет крылышки, лишится свободы и навсегда останется с Джеймсом.

5-я сцена – Джеймс наблюдает за Сильфидой, играющей с птенцами. Она предлагает юноше гнездо в обмен на шарф. Но Джеймс отказывается и обвивает шарфом Сильфиду, освободив её лишь тогда, когда у неё отпадают крылышки. В тот же миг Сильфида подносит руку к сердцу – словно смерть пронзила его. Она отдаёт кольцо Джеймсу и отправляет его к Эффи. Появляется Мадж, она наслаждается отчаянием Джеймса. Силы покидают Сильфиду. В эти мгновенья сёстры окружают Сильфиду, покрывают её лицо шарфом и взлетают, бережно унося её с собой. Ведьма смеётся над Джеймсом и указывает на свадебный кортеж, который направляется к часовне. Эффи выходит замуж за Гюрна. Пролетают сильфиды. Джеймс падает без чувств.

Балет «Жизель», или Виллисы
Музыка Адольфа Адана
Фантастический балет в 2-х действиях
Либретто Ж.-А.-В.- Сен-Жоржа и Т. Готье
Балетмейстеры Ж. Коралли и Ж. Перро
Париж, «Гранд-Опера», 1941 год.

Действующие лица:

Герцог Силезии Альберт, в одежде крестьянина. Князь Курляндский.
Илларион, лесничий. Батильда, невеста герцога. Жизель, крестьянка.
Берта, мать Жизели. Мирта, царица виллис.

В славянских странах живёт предание о ночных плясуньях, носящих имя «виллисы». Виллисы – невесты, умершие накануне свадьбы; эти злополучные юные существа не могут успокоиться в могиле. В их угасших сердцах не погасла любовь к танцу, которым они не успели насладиться в жизни. В полночь они встают из могил, собираются у дорог, и горе юноше, повстречавшемуся им: он должен с ними танцевать, пока не упадёт замертво.



В подвенечных нарядах, с венками на голове, с кольцами на руках, при свете луны, как эльфы, танцуют виллисы; их лица блее снега, всё ещё блещут красотой молодости.

Они смеются весело и коварно, манят соблазнительно.

1-е действие. 1-я сцена – на холмах Тюрингии идёт сбор винограда.

2-я сцена – входит Илларион, с любовью смотрит на хижину Жизели и гневно на хижину Лойса (соперника).

3-я сцена – молодой герцог Альберт, скрывающийся в одежде крестьянина под именем Лойса, выходит из хижины. Он приказывает своему оруженосцу оставить его одного.

4-я сцена – Лойс подходит к хижине Жизели и тихонько стучит в дверь, выходит Жизель. Она рассказывает ему свой сон. Срывает ромашки, гадает по ним о любви Лойса. Илларион не выдерживает и подбегает к Жизели. Лойс отталкивает его, запрещая преследовать Жизель.

5-я сцена – девушки зовут Жизель на работу, но больше всего на свете, после Лойса, она любит танцевать. Жизель предлагает девушкам повеселиться. Из хижины выходит мать Жизели.

6-я сцена – Берта рассказывает девушкам предания о виллисах. Вдали трубят охотничий рог. Лойс обеспокоен. Уводит девушек на работу – на виноградники, Жизель идёт домой.

7-я сцена – Илларион хочет разгадать тайну соперника, он тайком прокрадывается в хижину Лойса.

8-я сцена – появляется князь с дочерью Батильдой, свитой дам и кавалеров. Они просят приюта. Жизель предлагает молоко, фрукты. Батильда дарит ей золотую цепь. Жизель рассказывает о том, кого любит. Батильда хочет видеть жениха Жизели, она обещает дать ей приданное.

9-я сцена – пока Жизель ищет Лойса, Илларион выносит шпагу и рыцарский плащ; наконец он узнал, кто его соперник!

10-я сцена – озираясь идёт Лойс, Жизель бежит к нему. В эту минуту раздаётся весёлая музыка.

11-я сцена – начинается шествие, сбор винограда закончен. По старому обычаю, торжественно несут верхом на бочонке маленького Вакха. Жизель

выбирают царицей праздника и надевают венок из виноградных листьев и цветов. Жизель танцует с Лойсом. Ревность завистливого Иллариона достигает предела и он объявляет Жизели, что Лойс – обманщик, переодетый вельможа и показывает шпагу и плащ Лойса. Внезапное известие страшным ударом сразило Жизель. Альберт старается её успокоить, но Илларион хватается за висящий рог и громко трубит. Сбегаются охотники, выходит из хижины князь. Жизель не сомневается в истине и понимает, какое горе её постигло.

12-я сцена – князь удивлён нарядом герцога. Жизель падает на руки матери, которая выходит из двери вместе с юной Батильдой.

13-я сцена – Батильда спрашивает о причине волнения Жизели, но та указывает на Альберта. Батильда удивлена, показывая на кольцо, говорит, что это её жених. Жизель теряет рассудок, из глаз её текут слёзы. Она смеётся неестественным смехом. Схватив лежащую шпагу, сначала играет ею, потом хочет упасть на острый клинок, но мать вырывает оружие. Ей слышится напев, под который она танцевала с Альбертом. Она начинает танцевать. Но неожиданно она падает. Позабыв обо всём, Альберт хочет оживить Жизель, но чувствует, что сердце её больше не бьётся. Он хватается за шпагу и хочет поразить себя.

2-е действие. Берег озера. **1-я сцена** – несколько лесничих ищут удобное место, где бы можно было подстеречь дичь.

2-я сцена – Илларион говорит, что это место находится в кругу танцев виллисов. Он показывает на могилу Жизели. Часы бьют полночь. Звучит фантастическая музыка; лесничие бледнеют и разбегаются.

3-я сцена – из растений выпархивает лёгкая Мирта, царица виллисов. На белоснежных плечах Мирты дрожат два прозрачных крыла. Она срывает ветку розмарина и касается ею каждого куста, дерева.

4-я сцена – от прикосновения, травы раскрываются и из них вылетают виллисы. Начинаются танцы. Сначала Монна, одалиска, танцует восточную пляску; за ней Зюльма, баядерка, исполняет медленный индусский танец; потом две француженки танцуют менуэт; за ними вальсируют две немки. В финале танцуют две виллисы – девушки умершие слишком рано.

5-я сцена – яркий луч падает на могилу Жизели, растущие на ней цветы выпрямляются. Жизель появляется, укутанная в лёгкий саван. Мирта прикасается к ней веткой розмарина; саван падает, появляются и растут крылья, Жизель превращается в виллису. Слышится шум, виллисы прячутся в камыши.



6-я сцена – несколько крестьян возвращаются с праздника. Раздаётся музыка танца виллис и крестьян охватывает желание потанцевать. Они окружают крестьян и каждая виллиса танцует свой танец, но старик предупреждает о грозящей опасности. Крестьяне разбегаются.

7-я сцена – Альберт у могилы Жизели. Верный оруженосец умоляет его не останавливаться у роковой могилы, но Альберт просит Вильфрида уйти.

8-я сцена – оставшись один, Альберт предаётся отчаянию. Вдруг перед ним предстаёт странное видение. Альберт узнаёт в нём Жизель.

9-я сцена – Альберт понимает, что перед ним не прежняя Жизель, а Жизель-виллиса. Он осторожно приближается к ней, но она улетает. Эти перелёты повторяются несколько раз. Полный отчаяния, Альберт опускается на колени около креста и начинает молиться.

10-я сцена – Альберт видит преследуемого виллисами Иллариона. Под влиянием волшебных чар он начинает исполнять танец с каждой виллисой. Но тут одна из виллис обнаруживает Альберта и ведёт его в середину волшебного хорада.

11-я сцена – когда Мирта хочет коснуться Альберта волшебным жезлом, выбегает Жизель и удерживает руку царицы.

12-я сцена – при мысли о предстоящей гибели Альберт застывает от ужаса. Жизель берёт его за руку и направляется к кресту. Мирта и виллисы преследуют их. Альберт успевает коснуться креста. В момент, когда Мирта хочет коснуться Альберта волшебным жезлом, ветка розмарина ломается в её руке. Царица желает отомстить. Она простирает руку над Жизелью. Крылья той раскрываются и она начинает танцевать. Альберт покидает крест – спасение от смерти – и подходит к Жизели. Он хватает ветку розмарина и обрекает себя насмерть.словно крылья выросли у Альберта, он начинает танцевать с Жизелью. Смертельная усталость начинает овладевать Альбертом. И вдруг начинает светать. Исчезает ночь, и бурный, фантастический хоровод виллис стихает. Альберт несёт Жизель на руках и опускает на холмик, покрытый цветами. В это время раздаются громкие звуки рога.

13-я сцена – Вильфрид ведёт князя, Батильду и многочисленную свиту к Альберту. Жизель всё глубже и глубже медленно опускается в свою могилу. Она указывает Альберту на Батильду, склонившуюся на колени и с мольбой протягивающую к нему руки. Жизель словно просит его отдать его любовь этой девушки. Альберт сражён горем, но приказание виллисы для него священо. Он срывает несколько цветков, прижимает к сердцу и, слабея, падает на руки свиты, протягивая руку Батильде.

Балет «Коппелия»
Музыка Лео Делиба
Балет в 2-х действиях
Либретто Ш. Нюитера, балетмейстер А. Сен-Леон

25 мая 1870 г, Париж

Действующие лица:

*Сванильда, Франц – жених, доктор Коппелиус, «кукла с голубыми глазами»
Коппелия*



Этот искромётный балет, появившийся во Франции эпохи Второй империи, свидетельствует о том что мир театра XIX века был населён не только ангелоподобными воздушными существами, но также и бездушными куклами, которых необъяснимым образом привлекают к себе пылких поклонников. Эти неодушевлённые существа уже давно прижились в театре и постоянно красной нитью сопровождают историю

балета – начиная от куклы Коппелии до беспокойного Петрушки Стравинского и далее – в образах кукол во многих современных хореографических постановках. Но уже в «Коппелии» можно видеть причины такого успеха: робот-автомат, с его резкими механическими жестами и походкой, открывает совершенно неожиданные возможности разнообразия движений в танце. И таким образом, благодаря персонажам-куклам, средствами театра раскрывается новый фантастический мир.

1-й акт. Действие происходит на площади одного городка в Галиции. Слышатся звуки мазурки, которые служат увертюрой балета. Белокурая Сванильда, танцуя, приближается к дому доктора Коппелиуса – таинственного создателя игрушек. Она видит в окне дома



неподвижную фигуру Коппелии, которую жители городка считают дочерью Коппелиуса, но Сванильда подозревает, что её жених Франц влюбился в Коппелию. Из дома выходит Коппелиус и по рассеянности теряет ключ. Сванильда поднимает ключ и вместе с подругами входит в дом. В это время возвращается Коппелиус и обнаруживает, что двери открыты. Он бросается в дом, а в этот момент Франц потихоньку влезает через окно.

2-й акт балета развёртывается в мастерской Коппелиуса: на полу валяются куклы и механические игрушки. За ширмой, застыв в неподвижной позе, сидит Коппелия. Сванильда приближается к ней и к своей великой радости видит, что всего лишь механическая кукла. Коппелиус выгоняет непрошенных гостей. Все разбегаются, кроме Сванильды, которая прячется за ширмой, где находится Коппелия, и занимает место куклы. А тем временем старый доктор находит Франца и тот признаётся, что любит его дочь и хочет на ней жениться. Коппелиус притворяется, что он рад этому и угощает юношу вином, куда он помешал снотворное; юноша засыпает. Появляется Сванильда, переодетая в Коппелию, и доктор намеревается при помощи магических манипуляций передать кукле жизненную силу юноши. Сванильда исполняет перед восхищённым Коппелиусом два блестящих танца, но затем ей надоедает эта игра – она переворачивает вверх дном всю мастерскую, будит Франца и показывает Коппелиусу валяющуюся в углу его настоящую куклу.



В эпилоге жители городка празднуют освящение нового колокола и одновременно свадьбу Сванильды и Франца.

II раздел Танцы XX века

Современный танец – на грани тысячелетий

В понятие «эстрадный танец» входят и стилизации народных танцев, спортивные танцы, танцы в стилях бытовой хореографии, степ, в настоящее время на эстраде мы видим достаточно много постановок, решенных средствами джазового танца или танца модерн.

Таким образом, понятие «эстрадный танец» объединяет достаточно много направлений хореографического искусства.

Более 70 лет мы были оторваны от процесса развития мирового хореографического искусства. Это произошло по целому ряду объективных и субъективных причин. В «застойные годы» царил и господствовал классический танец – национальная слава и гордость. В своих строго очерченных рамках развивался народный танец, полулегально существовал степ и бальный танец, и это практически все направления танца, которые тогда существовали. Наконец, все стены и барьеры рухнули, более 10 лет наше хореографическое искусство соприкасается и пытается влиться в общемировой процесс, но, к сожалению, до сих пор понятие «современный танец» в нашем сознании сводится к стилям бытовой хореографии.

Исторически первым возник и существует до сих пор **фольклорный танец**. Мы даже примерно не можем определить, когда это произошло.

Именно фольклорный танец послужил той основой, на которой впоследствии развивались все направления хореографического искусства.

На основе фольклорного танца родился **народный танец** – сценическая форма фольклорного танца, который стал видом хореографического искусства и продолжает существовать и развиваться в наше время.

Также на основе фольклорного танца родился **историко-бытовой танец**, используемый в обыденной жизни. В разные эпохи модными были те или иные танцы: менуэт, павана, сарабанда, вальс, полька и множество других. Именно из историко-бытового танца родился бальный или, как его сейчас называют, **«спортивный» танец**.

Танцы, которые составляют европейскую и латиноамериканскую программы, были популярны в начале и середине XX века. Но и те направления бытового танца, которые были популярны в конце XX века – **диско, брейк, хип-хоп** и другие стили, которые рождаются и умирают вместе с музыкальной модой, по сути – историко-бытовые, и, возможно, будут когда-то изучаться в предмете «историко-бытовой танец».

Из историко-бытового танца в XVI веке родился **классический танец**. Классический танец стал видом хореографического искусства, со своей эстетикой, лексикой, а главное – школой, позволяющей воспитывать исполнителей.

В отличие от классического **корни** возникновения **джазового танца** уходят **в фольклорный танец**, и конкретно в страны Африки. Джазовый танец, прежде чем превратиться в сценическую форму, проделал громадный путь. История возникновения джазового танца начинается с XVIII века, когда искусство «черного» населения США получило равные права с искусством белых американцев. Именно **слияние «черного» и «белого» танцев дало толчок к появлению сценической формы танца, который впоследствии получил название джазовый танец, а произошло это в начале XX века**. Причем джазовый танец был воистину всеяден. Он использовался в шоу и ревю, в мюзиклах и кинематографе, варьете и драматических спектаклях. Его стилистика часто заимствовалась бытовым танцем. Это происходило потому, что джазовый танец по своей природе – дансантичный. Ему чужды идеи и философия танца модерн или изысканная романтичность и возвышенность классического балета. **Джазовый танец, прежде всего, танец эмоций, танец энергии и силы**. Однако именно джазовый танец стал второй системой танцевального искусства со своей стилистикой, лексикой и главное – школой.

Детищем XX века стал **танец модерн**. И, если исследовать корни возникновения этого направления танца, то можно заметить, что **модерн** возник как **авторский танец**, он не связан ни с фольклорным, ни с бытовым танцем, он сам по себе. И первые «пионеры» танца модерн – **А.Дункан, М.Грэхем, Т.Шоун, Х.Хольм** – были создателями своего собственного видения мира и выражения его через движение. Танец модерн, прежде всего, танец идеи и определенной философии. А движение «изобретается» в

зависимости оттого, что хочет выразить исполнитель. Наиболее известными и используемыми многими исполнителями и педагогами стали *две школы: М.Грэхем и Д.Хэмфри.*

Шли годы. Танец модерн продолжал развиваться и совершенствоваться.

Одновременно с развитием танца модерн шло и развитие джазового танца. *Именно из джазового танца выделился степ* и стал отдельным видом хореографического искусства. Одновременно шел процесс все большего сближения джазового танца с танцем модерн и заимствование элементов и движений из классического балета. Так, на стыке нескольких танцевальных направлений, родился в 70-е годы XX века *модерн-джаз танец*, техника которого органически соединила ранее, казалось, несоединимые вещи – энергию, ритм, координацию, силу и ловкость джазового танца, идею и философию, свободный позвоночник, работу с дыханием и весом тела из танца модерн и движения из классического балета, который позволяет выработать устойчивость, шаг, выворотность, прыжок и вращение.

Подводя итог можно сказать, что в настоящее время существуют *четыре основные системы танца: классический танец, модерн-джаз танец, танец модерн и народный танец.*

Одновременно существуют и развиваются определенные направления танцевального искусства. К ним можно отнести бальный танец, степ, фламенко и, конечно же, социальный или бытовой танец.

Приложение 1

Латиноамериканские танцы

Высокий уровень балетного театра влияет на стиль бального исполнения.

Все излюбленные танцы XIX века берут начало от старинных народных славянских танцев. Бальная мазурка заимствовала фигуры, ритмы и стиль у шмехетской мазурки. В народе мазурка исполняется эффектно и бравурно. В бальной мазурке движения плавные, сдержанные, им присуща аристократическая позировка.

Ведущее место на балах в XIX веке отводилось вальсу, который соответствовал новым нормам общественной жизни. В 20-х годах XX века неукротимые в своей фантазии и энергии американцы произвели на свет разновидность вальса – вальс-бостон.

Международные федерации разделили танцы на 2 крупных жанра: *бальные танцы* (вальс, танго, мазурка, полька, фокстрот и квикстеп) и *современные танцы*, родившиеся по ту сторону Атлантики в результате смешения различных музыкальных культур.

За исключением *пасодобля*, появившегося в Испании, все остальные зародились в огромном музыкальном «котле», который представляют собой Американские континенты.

Латиноамериканские и Антильские танцы представляют собой жанры одновременно и близкие, и далёкие. У них общее географическое происхождение – кроме *пасодобля*, являющегося типично *испанским танцем*, – и стиль, чётко отличающий их от традиций исполнения европейских танцев.

По сравнению с вальсом или мазуркой, *заатлантическая музыка даёт больше свободы для импровизации*, особенно со стороны дамы, которая подчёркивает свою женственность посредством выразительных жестов телосложений.

Практически все Латиноамериканские танцы зародились в конце прошлого века между Кубой, Соединёнными Штатами и Южной Америкой, но корни их теряются в исторических недрах Старого Света. Эти танцы были закодифицированы международными федерациями, и теперь *все на* в румбе или самбе *исполняются одинаково во всём мире*, поэтому и все термины, используемые для определения той или иной фигуры, базируются на основах английского языка, являющегося международным.

Антильские танцы, хотя исходят из той же географической зоны, но почти полностью *выдержаны в духе афро-кубинских традиций музыки*. Кроме того, в Европе они появились лишь после второй мировой войны, вначале *сальса* и *меренга*, а затем *мамбо*.

Самба

Музыкальный размер – 4/4

До того, как самба обрела нынешний статус, это был всего лишь обрядовый танец плодородия, широко распространенный в *Анголе*. В Бразилию его завезли рабы-африканцы. И он как бы слился с другим африканским танцем – *ланду*, более известным под названием «*бразильское танго*», весьма модным в 1870-х годах. Вначале самба исполнялась в основном в сельской местности, городов же она достигла в виде кандомбле – видоизмененной литургии, возникшей при слиянии католицизма с религиозными африканскими обрядами. В дальнейшем самба утратила свой религиозный характер и превратилась в танцевальную музыку.



Ча-ча-ча

Музыкальный размер – 4/4

Сравнительно молодой танец по сравнению с другими. Его стали исполнять на соревнованиях позже остальных Латиноамериканских танцев.

Ча-ча-ча подвергалась различным модификациям, которые позволяют танцевать несколькими способами. Танец ча-ча-ча образовался от румбы и мамбо. Его можно исполнять в паре и на расстоянии друг от друга.



Румба

Музыкальный размер – 4/4

Румба произошла от *хабанеры*. Этот кубинский танец с испанскими корнями породил двух очень разных сестер – танго и румбу. На Кубе хабанера преисполнилась чувственной и полной жизненности хореографией – и возникла румба, более африканский по своей сути танец. Темп – от медленного до быстрого (в медленном – Болеро, в быстром – Гуарача).

Пасодобль

Музыкальный размер – 4/4

Эта музыка родилась в начале XX века в Испании как сопровождение выхода квадрильи – группы участников корриды во главе с матадором на арену. Все фигуры пасодобля символически изображают борьбу человека с быком. В танце тореадора изображает кавалер, а дама символизирует плащ, которым тореадор привлекает внимание быка. Воинственный, сдержанный ритм пасодобля, несомненно, родственен фламенко, покорила всю Испанию, страну, в которой коррида считается самой древней и самой истинной глубочайшей традицией испанского народа.



Джайв

Музыкальный размер – 4/4.



Развитие джазовой музыки способствовало возникновению новых танцевальных движений, рождённых синкопированными джазовыми ритмами. Как результат – появились так называемые джазовые танцы, в 20-х годах – *свинг и регтайм*, в 40-х – *буги-вуги, би-боп и рок*. С приходом на эстраду электроинструментов изменилась манера исполнения музыки и танцев, и этот период совпал с рождением рок-н-ролла, популярность которого достигла своего пика в 60-е годы. В конце 80-х

рок-н-ролл возродился в синтезе с элементами акробатики. Танцевальный рок-н-ролл – упрощенная форма джайва, популярного среди молодёжи и обязательного для любителей и профессионалов (джайв включен в конкурсную программу спортивных бальных танцев). А сам джайв

происходит от акробатического танца «Джиттербиг», движения которого, со временем упростившись, стали доступны для массового исполнения. Своеобразие танца составляют различные переходы и повороты партнёров со сменой позиций рук. Этот танец свободной композиции исполняется на месте или с незначительным продвижением, что делает возможным исполнение джайва даже на небольшой танцевальной площадке.



Меренга

Меренга зародилась на острове Испаньола. Ее основным отличием от других танцев данного региона являются скользящие шаги – па глиссе.

Сальса

По-испански «сальса» означает «соус». Если применить это определение к танцу, то сальса – это смесь различных музыкальных жанров и танцевальных традиций разных стран Центральной и Латинской Америки. Поэтому ее ритмы и фигуры сочетают в себе весь колорит Венесуэлы, Колумбии, Панамы, Пуэрто-Рико и Кубы, которая считается колыбелью сальсы. Именно там, в начале XX века, и зародились эти мелодии.



Сальса – более медленная и элегантная версия румбы, при которой танцоры никогда не соприкасаются.

Западноевропейские танцы Английский вальс



Этот танец медленный и очень красивый. Он создан в конце прошлого века английской танцевальной школой, его происхождение не установлено, возможно, он происходит от бостона, американского вальса, называемого также качающимся вальсом, потому что шаги в нём вперёд и назад перемещаются кружением. Сложность фигур и утончённость английского вальса делают его наиболее представительным. Для достойного его исполнения необходимо владеть на практике всеми техническими навыками. Почти в каждом шаге нужно достичь противоположного движения корпуса, гармонии в наклонах, правильного сгибания ног в коленях, что в свою очередь, определяет спуски и подъёмы, характерные для этого танца.

Танго

Танго – это особенный танец, и не только из-за его явной чувствительности, и из-за оригинальной техники, сильно отличающейся от других стандартных танцев. И от танцоров требуются особые навыки, отличные от тех, что нужны при исполнении вальса или квикстепа. Пара может разучить только танго и в совершенстве им владеть, не зная других танцев. Стандартная версия танго, по сравнению салонной, более сложная. Фигуры в ней тесно связаны между собой и требуют большой артистичности в исполнении. Это подразумевает быстроту исполнения, резкие движения головой, более акцентированные вращения корпуса, не только со стороны танцовщицы, но и со стороны танцора.



«Танцевать танго – это танцевать грустную мысль». Вся душа этого танца содержится в этой поэтической формуле.

III раздел Русский балетный театр

Как специфический жанр театрального искусства русский балет начал определяться ещё середины XVIII столетия. Под воздействием прогрессивных тенденций западноевропейской хореографии русский балетный театр вступает на путь самостоятельного развития с 60-х годов XVIII века.

Огромное значение в формировании балетного театра приобрели реформаторские принципы Ж. Ж. Новерра, практически осуществлённые его приемниками – Ф. Гильфирдингом, Г. Анджьолини, Ш. Лепиком.

Учителями танцовщиков были хореографы из Франции и Италии, приглашённые работать в Петербург и Москву.

Так, в Шляхетном корпусе (самом «престижном» учебном заведении Петербурга первой половины XVIII века) танцы преподавал французский балетмейстер Ж. Б. Ланде. В 1738 году он открыл Танцевальную школу, которая со временем превратилась в знаменитую Академию Русского балета имени Агреттины Яковлевны Вагановой. Балетная школа открылась в 1773 году и в Москве при Воспитательном доме. Позднее в ней стали обучать профессиональных танцовщиков для Большого театра.

Во второй половине XVIII века профессионализм русских танцовщиков уже не уступал мастерству западных.

В конце XVIII столетия в балетный театр всё активнее начали проникать народно-демократические тенденции русского искусства эпохи Просвещения. Новая струя в хореографии ярче всего проявилась в народных плясках, первоначально входивших в состав русской комической оперы. Постепенно они выделились в самостоятельный танцевальный дивертисмент.

Хореография дивертисмента включала элементы русской народной пляски, а музыка, как, правило, основывалась на народно-песенном материале.

«Золотым веком» балета в России стал XIX век.

В первой четверти XIX века балет в России выдвинулся на первое место и даже в известной мере вытеснил оперу. Прямой отклик в балетном искусстве находили такие важные принципы эстетики романтизма, как обращение к миру народных легенд, сказаний. Не случайно расцвет балетного искусства совпал с мощным подъёмом русской поэзии – с творениями В. Жуковского и поэтов «пушкинской плеяды», а главное, с творениями самого молодого А. Пушкина.

Русский балет XIX века продолжал развиваться в тех жанровых направлениях, какие определились ещё в предшествующем столетии: большой балетный спектакль, народно-танцевальный дивертисмент и танцевальные эпизоды в опере. Хореографы, танцовщики стали искать новые формы выразительности в танце и пантомиме. Но музыка, даже для одного спектакля, часто напоминала пёстрое лоскутное одеяло, «сшитое» из разноцветных «лоскутков» музыки нескольких композиторов. Такое неравноправие музыки и хореографии в балете продолжалось, пока не встретились два гениальных мастера – композитор Пётр Ильич Чайковский и балетмейстер Мариус Иванович Петипа.

Первая четверть XIX столетия выдвинула замечательных артисток балета – М. Иконину, А. Новицкую, А. Истомину. К тому же времени относится деятельность трёх балетмейстеров, составивших эпоху в русском балетном искусстве, известных в истории хореографов: И. Вальберха, А. Глушковского, Ш. Дидло.

И. Вальберха по праву можно считать создателем русского «балетадрамы». Основной сферой его деятельности по-прежнему оставался утверждающий Новерром пантомимный балет. Героями его балетов были реальные люди, наделённые сильными страстями. У Вальберха не было постоянного сотрудника-композитора, музыку к его балетам писали: Кавос, Давыдов, Титовы. Нередко в своих спектаклях он предпочитал использовать оперную музыку крупных композиторов. Смело выступил Вальберх против эстетики придворной сцены, рассматривавшей балет как чисто развлекательное зрелище, он показал, что для образованного дворянина XIX века владение некоторыми художественными навыками было такой же неотъемлемой частью воспитания, как умение фехтовать, знание французского языка, владение искусством верховой езды. Принадлежать к определённому кругу и при этом не уметь танцевать было невозможно.

«Выправка», которой до глубокой старости гордились прошедшие хорошую танцевальную школу, и неотъемлемое изящество движений, помогали не только в танцах. Танцмейстеры учили также этикетным формам движений. Тем, кто обязан был следовать нормам придворного этикета, полагалось знать, сколько шагов надо сделать, подходя к их императорским величествам, как

при этом держать голову, руки, куда смотреть, насколько низко следует присесть в реверансе и как правильно отойти.



Русский балет стал синонимом красоты, олицетворением искусства танца, открывшим, как прекрасен человек, как органично вписывается он в этот мир. Взлёт русского классического балета связан с именем **Мариуса Ивановича Петипа** (1818-1910). Француз по происхождению, он был танцовщиком и балетмейстером в театрах Бордо, Нанта и Мадрида, а с 1847 года жил и творил в России. Здесь его талант расцвёл в полную силу. Работая в столичном Мариинском театре, Мариус Петипа создаёт 64 новых балета и обновляет постановку 30, поставленных до него. Его спектакли отличались драматургической целостностью, мастерством хореографического ансамбля, чёткой разработкой сольных партий. С приходом Мариуса Петипа на русскую сцену меняется сам рисунок танца, утверждается техника «стального носка» (переход на пуанты) и воздушная поддержка солистки партнёром.



А. Павлова

Мариус Иванович Петипа подготовил не одно поколение прославленных русских балерин. Блиставшие в 1860-е годы **Н. Богданова, М. Муравьёва, Е. Вязем** передали звёздную эстафету **Т. Карсавиной, М. Ксешинской, А Павловой**. Танцовщики

П. Герд и **А. Горский** показали высочайшее исполнительское искусство в мужских партиях.



Т. Карсавина

Сценические образы, воплощённые в балетах М. Петипа, стали подлинными шедеврами танцевального искусства.

Плодотворное сотрудничество М. Петипа с композиторами вылилось в великолепные балетные спектакли. Помимо уже названного «Лебединого озера», это «Спящая красавица» (1890) и «Щелкунчик» (1892) Чайковского и «Раймонда» (1898) Глазунова.

Народные истоки русского балета

Зарождение различных танцев и музыки на Руси относится к глубокой древности. Так, старинные изображения пляшущих людей – литые серебряные фигурки, найдены в одном из кладов Киевщины. Ученые считают, что сделаны они были в VI веке н.э.

Древнейшими народными плясками на Руси были **пляски-игры**, изображающие трудовые процессы.

Многообразие жанров народного танца можно классифицировать по форме и содержанию. К ним относятся танцы, исполняемые в медленном темпе (**хороводы**) и в быстром темпе (**пляски**), а также танцевальные сюиты,

хореографические картины, хореографические композиции, вокально-хореографические композиции.

В литературе танцевальные композиции подразделяются на виды (каждому из которых, в свою очередь, присущи различные формы), а также на танцевальные жанры.

Основными признаками, по которым различают виды танцевальных композиций, считаются, во-первых, их целевое назначение и, во-вторых, тип исполнителей. По этим признакам выделяются танцы:

- *народные или фольклорные,*
- *бытовые,*
- *классические.*

Народными, или фольклорными, как правило, называют танцевальные композиции, исполняемые (точнее, исполнявшиеся) в сельской местности её коренными жителями. Из этого вида танцевальных композиций выросли со временем сценические, так называемые «народные», танцы, имеющие фольклорные истоки, но создаваемые и исполняемые профессиональными и потому, скорее, стилизованные под собственно народные танцы.

У разных народов эти танцы существенно различаются друг от друга.

Русским, украинским и белорусским танцам свойственна однотипная *форма танца, общие сюжеты и мотивы.* Но вместе с тем, танцы каждого народа имеют свое построение, свой характер и манеру исполнения.



Украинский танец

Общи : устойчивые связи элементов движений прослеживаются и в танцах народов Закавказья.



Русский танец



В грузинском танцевальном фольклоре немало параллелей с армянским; у тех и у других прослеживается единая пластика движений:

стремительность и полёт. Элементы пальцевой техники присущи танцам народов, населяющих Дагестан, Северный Кавказ, горные районы Грузии.

Для танцев народов *Средней Азии и Казахстана* характерна особая техника исполнения. Главными выразительными средствами являются *мимика и жестикация, изящные, гибкие движения рук, плетущих танцевальный узор, и подвижность корпуса.*

Иного общего можно найти и в танцевальном фольклоре народов Поволжья: *татар, чувашей, марийцев, мордвы.* В танцах этих народов большое место отводится *изображению картин быта и*



Башкирский танец

трудовых процессов. Девушки танцуют мягко, сдержанно, со скрытым кокетством.

Преобладают дробы, скользящие движения без больших прыжков. Мужчины исполняют движения чеканно, задорно, с частыми подскоками и притопами.

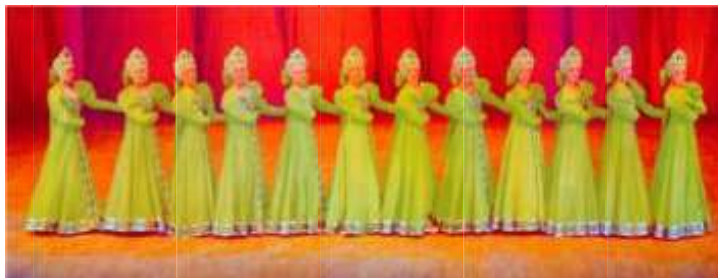
По танцам народов Северовостока Сибири можно проследить этнокультурные связи. Несмотря на различия в пластике *танцев коряков, ительменов, чукчей и эскимосов, у всех этих народов единая танцевальная позиция, все они исполняют танцы на присогнутых в коленях ногах.* Танцы



коряков, чукчей и эскимосов имеют подражательный характер. *Выразительными позами, жестами передаются повадки птиц и зверей. Исполняются танцы под бубен, напев и выкрики.*

Танец, бытовавший в народе, носил характер коллективного творчества. Среди фольклорных танцев ведущими формами являются – *хоровод и пляска.*

История народных танцев, в частности хороводов, насчитывает более двух тысяч лет. *Охорос (греческое) – хоровод, хороводная пляска с пением, вереница.*



Хороводы по своей форме делятся на две основные группы: *круговые и некруговые (сомкнутые и разомкнутые), хороводные игры и хороводы-шествия. Для русских танцев наиболее типичны круговые (сомкнутые) хороводы.* В основном движение происходит в левую сторону, «по солнцу». В композиции встречаются и два круга – один внутри другого.

Некруговым (разомкнутым) формам свойственно линейное построение. В этих формах наблюдается движение шеренг либо в одном направлении, либо навстречу друг другу, движение расходящихся колонн, зигзагообразное движение в форме восьмёрки и т.д.

В хороводах-шествиях на первый план выдвигается танцевальное начало. Песни, которые сопровождали хороводы, в своих названиях чётко отвечали содержанию и форме хоровода.

По темпу хороводы делятся на быстрые, ритмизованные (припляски), и медленные – торжественного характера. В некоторых случаях впереди медленно идущих участников приплясывают несколько девушек.

Хороводы по содержанию делятся также на две группы: игровые и неигровые (орнаментальные). К неигровым, орнаментальным хороводам относятся хороводы-шествия, наборные и разборные хороводы. Собственно хороводы были игровыми.

Хороводы исполнялись весной, летом, осенью и даже зимой. Местом проведения и разыгрывания хороводов были луга, берега рек и озёр, а зимой – улица или помещения в избах.

В русских хороводах в основном участвовали девушки, хотя могли присоединяться к ним мужчины. Хороводы, как правило, сопровождалась песнями, поэтому по содержанию песен их можно разделить на трудовые, семейно-бытовые и величальные хороводы.

Хороводы в своей естественной среде отличаются от сценических хороводов; они «водились», а не танцевались тогда, как выразительным средством сценических хороводов является танец. Основными признаками тех и других хороводов является наличие рисунков, большое количество исполнителей и предельно малое количество движений. Хоровод как бы не имеет ни начала, ни конца. В этом отличие хоровода от других форм народного танца.

Второй из наиболее распространённых форм русского народного (фольклорного) танца является пляска.

Пляска – это одна из основных форм народного танца. Пляске, как и многим формам народного танца, свойственна импровизация, свободное варьирование движений и рисунков. Многие славянские народы в своих праздниках и обрядах использовали пляску. У разных народов пляски имели разные названия. *Так, у поляков это «краковяк» или «куявяк»; у югославов «коло», у белоруссов «лявониха», у украинцев «гопак».*

Пляска как элемент была включена в игровые хороводы, но со временем стала выделяться как самостоятельный вид народного художественного зрелища. Внутри самой пляски стали выявляться разнообразные формы. Это «собственно» пляска, перепляс, сольная пляска; женская и мужская пляски, кадрили; хороводная пляска.

В композиции пляски простейшие движения объединяются в танцевальные фразы, а из них складываются танцевальные фигуры.

Русские пляски были *сольными и массовыми*. Массовые пляски – прежде всего пляски-игры, хороводы, а позднее – кадрили, ланцы. В сольной пляске от танцующего требовалось выразительное исполнение, высокое техническое мастерство и актерское дарование, умение передать содержание танца зрителю.

Первыми профессиональными исполнителями русского народного танца были *скоморохи*.

Скоморохи-плясуны разыгрывали иногда танцевально-пантомимные представления импровизированного характера. Иногда мужчины рядились женщинами.

Русский народный танец развивался в разнообразных направлениях. В те времена он был необходимой принадлежностью культовых обрядов. Хороводы и игровые песни долго хранили следы быта, труда и религиозных верований.

Наряду со скоморохами существовал народный, и самодеятельный театр. Как и искусство скоморохов, он тяготел к простым, четким приемам: в ходу были *резкий размашистый жест, громкое пение, удалая пляска*. В различных формах этого театра (игрища, героическая комедия, интермедии, шедшие между актами школьной драмы, разновидности кукольной комедии «Петрушка») танец всегда занимал значительное место.

Русский народный танец в своем развитии будет иметь несколько отличительные особенности, которые во многом повлияют на становление сценической хореографии и классического балета в России. Это, во-первых, *различия в характере, манере и движениях мужского и женского танцев*. Во-вторых, *выразительность пластики всего тела* (корпуса рук, головы) в сочетании *с техническими движениями ног*.

Музыкальное сопровождение в композициях народного танца

Во все времена у многих народов песни сопровождались танцами. Многие танцы своим появлением обязаны песне. Содержание песни раскрывается через танец. Это особенно свойственно игровым песням.

Как и хоровод, русская пляска сопровождалась песней, которую исполнял хор или небольшой ансамбль духовых и струнных народных инструментов. Во второй половине XIX века пляска стала сопровождаться игрой на *гармонике*.

Со временем у некоторых народов популярны стали танцы в более быстром темпе под плясовые песни.

Наиболее распространённой формой песенного сопровождения танцев являются *частушки*.

Ритм и темп влияют на выбор танцевальных движений, а интонация – на характер танца.

Вымирание хоровода началось давно. В разных странах это происходило в разное время и по-разному. В России это произошло в начале XX века, когда крестьян начали выселять на хутора. Появление гармоник способствовало вытеснению танцев «под язык». Использование музыкальных инструментов делало более разнообразным репертуар, обогащало народный танец. Музыкальные инструменты давали возможность усложнять технику танца. Музыканты часто импровизировали.

Бытовой танец

Этим названием охватывается почти необозримое множество танцевальных комбинаций, бытовавших в разные эпохи у разных народов.

Можно выделить две разновидности бытового танца по признаку социальной принадлежности: *собственно бытовой* танец и танец *«салонный»*.

Бытовыми танцами считаются народные танцы. Отличительные признаки собственно бытовых танцев:

- **их распространение в «социальных низах» общества;**
- **их связь с природой региона, где они распространены, спецификой быта той или иной этнической общности людей;**
- **их назначение: обеспечение свободного общения людей в сфере досуга, увеселение досуга;**
- **по форме – «грубая» манера исполнения.**

Разнообразие движений и рисунков этих танцев очень велико и определяется традициями, обычаями, бытом, национальной принадлежностью их исполнителей. Столь же разнообразна музыка к бытовым танцам, костюмы, в которых они исполнялись в ту или иную историческую эпоху.

Салонные танцы далёкого прошлого иногда именуются *историкобытовыми*, имея в виду, то, что ныне они в быту не исполняются. Их отличительные признаки:

- это дворцовые танцы, они бытовали в «верхах» общества;
- они должны были подчёркивать власть и могущество правителя (короля, герцога, барона и т.д.);
- они почти «безнациональны», так как исполнялись в разных владениях по сходным канонам;
- их отличал «утончённый» стиль исполнения.

Композиции бального танца делятся на две группы: **жанры историко-бытового танца** и **жанры современного бального танца**. К жанрам историко-бытового танца относятся танцы, бытовавшие в быту вплоть до конца XIX века (*бранль, ригодон, сарабанда, менуэт, гавот*



Каждый танец, поставленный для оперного или драматического спектакля, можно считать своеобразным символом эпохи, хореографическим выражением этой эпохи.

Так, для XI-XIV веков была характерна простота исполнения движений с обилием мелких движений и поклонов.

XV-XVI века – период, когда популярными были *бассдансы*. Внимание по-прежнему уделялось мелким деталям в движениях рук, стопы параллельны и это положение сохранилось до XVII века.

Для танцев раннего Средневековья характерна композиция, состоящая из кругов. Основу движений составляли шаги и скачки.

Для композиций позднего Средневековья характерно парное исполнение, появляются более высокие прыжки, добавляются покачивания корпуса.

В эпоху Возрождения господствуют парные танцы, композиция которых построена на более сложных движениях.

XVII век – время сложных композиций. Выросла техника движений, становится выворотным положение ног. Появляются *гλισсирующий шаг, кабриоли, вращение на одной ноге, положение на полупальцах*. В это время создаются новые композиционные формы. В моду входят балы – придворные, общественные и семейные. Создаются *сюитные формы*. Балы открывались бранлем или курантой, далее исполнялись весёлые танцы. Закрывались балы вольтой, гальярдой и сальтареллой. Самыми популярными в эту эпоху становятся *гавот и менуэт*.

В начале XVIII века главенствует композиция парных танцев. Это *бурре, пасье, ригодон, гавот и менуэт*. Но постепенно парные танцы уступают место массовым с более сложной по форме и структуре композицией – *контрданс*, а затем *вальс*.

Для Франции XIX века характерны такие танцы как *менуэт, гавот, бурре, бранль*.

В Англии в это время была популярна – *жига*.

В России танцевали *гавот, гротфатер, менуэт, французскую кадрили*. Модными были и танцы польского происхождения. Среди них необходимо отметить *мазурку, полонез, краковяк*. Танцевали на балах и *польку*.

Возникновение и становление балетного театра в России (до конца XVIII века)

В XVII веке усилился процесс экономического, политического и культурного подъема России, как могучей многонациональной державы. Развивались международные отношения нашей страны, росли ее культурные связи с зарубежными государствами.

Балет вызывал особый интерес потому, что язык музыки, танца и пантомимы доступен каждому. Привлекала и пышность балетных зрелищ: смена декораций, выезды всевозможных персонажей на разукрашенных колесницах, полеты и превращения, роскошь костюмов. Подобные зрелища могли прославить могущество централизованного Российского государства.

Конец XVII и начало XVIII веков связаны с грандиозными *реформами Петра I*. Это был переломный период в жизни России, связанный с выходом ее к морю, созданием флота, регулярной армии, основанием Петербурга. Открываются общедоступный театр, учебные заведения, выпускаются газеты. Все это отражается на общественной жизни страны.

По указанию царя вырабатываются правила поведения молодежи, впоследствии изданные под названием «Юности честное зерцало, или Показания к житейскому обхождению» (1717 г.). В нем обращалось внимание на поведение в обществе, манеру говорить, носить костюм, приветствовать старших. Во многих из 60 пунктов говорилось о танцах и умении себя вести в общественных местах.

В заграничных путешествиях Петр интересовался танцевальным искусством. Он выписывал из-за границы учителей, которые учили не только иноземным танцам, но и манере поведения. Петр прилагал недюжинные усилия, чтобы вывести женщину из затворничества, привить вкус к общественной жизни.

В 1718 году Петр издает указ об учреждении Ассамблей, тем самым создавая условия для свободного общения людей, разобщенных вековыми предрассудками и домостроевским укладом.

Это были, по сути, первые русские балы, куда являлись одетыми по последней моде и соревновались в танцах и изящных манерах. На Ассамблеях все должны были танцевать, и тот, кто не умел хорошо танцевать, считался дурно воспитанным.

В России иноземные танцы видоизменялись, им придавали живость и неповторимость манеры исполнения. ***В эпоху Петра Ассамблеи открывались церемониальными танцами.***

Менуэт исполнялся без принятого в Европе чинопочитания, менее манерно. Затем, как правило, исполняли «польский» танец, похожий на полонез. Начинались танцы-игры, полные изобретательства, в которых принимал участие и царь. В Петровскую эпоху был популярен танец, в котором участвовали все гости. Он начинался в медленном темпе, затем темп увеличивался до быстрого.

Начиная с Петровской эпохи, во всех учебных заведениях, государственных и частных, а также военных школах **танец** становится обязательным предметом.

Первыми учителями были заезжие танцмейстеры, учебный репертуар строился на менуэтах, контрдансах и гавотах. Таким образом, приблизив русское общество к танцевальному искусству и светским манерам, Ассамблеи оставили в стороне подлинный народный танец, который бытовал и развивался только в крестьянской среде.

Становление и развитие русской балетной школы началось с организации в 1731 году в Петербурге Шляхетного кадетского корпуса; в учебный план было введено изучение бального танца. Танцмейстером был приглашен француз ***Жан Батист Ланде***. По его прошению была организована «Собственная Ее Величества танцевальная школа» (в 1738 г.), в настоящее время – ***Академия русского балета имени А.Я.Вазановой (в Санкт-Петербурге)***. В школу принимали детей из народа. Это был новый и очень важный шаг в борьбе за создание самостоятельной национальной балетной школы. Императрица Елизавета (в 1742г.) издает указ о создании первой русской балетной труппы.

В 1773 году открылась Балетная школа и в Москве (при Воспитательном доме). Позднее в ней стали обучать профессиональных танцовщиков для Большого театра.

Уже в 40-е годы XVIII века в балетных спектаклях стали участвовать русские танцовщицы. Сюжеты балетов были мифологическими, историческими или сказочными.

Во второй половине XVIII века русское балетное искусство шагнуло далеко вперед, стали появляться все больше русских танцовщиков-профессионалов, русских постановщиков балетов.

Активное становление русской профессиональной школы, постоянные гастроли множества иностранных балетных трупп и самых известных балетмейстеров – ***Франца Гильфердинга, Гаспаро Анджьolini, Шарля***

Лепика и других подготовят почву для стремительного взлета русского балета в XIX веке.

Ф.Гильфердинг с 1759 года стоял во главе русского балета, после смерти Ланде. Он не только знакомил русских учеников с новейшими достижениями зарубежной танцевальной техники, но и развивал их индивидуальность.

В 1765 году из Австрии в Петербург был приглашен Г.Анджьолини – новатор, полемизировавший с Новерром

Он обвинял Новерра в чрезмерной литературности и недостаточной танцевальности балетов.

Анджьолини был талантлив и образован, сам сочинял музыку к некоторым своим балетам и много размышлял о природе хореографии. В России он провел около 15 лет.



Г. Анджьолини

Нарождался классицизм, выраженный в формуле трех единств – места, времени и действия. Центром действия становится человек, его судьба, поступки и переживания, посвященные одной цели.

В 1786 году русский балет возглавил французский хореограф – Шарль Лепик, в молодости он был прекрасным танцовщиком. В России он пропагандировал творчество своего учителя Новерра. В постановках Лепика на первый план выступала пышность, заслоня содержание балетных трагедий. За 10 лет он поставил свыше 10 балетов.

В 1794 году обязанности руководителя балетной школы принял на себя *И.Вальберх* (Лесогоров). В результате к концу XVIII века петербургская балетная сцена была окончательно завоевана русскими актерами. В 1794г. в России издается «*Танцевальный учитель*» – учебник сценического и бального танцев, подготовленный педагогом Шляхетного корпуса *Иваном Кусковым*.



И. Вальберх

В отличие от петербургского московский балет второй половины XVIII века формировался преимущественно как общедоступный театр, предназначенный для широких слоев общества.

В репертуаре значились *арлекинады*, где было *множество веселых трюков, переодеваний и превращений*. Популярностью пользовались *комические балеты на крестьянские темы* с незамысловатым сюжетом: «Деревенский праздник», «Деревенская картина», «Деревенская забава».

Вслед за возникновением петербургского и московского балета в России появился крепостной балет (конец XVIII века).

Крепостной балетный театр - характерное лишь для России явление, танцовщиками в котором были подневольные крестьяне. История сохранила их имена, среди которых наиболее известно имя *Татьяны Шлыковой Гранатовой*, исполнительницы главных ролей в балетах крепостного *театра графа Шереметева*.



Т. Шлыкова-Гранатова

Зародившийся в помещичьих усадьбах, он достиг высокого художественного уровня к концу XVIII века. Крепостные балетные актеры лишь в редких случаях имели иностранных учителей и постановщиков. У некоторых помещиков ставили балеты и учили танцоров русские репетиторы и балетмейстеры, обычно тоже из крепостных крестьян.

Балетная труппа графов Шереметевых была наиболее профессиональной среди крепостных театров.

К началу XIX века, с постепенным разложением крепостничества, распался и крепостной театр.

Русский балет, являясь по преимуществу придворным, тем не менее сохранил черты самобытности, которые его сразу обособили от западноевропейского балета.

Ш. Дидло и «Первая русская школа»



Ш. Дидло

Шарль (Карл) Дидло по происхождению француз. Учился у великого танцовщика и балетмейстера Огюста Вестриса, затем проходит Новерровскую школу; работает в Лондоне, в Париже, в 1801 году принял предложение приехать в Петербург, как оказалось, на всю жизнь.

Дидло придавал громадное значение *пантомимной игре*. Он первый изобрел движущиеся крылья и поразил этим своих современников. В балете «Амур и Психея» на сцене летали не только люди, но и живые голуби, в балете «Кора и Алонзо», или Дева солнца» на сцене происходило «механическое восхождение и затмение солнца, землетрясение, извержение огнедышащей горы и разрушение храма солнца». Дидло придавал *большое значение кордебалету* и был большим мастером в расположении групп, в танцах кордебалета.

Во втором петербургском периоде творчества Дидло значительно расширил границы поисков. *Он потеснил мифологические балеты ради балетов – пантомим на исторические и литературные темы, волшебногогероических, сказочных балетов и балетов-комедий.*

Новаторская деятельность Шарля Дидло (1767-1837) совпадает с годами переворота в «оперном танце» Франции в период Великой французской революции. Дидло осуществил окончательный переворот в русском танце. *Он ввел как основной жанр танца «de grand serieux» (серьезный), который, если и не очень увлекателен, но навсегда останется самым прекрасным и самым трудным, основой всех прочих.* Танец этот заимствован им у Блазиса.

В силу того, что танца на пальцах еще не было, большое внимание уделялось воспитанию *апломба*, т.к. танцевать балерине предстояло почти без поддержки. В исполняемых *па* (вариаций еще не было) как отголосок XVII

века применялось очень много *апломбов (длительной выдержки неподвижной позы на полупальцах на одной ноге)*

Танец Дидло видоизменялся благодаря влиянию русской народной пляски. В результате этих сложных взаимодействий за три десятилетия жизни Дидло, отданных им русскому театру и преподаванию в России, выработалась та разновидность танца, которую принято называть первой русской школой классического танца.

Танцы первой русской школы легки, закончены, но не порывают с мягкой пластикой русской женщины и полны чувства и благородства.

Обучение длилось 8-9 лет. Главным достоинством у старых танцевальных учителей было то, что они долгое время держали учеников на мунуэте. Этот танец выправляет фигуру, приучает ловко кланяться, ходить прямо, грациозно протягивать руку.

В то время танцевали такие балльные танцы, как *эколез, вальс, котильон, французскую кадрили, гротфатер, гавот Вестриса, мазурку в 4 пары*. Характерные танцы: *русская пляска, па-де-шаль, фанданго, венгерка, краковяк, аллеманда.*

В первое десятилетие XIX века Дидло заложил ряд основ хореографического образования. Они закреплены в Уставе школы 1809г., программах, в практике новых учителей – русских артистов и в подходе к проблеме танцующего актера.



А. Истомина

В ряду замечательных русских балерин, воспитанных Дидло, первой должна быть названа *Авдотья Истомина* (она не уступала Тальони в легкости).

В театре и школе Дидло все – от балерины до последней фигурантки – обязаны были владеть полным лексиконом танца.

Появление *туники, бескаблучной туфли, трико* способствовали расцвету виртуозной техники того театрального танца, который вскоре назовут классическим.

Возникают новые разновидности вращательных движений. Намечаются первые *элементы дуэтного танца (будущего адажио)*. Наряду с мелкими партерными па все чаще практикуются широкие, разнообразные прыжки и полеты. Женский танец сначала обогащается за счет мужского, затем сравнивается с ним, а позднее оттесняет его на второй план. Росту танцевальности способствовала новая *стилистика женского танца*. В основе ее лежат *мотивы античной живописи и ваяния*. Воспринимая у пантомимы средства изобразительности, танец значительно расширял свои возможности. Женский танец в этот период достиг больших высот. Решающим моментом в этом отношении было *появление «положение на пальцах»* эту позу Дидло ввел в балете «Зефир и Флора» в 1808г.

Появление позиции на пальцах имело огромное значение для развития женского классического танца в русском балете и позволило танцовщице

занять главенствующее положение в балете. Вместе с тем проникновение на сцену народных танцев не могло не оказать влияния на манеру исполнения балетного танца.

Самым значительным событием этого периода было рождение русской школы классического танца.

Балетный театр начала XIX века

Русский балетный театр готовился стать одним из лучших в мире.

По мере развития русского искусства все отчетливее шел процесс самоопределения жанров – повышенный интерес ко всему национальному определил быстрый расцвет представлений, где тесно сплелись драматически-разговорный, вокальный и хореографический жанры. Танцы и балетные эпизоды прочно входили в действие русских комических и серьезных опер.

В начале XIX века, когда обозначился распад классицизма, трагедия стала превращаться в пышное зрелище с шествиями, танцами.

Классицизм хотя и исключал балет из трагедии, требовал от самой трагедии условно стилизованной пластики, близкой к балетной пантомиме. На русской сцене жил и развивался самостоятельный балетный спектакль как форма.

К началу XIX века постепенно установилась исполнительская манера, переплавлявшая в особом, новом качестве две разные школы балетного исполнительства: итальянскую и французскую.

Обе школы ставили на первое место *мужской танец*, хотя было немало и технических танцовщиц, а также две школы признавали ведущим выразительным средством в балете *пластическую пантомиму*.

Молодой балет России, пользуясь опытом европейского балетного театра, избрал в начале XIX века свой самостоятельный путь. Одним из первых русских балетных композиторов был **А.Н.Титов** (1769-1827). Значительно одареннее был **С.И.Давыдов** (1777-1825). Давыдов работал с выдающимися русскими хореографами **И.И.Вальберхом** и **А.П.Глушковским**.



А. Глушковский

Формировался взгляд на *балетную партитуру* как на *законченное и цельное произведение*, а наряду с этим бытовал старый обычай – сопровождать балетный спектакль сборной музыкой разных авторов. В таких условиях тем большую ценность представляла русская балетная музыка.

А.А.Алябьев (1787-1851) написал для Москвы комический балет «Волшебный барабан, или следствие волшебной флейты», **А.Е.Варламов** (1801-1848) сочинил для московского театра балеты «Забавы султана, или продавец невольников» и «Мальчик с пальчик».

К концу 1830-х годов русский балет вступил в эпоху романтизма.

Эпоха романтизма в русском балете

После разгрома декабристов была пора застоя во всем. Наступил реакционный период. Правительство Николая I беспощадно подавляло всякое вольномыслие в стране. По уровню профессиональной культуры русский балет справедливо слыл одним из лучших в Европе.

Движение русского балета к романтизму было приостановлено и на несколько лет задержалось. **Просветительскому идеалу «подражания природе» романтики противопоставляли двухплановое отражение действительности: в их искусстве сталкивались – отражение реального быта и идеал мира, созданный воображением художника, и более прекрасный, чем действительность.**

На первый план выдвинулся **интерес к духовной жизни человека**, а это потребовало новых выразительных средств. **Пантомима приобретала изобразительность живописного порядка, танец вступил в союз с музыкой, зримо воплощая ее выразительные задачи.**



М. Глинка

К 1830-м годам относятся блистательные страницы русской балетной музыки. Автором их был **Михаил Иванович Глинка** (1804-1857). В его оперном творчестве балетные сцены явились важным средством действительной, повествовательной и описательной характеристики, расцвечены колоритом симфонической образности (**оперы «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила»**).

Сначала немногие догадались, что музыка балетных сцен в операх Глинки открывает **путь симфонизации танца** и развертывания в танцевально-сценической системе образов образа, созданного музыкальной драматургией.

Русские танцовщицы романтической поры получили возможность проявить себя главным образом в промежутках между гастрольями иностранных знаменитостей.

В операх этого времени практиковалась **перестановка декораций**. В балетах, особенно сказочных, употребляли **театральные механизмы**. Реформа балетного костюма следовала за капризами моды.

На рубеже XVIII-XIX веков значительно **изменился костюм**. У женщин **исчезли в быту кринолины**, скрывавшие фигуру, **появились платья**. У мужчин вошли в моду **фраки и обтягивающие ноги панталоны**. Громоздкие **парики уступили место** затейливым, но легким прическам и головным уборам. На смену башмакам с каблуками и пряжками пришли **туфли на гладкой и гибкой подошве**.



Вторая русская школа (1848-1888)

В начале 60-х годов сценические танцы разделяются на *классические, национальные, характерные и гротесковые*.

Ведущая роль принадлежала классическому танцу, он был основой спектакля и достиг во второй половине XIX века высокого совершенства, особенно в пределах сольных вариаций. *Разрабатывалась прыжковая техника, совершенствовался танец на пальцах*.

Вариация являла собой замкнутый номер по схеме А–В–А. Если первая и последняя части были быстрыми, то средняя – медленной, и наоборот. Формы кристаллизовались и в сфере *классического дуэта или ансамбля*. Теперь он имел несколько частей: *адажио, вариации и коду*.

Характерный танец находился на втором плане. Так же как классический танец, он мог быть *сольным, дуэтным, ансамблевым и массовым*. В основе он имел народный национальный танец, подвергавшийся значительной стилизации, как в рисунке групп, так и в трактовке движений.

Национальные танцы выражают характер, саму природу той или другой национальности, они носят на себе печать исторического развития народа.

Костюм балетного героя, сохраняя как униформу трико, испытывал воздействие моды и включал то жакеты, то бархатные блузы, то короткие плащи. Бородки и усы, ставшие принадлежностью быта, украшали физиономии балетных маркизов и пастушков. Пышный кринолин надевала и балерина, лишь укоротив его до середины икры. Декольтированный лиф с короткими рукавами был тот же, что в балетных туалетах, и под него также поддевали тугой корсет. Волосы разделяли прямым пробором, укладывая их в шиньон или распуская локоны. Прическу дополняли приметы роли: усики бабочки, алмазная звезда феи, кокошник боярышни и т.п.

Балеты строились по одной общей схеме, наиболее распространенная была *трехактная композиция*. Во всех балетах *первый акт* представлял собой *экспозицию действующих лиц*. *Во втором акте* с благополучным исходом сюжет стремительно развивался, но большой *кульминационный танцевальный номер (pas d'action) был неизменным*. К концу второго акта обычно наступала развязка: герои соединялись, и действие заканчивалось. *Третий акт* начинался *торжественным маршем* уже знакомых и новых персонажей. Шествие заканчивалось выходом героев. Следовали дивертисментные танцы – ансамблевые и сольные, классические и характерные. Дивертисмент увенчивался выступлениями героев *па-де-де в большом составе*. А в заключение шел *общий танец, так называемый балабиль, иногда прорезавшийся танцевальными «фразами» солистов*. В балетах с печальным исходом второй и третий акты композиционно менялись местами таким образом, чтобы дивертисмент помещался в середине спектакля, а трагическая развязка беспрепятственно наступала в конце его.

Оба типа балетов, как правило, завершал апофеоз, своего рода живая картина. *Пантомима утратила действительную былую силу* и стала играть

служебную, вспомогательную роль. Танец, в свою очередь, окончательно разделился на классический и характерный.

Качество труппы во времена «второй русской школы» определяли не только танцы балерин – школа блистала выдающимся *кордебалетом*.

В этот период усиливается *популярность характерных танцев*, т.к. не только в этих танцах артистке дается простор показать не только свои «стальные носки» и «удивительные пуанты», но и свою душу, выраженную в танце того или другого народа.

Особенностью «второй русской школы» является и дифференциация специальностей.



Характерные танцы выделились в особую специальность. Это был громадный шаг вперед на пути к симфонизации танца. По мере того, как классический танец освобождается от черт классического, театрального танца и приближается к стихии народных, национальных танцев – неисчерпаемому источнику для вдохновения, подобно песенному богатству народов.

Пятилетнее пребывание *Марии Тальони* в России не прошло бесследно. Во-первых, русские танцовщицы переняли не только новизну в манере исполнения, но также узнали о пальцевой технике. В связи с этим изменился и балетный башмак: его мягкий заостренный носок становится тверже и квадратнее, обеспечивая танцовщице устойчивую опору, а опора была нужна, т.к. возрастали быстрота и количество вращений, стремительность бега на пальцах с четкой фиксацией остановок.



«Вторая русская школа» блистала выдающимися солистками и разнообразием танцев. К тому же эпоха «второй русской школы» приносит разделение специальностей танца, что явилось громадным шагом в совершенствовании танцевального искусства в России.

Хореографическая школа 60-70-х годов

Традиции оперного наследия Глинки продолжали и по-разному обогатили *А.С.Даргомыжский*, *представители «Могучей кучки»*, *П.И.Чайковский*.

XIX век выдвигает тип педагога-профессионала, педагога-практика. В начале XIX века окончательно сформировалась московская школа, в основе традиций которой лежала нелюбовь к стандартам и нормативности. Идеалом признавалась яркая индивидуальность.

В 1861 году в Москве появляется *Карло Блазис*, который к этому времени уже организовал балетные школы в Вене, Лиссабоне, Варшаве. Его педагогическая деятельность в Москве сыграла очень большую роль в формировании русских исполнителей и преподавателей танца.

С 1869 года в Петербурге к педагогической деятельности приступил *Христиан Иогансон* (1817-1903). Он был носителем величайших традиций французской школы. Приступив к педагогической деятельности, Х.Иогансон изменил свои принципы в соответствии со временем и особенностями русской хореографии. Творческое начало у Иогансона было таким, что движения у него никогда не повторялись. В совершенстве зная анатомию и шведскую гимнастику, Х.Иогансон развивал в своих учениках силу, равновесие, выдержку и точность.



К. Блазис



Х. Иогансон

Основные законы преподавания Х.Иогансона:

- 1. Индивидуальный подход к каждому ученику;**
- 2. Строжайшая требовательность к обучающимся во время занятий;**
- 3. Устранение физических недостатков;**
- 4. Воспитание умения выходить из любого положения, затруднения (Иогансон рассматривал технику как средство выразительности);**
- 5. Развитие прыжка;**
- 6. Воспитание «мужественности» танцовщиков.**

Мариус Петипа и балетный театр второй половины XIX века.

Во второй половине XIX века наступает эпоха *М. Петипа*. В 1869 году исполнилось почти четверть века (22 года) пребывания в России М.И.Петипа – первого танцовщика, балетмейстера, преподавателя и инспектора танцев в театральном училище. Именно в этом году Петипа закончил исполнительскую деятельность и с той поры занимал место главного балетмейстера театра до 1903 года. Только он один ставит все спектакли.

Премьера балета «Лебединое озеро» состоялась в 1892 году. На следующий год умирает П.И.Чайковский, и Петипа с Л.Ивановым ставят на уже готовую музыку, с новыми номерами по просьбе Петипа, балет в новой редакции.



Л. Иванов



П. Чайковский



М. Петипа

Позже М.Петипа вновь повезло, он встретился с композитором А.К.Глазуновым, и они вместе создают в 1898 году балет «Раймонда».

М.Петипа вошел в свой «золотой» век. Он создал еще несколько шедевров. Часто он помогал Л.Иванову как художественный руководитель, давал ценные советы.

Среди множества танцев, сочиненных Ивановым для оперных спектаклей, выделялись половецкие пляски в «Князе Игоре» Бородина, ими он подготовил переворот в области характерного танца.

В 1899 году Петипа работает над возобновлением старых балетов и устанавливает окончательную редакцию трех важнейших балетов: «Жизели», «Эсмеральды» и «Корсара». Так родился метод Петипа (новые редакции).

П.Чайковский – и русские балеты

Как ни значительны были достижения балетной музыки Л. Минкуса, Ц. Пуни, Р. Родриго, и ныне звучащей в классических балетных спектаклях, но она несравнима с тем, что было сделано в балете П. И. Чайковским. Его музыка не только глубже и эмоциональнее, образно богаче и ярче, она обладает драматургией, дающее основание развитию хореографического действия, и симфонизмом, позволяющим создать новые хореографические формы.

Не раз Чайковский говорил, что балет это, по сути дела, та же симфония.

Симфонизм у Чайковского выражался в характере развития музыки как в пределах отдельного номера, так и картины, акта, всего сценического целого.

В историю балетного театра *Чайковский* вошел как *реформатор, композитор-драматург, основоположник хореографической драмы*. Смысл его реформы заключался в коренном изменении качества балетной музыки и ее роли в драматургии спектакля. Создавая музыкальную форму балета, Чайковский опирался на свой опыт симфониста и оперного композитора. Все *три балета написаны на сказочно-фантастические сюжеты*, однако они раскрывают реальные драматические коллизии, а главное – напряженность духовной жизни человека

«Лебединое озеро» (первая постановка)

Балет в четырех действиях

Либретто В.Бегичева и В.Гельцера.

Балетмейстер В. Рейзингер.

Первое представление: Москва, Большой театр,
20 февраля 1877 года.

Действующие лица

Одетта, добрая фея. Принц Зигфрид. Вольфганг, его наставник. Фон Ротбарт, злой гений, под видом гостя. Одиллия, его дочь, похожая на Одетту. Придворные кавалеры, друзья принца.

Вторая постановка

Балет в трех действиях

Либретто М.Чайковского.

Балетмейстеры Л.Иванов и М.Петипа.

Первое представление: Петербург, Мариинский театр,
15 января 1895 год.

«Лебединое озеро» - самый популярный балет в мире. Не только его музыка, но и хореография, уже давно считается общепризнанным шедевром мирового балета, одним из ярчайших достижений отечественной культуры.

«Лебединое озеро» сочинялось молодым Чайковским в один из его активнейших творческих периодов. Чайковский не ставил перед собой задачу «революции» в балете. Со свойственной ему скромностью он скрупулезно изучал балетные партитуры, стремясь, не порывая с установившимися формами и традициями балетных спектаклей, изнутри насытить их музыкальную основу высокой содержательностью.

Борис Асафьев говорил: «В сравнении с роскошным барокко «Спящей красавицы» и мастерским симфоническим действием «Щелкунчика», «Лебединое озеро» - альбом задушевных «песен без слов». Оно напевнее и простодушнее других балетов».

Музыка сочинялась по заказу московского Большого театра. В основе балета – сказочный сюжет «из рыцарских времен». Существует немало мнений о его литературных источниках: называют Гейне, немецкого

сказочника Музеуса, русские сказки о девушке-лебеди и даже Пушкина, но сама история вполне самостоятельна.

Идея, вероятно, принадлежит композитору, но авторами либретто считаются инспектор московских театров **Владимир Бегичев** и артист балета **Василий Гельцер**.

Премьера состоялась в 1877 году. Его, увы, крайне неудачным **хореографом** был **Вацлав Рейзингер**. К сожалению, неудача этой постановки бросила тень на сам балет.

В видоизменениях сюжетной основы приняли участие брат композитора **Модест Чайковский**, директор Императорских театров **Иван Всеволожский** и **Мариус Петипа**. Дирижер **Дриго** внес в партитуру балета значительные коррективы. Так первые два акта стали двумя картинами начального акта. Дуэт принца и посянки стал ныне знаменитым па-де-де Одиллии и Принца, заменив на балу секстет с участием главных героев. Из финального акта изъята сцена бури, которая по замыслу композитора завершала балет. Мало того, Дриго оркестровал и вставил в балет 3 фортепианных пьес Чайковского: «Шалость» стала одной из вариаций в паде-де, «Искорка» и «немножко Шопена» вошли в 3-й акт. Именно на эту видоизмененную партитуру и была создана знаменитая постановка 1895 года, давшая бессмертие балету. Петипа, помимо общего руководства постановкой, сочинил хореографию первой картины и ряд танцев на балу. Иванову принадлежит часть сочинения лебединых картин и некоторых танцев на балу.

1-е действие. 1-я картина. Парк перед замком.

1-я сцена – крестьянские девушки и парни принесли поздравления принцу в день его совершеннолетия. Начинаются танцы крестьян.

2-я сцена – слуги возвещают о приближении принцессы-матери. Она напоминает ему, что завтра он должен выбрать себе невесту.

3-я сцена – пир и танцы возобновляются.

4-я сцена – вечереет, пора расходиться. Танец с кубками.

5-я сцена – пролетает стая лебедей. Вид лебедей наводит принца и его друзей на мысль закончить этот день охотой.

1-е действие. 2-я картина. В глубине сцены озеро. Справа, на берегу, развалины часовни.

1-я сцена – по озеру плывет стая белых лебедей, впереди – лебедь с короной на голове.

2-я сцена – входит Бенно (друг Принца) с несколькими товарищами из свиты Принца. Заметив лебедей, они готовятся стрелять в них, но лебеди уплывают. Бенно отправляет своих спутников доложить Принцу, а сам остается. Лебеди, обратившись в юных красавиц, окружают Бенно. Возвращаются молодые люди. В это время развалины освещаются волшебным светом и появляется Одетта, умоляющая о пощаде.

3-я сцена – Зигфрид, пораженный ее красотой, запрещает товарищам стрелять. Одетта рассказывает о том, что они несчастные жертвы злобного гения, околдовавшего их, и они осуждены днем принимать образ лебедей и только ночью, близ этих развалин, могут сохранить свой человеческий вид. Их повелитель в образе филина стережет их.



Страшные чары его будут продолжаться до тех пор, пока кто-нибудь не полюбит ее неизменно, на всю жизнь; только человек, не клявшийся никакой другой девушке в любви, может быть ее избавителем и вернуть ей прежний образ. В это время прилетает филин, превратившись в злого гения, он появляется в развалинах и, подслушав их разговор, исчезает.

4-я сцена – Одетта вызывает всех подруг и танцами старается рассеять печаль Принца. Принц вызывается быть ее спасителем, он освободит Одетту. Но это невозможно. Погибель злого гения наступит только в тот миг, когда какой-нибудь безумец принесет себя в жертву любви к Одетте. Но завтра наступит день, когда ко двору его матери явятся красавицы и он будет обязан выбрать одну из них. Зигфрид говорит, что только тогда будет женихом, когда она, Одетта, явится на бал.

5-я сцена – Одетта прощается с Принцем и вместе с подругами скрывается в развалинах. Свет зари становится ярче. На озеро опять выплывает стая лебедей, а над ними, тяжело махая крыльями, летит большой филин.

2-е действие. Роскошный зал. Все приготовлено для праздника.

1-я сцена – церемониймейстер отдает последние приказания слугам. Он встречает и размещает прибывающих гостей. Шествие невест и их родителей. Общий танец. Вальс невест.

2-я сцена – принцесса-мать спрашивает сына, которая из девушек наиболее нравится ему. Зигфрид находит их всех прелестными. Но среди них нет той, которой он мог бы принести клятву в вечной любви.

3-я сцена – трубы возвещают о прибытии новых гостей. Входит фон Ротбарт с дочерью Одиллией. Зигфрид поражен ее сходством с Одеттой и восхищенно приветствует ее. Одетта, в виде лебедя, появляется в окне и предостерегает Принца от чар злобного гения. Но он, увлеченный красотой новой гостьи, ничего не слышит.

4-я сцена – выбор Зигфрида сделан. Фон Ротбарт торжественно берет руку своей дочери и передает ее молодому человеку, который произносит при всех клятву вечной любви.

В этот момент Зигфрид видит в окне Одетту. Он понимает, что стал жертвой обмана, но уже поздно: клятва произнесена. Ротбарт и Одиллия исчезают. Одетта навеки должна остаться во власти злого гения, который в виде филина показывается над нею в окне.



3-е действие. Пустынная местность близ Лебединого озера.

1-я сцена – лебеди в образе дев тревожно ожидают возвращения Одетты. Чтобы сократить время беспокойства и тоски. Они пробуют развлечь себя танцами.

2-я сцена – вбегает Одетта. Лебеди радостно встречают ее, но отчаяние овладевает ими, когда они узнают про измену Зигфрида.

3-я сцена – Зигфрид ищет Одетту, чтобы, упав к ее ногам, вымолить прощение за невольную измену. Он любит ее одну и произнес клятву верности Одиллии только потому, что видел в ней Одетту.

4-я сцена – появление злого гения прерывает минутное очарование. Зигфрид должен исполнить данную клятву и жениться на Одиллии. Зигфрид клянется умереть вместе с Одеттой. Злой гений в страхе исчезает, смерть ради любви к Одетте – его погибель. Несчастливая девушка вбегает на скалу, чтобы бросится с ее высоты. Злой гений в виде филина парит над нею. Чтобы обратить ее в лебедя. Зигфрид спешит на помощь к Одетте и вместе с нею кидается в озеро. Филин падает мертвый.

«Спящая красавица»

Фантастический балет в трех действиях Автор

либретто и балетмейстер М. Петипа.

Первое представление: Петербург, Мариинский театр, 3
января 1890 год.

Действующие лица

Флорестан XIV. Королева. Принцесса Аврора, их дочь. Принц Флер де Пуа, принц Шерн. Принц Шарман. Принц Фортюне – претенденты на руку Авроры. Принц Дезире. Добрые феи: фея Сирени, фея Кандид, фея Флер де Фарин, фея Виолант, фея Канареек, фея Хлебных крошек. Фея Карабосс.

Стройный по архитектонике балет поражает великолепием разнообразных хореографических красок. При этом конструкции актов

художественно продуманы. Вначале недлинный пантомимный эпизод (вязальщицы в первом акте) или жанровый танец (охота Дезире). Далее следует обширный танцевальный фрагмент (секстет фей в прологе, крестьянский вальс первого акта, придворные танцы во втором). И, наконец, танцевальный классический ансамбль (па д'аксьон) – Аврора, танцующая с четырьмя женихами, или сцена нимф. В последнем акте изобретательный гений Петипа ослепляет зрителей причудливым узором разноплановых танцев, вершина которых – торжественное па-де-де героев.

Пролог. Картина первая. Крестины принцессы Авроры.

Распорядители праздника просят строго придерживаться намеченного порядка во время церемонии поздравлений и выражения своих пожеланий королю, королеве. Фанфары. Входят король и королева, предшествуемые пажими, сопровождаемые няньками и кормилицами принцессы Авроры, несущими колыбель, в которой спит королевское дитя.

Распорядители возвещают о прибытии фей. Фея Кандид, Фарин, Виолант, фея Канареек и фея Хлебных крошек входят в зал первыми. Появляется фея Сирени – главная крестная принцессы Авроры.

Появляются пажи и девушки, несущие на парчовых подушках подарки, которые король приготовил для крестных своей дочери.

Феи спускаются с возвышения, чтобы в свою очередь одарить свою крестницу.

Наступает очередь феи Сирени, но едва она хочет подойти к колыбели, как раздается громкий шум в прихожей. Вбегает паж и сообщает, что прибыла новая фея, которую забыли пригласить на праздник. Это фея Карабосс, самая могущественная и самая злая в стране.

Король и королева встревожены, это может стать причиной больших несчастий и повлиять на судьбу их дочери.

Появляется Карабосс в возке, который тащат шесть больших крыс. Король и королева умоляют фею простить забывчивого Каталабюта, они готовы подвергнуть его любому наказанию, которое только соблаговолит указать Карабосс. Но она злобно хохочет, хохочут с ней ее чудовища пажи и даже крысы. «Дары шести крестных принцессы Авроры, – говорит Карабосс, – помогут ей стать самой красивой, самой умной принцессой в целом мире. Но в первый же раз, как принцесса уколет себе палец или руку, она уснет, и сон этот будет вечным».

Карабосс протягивает к колыбели свою волшебную палочку и произносит волшебные заклинания.

Но тут фея Сирени, которая не успела еще одарить крестницу и стояла незамеченной за колыбелью Авроры, выходит из своего убежища, склоняясь над колыбелью, шепчет: «Наступит день – и явится принц, который,



влюбившись в твою красоту, поцелует тебя, и ты очнешься от долгого сна». **1-е действие. 2-я картина.**

Парк Флорестана XIV. Авроре исполнилось 20 лет.

Каталабют собирается оштрафовать нескольких поселянок, он указывает им на объявление, в котором говорится о запрещении пользоваться иглами или спицами в округе ста лье от королевской резиденции. Начинаются деревенские танцы и хороводы.

Четыре принца никогда не видели принцессу Аврору, но у каждого из них есть медальон с портретом дочери короля, каждый мечтает быть любимым ею.

Появляется Аврора. Следует сцена соперничества принцев и кокетства Авроры.



Четыре принца умоляют ее потанцевать при них, ибо они слышали, что на свете нет девушки грациознее принцессы. Она танцует под звуки лютни и скрипок, на которых играют ее фрейлины и пажы. Затем начинается общий танец. Вдруг Аврора замечает старуху, которая сидит за прялкой и веретеном. Аврора схватывает веретено и продолжает танцевать, вызывая новый восторг своих четырех поклонников. Но внезапно танец прерывается – принцесса смотрит на свою руку, пронзенную веретеном. Вне себя от ужаса, она бросается в одну сторону, потом в другую и в конце концов падает замертво. И тут старуха с прялкой внезапно сбрасывает прикрывающий ее плащ. Все узнают фею Карабосс. Она хохочет над отчаянием Флорестана и королевы. Четыре принца выхватывают из ножен свои шпаги и бросаются, чтобы поразить ими фею, но Карабосс исчезает в вихре огня и дыма. В этот момент в глубине сцены волшебным светом начинает светиться фонтан, и среди бьющих струй появляется фея Сирени. Она успокаивает родителей – принцесса спит и будет спать 100 лет. Но чтобы ничего не нарушило ее счастья при пробуждении, все будут спать вместе с ней.

Уснувшую принцессу уносят. Фея указывает своей волшебной палочкой на замок. И стоящие на крыльце и на лестнице люди внезапно окаменевают. Все засыпает, даже цветы, даже вода в фонтане. Деревья и густые заросли сирени, поднявшиеся по мановению руки могущественной феи, превращают королевский парк в непроходимый лес.

2-е действие. 3-я картина. Охота принца Дезире.

Слышатся звуки охотничьих рогов. Выходят охотники, располагаются на траве, чтобы отдохнуть. Вскоре появляется принц Дезире со своим наставником и несколькими придворными его отца-короля. Охотники, чтобы развлечь молодого принца, водят хороводы, придумывают всякие игры.

Танец герцогинь. Танец маркиз. Танец баронесс. Все девицы во что бы то ни стало стараются понравиться принцу. Охотники и придворные удаляются охотиться.

Едва все исчезли, как на реке появляется перламутровая лодка, украшенная золотом и драгоценными камнями. Из нее выходит фея Сирени, являющаяся крестной и принца Дезире. Принц преклоняет перед ней колени, фея спрашивает его о сердечных делах.

Узнав, что ни одна из девушек не пленила его сердце, обращает свою палочку в сторону скалы, в глубине ее виднеются спящие Аврора и ее подруги. Фея взмахивает палочкой, и Аврора пробуждается. Принц поражен, он неотступно следует за Авророй, но та всякий раз ускользает от него. Она то качается на ветках деревьев, то плавает в реке, то покоится среди цветов. Наконец она вновь оказывается в глубине скалы – и тут же исчезает. Дезире просит крестную отвести его к Авроре. Они садятся в лодку, которая начинает медленно спускаться по течению. Вот, наконец, и замок – цель путешествия.

Движением волшебной палочки фея велит открыться двери замка. Дезире устремляется туда, сопровождаемый феей.

4-я картина – замок спящей красавицы.

Дезире устремляется к ложу Авроры, но, сколько он не зовет принцессу, сколько не пытается разбудить короля и королеву, те не просыпаются.

Наконец принц устремляется к Спящей красавице, целует ее в лоб. И вот чары разрушены, Аврора просыпается. Вместе с ней пробуждаются и придворные. Пыль и паутина исчезают, свечи вновь освещают комнату.

Дезире умоляет короля отдать ему руку своей дочери.

3-е действие. 5-я картина. Свадьба Дезире и Авроры.

Появляется король в сопровождении свиты и жениха.

Дивертисмент.

Выход балета.

Турецкая кадрили, эфиопская кадрили.
Африканская кадрили.

Американская кадрили. Шествие персонажей волшебных сказок.

Большой полонез.

В нем участвуют:

1. Синяя борода и его жена.
2. Кот в сапогах (Маркиз де Карабас).
3. Золушка и принц Фортюне.
4. Красавица и Чудовище.
5. Голубая птица и принцесса Флорина.
6. Белая кошечка (Ее несут на алой бархатной подушечке четверо слуг).
7. Красавица с золотыми волосами и принц Авенан.
8. Ослиная кожа и принц Шарман.
9. Красная шапочка и Волк.
10. Рике-Хохолок и принцесса Эмме.



11. Мальчик с Пальчик и его братья.
12. Людоед и Людоедка.
13. Фея Карабосс (в своем возке, запряженном крысами).
14. Добрые феи (из пролога).
15. Фея Сирени и ее свита.
16. Четыре феи: фея Чистого Золота, фея Серебра, фея Сапфиров, фея Алмазов.

Все танцуют кадрили.

«Щелкунчик»

Балет в двух действиях

Либретто М.Петипа. Балетмейстер Л.Иванов.

Первое представление: Петербург, Мариинский театр, 6 декабря 1892 года.

Действующие лица

Зильбергаус. Его жена. Клара и Фриц, их дети. Дроссельмейер. Няня. Щелкунчик. Щелкунчик-принц. Клара-принцесса. Фея Драже. Принц Коклюш. Мажордом. Куколка. Негр. Паяц. Мышиный король. Феи.

1-е действие. Небольшой немецкий городок. В доме Зильбергауса праздник. Детвора резвится, любуясь полученными подарками.



Появляются гости. Часы бьют полночь. Но среди гостей не видно старика ***Дроссельмейера*** – крестного маленькой Клары. А вот и он! Его появление вносит новое оживление. Он и сегодня преподносит детям четыре большие механические куклы в костюмах маркитантки, солдатика, Арлекина и коломбины. Заведенные куклы танцуют.

Зильбергаус, опасаясь, что замысловатые игрушки испортятся, приказывает унести их до поры до времени. Это вызывает огорчение ***Клары*** и ***Фрица***.

Желая утешить детей, Дроссельмейер вынимает из чемодана новую смешную куклу – *Щелкунчика*.

Озорной Фриц хватает Щелкунчика и вкладывает ему в рот самый большой орех. У Щелкунчика ломаются зубы. Фриц бросает игрушку. Но Клара поднимает с пола изуродованного Щелкунчика, повязывает ему голову платком и укладывает спать на кровать любимой куклы. Гости исполняют старинный танец.

Бал окончен. Детям пора спать

Маленькой Кларе не спится, она встает и подходит к Щелкунчику. Но что это? Из щелей в полу появляется множество блестящих огоньков. Это глаза мышей. Комната наполняется мышами. Клара бежит к Щелкунчику искать защиты.

Лучи луны заливают своим волшебным светом зал. Елка начинает расти, куклы и игрушки оживают, зайчики бьют тревогу. Появляется отряд пряничных солдат. Мышиное войско наступает. Щелкунчик приказывает зайчикам снова бить тревогу. Крышки слетают с коробок, в которых лежат оловянные солдатики: здесь и гренадеры, и гусары, и артиллеристы с пушками.

Мышиный король приказывает войску возобновить нападение и, видя неудачу, вступает в единоборство со Щелкунчиком. Клара снимает с ноги туфельку и бросает ее в Мышиного короля. Щелкунчик тяжело ранит своего врага, который со своим войском спасается бегством. И вдруг из уродца Щелкунчик превращается в красивого юношу. Он становится перед Кларой на колени и предлагает следовать за ним. Они подходят к елке и скрываются в ее ветвях.



2-е действие. Зал превращается в зимний еловый лес. Все сильнее падает снег, поднимается метель.

Конфитюренбург – дворец сластей. Фея Драже и принц Коклюш живут в сахарном дворце, украшенном дельфинами, из пастей которых бьют фонтаны смородинового сиропа, лимонада и других сладких напитков.

Появляются феи мелодий, цветов, картин, фруктов, кукол, феи ночи, феи плясунов и сновидений, феи конфет-карамельек, появляется Ячменный сахар,

Шоколад, пирожные, мятные лепешки, драже, фисташки и бисквиты. Все склоняются перед феей Драже, а серебряные солдатики отдадут ей честь.

В лодке в виде золоченой скорлупы медленно плывут по реке Клара и Щелкунчик. Вот они вышли на берег, солдатики отдадут им честь, а маленькие мавры в костюмах из перышек колибри подхватывают Клару под руки и помогают ей войти во дворец. Фея Драже с принцем Коклюшем и принцессами, сестрами Щелкунчика, встречают прибывших; свита почтительно им кланяется, а мажордом приветствует Щелкунчика с благополучным возвращением.

Начинается праздник: танцуют **Шоколад (испанский танец)**, **Кофе (арабский танец)**, **Чай (китайский танец)**, паяцы (**танец буффонов**), леденцы (**танец трубочки с кремом**).



**Танец шоколада
(испанский)**



**Танец кофе
(индийский)**



Русский танец



**Танец чая
(китайский)**

В заключение появляется фея Драже со своей свитой и принцем Коклюшем и принимают участие в танцах.

Александр Константинович Глазунов

Балет «Раймонда» *Либретто*

Л. Паиковой,

переработанное М. Петипаи И. Всеволожским

балетмейстер М. Петипа

Петербург, Мариинский театр, 1898 году

Действующие лица:

Раймонда, графиня де Дорис. Графиня Сибилла, тётка Раймонды. Белая дама, покровительница дома де Дорис. Рыцарь Жан де Бриенн, жених Раймонды. Абдерахман, сарацинский рыцарь. Трубадуры, рыцари, герольды, мавры, дамы. Сенешаль, управляющий замком Дорис.

Племянница провансальской графини Сибиллы де Дорис, юная Раймонда, обручена с рыцарем Жаном де Бриеном, который находится в крестном походе. В замке празднуют день именин Раймонды.



Гонец приносит радостное известие о скором возвращении Жана де Бриена, увенчанного воинской славой.

В замок пребывает сарацинский рыцарь Абдерахман. Покорённый красотой Раймонды, Абдерахман признаётся ей в любви и, не встретив с её стороны сочувствия, решает похитить юную красавицу.

Ночь. Раймонда засыпает и видит во сне, как озаряемая лунным светом, появляется Белая дама – покровительница дома Дорис. По знаку Белой дамы сад застилается туманом, из которого постепенно вырисовывается фигура де Бриена. Раймонда готова броситься в объятия жениха, но... вместо де Бриена перед ней оказывается Абдерахман. Преследуемая ночными видениями, Раймонда теряет сознание...

На следующий день в замок Дорис съезжаются рыцари, кавалеры, трубадуры, приглашённые на празднество.

В разгар пира Абдерахман с помощью своих рабов пытается похитить Раймонду, но де Бриен спасает невесту. В поединке с Абдерахманом Жан де Брие побеждает его.

Балет завершается пышной картиной свадьбы Раймонды с Жаном де Брие.

Русская хореографическая школа на рубеже XIX и XX веков

Педагогическая деятельность блестящего танцовщика *Энрико Чеккети* началась с 1892 года. Как и большинство итальянцев, Э.Чеккети ставил перед собой цель достигнуть блеска исполнения у своих учеников, развить в них виртуозную быстроту выполнения движений и умение проявить свой темперамент.

Школа Э.Чеккети – это школа К.Блазиса, пропущенная через итальянский темперамент. Руки и у того и у другого в большинстве поз напряженные схематичные, редко брошены непринужденно. Позы стали динамичнее, увереннее, появился чисто итальянский апломб, порой с недостаточно изящным подгибанием ног на прыжках (типичная манера итальянского танца того времени).

Итальянская мимическая манера очень отличалась от французской, принятой тогда в России. *Манера итальянская*, преподаваемая Чеккети, *простота, естественность*. Мимирующий проделывал те же жесты, но Чеккети учил делать их кистями рук, с естественно опущенными локтями. Жест был более реалистичным и, таким образом, более понятным для каждого.

Итальянская школа позволила русским танцовщицам свободно владеть виртуозным исполнением, но отнюдь не



Э. Чеккети



А. Ваганова

подчинила их своему влиянию. Стилистический танец учеников Чеккети резко отличен от танца других школ.

Среди танцовщиц самый блестящий пример – **А.Я.Ваганова**, усвоившая все силовые преимущества манеры Чеккети, но сохранившая классические французские формы.

Среди танцовщиков: братья Легат, ученики Легата М. Фокин, Обухов и Нижинский.

Чеккети придерживался систематизированных уроков: он выработал на каждый день недели определённую серию комбинаций как для адажио, так и для аллегро. Урок был очень труден, комбинации и серии движений у палки на одном дыхании были долгие. Он освободил движения танцоров от слишком тесного корсета и развил танец в кинетическом, и прежде всего в энергетическом, отношении. Язык танца становится универсальным, расширяется (Чеккети вновь вводит понятие позиций для рук – их становится пять, как для ног). Неудивительно, что под руководством М. Чеккети сформировался ряд звёзд русского балета: А. Павлова, М. Фокин, В. Нижинский, Т. Карсавина, Л. Мясин, Л. Соколова, С. Лифарь и первые крупные русские теоретики балета (Павел Гердт и Николай Легат), а также многие английские и итальянские танцовщики.

Петербургские артисты, окончив школу по классу Чеккети, устремлялись в класс совершенствования, руководимый Иогансоном, а ученики Иогансона, став артистами, совершенствовались у Чеккети.

Русские танцовщицы, освоив технические новшества итальянской школы, отобрали то ценное, что в них заключалось, обогатили свой танец, но сохранили его певучую пластику. Педагогическая деятельность Чеккети в России прекратилась в 1902 году.



Заслуга Чеккети-преподавателя состояла в том, что, оценив достоинства русской школы танца, он научился сохранять их, никогда не подавляя индивидуальности своих учениц. **Основным правилом его школы было выявление этих разнообразных индивидуальностей.**



Истинными представительницами (символами русского балета) 90-х годов были две балерины – **М.Ф.Кшесинская** (1872-1971) и **О.И.Преображенская** (1871-1962). Они не соперничали друг с другом, а прекрасно дополняли одна другую, а то, чего не доставало обеим, будет восполнено в следующем десятилетии **Анной Павловой**.

Всё живое, всё творческое на нашей балетной сцене воплощает или перерабатывает школу Чеккети до того момента, пока отчетливо не встанут классические новые формы, новые идеалы Фокин и «Шопениана».

От Фокина до современности

После Октябрьской революции начинается новая история в хореографическом образовании. После долгих дискуссий и борьбы хореографические училища Петербурга и Москвы становятся общенациональными центрами хореографического образования. Постепенно отмирают архаические методы преподавания, основанные на интуиции. Их вытесняет новая методика, основанная на науке.



М. Фокин

Начало XX века для русского балета – это время подведения итогов в поисках нового. Театр Петипа достиг совершенства. Стало ясно, что балет подходит к поворотному пункту своей истории. Реформаторами выступили два балетмейстера: *Александр Горский* в Москве и *Михаил Фокин* в Петербурге.



А. Горский

Михаил Фокин изучает живопись и скульптуру различных эпох, современную музыку и театр, что сказалось в последствии в его балетмейстерских работах. Два события стимулировали его поиски на пути к реформам.

В 1904 году в России гастролировала *Айседора Дункан*, пропагандировавшая так называемый «*свободный танец*». В своих импровизациях она использовала небалетную музыку Шопена, Бетховена, Чайковского. Идеалом искусства для танцовщицы служила Древняя Греция. Дункан призывала к природной естественности, к движению, рожденному порывом души, умея через пластику передать сложную гамму человеческих переживаний, выступала против рутинности старого балета, что было близко Фокину.



Пожалуй, еще более важным для Фокина явилось знакомство с *Александром Бенуа*, известным художником, знатоком балета. Художник стремился широко воздействовать на балет: оформлял спектакли, писал сценарии, выступал как критик и теоретик.

В своих поисках Фокин шел разными путями, экспериментировал в нескольких направлениях. В его балетах пластика пантомимы свободно перетекала в танец, танец переходил в пантомиму. Фокин (а вслед за ним и Горский) часто использовал небалетную музыку. Обращение к ней принесло несомненную пользу: оно расширило репертуар и жанровые возможности балетного театра, повысило требовательность к качеству музыкального материала. *В результате поисков Фокин создал новый для мирового балетного театра тип спектакля – одноактный балет, подчиненный сквозному действию*, где содержание раскрывалось в единстве музыки,

хореографии, сценографии. Ведущими исполнителями замыслов Фокина были *Анна Павлова, Вацлав Нижинский, Тамара Карсавина*.



А. Павлова



В. Нижинский



Т. Карсавина

Михаил Фокин – танцор, хореограф, балетмейстер. Деятельность Фокина заставила по-новому взглянуть на значение классики. Классический танец – условная система выразительности. Но во времена реформаторской деятельности Фокина состояние танца в классическом балете могло наводить на сомнения, на скептицизм.

Дункан открыла целый мир возможностей: можно пробовать идти в своём танце своим, неожиданным путём, можно находить танцевальные образы на основе серьёзной симфонической музыки, можно жить в танце всем освобождённым телом, вне его условной закованности в модную броню; и самое важное – можно к танцу относиться серьёзно, вне развлекательности, вне театральности, как к музыке. Эти откровения Дункан вдохновили Фокина и предприняли всё его творчество.

Ни одно из всегда новых, всегда творческих произведений Фокина не имело такого широкого резонанса, как *«Шопениана»* (1908). *«Шопениана»* – перелом, вершина; после неё вид нашей классики меняется.

До *«Шопенианы»* всё танцуется с пустой улыбкой, даже адажио. Лицо наших балерин без улыбки, ушедший в себя взгляд – это шопеновское лицо.

Стремление к поющей линии, к тающим рукам, понимание значения аккомпанемента, театрального костюма к танцу – всё это отголоски



«Шопенианы». И, главное, *«Шопениана»* научила тому, как выразителен, как содержателен танец сам по себе, вне сюжета, показала симфонические возможности классического танца, а также показала, как танец увлекателен и интересен.

После «Шопенианы» все адажио старых балетов зазвучали иначе.

«Шопениана» – новый громадный шаг на пути к симфоническому танцу. Но путь «Шопенианы», «Прелюдов» не единственный в творчестве Фокина. Другая сторона его творчества - стремление к натурализму чувств, к историчности, к формам танца.

Как всё это отразилось в преподавании школы?

Прежде всего, классика была взята под сомнение, вера в её непререкаемое первенство среди других возможностей танца, в её основные принципы была поколеблена. Результаты – с 1908 по 1918 год школа не выпускает ни одной сильной, подготовленной танцовщицы.

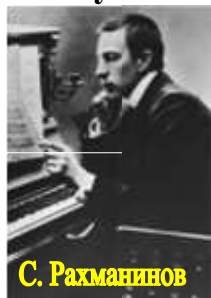
Фокин пробовал преподавать в старших классах мужского и женского отделений и дал по одному выпуску. Он пробовал вводить в свои уроки элементы «естественного движения»; у него учились бегать. Однако «развивался» танец из шага и бега тысячелетиями, и а не в промежутке одного учебного года.

Михаил Фокин – сыграл решающую роль в обновлении хореографического языка в балете. «Виноградная лоза» - первый балет для казённой труппы. Эта постановка веяла новизной и изобретательностью. И уже через год Фокин выступал против классического танца в академически чистых формах. Для А. Павловой он поставил этюд «Умиравший лебедь» на музыку К. Сен-Санса.

В светлую праздничную атмосферу балетов Фокин вводил темы: одиночество человека, безудержности губительных страстей, призрачных грёз о счастье.

Значение творчества Фокина огромно. Его реформа была исторически предопределена. В её основе лежала новая драматургия, которая сообщала балетному действию логику, последовательность, историческую достоверность.

«Русские сезоны» С. П. Дягилева и их влияние на мировой балет



Прологом к балетной антрепризе, занявшей последние 20 лет жизни Дягилева, стала демонстрация разных видов этого искусства. В 1906 он организовал в Париже выставку отечественной живописи. В 1907 году дал пять концертов русской музыки с участием



Рахманинова и Шаляпина. В 1908 году Дягилев показал на сцене театра «Grand opera» «Бориса Годунова» с лучшими музыкантами и певцами России.

С 1908 года начинаются театральные выступления русского балета и оперы в Париже (позднее в Лондоне), организованные известным театральным деятелем **Сергеем Павловичем Дягилевым**. Балетная труппа формировалась из артистов Мариинского и Большого театров. Первые три сезона основу репертуара «Русских сезонов» за границей составляли балеты М. Фокина, затем появляются балеты В. Нижинского («Полуденный отдых Фавна»).



С «сезона» 1911 года дягилевская антреприза все больше порывала с балетными сценами России. До той поры парижские гастроли начинались весной, когда актеры русских казенных театров уходили в отпуск и могли беспрепятственно собой распоряжаться.

В 1911 году Дягилев формирует за границей постоянную труппу, которая выступает там до 1929 года и имеет большой успех.

Русский балет оказал огромное влияние на зарубежное хореографическое искусство, способствовал возрождению и развитию балета во многих странах. После смерти Дягилева за рубежом возникает ряд других балетных трупп, также носящих наименование «Русских».

В годы 1-й мировой войны выдвигается танцовщик и балетмейстер **Л. Ф. Мясин**. Многие русские артисты балета не только выступали в городах Европы и Америки, но открывали там балетные училища, создавали труппы, насаждая русскую классическую школу (**Павлова, Карсавина, Легат – в Лондоне; Кшесинская, Преображенская, Егорова, Волинин – в Париже; Модкин, Больм – в США**).

В конце XVIII и начале XIX веков на сцене английского театра танцевали преимущественно знаменитости Франции, Италии и многих других европейских стран. Это тормозило развитие национальной исполнительской школы. Перелом в английском балетном искусстве произошел после приезда в Лондон дягилевской антрепризы «Русский балет» и прекрасной русской балерины А. Павловой, которая открыла там свою балетную школу. Восстановление балетного искусства происходит с возрождения традиций английского сценического танца.

Возрождение балета во Франции непосредственно связано с «Русскими сезонами», которые в конце 1-й мировой войны фактически теряют связь с русским искусством. Труппа пополняется иностранными артистами, в её деятельности начинают принимать участие французские либреттисты, композиторы и художники. Одновременно оживляется деятельность балетной труппы «Гранд-опера», находившаяся до войны в состоянии застоя. С 1929 года во главе труппы становится бывший артист дягилевской труппы С. Лифорь. После 2-й мировой войны во Франции возникают небольшие труппы,

возглавляемые артистами, которые, стремясь к свободе творчества, уходят из «Гранд-опера».

С начала 30-х годов активизировалась деятельность итальянского, голландского, австрийского балетов. Создаётся балет и в США. В 1933 году танцовщик и балетмейстер *Д. Баланчин организует в Нью-Йорке Школу американского балета*, на базе которой возникает балетная труппа «НьюЙорк Сити балле».

Балеты Игоря Стравинского

Драматизация классического танца – одна из ведущих тенденций нового балета, которая оказывала сильное воздействие на русский и европейский театры начала века. В определённый момент балет и пантомима вышли на передний край современного искусства.



Балетный жанр никогда не приобрёл бы столь большого значения в творчестве И. Стравинского, если бы и в самом музыкальном искусстве не произошли сдвиги, побудившие композиторов к новому осмыслению танцевальных образов и новому симфоническому претворению идеи танца.

Идея танца, как символ животворной энергии, нашла своё выражение в симфонических концепциях Стравинского. Новая трактовка танцевальных образов, обновляя их музыкальное содержание и форму, оказали воздействие на стилистические особенности хореографии начала XX века.

Балетное творчество Стравинского знаменовало целую эпоху в европейском искусстве. Между тем, оно вошло в художественное сознание Европы как специфически русское сознание.

Русские истоки новой балетной музыки были обязательным условием дягилевских заказов Стравинскому. *Три балета Стравинского – хореографическая сказка «Жар-птица», хореографическая драма «Петрушка», балет-мистерия «Весна священная»*, все они нашли ярко выраженные черты русской национальной стилистики.

Музыкально-хореографическая композиция «Жар-птицы» была компромиссной. Большое место уделялось пантомиме, несомненно, присутствовали и элементы номерной структуры. При всей живописности музыки Стравинского её значение в спектакле не ограничивалось декоративно-иллюстрированной функцией. Партитура Стравинского обладала самостоятельной симфонической концепцией.

Сочетание театральной характеристичности с логикой становления 4-х частной симфонией отличает музыку «Петрушки». Здесь заметно усиление конструктивной функции музыки в составе балета.

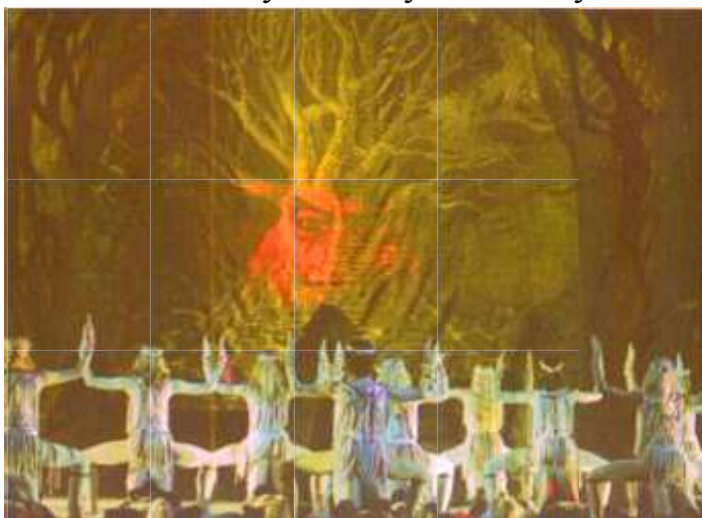
Первая часть балета «Петрушки» представляет собой экспозицию главных образов балета. Праздничная толпа, звуковая сумятица «уличной симфонии», образ Петрушки, с его гневным и жалким протестом и трогательной любовью к куклам-балеринам.

Знаменитый лейтмотив «Петрушки» - фанфары 2-х кларнетов и в то же время, хрупкие мотивы флейты открывали заслонённый эксцентричный, лирический облик героя.

Кукольные образы балета, прежде всего, Петрушки стали вершиной танцевального реализма Фокина.

В жанровом облике третьего балета Стравинского явно проступали черты своеобразной симфонической мистерии, в «Весне священной» не было сюжетной драматургии. Она представляла собой ряд групповых сцен, воссоздающих обряды и обычаи древнеславянского культа.

Идейно-художественный замысел балета опирается на соотношение образов реальных жизненных стихий и их отрешённого воплощения. Это взаимодействие двух начал - непосредственно стихийного и ритуального - и составляло существо симфонической концепции: мускульной энергии мужских поединков и силовых игр, и поэтичной лирике девичьих хороводов.



Образы старейшин рода были концентрированным выражением ритуального начала. Наиболее полное своё выражение оно получило в непреклонности, старейшего – Андрейко. Этот новый, неожиданный для всей атмосферы ритуальных действий образный мотив человеческого страдания придавал музыкальной концепции «Весны священной» трагедийный характер.

Первый постановщик «Весны священной» - В. Нижинский, невольно оказался в положении «переводчика», детально выполненный им

«пластический слепок» музыкальной конструкции балета создавал впечатление, что вне хореографического спектакля существование музыки Стравинского вряд ли возможно.

«Петрушка»

Балет в одном действии

Либретто А.Бенуа и И.Стравинского.

Балетмейстер М.Фокин.

Первое представление: Париж, театр «Шатле», 13 июня 1911 г.

Действующие лица

Петрушка, Балерина, Арап, Фокусник. Уличные танцовщицы. Шарманщик, Ухарь-купец. Две цыганки. Ряженные: Баба, Черт, Коза, Гусар, Поваренок.

Партитура «Петрушки» - поразительная и ошеломляющая. С нее Стравинский стал окончательно самим собой. С нее за ним пошло все современное поколение музыкантов. Все поняли, что русская музыка сделала действительно новое, неслыханное еще завоевание.

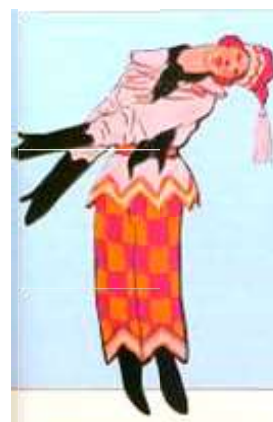


Стравинский нашел «русское и бытовое» в обычной уличной и «дворовой» городской музыке, не побоявшись художественно оформить всем близкие и знакомые напевы и сохранить все характерное и жизненноконкретное в них. Он показал, что не действительность надо прихорашивать, а поступать как раз наоборот – идти от живой музыкальной практики, от музыкально-житейского языка города и деревни, от тех ритмов и интонаций, которые вырабатывает ежедневным опытом и годами создает быт, создает и закрепляет в поколениях.

Лирика «Петрушки» - островыразительная и поражает своей глубокой серьезностью: она живет под балаганными масками и на фоне ярко

переданного «состояния праздничности». Никогда еще мир жалких, обездоленных и униженных «масок» в образе всеобщего забавника «петрушки» не проявлял себя в русской пантомиме балете в такой жуткой, правдивой до боли музыке. Смерть Петрушки – всего несколько строк музыки – таит в себе десятки страниц глубокой симфонической поэмы. Все направлено здесь на выразительность. Отдельные инструменты стали действующими лицами.

Музыка «Петрушки» насыщена – что предполагает в композиторе исключительный дар наблюдения – ритмами, жестами и движениями, конкретно передающими душевные состояния отдельных персонажей и толпы.



Центр первой картины – симфонический момент: «Фокус». В сферу света и движения вливается останавливающее жизнь магическое начало. Все застыло под властью странных и чуждых действительности холодных интонаций. **Финал картины – пляска кукол: «Русская».** Это железно-дисциплинированная, механически точная игра отчетливо выбиваемых острорельфных мотивов.

Картина вторая – «У Петрушки», – в сущности своей, является развитым пантомимным монологом. Картина третья – «У Арапа». Арап танцует:

гротесковое изображение восточной неги. С появлением балерины следуют забавные танцевальные эпизоды (pas de deux на популярных избитых мотивах). Стравинский остроумно пользуется юмористически звучащими тембрами



(особенно, фагота). Вальс здесь – прототип других «смешных» вальсов Стравинского. **Финал этой картины – суетливая и судорожная «схватка» двух соперников.** Арапа и Петрушки: гротескная «батальная» симфония (напоминает баталии мышей и игрушечных солдатиков в «Щелкунчике» Чайковского).

Четвертая картина – «Народные гулянья на масленой». По своей протяженности, по музыкальной насыщенности и по разворачиванию

действия она составляет большую часть – почти половину всего балета. В центре ее лежит ряд танцевально-жанровых или характерных эпизодов.

Первый эпизод сюиты – танец кормилиц:

Следующий эпизод – мужик с медведем.

Далее *выходит купец с двумя цыганками.*

Им на смену выступают *кучера и конюхи.*

Следующий эпизод «Ряженые».

Резкая пронзительная фанфара труб: преследуемый Арапом Петрушка выбегает из театра. Арап убивает Петрушку. Петрушка падает. Мотив «фокуса», отзвуки вступительной праздничной музыки и пронзительная фанфара ожившего Петрушки замыкают действие.

В первой постановке *роль Петрушки* исполнил *В.Нижинский*, *роль Балерины – Т.Карсавина.*



«Жар-птица»

Балет в одном действии, трёх картинах

Либретто и балетмейстер М. Фокин

Первое представление: «Гранд-опера», 1910 г.

Действующие лица:

Жар-птица, Иван-царевич, царевна ненаглядная Краса, Кашей Бессмертный, всадник ночи, всадник утра.

В музыке «Жар-птицы» три сказочных мира. Мрачное, давящее царство Кашея – царство гнёта. Другой мир – сама «Жар-птица»: ослеплённый свет и красочный вихрь – с одной стороны, завораживающая, гипнотизирующая лирика – с другой. Лучший симфонический момент «партии» Жар-птицы – её жемчужная колыбельная. Третья сказочная сфера – пленные царевны и освобождающий их Витязь.

На горе за каменной стеной висится безмолвный, мрачный замок Кашея.



Вдруг всё заливают яркий свет – это Жар-птица летит в сад Кашея поклевать золотые яблочки. В погоне за Жар-птицей попадает в Кашеево царство и Иван-царевич.

Здесь он настигает сказочную птицу.

Жар-птица молит царевича отпустить её, она обещает Ивану-царевичу за это помощь в любой беде. Царевич не может устоять перед мольбами Жар-птицы. В залог Жар-птица дарит Ивану-царевичу золотое перо из своего крыла и, отпущенная им, улетает.

Иван-царевич прячет перо, собирается уйти, как вдруг в саду появляются тринадцать зачарованных царевен



Кашеева царства. Среди них Царевна Ненаглядная Краса. Одно яблоко закатывается к стене, где стоит Иван-царевич. Он поднимает его и подаёт девушкам. Царевны испуганны, но принимают его в свои игры.

Наступает утро. Царевны должны вернуться в замок, но Ненаглядная Краса успевает предупредить царевича о грозящей ему опасности в Кашеевом царстве. Иван-царевич спешит к воротам, распахивает их и...поднимается оглушительный перезвон. Это проснулось царство Кашеево. Выбегают слуги Кашея и набрасываются на царевича. Только он справился с ними, как на него нападают кикиморы, билибошки – вся Кашеева нечисть. Наконец появляется сам Кашей. Свита Кашея падает ниц перед своим властелином, но Иван ему не кланяется.

Кашей произносит заклинание, которое должно превратить Иванацаревича в камень. Заклинания начинают действовать. Иван-царевич теряет силы, как вдруг вспоминает о пере Жар-птицы. Он вынимает его, и тотчас золотой свет летящей на помощь Жар-птицы ослепляет свиту Кашея. Прилетела Жар-птица, своими чарами заставила до упаду плясать Кашеево царство. От изнеможения слуги, кикиморы – вся нечисть валится с ног и засыпает. А тем временем Иван-царевич добывает волшебный ларец, в котором спрятано яйцо – смерть Кашея.

Очнулось, почуяв это, поганое царство. Сам Кашей бежит к царевичу, но царевич бросил яйцо наземь, и сгнуло Кашеево царство, вырос на его месте сказочный город. Ожили богатыри, превращённые Кашеем в камни, вернулись к своим невесам.

Подошёл к своей суженой и Иван-царевич – к Царевне Ненаглядной Красе. С радостью венчает их народ на светлое царство.

Танцы пушкинского бала

Полонез или Польский

По мнению русских танцмейстеров середины прошлого века, этот польский по происхождению танец, попал к нам из Парижа после Великой французской революции и его популярности способствовали эмигрантыроялисты, к мнению которых обо всём связанных этикетом, прислушивались русские аристократы. В действительности **Полонез**известен в России ещё со времён Самозванца, а танцевать его стали уже при Петре Первом.

Полонез пришёл на смену **Менуэту**, более массовый характер и простые движения сделали его повсеместно популярным, он задавал тон всему балу. Польским не только начинали, но иногда и заканчивали бал. В этом случае он выполнял функцию прощания гостей с хозяевами.

Вальс

Порядок танцев на балах мог варьироваться, но, как правило, вслед за **Полонезом** танцевали **Вальс**, из бальной новинки не слишком хорошего тона

(ещё Павел I во время не долгого своего царствования успел запретить своим гвардейцам танцевать «дьявольскую пляску», вальсеном именуемую).



Вальс почти мгновенно стал одним из популярнейших танцев. Существовало несколько типов вальсов и несколько манер танцевать этот танец. Появился танец, напоминавший **Лендлер** – деревенский танец Австрийских Альп (известен как тирольский или штирийский – по названию провинций). Мелодия понравилась, понравился и танец. Под этими названиями он начинает входить в бальную практику.

Немецкое происхождение танца не оспаривается ни одним из танцмейстеров. На протяжении всей пушкинской поры в нотных сборниках встречается и ещё более ранний «предок» вальса. Он так и называется – немецкий танец **Аллеманда**. Довольно умеренный темп, подчёркнутая опора на сильную долю придавали этим танцам некоторую тяжеловесность. Одновременно входит в обиход понятие *walz, walzer*, обозначающее вращение.

Вальс становится лирическим центром бала. В его ритме улавливается биение взволнованного человеческого сердца; это танец надежд и признаний. Русская бальная культура пушкинской поры дала начало поэтизации вальса. Русский лирический вальс вошёл в европейскую культуру наравне с венским или парижским.

Мазурка

Мазурка появилась в бальных залах России в 1810 годы и в короткое время стала популярной. Звуки **Мазурки** мгновенно разделили всех присутствующих на 2-е неравные группы. На больших балах танцевать её осмеливался не каждый. **Мазурка** требовала мастерства, особенно от кавалера.

Мазурка танцевалась с большим количеством разнообразных фигур и вариаций, в которых и танцоры и



распорядитель могли проявить фантазию и выдумку. Кульминацией **Мазурки** было обязательное мужское соло.

Мазурку танцевали долго. Каждая из присутствующих пар должна была успеть совершить свою сольную проходку по залу, демонстрируя мастерство и способность к экспромту.

Контрдансы

Значительную часть бала занимала целая группа танцев, имеющих общее происхождение и восходящих к танцевальной культуре уже не XVIII, а XVII века. Это так называемые **Контрдансы**.

Название происходит от английского country dance – сельский танец. Под разными наименованиями их танцевала вся Европа. В России долгое время были популярны **Экосезы и Англезы**. До того, как в начале 19 века в бальный обиход вошли **Вальс и Мазурка**, они занимали основное место.

Экосез считали в России английским, точнее, шотландским танцем. Отсюда ещё одно его название – schottische (**шотишь**).

Контрданс, в котором танцующие группировались по 4 пары, назывался **Кадрилью**. **Контрдансы и Кадрили** в их бальной форме попали в Россию также из Франции.

Названия фигур происходили от первых слов куплетов давно забытых песен. Обязательных фигур было 5, шестая – trenis – была введена позже известным танцором, давшим ей своё имя. Однако есть упоминание о кадрилях, состоящих из 8 и даже из 11 фигур.

Самой распространённой формой **Кадрили** была французская, но танцевали и так называемые английские и русские Кадрили (в английской Кадриле после каждой фигуры идёт Вальс, потом Галоп).

Кадриль требовала от танцоров развитой техники, прыжков. Разновидности Контрданса – **Лансье, Гросфатер, Тампет, Матредур** (при жизни Пушкина на балах танцевали все эти разновидности).

Полька

Полька вошла в танцевальный бал позже **Вальса и Мазурки**, пик её популярности приходится на 40-50 годы 19 столетия. Общеизвестным фактом считается чешское происхождение танца.



IV раздел

Русский балет XX века

Основные черты балета XX века

Русский балет XX века – одно из замечательных завоеваний нашей многонациональной культуры.

Искусство хореографии находится в процессенепрерывного движения. И русский балет продолжает расширять круг доступных танцевальному воплощению тем, охотно обращается к сценической интерпретации не только классических произведений, но и произведений национальных литератур, обновляет выразительные средства своего искусства, особый интерес проявляет к виртуозным формам классического танца, разрабатывает симфонические принципы современного хореографического мышления.

Современный балетный театр – сложное для восприятия искусство. В его условный мир не так-то просто проникнуть, тем более что современный балет отдаёт явное предпочтение поэтической образности и метафорическому повествованию.

В жизни балета нашей страны произошло за последнее время немало значительных событий. Музыкальная общественность отметила 200-летие крупнейших театров (в Москве и Петербурге), 50-летие отпраздновали пермский балет, балетная труппа Петербургского Малого театра оперы и балета. Процесс расширения сети музыкальных театров продолжается и сейчас. И если в дореволюционной России было всего две постоянные балетные труппы, сейчас в нашей стране работает свыше 50 театров оперы и балета. Более того, появился новый тип балетного коллектива – ансамбли классического и современного танца. Небольшой состав труппы, специально подобранный репертуар – в основном концертные номера и одноактные балеты – позволяют этим коллективам постоянно гастролировать по стране, знакомить жителей многих городов и с классикой, и с новейшими поисками в современном хореографическом искусстве.

Героический стиль родился в русском балете в 1920-е годы как новое направление в исполнительском искусстве и утверждался в балетмейстерском творчестве. Пример тому – балет «Пламя Парижа» Б. Асафьева с хореографией В. Вайнонена.

Героические интонации были присущи и балетам, поставленным в 1930-1950-е годы. Каждый раз главным в таких произведениях становилось художественное воплощение темы – народ как основная движущая сила истории, как хозяин судеб исторического процесса – в любые эпохи и в любые времена.

На заре русского балета XX века в понятие «современный» вкладывался однозначный смысл «злободневный», рассказывающий о том, что происходит в настоящее время.

Русские хореографы в последние годы всё смелее берутся за самые сложные произведения художественной литературы, чтобы воплотить волнующие их темы.

Характерной чертой русского балетного театра являлся повышенный интерес к истории. И не только ради знакомства с важными вехами исторического процесса, но прежде всего с прошлым нашей родины.

Интересную, во многом примечательную премьеру показал Петербургский Малый театр оперы и балета: события эпоса «Слово о полку Игореве» стали основой балета «Ярославна» на музыку Б. Тищенко.

Балетный театр XIX века тяготел к сказке и легенде преимущественно. В начале XX века хореографы-новаторы М. Фокин и А. Горский стремились преодолеть жанровую и тематическую узость балетного репертуара. Предпочтение отдавалось сложному драматическому повествованию, раскрываемому в многоактном спектакле.

Балетный театр в последнее время нередко обращается к фольклору, его материалу и темам, претворяя в сценическое произведение идеи, почерпнутые в народном искусстве. Оригинален замысел одноактного балета «Святочные игры» А. Сойникова. Молодой композитор создал интересную музыку, включив в неё подлинные фольклорные записи песен и плачей.

Поиски нового в советском балете сочетались с изучением достижений хореографического искусства прошлого. Классическое наследие за последние годы вновь вызвало к себе пристальный интерес («Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Коппелия», «Сильфида»). Изменяется форма спектакля, становясь более гибкой, появляются новые виды балетных постановок, активно идёт процесс взаимопроникновения разных жанров.

Балетный театр периода революционных лет (1917-1927гг.)

Русская школа после 1917 года

Предреволюционный русский балет был знаменит оставшимися ещё от XX века достижениями М. Петипа и новаторскими находками М. Фокина. Первое послереволюционное десятилетие характеризовалось многообразием творческих поисков, сохранением старого и возникновением многих новых тенденций, бурными дискуссиями и экспериментами, на фоне которых выделяется творчество К. Я. Голейзовского и Ф. В. Лопухова. Следующее тридцатилетие 1927-1957 годов определяется господством так называемого «драмбалета», представители которого Р. В. Захаров, Л. М. Лавровский, В. И. Вайнонен.

После Октября многим казалось, что искусство балета целиком принадлежит старому миру и обречено погибнуть с ним вместе. Если же и находились у балета защитники, то, как правило, речь шла, лишь о «сохранности ценностей».

Накануне Октября балетный репертуар Мариинского театра в Петрограде и Большого – в Москве составлял как бы несколько пластов. Один из пластов содержал старинные балеты, многие десятилетия, шедшие на русской сцене. Россия единственная сохранила грациозную французскую комедию XVIII века – «Тщётную предосторожность» Ж. Доберваля. Русский балетный театр имел в своём репертуаре также балеты, доставшиеся от эпохи романтизма. Здесь шли «Корсар» и «Эсмеральда» Ж. Перро, воздействующие своей экзотикой и «тальянической линией» в балете, где фантастические образы воплощали идеал прекрасного духовного начала, противопоставленного началу земному. Не сходил с афиши и «Конёк-Горбунок» А. Сен-Леона с его красочными танцами разных национальностей.

В некоторых спектаклях преобладала зрелищность. Музыка несла преимущественно служебные функции. И всё это никого не интересовало. Привлекал только танец. От танца зависела ценность балета.

Традиции, доставшиеся в наследство, надо было развивать, что-то принимая, а что-то отвергая. Но главное – на их основе предстояло строить советское хореографическое искусство. Задачи, которая стояла перед балетом в первые годы после революции, возможно, и просто сформулировать, но не так-то просто было осуществить. Прежде всего, следовало сохранить труппы хотя бы в таком состоянии, чтобы они могли исполнять наиболее значительные балеты и тем самым сохранить репертуар.

История двух оперно-балетных театров Москвы и Петрограда на протяжении первого пятилетия – это история упорной борьбы за жизнь.

В годы гражданской войны катастрофически уменьшился состав балетных трупп Петроградский балет потерял 68 человек: 34 уехали за границу, многие в 1922 году попали под сокращение. Среди эмигрировавших Петроградских артистов были М. Фокин, Н. Легат, Б. Романов. Уехали балерины М. Кшесинская, Т. Карсавина, Л. Егорова О. Спесивцева, уехали ведущие танцовщики П. Владимиров, А. Обухов.

Первое время после Октября в московском и петроградском театрах царил растерянность. В Большом театре не было открытой оппозиции и актов саботажа, в Мариинском спектакли на некоторое время прекратились, но начинщиками этого были артисты оперной труппы, а не балета. В обоих театрах долго не удавалось наладить управление труппой. Несколько раз менялась структура руководства. Режим самоуправления (выборные комитеты), не оправдавший себя, был заменен советом дирекции (Директорией), затем во главе театров стали директора, при которых вначале существовали художественные коллегии, затем художественные советы. Беспреданно менялись и формы руководства балетными труппами. Петроградский балет за пять лет сменил пять способов внутреннего управления. То же происходило и в Москве.

Перед театрами стояли и трудности, обусловленные общим положением в стране. В тяжелых условиях гражданской войны и разрухи продолжать работу можно было только ценой огромного напряжения сил всего коллектива. Застыли города, лишённые тока и транспорта. По узким тропинкам, протоптанным посреди улиц, с трудом передвигались, волоча за собой санки, изголодавшиеся люди.

Но, несмотря, ни на что, театры каждый вечер открывали свои двери. В фойе еле светились красноватым накалом несколько лампочек. Зрители сидели в шубах, тулупах, валенках, кутались в платки. На сцене бывала такая стужа, что пар валил изо рта, руки и ноги коченели. В оркестре инструменты переставали держать строй. А спектакли шли. Их было даже больше, чем раньше. Балетные труппы Петрограда и Москвы, дававшие до революции 40—50 спектаклей в сезон, зимой 1919/20 года показали первая — 60, вторая — 69 спектаклей. Советская власть потратила много сил и средств, чтобы сохранить балет.

Государственная политика в области искусства строилась на идее преемственности культуры. Ее проводил в жизнь А. В. Луначарский, народный комиссар по просвещению. Сберегая художественные ценности прошлого, он решительно отвергал попытки ликвидировать оперно-балетные театры.

В 1921 году, с переводом к нэпу, был введен жесткий режим экономии. Дотация театрам резко сократилась. Между тем оперно-балетные театры, которые, как известно, неспособны окупать себя, нуждались в помощи. Сравнительно с дореволюционной сумма дотации сократилась, по сообщению Луначарского, в пятнадцать раз, при том, что цены на билеты снизились в пять раз.

После революции театры стали общедоступными. Были аннулированы абонементы. Билеты распределялись через специальную комиссию: часть по маленьким ценам, часть бесплатно и только незначительное количество билетов поступало в свободную продажу. В годы нэпа продолжала

существовать так называемая «рабочая полоса» в театрах — полоса дешевых мест, идущая через все ряды.

Особым спросом пользовались билеты в Большой и Мариинский театры. Опера и балет привлекали рабочего сначала уже тем, что еще недавно были для него недоступны. Но и тогда, когда первое любопытство было удовлетворено, рабочие охотно шли смотреть балет. Привлекала красочность и доступность зрелища; новая публика по заслугам оценивала и искусство актеров, быть может, интуитивно ощущая, что оно достается огромным трудом. Ее не смущало засилье на сцене принцев, волшебников, фей, экзотических красавиц. Ведь это был мир сказки, романтической легенды. А никакие доводы теоретиков о том, что нужно и что не нужно народу, не в силах истребить любовь к сказочному. Новый зритель охотно мирился с принцессой Авророй и вовсе не требовал, чтобы она была переименована в «Зарю свободы», как предлагали некоторые критики балета.

В тяжелые дни гражданской войны, когда возвращаться из театра приходилось пешком, пробираясь через сугробы, балетный театр не пустовал. Старый петербургский критик-балетоман А. Плещеев писал не без удивления: «Новая публика, масса, нахлынувшая в балет после его раскрепощения от абонентов, заняла определенную позицию: она оценила его и облюбовала как искусство, доступное для нее».

В ту пору и возникла проблема критического освоения классики. Задача оказалась далеко не простой. Многие балеты порядком устарели по драматургии и музыке, были искажены поздними переделками, постановки их обветшали. Между тем в «Дон Кихоте», «Баядерке», «Эсмеральде» было немало ценной хореографии. Вставал вопрос: восстанавливать ли их в первоначальном виде или обновлять.

Начиная с 1921 года Лопухов возобновил «Спящую красавицу», «Раймонду», «Арлекинаду» Петипа, «Конька-Горбунка» и «Дон Кихота» Горского, «Щелкунчика» Льва Иванова, «Эроса», «Египетские ночи» и «Павильон Армиды» Фокина.

Подход всякий раз был свой, особый, связанный с исторической судьбой того или иного балета и его реальной художественной ценностью. В «Дон Кихоте» Лопухов «восстановил подлинного Горского», изъяв из спектакля отдельные чужеродные танцы. Возобновляя «Конька-Горбунка», напротив, старался сохранить танцы А. Сен-Леона, Л. Иванова, М. Петипа и А. Горского. С помощью Ширяева он вернул «Щелкунчику» первоначальную хореографию Л. Иванова и тщательно отрепетировал, возвращая на сцену, балеты Фокина.

В «Раймонде» ему пришлось несколько переакцентировать финал второго акта. Вместо утраченной хореографической сцены он сочинил новую, где «подчеркнул триумф рыцарей, победивших сарацин». В «Спящей красавице» он открыл купюры и восстановил многие мизансцены Петипа. Совсем другая тенденция проступает в послереволюционной работе А.

Горского. Оно и естественно. В противоположность Лопухову Горский модернизировал старые балеты, когда, на его взгляд, они уже не отвечали новым вкусам. Это нередко нарушало хореографию спектакля, а то и первоначальный смысл. Новое далеко не всегда компенсировало потери.

В 1920-х годах появились спектакли, авторы которых, отвергая полностью старый сюжет, пытались приспособить к существующей уже музыке совершенно новый, революционный сценарий. Подобные эксперименты совершались тогда и в опере.

В Ленинграде существовала Мастерская монументального театра («Мамонт»), созданная со специальной целью революционизировать музыкальные спектакли. Ее руководитель, режиссер пролеткультовского толка Н. Виноградов, написал новые сценарии к нескольким балетам.

Балетный театр постоянно упрекали в отсутствии нового репертуара на современную тему, и упреки эти имели основание. Хотя за первые годы в Петрограде было выпущено семь балетов (из них шесть одноактных) и возобновлено пятнадцать, то были или постановки Фокина, ранее шедшие только за границей, или балеты, подготовленные до 1917 года, или, наконец, спектакли, которые ничем не отличались от дореволюционных. К ним следует отнести «Роман бутона розы» и «Шубертиану» в постановке А.Чекрыгина и «Сольвейг» в постановке П. Петрова.

Балет Горского «Стенька Разин» (1918) был попыткой приблизиться к современности через героическую образность исторического прошлого. Уже в канун Октября стало ясно, что монополии императорских балетных театров и школ приходит конец. Успех первых дягилевских сезонов вызвал повышенный интерес к балету. Одна за другой открывались частные школы. К началу революции их в одной только Москве было не менее десяти. Воспитанников этих школ на императорскую сцену не брали. Так возникла новая категория «артистов частного балета», которые выступали преимущественно на эстраде — в кабаре и театрах миниатюр.

Революция предоставила широкие творческие возможности тем, кто стремился приобщиться к искусству. В короткий срок возникло множество новых театральных учебных заведений, среди них — бесчисленные танцевальные студии, институты ритма, всевозможные «мастерские», школы, классы и кружки. Голейзовский, тесно связанный со студийным движением, в сердцах назвал подобные танцевальные школы «вредными бактериями».

Из десятков школ выделялись те, где во главе стояли люди талантливые и ищущие, где действительно пробовали сделать танец современным, серьезно и творчески воспитывали учеников. Некоторые из этих школ выросли со временем в самостоятельные танцевальные коллективы. Они не имели постоянной площадки и не входили в труппу оперно-балетного театра. Это не мешало им давать целые танцевальные программы, а подчас и одноактные балеты. Больше того, их поиски в ряде случаев влияли и на развитие театрального танца, в частности на академический балет.

В отдельных случаях возникали целые группы искателей нового — молодых артистов, воспитанных в традициях академического балета. Такова была экспериментальная группа «Молодой балет», организованная в 1921 году в Петрограде. Одним из ее основателей был художник В. Дмитриев, а главным постановщиком — Г. Баланчивадзе (ныне Дж. Баланчин), уже тогда увлеченный идеей развития форм классического танца.

Большую и разностороннюю работу вел за пределами академических театров Голейзовский. В 1916-м он открыл свою школу. А после Октября окончательно перешел на постановочную и педагогическую работу.

Одно из первых его начинаний — экспериментальная студия при московском балетном училище (Мастерская балетного искусства), открытая весной 1918 года.

У революции складывалось свое искусство. Оно агитировало, призывало, требовало, утверждало. В полный голос. Лирические размышления были не для него. Оно брало краски самые яркие, самые броские, без оттенков и полутонов. Искусство масс, искусство коллективных действий и коллективных чувствований.

Созданные тогда спектакли о современности и о революции оказались далеко не самыми современными и революционными. Обращаясь к советской действительности, рассказывая о народных восстаниях, художники балета сталкивались с проблемами столь сложными, что именно там было больше всего ошибок и меньше всего успехов.

После Октябрьской революции начинается новая история в хореографическом образовании. После долгих дискуссий и борьбы хореографические училища Петербурга и Москвы становятся общенациональными центрами хореографического образования. Постепенно отмирают архаические методы преподавания, основанные на интуиции. Их вытесняет новая методика, основанная на науке.

С 1931 года пост художественного руководителя балетной труппы Ленинградского театра оперы и балета занимает А. Я. Ваганова, а с 1937 года она стоит во главе преподавательского состава Ленинградского хореографического техникума.

Основная черта Вагановой: она не удовлетворялась в бытность танцовщицей тем, чтобы усвоить формы классического танца, она сумела их понять.

Ваганова танцевала неподкупно правильно; никакая трудность не могла заставить ее выйти из классического рисунка, смазать выразительную форму па из-за виртуозного трюка. Она обладала большим и легким прыжком, легко отрывалась от земли.



Педагогический метод *Агриппины Яковлевны Вагановой* (1879-1951) складывался в 20-е годы, когда классическое наследие подвергалось натиску

псевдоноваторов. Выводы строились на сравнении двух систем преподавания танца, бытовавших на русской сцене в конце XIX века под условными названиями *французской и итальянской школ*. Традиционный урок *французской школы вырабатывал мягкую и грациозную, но излишне вычурную, декоративную пластику*. От этой старой манеры преподавания и исполнительства резко отличалась итальянская школа, достигшая расцвета в последней четверти XIX века. *Виртуозное мастерство танцовщиц итальянок* поражало зрителей труднейшими па. Но *за блестящей их техникой чувствовался недостаток поэтичности и содержательности*. Эту школу отличала напряженная постановка рук, резкое подгибание ног в прыжке, чрезмерная угловатость пластики.

Русская школа в педагогической практике в широком смысле слова еще не была оформлена, и Ваганова постепенно отбирала характерные особенности русской танцевальной манеры.

Основные положения ее системы: *эмоциональная выразительность, строгость формы, волевая манера исполнения; умение находить опору в корпусе, брать запас силы руками для туров и прыжков; строгая продуманность учебного процесса, направленная на выработку виртуозной техники*. Важнейшей предпосылкой свободного владения танцем Ваганова считала постановку корпуса – *aplomb*. Большое и постоянное внимание в методе Вагановой уделено правильной постановке рук, которые должны не только завершать художественный образ танцовщицы, но и быть выразительными, активно помогая движению в больших прыжках и турах.

Итогом системы Вагановой является требование «танцевать всем телом», добиваясь гармонии движений, расширяя диапазон выразительности. Новым в ее методе являлись значительная *усложненность экзерсиса*, направленная на выработку виртуозной техники, а главное, стремление научить танцовщиц сознательному подходу к каждому движению. Ученицы Вагановой не только прочно усваивали па, но умели объяснить, как его нужно правильно исполнять и в чем его назначение.

О ногах говорить не приходится, потому что любая школа классического танца прежде всего добивается развития выворотности, большого шага, крепости пальцев. Не случайно Вагановой усовершенствована техника всевозможных вращений.

Метод А.Вагановой оказал огромное воздействие и на развитие мужского танца. Танцовщики, которые у нее никогда не учились, приобретали чисто вагановский «стальной» *aplomb*, умение находить опору в корпусе, брать *force* (запас силы) руками для туров и прыжков.

Образцом результативности системы А.Я.Вагановой является галерея выдающихся и таких разных балерин.

Урок А. Я. Вагановой

Присутствовать на уроке Вагановой – это быть допущенным в самое сердце лаборатории, где в сложной и методической ежедневной работе,



А. Ваганова в классе

каждое утро, словно Феникс из пепла, возникает новый балетный день. Агриппина Яковлевна

Ваганова, сама первоклассная танцовщица, являлась для ленинградской труппы драгоценнейшим «спецом»: по окончании артистической карьеры она взялась за преподавание и оказалась одарённой исключительными педагогическими способностями. Она умеет передать следующему за собой поколению танцовщиц, нефиксируемое «нечто», которое зовётся строгой классической манерой танца. «Взыскательный художник», она не остановилась в развитии своей

техники, пока не довела своих блестящих природных способностей до предельного совершенства и не стала лучшей в труппе. Это приобретает ещё большую ценность благодаря тому, что Ваганова сумела понять самую сущность форм классического танца. Вникая в танец своих старших товарищей, она сумела расценить в себе и в других самые основы, на которых этот танец базируется.

Талантливый художник помимо своей воли всегда воплощает стиль эпохи, не задаваясь никакими стилистическими намерениями. Агриппина Яковлевна создала и преподавала классику остросовременную, классику сегодняшнего дня. Каждая её поза конструктивна, с твёрдо сложенной архитектурой, с деловым подходом к движению, построенному на игре мускулов и сознательно приводимых в новый порядок рычагов. Твёрдость, компактность, «трёхмерность» лежат в основе техники её учениц. На уроке Вагановой нет па, которые делаются с одинаковым положением корпуса.

Все движения рук, вообще всё то, что относится к «позированию», Ваганова облакает на уроке в до крайности скупые, отвлечённые и очищенные формы. Ничего лишнего, ничего дешёвого и мелкого.

А. Я. Ваганова (1879-1951) прошла школу ученицы Чеккети – великой балерины и преподавательницы танцев Ольги Преображенской. Имя Вагановой осталось тесно связано с базовым методом обучения, до сих пор широко распространённым в восточной Европе. Он и сейчас применяется также и в западном мире, представляя собой необычайно точно взвешенный синтез важных балетных школ и разных международных стилей танца.

Особенности хореографического образования в 30-х годах XX века

Во главе преподавательского состава Ленинградского хореографического техникума в 1937 году стоит народная артистка А. Я. Ваганова. Кроме своей педагогической деятельности она работает и как

теоретик. Ваганова принесла серьёзную пользу преподавания танца в нашей стране, зафиксировав свой метод в изданном ею в 1934 году учебнике «Основах классического танца». Она читает курс лекций по методике преподавания на педагогическом отделении техникума, ведёт класс усовершенствования балерин и солисток. Кроме того, с 1931 года занимает пост художественного руководителя балетной труппы ленинградского театра оперы и балета.

В результате этого руководства разрозненная манера танца предыдущего десятилетия изжита целиком, и сейчас с первого же взгляда становится ясным всякому внимательному зрителю, что мы имеем дело с однородной, сплочённой техникой танца всей труппы, что стиль танца ленинградского балета в 1937 году – это поистине дело рук Вагановой, это стиль Вагановой.

В начале 30-х годов в России утверждается единый для всего русского искусства принцип «*социалистического реализма*», требующий «исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии».

Новое содержание требует для воплощения, для отыскания подлинно новой, профессионально крепкой формы твёрдого фундамента. Эпохе Фокина, сказавшего действительно передовое для своего времени слово, предшествовала эпоха Чеккети, который встряхнул расслабленную к тому времени русскую школу, вдохнул в неё энергию и силу и создал предпосылку для мощных полётов Павловой и Нижинского.

Во всех предыдущих этапах инициативы шла от иностранцев: Ланде, Дидло, Петипа, Иогансон, Чеккети. Впервые творческое обновление своей техники получила наша труппа от русского мастера. Какой новый взлёт выразительности русского классического танца стал возможен и неизбежен благодаря техницизму, свойственному школе Вагановой.

Танец Б. В. Шаврова, его манера поддержки, его никогда не выходившая из хореографии, но реалистически тонкая игра – это целый университет для поколения будущих танцовщиков. Танец Шаврова всегда содержателен, всегда в чисто классической форме и исполнен в благородной, сдержанной, мужественной манере. Это традиции Иогансона и Легата, традиции перешедшего к нам векового наследия французской школы танца.

Работа Лопухова Ф. В. была направлена на создание балетного спектакля, стоящего на уровне искусства своего времени. Основная цель Лопухова – симфонизация танца, то есть, основная цель, к которой и направлен весь ход развития классического танца начиная с XIX века.

После периода бурных поисков, многообразных экспериментов, ошеломляющих новаций балетный театр 30-х годов стал постепенно склоняться к сюжетности, к драматизации танца.

По форме *драмбалет* – большой многоактный спектакль. Его сюжет обычно основывался на известном литературном произведении и строился по

законам драматической пьесы. А главной темой, как правило, было противостояние конкретной социальной среде, взаимоотношение личности и общественности. Связующим мостиком между хореографическим искусством 20 - х годов и драмбалетом 30-х годов стал **балет «Пламя Парижа»** по мотивам популярной в России трилогии «Марсельцы» (Ф.Гра), посвященной событиям Французской революции конца XVIII века.

В этом балете уже ясно просматривались черты будущего: сценарий напоминал историческую пьесу с множеством вставных новелл и эпизодических персонажей.

В 30-е годы – первую половину 50-х годов драмбалет становится единственным направлением в хореографии. И это, в конце концов, привело к оскудению балетного театра – единообразию. Из театрального обихода ушли многие виды балетных спектаклей, одноактные постановки, бессюжетные и симфонические балеты.

Новый жанр потребовал новых выразительных средств. Основным среди них стал **«танец в образе»** или выразительный танец.

Наиболее значительны среди балетов того времени – **«Бахчисарайский фонтан»** и **«Ромео и Джульетта»**.

Хореографический язык «Бахчисарайского фонтана» небогат. Но исполнительница главной партии **Галина Уланова** сумела так насытить танец внутренним содержанием, сделать его настолько выразительным, что бедность хореографии стала восприниматься как сдержанность постановщика.

Г. Уланова



С именем Улановой связана и еще одна значительная удача, может быть, самое крупное достижение балета этого периода – спектакль **«Ромео и Джульетта»**. Создатели этого балета (**балетмейстер Л.Лавровский и композитор С.Прокофьев**) стремились сохранить всю многосложность, разнообразие и богатство текста трагедии, всю многоплановость ее сюжета.

Тогда же, в 30-е годы, в искусство широко входит **национальная тема**. Устраиваются смотры народных талантов, фольклорных танцев, создаются ансамбли народного танца. В конце 30-х годов ставит свои первые спектакли **Вахтанг Чабукиани**. В своих постановках он сумел слить традиции русской школы академического классического танца и национальной хореографической культуры: **испанской (в балете «Лауренсия»)** и **грузинской (в балете «Сердце гор»)**.

30-е годы XX века в области хореографического образования ознаменовались формированием системы народно-характерного и историкобытового танцев, а также появлением **школы мужского исполнительства**. Успехи мужской школы классического танца первых послереволюционных десятилетий связаны с именем **Владимира Ивановича Пономарева** (1891-1951). Он развивал в учениках координацию движений, силу, ловкость. Пономарев заимствовал у А.Вагановой рациональную

структуру экзерсиса на середине зала. Ученики Пономарева владели техникой трудных пируэтов. Но как ни важны для воспитания танцовщика экзерсис у палки и *adagio*, **главная часть в мужской школе – *allegro***. Именно в прыжковой части аккумулируются знания, навыки, обретенные ранее.

Из общих требований Пономарева к прыжковым па необходимо отметить повышенное внимание к бесшумному, мягкому приземлению. Особенность *allegro* в классе Пономарева – это большое количество **заносок** (прыжковые движения с ударами одной ноги о другую в воздухе, при этом в воздухе ноги должны скрещиваться) во всех прыжковых заданиях; тут сказывалась приверженность Пономарева к канонам мужского классического танца прошлого.

Прокофьев, подобно Чайковскому, сочетал в себе талант симфониста и оперного драматурга, что ярко проявилось в его зрелой балетной триаде.

Прокофьев первый среди русских композиторов широко использовал разветвлённую сеть лейтмотивов, подвижных, гибких, и тем самым приблизил музыку балета к симфониям. ***Прокофьев первый – в жанрах драмы и эпоса – создал развёрнутую галерею музыкальных портретов – лаконичных, ёмких монологов и диалогов, сближая балет с оперой, с её ведущими формами арии и дуэта.***

Переосмысливая наследие русской балетной классики, Прокофьев обновил не только музыкальное содержание и формы, но и модель музыкальной драматургии балета. ***Он отказался от традиционной классической структуры и взамен её выдвинул контрастно-составную, основанную на дробном номерном принципе.***

Балеты Сергея Сергеевича Прокофьева «Ромео и Джульетта»

Балет в 3-х действиях с прологом и эпилогом

Либретто Л. Лавровского, А. Пиотровского, С. Радлова и С. Прокофьева.

Балетмейстер Л. Лавровский. Ленинград,
11 января 1940г.

Действующие лица:



Эскал – герцог Вероны.

Парис – молодой дворянин, жених Джульетты.

Капулетти: Жена Капулетти.
Джульетта, их дочь. **Тибальд**, племянник Капулетти.



Л. Лавровский

Кормилица Джульетты. **Монтекки:** Жена Монтекки.
Ромео, их сын. **Меркуцио** и **Бенволио**, друзья Ромео.
Лоренцо, монах.

«*Ромео и Джульетта*» - один из лучших советских балетов, музыка которого поражает глубиной мысли, огромным даром портретных зарисовок, реалистической силой образов, что приближает их к нам во времени и делает более современными. В балете композитору удалось с необычайной убедительностью передать силу противостоящих друг другу антагонистических начал – любви и ненависти, что составило зерно драматургии балета. С самого начала и до конца они то развиваются параллельно, то вступают в столкновение, порождая конфликты.

Если образы любви, занявшие в балете основное место, принадлежат к сфере высокопоэтических, лирических, то образы зла, вражды – Монтекки и Капулетти – обрисованы музыкой мрачной, зловещей.

Основную тему балета – столкновение двух противоборствующих сил – дополняет и оттеняет ещё один круг образов, близкий к первому. Эти персонажи – патер Лоренцо, Меркуцио, Кормилица, – несмотря на свою второстепенную роль, активно вторгаются в действие и направляют его. И основным героям балета – Ромео, Джульетте, – и этим

второстепенным персонажам композитор дал такие яркие характеристики, так блестяще нарисовал музыкой их портреты, что эти образы становятся как бы зримыми.



Почему же так труден был путь «восхождения» балета на сцену и почему его музыка при рождении своём столь озадачила и режиссёра, и исполнителей и поначалу вовсе была отвергнута?

Происходящее на сцене и музыка казались слишком непривычными для артистов балета. Недаром был в ходу ироничный парафраз: «*Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете*». Многие театральные деятели считали музыку слишком сложной «и чуть ли не противоречащей требованиям танцевальности». Однако, «... чем больше мы в неё вслушивались, чем больше мы работали, искали, экспериментировали, - вспоминает Г. Уланова, - тем ярче вставали перед нами образы, рождавшиеся из музыки». Большой театр, заказавший балет, отказался его ставить. Лишь после того, как композитор сделал симфоническую сюиту из отдельных номеров балета, им заинтересовался Ленинградский театр, на сцене которого он и был поставлен в 1940 году балетмейстером Л. Лавровским.

Прокофьев привнёс в балет своё, новое понимание танцевальности, непохожее на обычное, традиционное. Композитору удалось столь выразительно и гибко передать в музыке балета внешний и внутренний облик своих героев. Отказавшись от традиционной танцевальности и от обычных

классических форм – Адажио или вальса, Прокофьев определил содержание номеров их новыми наименованиями. В балете появились: «Ромео», «Джульетта-девочка», «Маски», «Меркуцио», - закрепившие метод образных характеристик-портретов.

Краткость, законченность музыкального портрета повлекла за собой детальное внимание не только к интонационной, но и к метроритмической и тембровой выразительности.

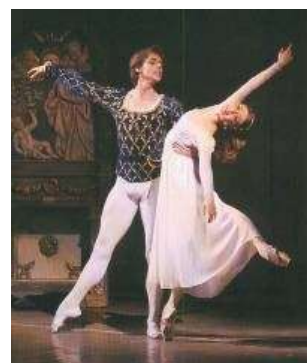
Чтобы передать некоторую чопорность аристократического бала, композитор использует полуироническую стилизацию в ритмоформуле то менуэта («Съезд гостей», № 11), то гавота, который он переносит в балет из «Классической симфонии» («Разъезд гостей», №18). Опосредованно ритмы танцев возникают и в поэтичных музыкальных характеристиках героев – например, вальсообразное движение в вариации Джульетты (№ 14) или очертания менуэта в танце Джульетты с Парисом (эпизод в № 13).

Пластический танец Прокофьева, то возвышенный в лирических сценах, то стремительно-динамичный в сценах кипящего боя, то заторможенный, «цепенеющий» в сценах гибели героя, способствует отражению эмоционального смысла происходящего в музыке балета.

В музыкальной драматургии балета неуклонное развёртывание образов любви и вражды, ставшей на пути героев к счастью, обретает характер поединка жизни и смерти, двух эпох – средневековья и Возрождения, двух мировоззрений. В этом смелость творческого решения композитора.

Показательно, что **форма рондо** становится основой тех сцен балета, которые несут важную эмоционально-смысловую нагрузку.

Для портретных зарисовок композитор часто обращался к **трёхчастной форме** (простой, сложной, с двумя контрастными эпизодами и т. д.) и здесь сказывается новаторство композитора: каждый номер включает кода, которая как бы раздвигает рамки портрета, намечая сквозную линию героя в музыкальной драматургии балета. Экспозиции отведена половина всего балета.



Обращение Прокофьева к трагедии Шекспира в балете было смелым шагом. В течение долгого времени считалось, что средствами балета нельзя передать такое сложное философское содержание. В XIX веке балеты чаще всего писали на какие-либо сказочные романтические сюжеты, а в советское время обычно обращались к историко-революционным темам, заимствованным в мировой литературе.

По-разному рассказывают о Джульетте драматург и композитор. У **Шекспира** Джульетта – дитя своего века, дитя эпохи Возрождения: зрелая и мудрая в свои неполные 14 лет. Она вполне земная и реальная. Она способна и на юмор, и на насмешку, и на гнев.

Прокофьевская музыка высвечивает иные черты характера. У неё свои выразительные средства, и она раскрывает те моменты, которые в тексте лишь подразумеваются. Она подчёркивает душевное состояние, мысль, - то есть то, что называется подтекстом.

Лучшей Джульеттой в балете Прокофьева была и остаётся выдающаяся советская балерина Галина Сергеевна Уланова. Благодаря композитору и исполнительнице Джульетта стала в балете главным действующим лицом.



Музыка Прокофьева раскрывает основной конфликт трагедии – столкновение светлой возвышенной любви юных героев с родовой враждой двух кланов: Монтекки и Капулетти.

Композитор воплотил в музыке шекспировские контрасты трагического и комического, возвышенного и шутовского.

В балете Прокофьева нет классических танцевальных номеров (Адажио, вариаций). В его основе сцены, органично соединяющие пантомиму и танец: это и сольные сцены-портреты, и сцены-диалоги, и драматические массовые сцены. Нет в балете и дивертисментов, вставных номеров.

Одной из особенностей балета является то, что образы главных героев показаны в балете в развитии. Им противостоит почти неизменный образ мрачной тупой вражды, того зла, которое стало причиной гибели юных возлюбленных.

В балете три темы любви, рисующие разные этапы развития этого чувства: зарождение его, когда на балу Ромео впервые увидел Джульетту, его расцвет и трагическая развязка, когда Джульетта готова умереть во имя любви.

Одним из самых известных фрагментов балета является номер, рисующий портрет главной героини произведения, резвой и шаловливой 13-летней девочки. Это номер – *«Джульетта-девочка»*.

Не менее популярен знаменитый *«Танец рыцарей»*. Его ещё называют *«Монтекки и Капулетти»*. Это групповой портрет двух враждующих кланов.



Трогательной и трагической истории любви Ромео и Джульетты посвящены произведения самых разных искусств: *пьеса Шекспира, скульптура Родена, балет Прокофьева, опера Гуно, симфония Берлиоза, симфоническая увертюра Чайковского.*

«Золушка»

Балет в 3-х действиях

Либретто Н.Волкова, балетмейстер Р.Захаров.

Москва, 21 ноября 1945г.

Действующие лица:

Золушка, отец, мачеха, Кривляка и Злюка – ее дочери, Принц. Что хотел передать в музыке «Золушки» Прокофьев? «...поэтическую любовь Золушки и Принца; зарождение и расцвет чувства, препятствия на его пути, осуществление мечты».

Большую роль, по словам композитора, сыграла сказочность сюжета: таинственность доброй феи-бабушки; фантастичность 12 карликов, выскакивающих в полночь из часов, отбивающих чечетку, напоминая Золушке о возвращении домой; стремительная смена стран света, куда попадает Принц в поисках Золушки; поэтическое дыхание природы в образах 4-х фей – Времен года.

В музыке Золушка характеризуется 3-мя темами:

1-я – обиженная Золушка, 2-я – Золушка мечтательная, 3-я – Золушка влюбленная, счастливая.



Помимо драматургического построения композитор старался, чтобы балет получился наиболее танцевальным.

«Я писал «Золушку» в традициях старого классического балета, в ней есть – па-де-де, адажио, гавот, несколько вальсов, павана, пасье, бурре, мазурка, галоп. Каждое действующее лицо имеет

свою вариацию».

Комический «Урок танцев» звучит под мелодию классического галантного гавота, исполняемую 2-мя скрипачами на сцене, беспрестанно перебиваемую сердитыми окриками учителя.

Эпизод угощения гостей на придворном балу, когда зачарованный Принц подносит Золушке-принцессе 3 апельсина. Прокофьев вводит в павану, в



старину придворный чопорный танец, веселый, маршевый мотив из оперы «Любовь к трем апельсинам».

Из основных персонажей сказки обидены пирикой лишь мачеха и сестры.



Балеты Арама Ильича Хачатуряна

«Гаянэ»

Балет в 4-х действиях

Либретто К.Державина, балетмейстер Н.Анисимова.

Пермь, 9 декабря 1942г.

Действующие лица:

Ованес, председатель колхоза. Гаянэ, его дочь. Армен, чабан. Нунэ. Карен. Неизвестный. Гико. Айша. Измаил. Геологи. Казаков, начальник геологической экспедиции.

Либреттист – драматург **К.Державин** – сохранил тему и некоторые сюжетные коллизии «Счастья» (первого балета Хачатуряна). Положенная в основу пьеса отразила сильные и слабые тенденции драмбалета 30-х годов.

Хачатурян во многом преодолел сюжетные недостатки. Сохранив все лучшее из музыки «Счастья», композитор заново написал весь третий акт и ряд ярких национальных номеров, среди которых всемирно известный «Танец с саблями». В «Гаянэ» воплотился его интерес к жанру лирикоэпической социальной драмы.

Хачатурян последовательно воплотил в музыке «Гаянэ» разнообразную пластику народного танца. Удивительные по красоте, то горделивые, то полные грации пластичные образы в духе «Марали» (стройная лань) предстали в напевном, полном обаяния «Танце ковровщиц» (№ 9), в изящном



«Танце розовых девушек и Нунэ» (№ 2), в томном «Вальсе Айши» (№ 16) и в Adagio главной героини.

Трудовые танцы и поэтические образы нашли отражение в массовых сценах: «Сбор хлопка» (№ 1), «Танец хлопка» (№ 2), «Шалахо» (№ 32), – связанные в основном лирико-эпической сферой музыки.

Воинственные танцы

определили мужественную,

патетическую сферу балета: «Вариации Армэна» (№ 2), «Танец мужчин» (№ 3), «Курдский»

(№ 17), «Армяно-курдский» (№ 21) танцы, близкие народному Кочари, и, конечно, темпераментный, полный стихийной силы и огня «Танец с саблями» (№ 35).

Разнообразные типы характерного танца связаны сюитным принципом (кавказская Лезгинка, Русская плясовая, Вальс, армянские национальные танцы – Шалахо и Узундара, Гонак).

Три сюиты, составленные Хачатуряном на основе музыки балета, прочно вошли в репертуар симфонических оркестров.

50-е годы открывают новый этап истории русского балета. Балет насыщается большим идейным содержанием. Балет славится высоким художественным уровнем спектаклей, совершенным мастерством деятелей хореографического искусства. Возрастает и роль музыки.

По-прежнему в балете сохраняют свое первенствующее значение тематические линии, связанные с показом героического прошлого и современности. Героика народного подвига, ярко воплотившаяся в балетах 30-х годов «Пламя Парижа», находит свое дальнейшее развитие в балете «Спартак» А.Хачатуряна (1954г.). Решенный в броской «фресковой» манере, воссоздающий широкую историческую панораму восстания рабов в Древнем

Риме, «Спартак» стал выдающимся событием и прочно утвердился на сценах наших театров и за рубежом.

«Спартак»

Балет в 4-х действиях

Сцены из римской жизни

Либретто Н.Волкова, балетмейстер Л.Якобсон.

Ленинград 27 декабря 1956г.

Действующие лица:

Спартак. Фригия. Эгина. Гармодий. Красс. Лентулл Батиат. Египтянка. Галл. Африканец. Этруски. Мимы. Сподвижники Спарта.

Через 8 лет после создания «Гаянэ», Хачатурян приступил к работе над своим новым балетом, посвященному героическому образу Спартака. Работа композитора проходила в содружестве с известным **либреттистом Н.Волковым**.

Музыка балета насыщена яркими контрастами: здесь и ликующий Рим, празднующий свой триумф, и горе побежденных, и жестокие гладиаторские бои, и героическое восстание, нежные лирические встречи и полные эпической

мощи картины побед и поражений. **Балет решен в духе монументальной героической драмы**, в центре которой могучий образ Спартака.

Видную роль играют здесь развернутые **массовые сцены**. **Композитор возродил масштабное симфоническое развитие**, «размывающее» грани номеров, с «приливами» и «отливами», подобными нарастающим волнам.

Первый акт вбирает в себя три картины, в которых дана слитная экспозиция противоположных образов, – это «Триумф Рима», «Рынок рабов» и «Цирк». Начиная с третьей картины, действие сосредоточивается на трагической судьбе гладиаторов. Сцены в Колизее, где бьются и умирают рабы на потеху патрициям, венчает победа Спартака, который бросает гневный вызов Риму.

Балетный театр 60-х – 80-х годов

Конец 40-х – начало 50-х годов стали периодом упадка по-прежнему официально поддерживаемого драмбалета. Серьезной неудачей стал балет «Сказ о каменном цветке» по произведениям сибирского писателя И. Бажова. Из спектакля исчезли важнейшие темы – природы и творчества. Спектакль знаменовал собой упадок драмбалета.



После десятилетий господства драмбалета с его приоритетом литературной, сюжетной основы на первое место вышла **музыкальная драматургия**.

Возобновился процесс, прерванный в конце 20-х годов, – развитие симфонического танца.

Первым на путь новаторства вступили ленинградские хореографы. И тот самый «Каменный цветок», что в постановке Лавровского знаменовал конец драмбалета, воплощенный молодым Юрием Григоровичем, обозначил начало новой эпохи русского балетного театра. Возродились забытые ранее жанры одноактного балета, балета-плаката, сатирического балета, балетной симфонии, хореографической миниатюры. Обогатилась лексика классического танца. Расширилась тематика балетного спектакля.



Ю. Григорович



балет "Сказ о каменном цветке"



В 60-е годы стали ставить сами исполнители: Майя Плисецкая, Владимир Васильев. А балетмейстер Леонид Якобсон и Игорь Моисеев были первыми, кто смог создать новые самостоятельные балетные коллективы. Их репертуар, как правило, составляли хореографические миниатюры.

В 70-е годы появились балеты на, казалось бы, совсем не балетно-историческую тему, где центральным героем являлся реальный исторический персонаж. Первым таким спектаклем стал балет О.Виноградова «Ярославна». Сюжет основан на выдающемся памятнике древнерусской культуры, созданный неизвестным автором в конце XII века по эпической поэме «Слово о полку Игореве». Вслед за «Ярославной» последовала постановка Ю.Григоровича – балет «Иван Грозный» и «Царь Борис» молодого балетмейстера Николая Боярчикова, основанный на трагедии А.Пушкина.



балет "Иван Грозный"

Современный период – вторая половина 70-х – 80-х годов – не столько открывает, сколько продолжает этап истории русского балета, начатый в 50-е годы. Выходит сборник «Музыка и хореография». Как и прежде, для прессы более характерен акцент на хореографию. По-прежнему, литература источник вдохновения балета: здесь мифы Древней Греции и Еврипид, Пушкин, Шекспир и Шиллер, Гоголь и Чехов, Куприн и Достоевский – новые осмысления, акценты, формы; все смелее включает балет в свою орбиту и национальную классику братских республик, и современную литературу – М.Булгакова, А.Арбузова, Ч.Айтматова. Сложился сильный отряд хореографов: Ю.Григорович, О.Виноградов, Н.Касаткина, В.Василёв, В.Васильев, М.Плисецкая.

Литературные образы в балете

Одной из существенных черт хореографии XX века стало освоение художественного опыта других искусств. Музыка, изобразительное искусство, литература помогали балету расширить круг тем, обратиться к коренным проблемам бытия, духовной жизни человека. *Приближению балетного театра к современности особенно способствовала литература.*

Хореографы стремились к постижению внутреннего мира человека во всём богатстве сложности противоборствующих устремлений, опирались при этом на богатейшие традиции мировой литературы.

Пристальное внимание советские хореографы уделяли освоению русской классической литературы. Пушкин и Гоголь, Тургенев и Л. Толстой, Достоевский и Чехов – этот перечень имён говорит сам за себя, подтверждая смелость балетмейстеров и широту охвата материала.

Балеты Родиона Константиновича Щедрина

«Анна Каренина»

Балет в 3-х действиях

Лирические сцены

Либретто Б. Львова-Анохина. **Балетмейстер М. Плисецкая** совместно с Н. Рыженко и В. Смирновым-Головановым.

Москва, Большой театр, 1972 год.



Действующие лица:

Анна. Вронский. Каренин. Сережа. Станционный мужик. Тверской. Бетси. Кити. Княжна Сорокина.

Обращение к Толстому было смелым, и, на первый взгляд, дерзким, даже рискованным шагом, ибо роман великого русского писателя – это целый огромный мир человеческих судеб, переживаний, раздумий.

Создавая балет на эту тему, Щедрин доказывает ее несомненную актуальность для нашего времени: ведь человеческие чувства по сути дела не меняются, и конфликт, лежащий в основе отношений Анны, Каренина, Вронского, понятен и близок нам – людям XX века. Для характеристики внешних отношений композитор обращается к творчеству Чайковского – современника персонажей романа Толстого.

Композитор смело применяет в балете тематизм, свойственный его симфоническим и кантатно-ораториальным произведениям, тематизм явно «нетанцевального характера».

Краткость отдельных эпизодов, их быстрый, порой весьма резкий переход от одного к другому создают общую динамическую устремленность действия, столь свойственную музыкальному театру нашего времени и особенно Щедрина. Вместе с тем подобная драматургия вызвана намерением автора зафиксировать только наиболее важные, поворотные моменты в жизни Анны, Каренина и Вронского, приобретающие в таком случае поистине симфоническое значение, отсюда и необычный, новый для балета жанр «лирических сцен», встречающийся ранее лишь в опере «Евгений Онегин» П. Чайковского.

«Анна Каренина» Л. Толстого осуществлена как балетный спектакль благодаря инициативе и творческим усилиям целой группы высоких профессионалов. **Сценарий** написан опытным и талантливым



драматическим режиссёром, знатоком балетного театра

Б. А. Львовым-Анохиным. Музыка принадлежит одному из интереснейших советских композиторов **Р.К.Щедрину**, также проявившему себя и как автор балетной музыки. Поставлен спектакль в Большом театре – Н. И. Рыженко, В. В. Смирновым-Головановым и М. М. Плисецкой.



«Лирические сцены» - так обозначен жанр спектакля. И действительно, в центре балета – лирические дуэты, призванные выразить сложность эмоционального мира героини. **Постановщики сосредоточили внимание на раскрытии столкновения гордой, искренней Анны с мёртвой, ложной моралью, носителем которой является высшее общество.** К числу находок спектакля можно отнести образ станционного мужика, который воплощает мучительность переживаний Анны, постепенно вызревающую в её сознании мысль о смерти.

Балет «Анна Каренина» броскостью формы и зрелищностью привлёк многие театры, либо перенесшие постановку Большого театра, либо создавшие свою версию этого спектакля.

«Чайка»

Балет в 2-х действиях

Либретто В. Левенталья и Р. Щедрина.

Балетмейстер М. Плисецкая.

Москва, 27 мая 1980г.

Действующие лица:

Чайка (Нина Заречная). Константин Треплёв. Тригорин. Полина Андреевна. Сорин. Маша. Дорн, врач. Аркадина.

Не менее сложная задача встала перед постановщиками, задумавшими обратиться к драматургии А. П. Чехова – его «Чайке». Музыка была написана *Р. Щедриным*, хореография *М. Плисецкой*. Она же, как и в «Анне Карениной», исполняла центральную роль.

Композитор избрал необычайную для хореографического театра *форму прелюдий*. Опыт хореографической трактовки этого жанра существовал уже с начала века, но использование прелюдий как основы музыкальной драматургии целого спектакля – такого еще не было.

«Чайка» Щедрина – балет душевно-психологических состояний. В его музыке элегическую лирику озаряют вспышки драматизма.

Впервые композитор дает хореографическое наименование – **Большое Adagio**. Но как оно далеко от традиционного, классического.

Как бы в двух измерениях существует героиня Нина Заречная. Она – центр сценических событий, но одновременно и символ мечты, поэзии, и в этом качестве возникает в летящей позе вознесённая высоко над озером.

Непосредственным предшественником «Анны Карениной» (как в хронологическом, так и образно-эмоциональном плане) стал балет «Карменсюита», жанр которого скорее можно определить как симфоническую поэму. «Кармен-сюита» интересна еще и тем, что представляет собой возрожденный композитором *жанр транскрипции*, оказавшийся состоятельным и перспективным и в наше время.



Бизе-Щедрин – «Кармен-сюита»

Одноактный балет

Либретто П.Мериме, балетмейстер Альберто Алонсо Москва, 1967г.

Действующие лица:

Кармен. Хозе. Торeadор. «Маски». Рок.



Бизе-Щедрин



А. Алонсо



М. Плисецкая

Сразу же после постановки «Кармен-сюиты» на сцене Большого театра в 1967 году, специально приглашенным для этого кубинским *балетмейстером Альберто Алонсо с Майей Плисецкой* в главной роли, вокруг балета разгорелись жаркие споры.

Что же представляет собой музыка балета – обычную сюиту (как назвал ее Щедрин), составленную из отдельных номеров оперы, ловко приспособленных для оркестра без участия голоса, или самостоятельное симфоническое произведение, обладающее своей драматургией, которая отражает собственное отношение композитора к классическому сюжету и подчиняется законам балетного, а не оперного жанра?

Щедрин, возрождая забытый жанр, значительно обогащает его – создает произведение поистине уникальное. Он серьезно и вдумчиво относится к внутреннему миру своих героев, углубляя психологическую драму, раскрывая ее по-новому, чем у Мериме и Бизе.



Создавая балет на основе музыки Бизе, Щедрин и в трактовке сюжета исходил не из новеллы Мериме, а из ее оперного варианта. У Щедрина, как и у Бизе, Кармен обаятельна своей непосредственностью, искренностью, правдивостью – она не терпит компромисса.

Сюжет подан сконцентрировано, даже конспективно. В нем все подчинено одной, ведущей идее – взаимоотношению вольнолюбивой личности Кармен, не признающей никаких оков, с обществом «масок» – людей-марионеток, страшущихся всякого появления независимости духа и всякой «непохожести» на них самих. По ненаписанным законам этого общества все, что отличается от него, не имеет права на существование.

Отсюда и трагическая судьба Кармен, дерзко бросившей вызов и погибшей, но так и не смирившейся.

Новая трактовка сюжета Мериме повлекла за собой сокращение числа действующих лиц до трех – *Кармен, Хозе, Тореро*. Им противостоит группа «масок», не имеющих индивидуальных музыкальных портретов. В балете есть еще один символический персонаж, не получивший отражения в музыке. Это *рок* – фигура мрачная, угловатая в движениях, постоянно вторгающаяся в ансамбли (дуэты, трио) главных героев.

Союз балета с драматическим театром и кино привел к рождению нового жанра – телебалета. Уникальная балерина и актриса Екатерина Максимова стала олицетворением прекрасной идеи.

В содружестве с Максимовой режиссер А. Белинский и хореограф В. Васильев осуществили художественный синтез трех искусств. Так появились «Галатhea» («Пигмалион»), «Старое танго». Подлинным достижением является телебалет «Анюта» по А. Чехову с превосходной музыкой В. Гаврилина.



Е. Максимова

Валерий Гаврилин

Балет «Анюта»

Балет в 2-х действиях

(по рассказу А.П.Чехова «Анна на шее»)

Либретто А.Белинского и В.Васильева. Балетмейстер В.Васильев

ЦТ «Ленфильм» 1 мая 1982г.

Действующие лица:

Анюта. Петр Леонтьевич. Братья Анюты: Петя и Андрюша. Модест Алексеевич. Артынов. Студент. Его сиятельство. Девушки. Офицеры. Цыганки.

После смерти жены учитель провинциального городка Петр Леонтьевич остается с тремя детьми: взрослой дочерью Анной и младшими сыновьями Петей и Андрюшей.

Пожилой чиновник Модест Алексеевич сватается к Анне Петровне. Она соглашается на брак с ним, надеясь тем самым

вырваться из серой, однообразной нищеты и спасти от нищеты свою семью.



Анюта расстается со своей первой любовью – бедным студентом – и переезжает в дом Модеста Алексеевича. Очень скоро она понимает, что блага, на которые рассчитывала, – мираж: муж скуп, практичен и не намерен помогать родственникам жены.

Наступает рождество, а вместе с ним и праздничный бал, на котором Анюта покоряет всех своей молодостью, умом и красотой (танцует тарантеллу, один из самых ярких фрагментов балета).



Внимание и любовь высшего общества провинциального городка заставляют ее забыть обо всем: о глупом, как ей уже кажется, муже, об отце, о несчастных братьях, о недавно еще любимом студенте.

Творчество Леонида Вениаминовича Яacobсона

Творчество Л. В. Яacobсона – великого хореографа-новатора XX века занимает особое место в истории отечественного и мирового балетного театра. Он открыл сотни дарований, был первым балетмейстером нескольких поколений наших балетных звёзд: от Галины Улановой и Майи Плисецкой до Аллы Осипенко и Михаила Барышникова.



Но главное достижение его творчества – это то, что он создал собственный пластический язык – «хореопластику» и свой уникальный, до сих пор не разгаданный творческий метод. Наконец, он явился создателем первого, принципиально нового, не имеющего в мире аналогов, коллектива – труппы «Хореографические миниатюры».

Он творил в тоталитарной стране во времена жестокого сталинизма, во времена Хрущёва и Брежнева. Он работал за «железным занавесом», отрезанный, как и многие художники, от мирового хореографического процесса. Но когда «занавес» подняли, оказалось, что Яacobson – один из немногих балетмейстеров, чьё творчество не только не замкнулось в унылых схемах соцреализма, но и во многом – опередило время.

Занятия танцами Яacobson начал в 16 лет. В Петроградском хореографическом училище на вечерних курсах преподавали лучшие педагоги школы: В. А. Семёнов, В. И Пономарёв, Е. П Вечеслова-Снеткова. А учились там будущие знаменитости: Вахтанг Чабукиани, Константин Сергеев, Фея Балабина, Сергей Корень. В отчёте о выпускном спектакле отмечалось: «В танце трёх кавалеров на первом месте, несомненно, Яacobson, танцевавший с большим мастерством». У него был высокий прыжок, лёгкий и мягкий, чёткие,

динамичные вращения. И хотя он был артистом кордебалета, ему доводилось выступать и в сольных партиях.

Но неожиданно у молодого артиста обнаружился незаурядный балетмейстерский дар. Первые номера Якобсон поставил летом 1925 года в Детском Селе, где отдыхали учащиеся Хореографического училища. Это были два вальса на музыку Э Грига и Ф. Шопена. Для Татьяны Вечесловой он сочинил номер на музыку «Экспромта-фантазии» Ф Шопена. Первые опыты Якобсона одобрила сама А. Я. Ваганова.



Но очень скоро стиль постановок Якобсона изменился. В них были включены элементы современной пластики и физкультурно-акробатические трюки.. партнёр мог подбросить ученицубалерину в «двойной рыбки» («Восточный танец»). Хореограф мог заставить танцовщицу скользить с плеча учащегося вниз головой до пола. «Номера Якобсона выделялись на фоне репертуара школы, отучая воспитанников от традиционного хореографического мышления...», – Г. Добровольская. Позже Якобсон осознает своё родство с хореографической культурой прошлого, а М. Фокина назовёт учителем. Во многом сходным было и отношение обоих хореографов к музыке, их образно-пластическое видение музыкальных произведений, изначально не предназначенных для претворения в хореографии.

В 1924 году Ф. Лопухов, руководивший балетом Кировского театра, принимает в труппу молодого Якобсона.

Единственным хореографом, который всегда утверждал, что советскую тему (как и любую современную) нельзя решать классическим танцем – был Якобсон. Свой первый балет на современную тему – «Золотой век» на музыку Д. Шостаковича Якобсон поставил в содружестве с В. Вайноненом и В. Чеснаковы.

С 1933 года Якобсон становится танцовщиком и балетмейстером Большого театра. Напоследок, для выпускного спектакля Ленинградского училища Якобсон поставил одноактный балет «Тиль Эйленшпигель» на музыку Р. Штрауса.

В 50-е годы он ставит «Шурале», а затем «Сольвейг».

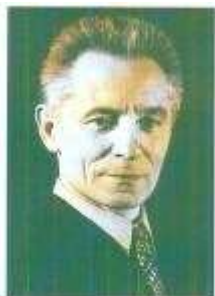
«Шурале» действительно стал важнейшей вехой в истории отечественной хореографии. С этого балета начались важные перемены на нашей балетной сцене. Якобсон возвращается в Кировский театр.

В качестве примеров решения Якобсоном спектаклей средствами классического танца можно привести озорную «танцсимфонию» «Экзерсис XX», а также «Блестящий дивертисмент» (музыка М. Глинки).

Якобсон всегда считал себя балетмейстером Кировского театра, он проработал в нём 50 лет (с 1925 по 1975).

Творения Якобсона: «Золотой век», «Шурале», «Спартак», «Хореографические миниатюры», «Клоп», «Двенадцать», «Вальсы», «Страна чудес»; спектакли для хореографического училища: «Тиль Эйленшпигель», «Ромео и Джульетта», «Испанское каприччио».

Вершина отечественной хореографии – балеты Ю. Н. Григоровича



Юрий Николаевич Григорович балетмейстер с мировым именем, поставивший множество спектаклей в различных странах Европы, Азии и Америки. Он трудно входил в жизнь и завоёвывал право на признание. Его новаторство встречало сопротивление консерваторов с первых шагов. Закончил Ленинградское хореографическое училище, где занимался под руководством педагогов Б. В. Шаврова и А. А. Писарева. По окончании был зачислен в балетную труппу Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова (ныне Мариинский театр). С самого начала его тянуло к самостоятельной балетмейстерской работе. В 1948 году он поставил в Ленинградском доме культуры имени А. М. Горького балеты «Аистёнок» Д. Л. Клебанова и «Семеро братьев» на музыку А. Е. Варламова. Подлинный успех пришёл к Ю. Григоровичу после постановки им балетов «Каменный цветок» С. Прокофьева и «Легенда любви» А. Меликова.

Вместе со спектаклями Ю. Григоровича вступило в жизнь новое поколение талантливых исполнителей, определивших достижения нашего балета в следующие десятилетия. В Ленинграде это А. Е. Осипенко, И. А. Колпакова, А. И. Грибов, в Москве В. В. Васильев и Е. С. Максимова, Л. М. Лавровский и Н. И. Бессмертнова, Н. В. Тимофеева и М. Э. Лиёпа, М. В. Кондратьева и М. М. Плисецкая, Ю. К. Владимиров и Н. И. Сорокина. Все они выросли на спектаклях Григоровича.

В 1961 году Григорович назначается балетмейстером театра имени С. М. Кирова, а в 1964 году приглашён в качестве главного балетмейстера в Большой театр (1964-1995). В Большом театре он поставил двенадцать спектаклей. Первым из них стал «Щелкунчик» П. И. Чайковского. Григорович создал здесь целиком новую хореографию на основе полной партитуры Чайковского. Дальнейшее развитие творчества Григоровича получило в постановке балета «Спартак» А. И. Хачатуряна.

В «Спартаке» используется сюжет из истории и получает современное звучание. Эта линия в творчестве Григоровича была продолжена в «Иване Грозном» на музыку С. Прокофьева. Григорович сам создал сценарий этого балета, а композитор М. Чулаки – музыкальную композицию из разных произведений С. Прокофьева (музыка к кинофильму «Иван Грозный», эпизоды из «Александра Невского» и Третьей симфонии С.

Прокофьева). Из классических балетов Григорович поставил «Раймонду» А. Глазунова, «Баядерку» Л. Минкуса, «Корсар» А. Адана – Ц. Пуни и «Дон Кихот» Л. Минкуса.

До Григоровича в хореографическом искусстве существовало два основных типа балета: спектакля с сюжетной драматургией (так называемая «хореодрама») и спектакли бессюжетные, где танцевальные композиции развиваются подобно симфонической музыке и на её основе (так называемая «танцсимфония»). Григорович сумел синтезировать эти жанры, используя преимущества каждого из них. В связи с этим необычайно обогатились и приобрели большое разнообразие хореографические формы балета.

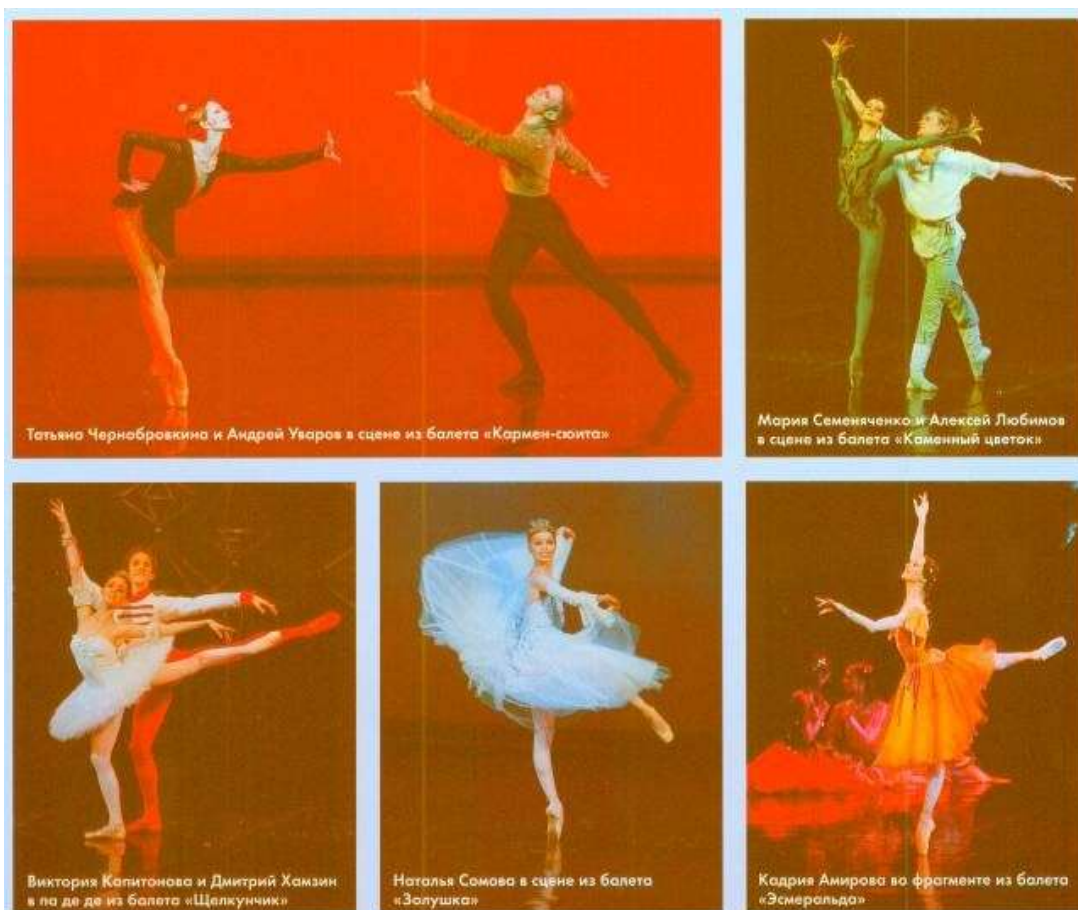
Григорович, кроме того, многолетний председатель международных балетных конкурсов в Москве, в Варне и Киеве, а также жюри ежегодного международного приза «Бенуа де ля данс»

Роль балетных конкурсов в развитии мировой хореографии

Болгарии и её славному городу Варне принадлежит честь организации в 1964 году первого в мире международного конкурса артистов балета. Именно с этого времени мировая хореография стала развиваться под знаком балетных конкурсов, которые вслед за Болгарией возникли во многих странах.

В Москве, начиная с 1965 года, балетные конкурсы проводятся раз в четыре года. Важнейшее значение конкурсов состоит в том, что на них происходит открытие новых талантов, выявление неведомых ранее ярких дарований. Достаточно напомнить о том, что через конкурсы прошли такие мировые знаменитости, как Наталья Макарова, Наталья Бессмертнова, Екатерина Максимова, Сильви Гилем, Динна Бьорн, Ван Хамель, Владимир Васильев, Михаил Барышников, Владимир Малахов, Патрик Дюпон и многие другие.

Большое значение балетные конкурсы и как средство общения хореографов и педагогов разных стран.



Тем самым конкурсы оказывают влияние на становление и развитие национальных школ. Если бы представители Японии, Китая и Кореи, Бразилии и Аргентины, Турции и Египта не участвовали постоянно в международных конкурсах, если бы их педагоги и балетмейстеры этих стран, присутствующие на конкурсах, не впитывали в себя и не обобщали их опыт, не учились бы на достижениях своих коллег, танцевальное искусство в этих странах не могло бы достичь того уровня, которого оно достигло ныне. Балетные конкурсы это, помимо прочего, также всегда праздник искусства, демонстрирующий торжество молодости и красоты. И этот праздник имеет большое значение не только для пропаганды балета, но и для эстетического воспитания зрителей.



Наконец, нельзя не отметить роль балетных конкурсов в сохранении и распространении классического наследия в области хореографии, а также их значение в развитии творческого эксперимента в области современной хореографии.

Уже первый конкурс в Варне имел такой большой успех и общественный резонанс, что вслед за ним стали создаваться аналогичные

состязания в других странах: Москве, Хельсинки, а далее в Петербурге и в Киеве, в Париже, в Токио и Осаке, в Лозанне и Рио-де Жанейро. Варненский конкурс, положив начало другим международным соревнованиям, во многом послужил для них примером и определил их программу и структуру. Оптимальная же программа конкурса была разработана и утвердилась под руководством Юрия Григоровича, который в течение восьми последующих конкурсов был бессменным председателем жюри.

Исполнение классической хореографии на балетных конкурсах показывает уровень подготовки участников, их школ, раскрывает их индивидуальность и демонстрирует мастерство. Как известно, и в обязательную программу, и в свободно представляемый репертуар входит ряд дуэтных танцев: па-де-де из знаменитых классических балетов. Все они разные. К примеру, па-де-де из «Жизели» и «Спящей красавицы», из «Корсара» и «Эсмеральды» все основаны на лексике классического танца. Есть в них и общие движения. Но всем им присущи вместе с тем разный стиль и разная танцевальная форма. Но за стилем стоят разные эмоциональные состояния, разные образы. Чтобы их передать, нужно ощущать и осознать дуэт как часть спектакля, как взаимодействие его персонажей, то есть как элемент большого сюжетного целого, имеющего свою драматургию. И потому па-де-де, имеющие разную стилевую форму, эмоциональное наполнение и образное содержание, порой танцуются одинаково, и тогда мы видим на сцене не персонажей спектакля, а конкурсантов, исполняющих хорошо выученный урок.

Подготавливая участников к конкурсам, педагоги, естественно, стремятся выбрать такой репертуар, который показал бы конкурсантов с наиболее выгодной стороны. Но дело в том, что первоначальный авторский текст в процессе сценической истории балетов обычно получает различного рода «наслоения» и редко сохраняется в изначальной чистоте. При этом «наслоения» далеко не всегда бывают плохими. Нередко они обогащают первоначальный текст и потому удерживаются в репертуаре. Мы знаем, например, как обогатили некоторые классические дуэты и вариации А. Ваганова, В. Чабукиани, А. Ермолаев. Внесённые ими детали, созданные ими редакции, вошли далее в самое понятие канонических текстов. Не случайно в программах спектаклей или концертов или в специальной литературе иногда указывают в качестве двух авторов хореографов, например, па-де-де «Диана и Актеон» – М. Петипа и А. Ваганова, па-де-де «Коломбина и Арлекин» – М. Петипа и Ф. Лопухов.

И жюри, и зрители ценят в молодых артистах музыкальность исполнения. Не в простом следовании за музыкой и соблюдении её ритма, но прежде всего в ощущении музыки как внутреннего эмоционального и смыслового наполнения танца. Передать не только темп и ритм, но настроение и духовный мир музыки – вот лавная задача.

И тогда возникает органичность существования исполнителя в танце, жизнь исполнителя в танце. Кажется, будто он сам сочиняет этот танец на сцене здесь

и сейчас, его движения льются свободно и музыкально, как плавно выпеваемая мелодия. В этом состоит высшее мастерство.

V раздел Народный танец на эстраде

Русское государство в XIX веке проходит процесс своего развития. Появляется рабочий класс, обостряется классовая борьба. Многие пляски и хороводы этого времени связаны с проведением рабочих маёвок и с городскими гуляньями. Появляются новые танцы.

Началась новая эпоха в жизни Русского Государства и русского народа. Советская власть дала возможность народным массам приобщиться к культуре, открыла им широкий доступ к духовным ценностям, создала условия для развития и расцвета народного творчества, новой формой его проявления стала художественная самодеятельность масс.

Новой традицией стали многочисленные *олимпиады, смотры, фестивали, праздники песни и танца.*

Художественная самодеятельность впервые вывела русский танец на большую сцену. Создаётся большое количество профессиональных коллективов.



В 1911 году *М. Е. Пятницким* был создан крестьянский хор, но только после 1917 года коллектив начал выступать перед различными слоями населения России.

В 1928 году создаётся *Краснознамённый ансамбль песни и пляски Советской Армии имени А. В. Александрова.* В 1937 году даёт свой первый концерт *Государственный Академический ансамбль народного танца СССР Игоря Моисеева.*

В 1938 году народный хор имени Пятницкого создаёт *танцевальную группу*, которой руководит *Татьяна Устинова.*

В 1948 году появляется Государственный Академический *хореографический ансамбль «Берёзка»*, руководитель *Надежда Надеждина.*





"Березка"

Существенную роль в становлении и развитии всей советской хореографии сыграл Всесоюзный фестиваль народного танца, который состоялся в Москве в 1936 году. Вполне естественно, что после фестиваля возникла потребность сохранения этого

богатства многонационального искусства, стала вызревать идея создания такого коллектива, который был бы способен художественно воплощать многообразие танцев народов Советского Союза. Эта идея была сформулирована Игорем Моисеевым.

Государственный академический ансамбль народного танца СССР Игоря Моисеева

«Танцевать надо легко, свободно, чтобы не видно было пота, тяжелого дыхания. Достичь этого можно только непрерывной, упорной работой», – говорил И.Моисеев.

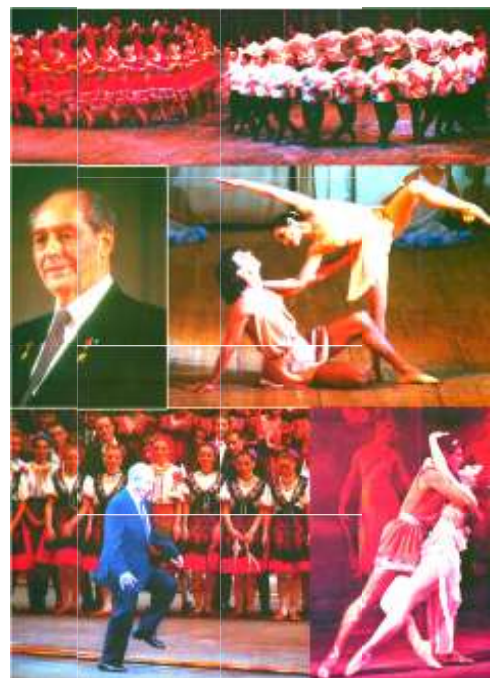
В ансамбле все отточено, доведено до совершенства. Его танцовщики танцуют как один человек. Это профессионализм высокого класса.

Первый состав ансамбля в количестве 35 человек объединил 3 группы танцоров. Ансамбль показал одно отделение своей программы в августе 1937 года.

От этой даты и ведётся его биография.

Игорь Моисеев первым выработал художественный метод обработки фольклора, дав ему новую, сценическую жизнь.

Стремление раздвинуть границы программы сказалось и в поисках особого состава его оркестра. Сначала был оркестр русских народных инструментов. После множества экспериментов остановились на малом симфоническом оркестре, в котором для национального колорита введены были народные инструменты: *балалайки, домра, кеманча, тар, дэф*, позже оркестр был дополнен джазовыми инструментами. И. Моисеев стал одним из лучших эстрадных балетмейстеров.



Ансамбль первым и единственным из ансамблей танца выступал на сцене парижской Grand opera (1966г.).

Современная труппа ансамбля – **140 артистов**. Кроме артистов балета – это малый симфонический оркестр (**главный дирижер Анатолий Гусь**), а также гримеры и костюмеры.



Два состава, на всякий случай, есть у всех номеров, поэтому в ансамбле нет солистов – все танцуют всё.

Профессиональная школа-студия при ансамбле появилась в 1943 году (сегодня эта студия имеет статус хореографического училища).

Кроме всех видов танца, будущие

моисеевцы обязаны знать основы грима, основы актерского мастерства, теорию музыки, историю балета, театра, живописи, наконец, историю родного коллектива.

Игорь Моисеев первым начал освоение танцевального фольклора народов мира.

Сегодня в репертуаре ансамбля – миниатюры, сюиты, картины, одноактные балеты.

Гибкая, мобильная модель ансамбля, придуманная Моисеевым, открыла невиданные перспективы. Во всех республиках, в странах Восточной Европы появились ансамбли народного танца (Венгрия, Чехословакия, Корея).

Все самые известные балетмейстеры стремились к Моисееву за советом, в благодарность дарили национальные костюмы, головные уборы, обувь.

В балете «Ночь на Лысой горе» на музыку М.Мусоргского, собраны все виды танцев – от классического до рок-н-ролла. А самым первым балетом считается балет **«Веснянки»**.

Особая глава в жизни ансамбля – одноактный балет

«Половецкие пляски» на музыку А.Бородина.

Игорь Моисеев – почетный член нескольких международных академий, но заниматься теорией танца ему некогда. Он автор лишь нескольких программных статей, но в каждой емко, ясно, логично развивает мысль о смысле танца, касается ли дело классики или фольклора. Тонкий знаток



классического танца, Моисеев считает, что он необходим там, где герои вовлекают зрителя в мир возвышенной любви, мечты, фантазии.

Государственный академический хореографический ансамбль «Березка»

Весной 1948 года москвичи впервые увидели на сцене театра «Эрмитаж» русский девичий хоровод под названием «Березка». Хоровод «Березка» был создан по заказу театра как номер весенней эстрадной программы. Однако программы менялись, а номер переходил из одной в другую, оставаясь самым прекрасным номер каждой из них.



Вскоре эти двадцать артисток исполняли не только хоровод «Березка», в их репертуар вошли «Девичья кадрили», «Метелица», «Колхозная полька», хоровод «Цепочка» и другие танцы. А публика продолжала называть группу исполнительниц «Березкой». Так получил свое имя и «путевку в жизнь» ныне всемирно известный хореографический ансамбль. Его программу вот уже более 60 лет неизменно открывает хоровод «Березка».



Хоровод «Березка» явился родоначальником не только ансамбля. Но и нового стиля в русской сценической хореографии.

Автор хоровода, создатель, бессменный руководитель ансамбля, сочинитель всех его программ – Надежда Надеждина.

Надежда Сергеевна Надеждина – давно влюблена в народное творчество. Еще в детстве она не могла насмотреться на русские пляски и хороводы. Ее мечта, посвятить себя искусству народного танца, сбылась

«Надеждина, будучи большим знатоком народного русского фольклора, умеет придавать хореографическому искусству новую оригинальную форму, которая делает это искусство неповторимым и, в своем роде, единственным во всем мире» - утверждала бразильская газета «Диарио Кариока».

Сущность нового стиля, возданного в ансамбле «Березка», заключается в синтезе народного танцевального фольклора и школы классического танца. Такой сплав дал возможность передать со сцены подлинную поэзию, внутреннюю силу и красоту русского народного танца.

Однако балетмейстер Надеждина никогда не занимается обработкой конкретных фольклорных подлинников. Основой ее творчества служит рожденный в народе художественный образ, независимо, где она его находит – в песне, в частушке, поэтическом сравнении, в фигуре танца или в простой поговорке



Ни с чем несравнимо богатство хороводной поэзии Надеждиной. Из всего немалого числа созданных ею хороводов не найдется и двух маломальски похожих. В каждом из них некий неожиданный угол зрения художника, собственная тема, поразительно четкий замысел, оригинальное хореографическое и режиссерское решение, неповторимая пластическая и эмоциональная интонация.

Пляска «Праздничная плясовая», хоровод «Узоры», «Сударушка», «Цветы полевые», «Лебедушка», «Прялица», «Весенний хоровод», «Северное сияние»



Труппа «Березки», состоящая в основном из выпускников Московского хореографического училища, повседневно оттачивая исполнительское мастерство, открывает и выдвигает все новые и новые дарования.

«Березка» - первый в истории коллектив народного танца, который дважды был приглашен и дал множество концертов на сцене строго театра «Ла Скала».

В 1959 году Всемирный Совет сторонников мира присудил ансамблю «Березка», первому и единственному из советских коллективов, большую Золотую медаль Мира.

Творчество коренных народов Крайнего Севера



Огромные пространства тундры и тайги: от Кольского полуострова на западе и до Чукотского на востоке, издавна населены народами Севера. В далёком прошлом исполнение танцев, песен, театральных действ у этих народов было связано с их

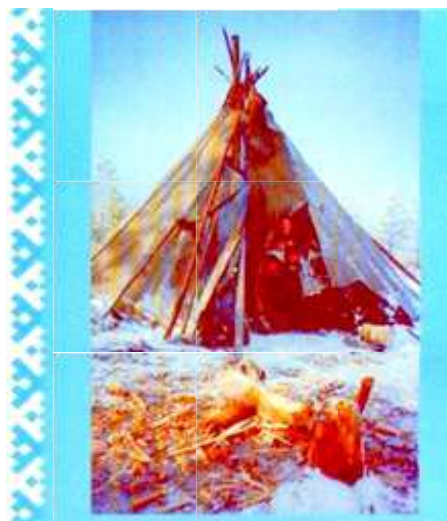
хозяйственным циклом и носило ярко выраженный обрядовый характер.

Октябрьская революция открыла новую эру в жизни всех народов, в том числе народов Севера. Большое развитие получило хореографическое искусство. Важная роль принадлежит художественной самодеятельности как промежуточному звену между бытовым и профессиональным искусством.

Традиционные танцы и песни в специфических условиях сцены подвергались соответствующей обработке и строго регламентировались по времени исполнения.

Сценические интерпретации традиционных подражательных танцев («Чайки», «Утки», «Ворон и воронята», «Танец оленей», «Танец охотников»), характерные для многих северных народов, пользуются большой популярностью.

Большое место в репертуаре почти всех коллективов занимают танцы, отражающие традиционный быт и хозяйственный уклад этих народов. Такими именно являются мужские танцы охотников (с луками, арканами, хорями, копьями); женские танцы – «шитьё», «танец журавлей», «северные узоры», «мастерицы», «встреча с солнцем».





В настоящее время хореографическими коллективами руководят, как правило, люди, получившие специальное образование. Репертуары ансамблей стали более сложными: в них появились танцевальные сюиты, инсценировки народных праздников и даже одноактные балеты.

Ненецкие танцы

Ненцы компактно расселены в Ямало-Ненецком и Ненецком автономных округах. У ненцев, как у многих других северных народов, танец не являлся самостоятельным видом традиционного искусства, а входил составной частью в обряды.



Создание в Ямало-Ненецком округе народного самодеятельного ансамбля «Сыра-Сэв» («Снежинка»), в Ненецком – ансамбля «Хаяр» («Солнце»), многочисленных танцевальных кружков, умелое использование элементов традиционной пластики подвижных игр, широкое привлечение сюжетов старинных сказок во многом способствовали формированию ненецкого народного сценического танцевального искусства.

Ансамбль «Сыра-Сэв»

Название народного национального танца «Сыра-Сэв» в переводе с ненецкого языка значит «снежинка». Знаменитый ансамбль был организован в Салехарде в 1962 году при окружном Доме культуры народов Севера выпускниками Тобольского культурно-просветительного училища В. Прохоровым и А. Оленичевым. Зажигательный танец «Олененок», творение основателя ансамбля А. Оленичева.

При создании профессионального хореографического коллектива молодые балетмейстеры решили использовать существовавшие в традиционной культуре малочисленных народов Севера танцевальные элементы для становления у аборигенов округа развитой культуры танца.

В 1969 году коллективу «Сыра-Сэв» присвоили звание «Народный любительский ансамбль танца» за развитие национального искусства.

С середины 70-х годов с коллективом работают талантливые балетмейстеры Л. Козырь, В. Сигуней (балетмейстер с Таймыра, работавший в Салехарде, хорошо знающий фольклор своего народа и сам великолепно танцующий), Е. Уфимцева-Тибичи (прекрасный танцор и знаток древних традиций своего народа), В. Колядов. Программа ансамбля обогатилась новыми постановками: стремительный «Сенгакоча» и танец с бубнами «Пензертана», «Рождение Ямала», «Корякский», «Селькупский», «Северная сюита».

С 2002 года коллективом руководит Олег Ролев.



О. Ролев

Хантыйский танец

Ханты составляют большинство коренного населения Ханты-Мансийского автономного округа Тюменской области.

Издавна они компактно расселены в бассейне реки Оби, по её притокам и на Западно-Сибирской равнине.

Самым большим праздником у хантов в прошлом был праздник медвежий. С ним связано исполнение различных плясок-пантомим, которые часто называли медвежьими. Мужчины надевали маски, женщины закрывали лица платками.

Глоссарий

Аполлон – в древнегреческой мифологии бог солнечного света, сын Зевса и Лето. Изображался в виде красивого, идеально сложенного юноши с кифарой в руках.

Балет - синтетический вид искусства, вобравший в себя многие виды искусств, главными из которых являются музыка и танец.

Бас-данс – французское слово, собирательное название беспрыжковых старинных придворных танцев.

Вакх – другое имя древнегреческого бога Диониса (в древнеримской мифологии – Бахус).

Интермедия – от лат. – находящаяся посередине. Вставная сцена или пьеса, исполняемая во время перерыва в основном театральном представлении.

Классический танец – это всегда сценический танец, движения этого танца искусственны: его исполняют на вытянутых ногах в выворотном положении, содержание в нём передаётся обобщённо, символически. Формы классического танца – вариации (сольный танец), дуэт (адажио), ансамбль и массовый танец.

Панье – огромная, растянутая в боках, сплюснутая спереди и сзади женская юбка.

Пастораль – театральное представление на идиллический сюжет, в котором действуют пастушки и пастухи.

Сюжетный сценический танец – самая распространённая разновидность классического танца. Главное его отличие от бессюжетного танца – наличие событийного видеоряда. Как и бессюжетный танец, эта разновидность классического танца чаще всего является частью крупного балетного спектакля, символизируя поступки или душевные состояния главных действующих лиц балета.

Тюник, тюника – женский балетный костюм, состоящий из многослойной пышной юбки и лифа, часто применялся в романтическом балете.

Эпоха Возрождения – эпоха в культурном и идейном развитии ряда стран Европы, наступившая после Средневековья. Эпоха Возрождения породила жизнеутверждающее, гуманистическое мировоззрение. Эстетический идеал этой эпохи заключался в соединении материального и духовного, в выдвигании на первый план интереса к роли отдельной личности. Эпоха возрождения была ознаменована великими открытиями и изобретениями, а также пробуждением («возрождением») интереса к искусству Древней Греции и Древнего Рима.

Эпоха Классицизма – термин, которым определяется стиль в музыкальной культуре, господствовавший в период с последней трети XVIII в. до начала XIX в.. Эта эпоха характеризует черты, общие с античным классическим искусством: гармоническая ясность, уравновешенность, строгость выражения, стройность форм.

Эпоха Просвещения – XVII XVIII вв. Просвещением называют общий интеллектуальный подъем, вызванный пробуждением европейской науки. Просветители утверждали: человек – существо мыслящее и может достигнуть совершенства, используя и развивая свой разум; все люди равны, поэтому должны пользоваться одинаковыми свободами и правами.

Эпоха Романтизма – художественное направление в искусстве, которое начало формироваться после 1770 г. и достигло своего расцвета в начале XIX в. Ведущим принципом романтизма стало резкое противопоставление обыденности и мечты, повседневного существования и высшего идеального мира, создаваемого творческим воображением.

Эпоха Средневековья – период истории Европы примерно с 700 по 1500 г., отмеченный развитием различных форм и расцветом образования и искусства. В этот период создавались новые монашеские ордена, способствовавшие распространению учености, а развитие готического искусства и архитектуры нашло ярчайшее воплощение в соборах.

Термины

Aplomb (*анломб*) – устойчивость, умение сохранять в равновесии все части тела.

Arabesque (*арабеск*) – поза танцующего на одной ноге, поднятая назад нога с вытянутым коленом

Attitude (аттитюд) – поза классического танца, корпус стоит на одной ноге, другая нога поднята назад, выворотное колено согнуто под углом 90°

Assemble (*асамбле*) – прыжок с одной ноги на две, которые при падении соединяются в 5-ю позицию.

Adagio (*адажио*) – медленная часть танца.

Allegro (*аллегро*) – прыжки, быстрый темп.

Battement (*батман*) – группа движений работающей ноги.

Battement tendu (*батман тандю*) – выдвижение ноги, работающая нога скользит по полу вперед, в сторону или назад, не отрывая носка от пола.

Battements tendus jetés (*батман тандю жетэ*) – отведение ноги вперед, в сторону или назад с броском на высоту 45°.

Battements fondus (*батман фондю*) – одновременное сгибание и вытягивание двух ног.

Battements frappés (*батман франэ*) – удар стопой об щиколотку со сгибанием ноги в колене.

Balancoire, en (ан балансуар) – как на качелях. Термин применяется к grand battement, когда он исполняется непрерывным качающимся движением в четвёртую позицию вперёд и назад, проходя каждый раз первую позицию.

Ballote (балотэ) – раскачивание. Раскачивающееся па, для исполнения которого необходимо хорошее равновесие.

Battements soutenus (*батман сутеню*) – движение с вытягиванием ног из 5-й позиции, непрерывное движение.

Croisee (*круазэ*) – положение фигуры со скрещенными линиями.

Changements de pieds (*шанжман де пье*) – прыжок по 5-й позиции с переменной ног в воздухе.

Coupe (купэ) – срезанный, подрезанный. Маленькое промежуточное движение, которое служит поготовкой или толчком для какого-либо другого движения. Название движения происходит оттого, что одна нога как бы подрезает другую и занимает её место.

Demi-plie (*деми плие*) – маленькое приседание (полуприседание), исполняемое без отрыва пяток от пола.

Developpe (*девлонэ*) – работающая нога из V позиции, сгибаясь, скользит носком по опорной ноге, поднимается до колена и вытягивается вперед, в сторону или назад.

Effacee (*эфасэ*) – развернутое положение фигуры.

Epaulement (*эпольман*) – положение корпуса вполоборота.

En face (*ан фас*) – положение корпуса лицом к зрителям.

Ecartee (*экартэ*) – широко разведённый, раздвинутый. Это особое положение корпуса по диагонали к зрительному залу, руки и ноги располагаются по одной линии. Танцовщик стоит, широко отведя вытянутую ногу в сторону.

Entrechat catre quatre (*антраша катр*) – заноска, четыре скрещивания. **Grand plie** (*гран плие*) – большое приседание, сгибание колена до предела, с отрывом пятки от пола.

Grand jete (*гран жетэ*) – длинный прыжок.

Grand battement jete (*гран батман жете*) – сильный (большой) бросок ноги в воздух на 90*.

Jete (*жетэ*) – движения, исполняемые с броском ноги, прыжок с одной ноги на другую.

Поворот fouette (*фуэтэ*) – хлёсткий. Термин, применяющийся к хлёсткому движению. Это может быть короткое хлёсткое движение поднятой ноги, когда она быстро проходит впереди или позади опорной ноги, или быстрый поворот корпуса из одного направления в другое.

Pas de chat (*па де ша*) – движение кошки (кошачье движение). движение должно быть похожим на движение кошки во время прыжка. По методу Чеккети и методу Французской школы pas de chat исполняется из пятой позиции в пятую с продвижением вперёд по диагонали.

Pas de bourree suivi (*па де бурэ сюиви*) – означает непрерывный, связный. Непрерывная цепь pas de bourree в I или V позиции с продвижением во всех направлениях.

Pas tombe (*па томбэ*) – упасть (падающее движение).

Pas de bourree (*па де бурэ*) – переступание.

Passé (*пассе*) – проходящее движение при переводе ноги из одного положения в другое, из одной позы в другую.

Pas glissade (*па глиссад*) – скользящий прыжок, без отрыва от пола. **Pas echappe** (*па эшанэ*) – прыжок с раскрытием ног во 2-й позиции и собиранием

Pas de deux (*па де де*) – танец двух исполнителей, классический дуэт.

Pas de trios (*па де трия*) – танец трех исполнителей, классическое трио.

Pas de quatre (*па де катр*) – танец четырех исполнителей.

Pas d'actions (*па д'аксьон*) – действенный танец.

Pas chasse (*па шасэ*) – прыжок с продвижением во всех направлениях, при исполнении которого одна нога «догоняет» другую в высшей точке прыжка.

Pas de basque (*па де баск*) – движение басков или шаг басков – оно характерно для народного танца басков. Это движение исполняется на три счёта с

переменной ног и покачиванием из стороны в сторону. Движение может выполняться с прыжком – *sauté*, с проскальзыванием – *glisse* во всех направлениях.

Pirouette (пируэт) – вращаться, вращение. Сочетание *plie* с движением рук дают энергичный посыл для полного поворота корпуса на одной ноге как на полупальцах, так и на пальцах.

Petit (*пти*) – маленький, мелкий.

Petit jete (*пти жетэ*) – один из видов воздушного прыжка, когда танцовщик прыгает с одной ноги на другую.

Plie (*плие*) – приседание на двух на двух ногах или на одной ноге.

Releve lent (*релевэ лян*) – медленный подъем ноги на 90*.

Port de bras (*пор-де-бра*) – упражнение для рук в основных позициях с поворотом или наклоном головы, а также перегибом корпуса.

Royale (руаяль) – это *changement*, который выполняется с заноской икрами ног перед переменной их в позиции.

Rond de jambe par terre (*ронд де жамб пар тер*) – круг носком работающей ноги на полу в направлениях *ан деор* – наружу и *ан дедан* – внутрь.

Sissonne (*сисон*) – вид прыжка, прыжок с двух ног на одну.

Sissonne fermee (*сисон фэрмэ*) – маленькие прыжки с двух ног на две, исполняемые с продвижением в сторону, с переменной и без перемены ног, вперёд, назад. Этот *sissonne* заканчивается на две ноги и может быть исполнен *en avant*.

Sissonne ouverte (*сисон уверт*) – выполняется с двух ног из *demi plie* и заканчивается на одну ногу, другая нога поднята.

Sur le cou-de-pied (*сюр ле ку-де-пье*) – положение стопы у щиколотки.

Temps releve (*там релевэ*) – вспомогательное движение, связанное с подъёмом опорной ноги из *demi plie* и выпрямлением работающей ноги из согнутого положения

Temps lie (*там лие*) – серия слитных взаимосвязанных движений.

Сведения о балетмейстерах и исполнителях

Анджюлини Гаспаро – итальянец по происхождению (1731-1803), – лучший ученик и последователь Ф. Хильфердинга. Италия, Австрия, Россия – страны, где он работал и совершенствовал хореографическое искусство. Балетмейстер, либреттист, музыкант, Анджюлини стремился превратить балет в музыкальную драму. Выдвинул в качестве своей эстетической программы три требования: простота, естественность, правда.



Анджюлини считал, что музыка – основа балетного спектакля, а музыкальная драматургия – основа сценического действия. Танец он делил на гротесковый, комический, полухарактерный и серьезный. Лучшие его балеты – «Дон Жуан» и «Семирамида».



Блазис Карло – (1795, 1803-1878 по другим данным 1803-1878) – итальянский артист балета, балетмейстер, хореограф, автор книг по теории и практике танца, служил в Москве в 1861 – 1864 гг.

Баланчин Джордж – (1904-1983) американский балетмейстер, создавший неоклассический стиль в балете. Поставил более 100 балетов – сюжетных и абстрактных (на музыку П. Чайковского, Ф. Мендельсона и других композиторов). Сложные образы в его спектаклях наполнены глубиной человеческой мыслью, поэзией, фантазией и удивительной изобретательностью.

Вестрис Огюст – (настоящее имя Мари Жан Огюст) (1760 -1842, по другим данным 1840, 1843) – французский артист балета, педагог. Вестрис создавал

новый тип танцовщика и новые формы танца на материале коротких пасторальных сценок и бессюжетных выходов в дивертисментах.

Вигано Сальваторе (1769-1821). Музыкант, художник, сценарист, танцовщик и балетмейстер. Сюжеты своих балетов он строит на основе литературных произведений. В отличие от знаменитых единомышленников, он не только расширяет круг авторов, но и обращается к сложным темам и образам, придавая им глубокое социальное звучание (балеты – «Отелло» по трагедии Шекспира, «Любовь к трем апельсинам» по Гоцци, «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Сон в летнюю ночь» по Шекспиру). Вигано изменил



эстетику спектакля, придав действенность массовым сценам и этим усилив их значение в балете. С именем Вигано связано формирование и зарождение нового, реалистического стиля в итальянском и мировом балете, что позволило изменить художественные приемы и средства выразительности.

Гардель Пьер (1758-1840) – французский артист балета, балетмейстер, реформатор искусства танца; в 1788-1827 гг. – главный балетмейстер Королевской академии музыки. Пьер Гардель расширил и обогатил прыжковую технику, технику пируэтов.



Дидло Шарль (Карл) Луи (1767-1837 – французский артист балета, балетмейстер, педагог; с 1801 до 1829 г. (с перерывом 1811-1816) служил в России. Танец Дидло видоизменялся благодаря влиянию русской народной пляски. В результате этих сложных взаимодействий за три десятилетия жизни Дидло, отданных им русскому театру и преподаванию в России, выработалась та разновидность

танца, которую принято называть первой русской школой классического танца.

Доберваль Жан (1742-1805), ученик Новерра, развил дальше его теоретические положения и практические поиски. Он также как и Новерр уничтожил маски, сделал правдивыми костюмы, а образы естественными. Он ввел новый стиль в балет, новый жанр в хореографию. Важное место в балетах Доберваля занимал народный танец, ритмизованная пантомима, естественный жест.



Его заслугой стало создание комедийного балета как нового хореографического жанра. Наиболее известные его работы – это балеты «Дезертир» и «Ветренный паж» по пьесе Бомарше «Женитьба Фигаро».



Камарго Мари (1710-1770), француженка, первая выступила против правил придворного театра, ввела на его сцену танец более быстрого, оживленного темпа. Для того чтобы облегчить исполнение заносок (прыжковые движения с ударами одной ноги о другую в воздухе, при этом в воздухе ноги должны скрещиваться), введенных ею в танец, Камарго сняла с туфель каблук, укоротила юбку и убрала излишние украшения.

Новерр Жан Жорж (1727-1810), как и Хильфердинг, стремился воскресить искусство пантомимы, наполнить балетный спектакль глубоким содержанием. Новерр утверждал, что танец должен стать действенным, осмысленным и эмоционально-выразительным. Репертуар Новерра состоял из одноактных и многоактных балетов. Желая все происходящее на сцене передать как можно правдивее, балетмейстер главным средством актерской игры избрал пантомиму. Новерровские преобразования коснулись и декораций, и костюмов, и музыки, в результате чего балет стал самостоятельным театральным жанром.



Салле Мари (1707-1756), тоже француженка, совершенствовала находки Камарго. Вместо громоздких панье и тонелле она надела греческую тунику, сняла маску и парик.

Тальони Мария (1804-1884), она была самой яркой звездой романтического классического балета. В танцах Тальони преобладали необычайные прыжки, полеты, остановки в прекрасных позах. Вершина ее искусства – балет «Сильфида», основа творчества – классический танец.



Хильфердинг Франц – австрийский балетмейстер (1710-1768), выдвинул свою творческую программу. Главное – превратить балет в самостоятельный театральный жанр, основное внимание – драматургии балетного спектакля и, наконец, приближение балета к правде жизни. Его постановки: «Идомей» (по пьесе Кребийона), «Альзира» (по пьесе Вольтера).

Сен-Денис Руфи и Шоун Тед – первые хореографы, для которых главным стал танец модерн. Они стремились в танце передать чувства и мысли современного человека, используя для этого пластику танцев Индии, Египта, Японии. Руфи Сен-Денис и Тед Шоун основали в Лос-Анжелесе школу,

которая называлась «Денишоун». В свою систему они включали отдельные находки и приемы Дельсарта, Жака-Далькроза, Дункан.

Вальберх Иван Иванович (Лесогоров) (1766-1819) – ученик Анджелини, он унаследовал от него приемы мимической выразительности, эксцентрической виртуозности итальянского балета. В 28 лет Вальберх становится инспектором балета придворного театра и преподает в театральной школе. Примерно в это же время он начинает свою балетмейстерскую практику. Свои балеты он называл «нравственными». Совсем особый, не похожий на другие был балет «Новый Вертер»: во-первых, он отражал события, имевшие тогда место в Москве, во-вторых, Вальберх очень смело осовременил костюм, выпустив на балетную сцену действующих лиц во фраках и модных платьях. В балетах Вальберха пантомима преобладала над танцем.



Дягилев Сергей Павлович (1872-1929) – организатор «Русских сезонов», один из основоположников «Мира искусства».



Иванов Лев Иванович (1834-1901) – русский балетмейстер. Обладая исключительными танцевальными способностями и музыкальностью, Иванов стремился достичь полного слияния музыки и танца в балете – вот над чем он работал долгие годы. Постановка «Половецких плясок» (А. Бородина) стала заметным явлением и сразу же вошла в фонд русской балетной классики. Иванов много сделал для развития характерного народного танца (в балете «Конек-Горбунок»

Ц. Пуни он впервые поставил чардаш). Велики заслуги Иванова в симфонизации русского балета, в усилении выразительности классического танца. Особенно ярко это проявилось при работе над балетами П. Чайковского – «Щелкунчик» и «Лебединое озеро».

Истомина Авдотья Ильинична (1799-1848) – русская классическая танцовщица. При совершенной технике ее танец отличался большой эмоциональностью, актерской выразительностью, грацией. Имя Истоминой часто встречалось в литературе: в стихах, а затем в мемуарах.



Карсавина Тамара Платоновна (1885-1978) – балерина реалистического направления. Она была очень музыкальна. Хорошо рисовала. Поначалу ее успехам в классическом танце мешала недостаточная выворотность одной ноги. Однако темпераментность и выразительность ее танца привлекали к ней внимание, и она танцевала главные партии в Мариинском театре – Жизель, Одетта-Одиллия, Раймонда, Аврора, Лиза.

Почти 25 лет она была вице-президентом английской Королевской академии танца. Она занималась педагогической деятельностью, балетмейстерской, консультировала балетмейстеров, возобновлявших фокинские балеты, написала книгу «Театральная улица».

Павлова Анна Матвеевна (1881-1931) – замечательная актриса, обладающая даром перевоплощения, Павлова была на месте в любой роли – лирической, трагедийной, характерной, комической. На сцене Мариинского театра Павлова станцевала много ролей. Фокин сочинил для Павловой танец «Умиравший лебедь» на музыку Сен-Санса, который всю жизнь оставался любимым концертным номером балерины. В ее исполнении Сильфида из «Шопенианы» стала эмблемой «Русских сезонов» в Париже.



Петипа Мариус Иванович (1819-1910) – француз по происхождению и русский по духу, он был блестящим мастером хореографии, выдающимся балетмейстером. С именем Петипа связано торжество русского балетного искусства («Дон Кихот», «Баядерка» на музыку А. Минкуса). Огромную роль в творчестве Петипа сыграли балеты П. Чайковского – «Спящая красавица», «Лебединое озеро». Способности Петипа как замечательного балетмейстера проявились не только в постановке классического танца, но и характерного. Нет такого спектакля, поставленного Петипа, в котором не было бы характерных танцев. Испанские, русские, польские, украинские, итальянские, французские, греческие, сербские, египетские, индийские – все они, однако, сближались с академическим классическим танцем.



Нижинский Вацлав Фомич (1890-1950) – выдающийся танцовщик. Тихий и замкнутый в жизни – он преобразался на сцене. Поражал его необычайный полетный прыжок, легкость и грациозность движений, удивительные актерские данные. Нижинский танцевал во всех постановках Фокина. Поддерживаемый Дягилевым, Нижинский поставил три балета: «Послеполуденный отдых Фавна», «Игры» на музыку Дебюсси и «Весну священную»

И. Стравинского. Нижинский считал, что при создании хореографического образа нужно использовать не только элементы классического танца, но и любое движение человека, логически оправданное в каждом конкретном случае.

Фокин Михаил Михайлович (1880-1942) – прекрасный танцовщик, балетмейстер, педагог, он к тому же хорошо рисовал, играл на различных музыкальных инструментах. В 1906 году им был поставлен школьный спектакль «Сон в летнюю ночь» на музыку Ф. Мендельсона. Затем были поставлены – «Виноградная лоза» на музыку А. Рубинштейна, первый вариант «Шопенианы». Мировое признание пришло к Фокину во время гастролей русского балета в Париже в 1909 году («Жар-птица» балет-сказка И. Стравинского, «Петрушка» на музыку И. Стравинского). Фокин добивался, чтобы пантомима была танцевальной, а танец – мимически выразительным; он возродил пластику мужского танца, сделал кордебалет действенным.



Шлыкова-Гранатова Татьяна Васильевна (1773-1863) – в раннем возрасте была взята в кусковскую домашнюю театральную школу Шереметевых. После окончания была зачислена танцовщицей в крепостной балетный театр. В 1800 году Шереметев распускает свою труппу. Шлыкова-Гранатова, протанцевав 15 лет, закончила свою сценическую деятельность в возрасте около 28 лет. Шлыкова танцевала в балетах, выступала в комедиях и в операх.

Дункан Айседора (1877-1927) американская танцовщица, одна из основоположниц танца-модерн. Она отрицала классический танец, пропагандировала развитие массовых школ. Опираясь на древнегреческое искусство, Дункан заимствовала греческую пластику, стремилась слить воедино танец и музыку. . В танцах Дункан импровизировала. Она танцевала под музыку Глюка, Моцарта, Шопена, Шуберта, Бетховена, Вагнера,



Чайковского. Костюм, обращение к небалетной музыке, совершенствование мимического исполнительского искусства, импровизация и, наконец, борьба с буржуазными представлениями об искусстве танца – вот то положительное и ценное, что несло в себе творчество Айседоры Дункан.



Лиэпа Марис Эдуардович – (1936-1989) народный артист, лауреат международных премий. Танец его отечен академической строгостью и элегантносью, мужественностью и широтой. Крупнейшей творческой победой М. Лиэпы стала партия Красса в балете «Спартак». Лиэпа не только танцовщик, он педагог, балетмейстер, киноактер (поставил балет «Дон Кихот», возобновил балет Фокина «Видение розы», снялся в фильмах-балетах «Гамлет», «Галатя»).



Ваганова Агриппина Яковлевна (1879-1951) – советский педагог хореографии и балетмейстер. За годы своей исполнительской деятельности она выступала сначала солисткой, а затем танцевала главные партии в таких балетах классического репертуара, как «Лебединое озеро», «Жизель», «Конек-горбунок», «Дон Кихот». Творческая деятельность Вагановой – и педагогическая, и балетмейстерская – оказало большое влияние на развитие советского хореографического искусства. Выпустила книгу «Основы классического танца», которая переведена на многие языки. В ней Ваганова систематизировала весь педагогический опыт своих предшественников и свой, раскрыла творческие принципы и методы, достижения всего русского классического балета. кроме того, она дала анализ приемов и форм классического танца, разобрала отдельные танцевальные па, позы, термины.

Глинка Михаил Иванович (1804-1857) – композитор, не написал музыки специально для балета. Но танцевальные сцены в его операх «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», их решение имели огромное значение для развития русского национального балетного театра. М. Глинка явился основоположником национально-характерной традиции решения танцевальных эпизодов в опере.



Чеккетти Энрико (1850-1928) – итальянец, ученик к. Блазиса, который помог ему стать танцовщиком-виртуозом, владеющим приемами мимической игры. Русские танцовщики учились у Чеккетти виртуозности, умению выполнять движения быстро и темпераментно.

Глушковский Адам Павлович (1793-ок. 1860) – начал учиться в театральной школе у И. Вальберха. По окончании школы был зачислен на амплуа танцовщика в петербургскую балетную труппу. Повредив ногу и позвоночник, он вынужден был оставить исполнительскую деятельность. Глушковский первым обратился к сказке Пушкина «Руслан и Людмила». Вскоре состоялась премьера пятиактного балета на музыку Ф. Шольца. В 1839 году Глушковский ушел из театра и занялся писательской деятельностью. Первый теоретик и историк русского балета, Глушковский для последующих поколений оставил важные сведения о русском балете первой половины XIX века.



Иогансон Христиан Петрович (1817-1903) – швед по происхождению, но долгие годы проживший в России. Знал в совершенстве классический танец, был превосходным партнером; его исполнительская манера отличалась изяществом и виртуозностью. За свою долгую педагогическую деятельность он подготовил несколько поколений русских артистов балета.

Рахманинов Сергей Васильевич (1873-1943) – русский композитор, выдающийся пианист.





Шляпин Федор Федорович (1873-1938)

Выдающийся певец, особое значение имело участие Шляпина в «Русских сезонах» как пропагандиста русской музыки.

Чайковский Петр Ильич (1840-1893) – русский композитор, автор трех замечательных балетов: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик». В его музыке живут вечные, неумирающие чувства и мысли, она поет о человеке, о богатстве и красоте его души, о его праве на счастье.



Стравинский Игорь Федорович (1882-1971)

Выдающийся русский композитор, чье творчество оказало громадное влияние на развитие русской музыки во всем мире. Как один из деятельнейших участников «Русских сезонов» в Париже, оказал большую поддержку С. Дягилеву. Для его антрепризы Стравинский написал три балета, прославивших его во всем мире: «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная».



Кшесинская Матильда (Мария) Феликсовна (1872-1971) артистка балета. Родилась в танцевальной семье, танцы были её подлинной стихией и давались ей легко, шутя. Критики превозносили её, не скупясь на похвалы – «лучшая русская современная балерина».

Преображенская Ольга Иосифовна (Осиповна) (1871-1962) артистка балета, педагог. Обладала большой художественной тонкостью в исполнении – создании ролей, превосходила Кшесинскую в музыкальности, в грации и поэтичности, но уступая в темпераменте и в характерных танцах.



Якобсон Леонид Вениаминович (1904-1975) хореограф-новатор XX века, главное достижение его творчества – это то, что он создал собственный пластический язык – «хореопластику» и свой уникальный, до сих пор не разгаданный творческий метод. Он явился создателем первого, принципиально нового, не имеющего в мире аналогов, коллектива – труппы «Хореографические миниатюры».

Васильев Владимир Викторович –(1940) народный артист лауреат международных премий. «Он овладел не только высотами классической техники, но и искусством перевоплощения, восприняв традиции своих знаменитых предшественников», – сказал Р. Захаров. Данила – художник, творец, русский самородок; Иванушка из балета «Конек-Горбунок» – русский парень, добрый, смысленный и остроумный; Петрушка – одинокий, отверженный человек-кукла – таковы роли Васильева. Васильев обращается и к балетмейстерской деятельности. Ставит балеты: «Икар» С. Слонимского, «Макбет» К. Молчанова, «Эти чарующие звуки» на музыку Торелли, Корелли, Рамо и Моцарта.



Григорович Юрий Николаевич – (1927) народный артист, советский балетмейстер. Черта, характеризующая его творчество: стремление к четкому сюжету, острому драматизму хореографического действия, обращение к танцевальному фольклору, определенность пластических характеристик героев. Пластические раздумья-диалоги, поставленные Григоровичем, позволяют понять психологическое состояние героев (балеты «Каменный цветок» - С. Прокофьев, «Спартак» - А. Хачатурян, «Иван Грозный» - С. Прокофьев, «Ангара» по мотивам пьесы А. Арбузова, новая постановка балета «Ромео и Джульетта»).

Лавровский Леонид Михайлович – (1905-1967), народный артист, лауреат Государственных премий. Первые его постановки – это «Симфонические этюды» Р. Шумана и «Времена года» П. Чайковского. Первые балеты Лавровского сразу же выявили его индивидуальность как балетмейстера – стремление к драматической экспрессии, к углублению психологизма действующих лиц, к слиянию танца и пантомимы. Он создал свои редакции «Раймонды» (Глазунов А.) и «Жизели» (Адан А.). Лучшим балетом можно считать – балет «Ромео и Джульетта» (Прокофьев С.).



Максимова Екатерина Сергеевна – (1939-2009) народная артистка, лауреат международных премий, солистка Большого театра. Ее танец отличается отточенностью, чистотой каждого движения, артистизмом. Прекрасные данные позволяют ей выступать в самых различных по

жанру, по характеру партиях. Партия Жизели – одна из лучших ее ролей. Во всех балетах П. Чайковского танцевала Е. Максимова. Она танцует и в новых балетах: Натали в одноименном балете, Шура в «Гусарской балладе», Элиза Дулиттл в «Галатее», Анна в «Анюте».



Моисеев Игорь Александрович – (1906-2007), народный артист, лауреат многих премий, руководитель Ансамбля народного танца СССР. Моисеев ставил танцы в операх «Кармен», «Демон». Более 200 разнообразных постановок Моисеева были показаны зрителям в нашей стране и за рубежом. Он обновляет старые танцы, создает новые. Моисеев ставит не только отдельные танцы, концертные миниатюры, но и фольклорные циклы, танцевальные сюиты. В них своеобразная народная хореография накладывается на академическую основу танца, сливается с ней.

Надеждина Надежда Сергеевна – (1908-1979), народная артистка, лауреат Государственной премии. Она создала «новый стиль в хореографии, основанный на синтезе танцевального фольклора и школы классического танца». Руководитель и постановщик танцев Академического хореографического ансамбля «Березка».



Плисецкая Майя Михайловна – (1925) народная артистка, лауреат многих премий. Репертуар Плисецкой необыкновенно широк, но для каждой роли она находит особые краски, будь то роль большая или маленькая или концертный номер – хореографическая миниатюра. Необыкновенная музыкальность, пластичность и артистизм позволяют балерине-актрисе создавать образы и лирические, и глубоко драматические, и трагические – Маша из «Щелкунчика», фея Сирени, фея Виолант, Аврора в балете «Спящая красавица», в «Дон Кихоте» - она перетанцевала все женские партии. Шедевром стал в исполнении Плисецкой «Умиравший лебедь» Сен-Санса, поставленный еще Фокиным для А. Павловой. Событием в мире хореографического искусства стала роль Кармен в балете «Карменсюита» на музыку Ж. Бизе – Р. Щедрина, поставленном для Плисецкой Альберто Алонсо. Майя Михайловна не только гениальная балерина, но и интересный балетмейстер (ее постановки – «Анна Каренина», «Чайка»).

Сергеев Константин Михайлович – (1910-1989), народный артист. В его репертуаре: Кавалер в «Спящей красавице», Альберт в «Жизели», Зигфрид и Дезире в «Лебедином озере» и «Спящей красавице», Ромео в «Ромео и Джульетте».



Уланова Галина Сергеевна – (1910-1998), народная артистка лауреат Ленинской и Государственной премий. Уже со второго класса Уланова танцевала детские партии в операх и балетах. Галина Сергеевна – великолепная классическая танцовщица, своим искусством она развивала принципы и традиции русской хореографической школы. При создании образов ее совершенная танцевальная техника органично сливалась с пластикой и драматической игрой. Мировую славу балерине принесли два балета – «Жизель» и «Ромео и Джульетта».

Устинова Татьяна Алексеевна – (1908) народная артистка, балетмейстер танцевальной группы Государственного русского народного хора имени М. Е. Пятницкого. Изучая танцевальный фольклор разных областей России, Устинова находит в нем дыхание живых традиций русской народной хореографии, органическую связь танца с песней и музыкой.



Захаров Ростислав Владимирович (1907-1984) – балетмейстер. Он начал разрабатывать свой метод создания спектакля. Принципы построения балетного спектакля и роль балетного артиста в создании хореографического образа – вот что, прежде всего, интересовало молодого балетмейстера. Издает книгу «Искусство балетмейстера».

Вопросы для тестирования к I и II разделам

1. Основу каких танцев в первобытном обществе составляли мифы и легенды?
 - а) охотничьи
 - б) бытовые
 - в) тотемические

2. Пляскам и танцам в Древней Греции была посвящена наука:
а) геометрия
б) орхестика
в) гармония
3. Какие танцы преобладали в школах Древней Спарты, приравнивая их к физической подготовке будущих воинов?
а) пиррические
б) хороводы
в) пляски
4. Кто впервые вводит термин «хореография»?
а) Д. Плейфорд
б) Р. Фойе
в) Ж. Перро
5. Как назывались народные танцы в эпоху Средневековья?
а) бассданс
б) паспье
в) бранли
6. Для танцев раннего Средневековья характерна композиция, состоящая из:
а) кругов
б) квадратов
в) линий
7. С. Вигано строит сюжеты своих балетов на основе:
а) мифов
б) литературных произведений
в) реальных событий
8. Объединение театральных жанров оперы и балета утвердилось в творчестве:
а) П. Бошана
б) Ж. Мольера
в) Ж. Люлли
9. Кто был назначен руководителем Королевской Академии танца?
а) Ж. Бошан

- б) Ж. Люлли
- в) Ж. Мольер

10. Кто из балетмейстеров разрабатывает 5 позиций ног, которые легли в основу системы классического танца?

- а) Ж. Мольер
- б) П. Бошан
- в) Ж. Люлли

Дополнительные вопросы:

1. Назвать известных танцовщиц эпохи Просвещения.
2. Что осуществили Ж. Ж. Новерр, Г. Анджьolini, Ф. Гильфердинг?
3. Как называется балет, который Ф. Тальони сочинил для своей дочери?
4. Что утверждал Ж. Новерр в своей реформе?
5. Что представляет собой балетный жанр?
6. Какие виды искусства вообрал в себя балет?
7. Какие новые жанры появились в середине XIX века?
8. Самые популярные танцы конца XVII – начала XVIII веков.
9. Рассказать о сюите, концерте, дивертисменте.
10. Назвать композиторов и балетмейстеров балетов «Сильфида», «Жизель», Коппелия.
11. Рассказать о М. Тальони.
12. Назвать главных героев балета «Жизель».
13. Кто такой Пьер Гардель?
14. Назвать известных балетмейстеров.

Вопросы для тестирования к III, IV, V разделам

1. Древнейшие пляски на Руси и первые исполнители русского народного танца
2. Кто издает указ об учреждении Ассамблей и что они собой представляют?
3. Чья заслуга в организации танцевальной школы в России (ныне Академия русского балета имени А.Я. Вагановой)?
4. Становление русской профессиональной школы связано с известными балетмейстерами...
5. Рассказать о крепостном балетном театре.
6. Рассказать о новаторской деятельности Ш. Дидло.
7. Русский композитор, который ввел балетные сцены в свои оперы?

8. На рубеже XVIII – XIX вв. что изменилось в костюме, причёсках и обуви?
9. Назвать части классического танца.
10. Рассказать о второй русской балетной школе.
11. Основные балетные композиторы конца XIX века.
12. М. Петипа и его новшества.
13. Назвать балеты, созданные М. Петипа.
14. Назвать балетмейстеров балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик».
15. Назвать главных героев балетов «Лебединое озеро» и «Спящая красавица».
16. Назвать танцы дивертисментов из балетов «Лебединое озеро» и «Щелкунчик».
17. Назвать известных балерин 90-х годов XIX века.
18. Что можно сказать о танце А. Дункан?
19. А. Ваганова и основные положения её системы.
20. Рассказать о М. Фокине.
21. Кто организовал «Русские сезоны» в Париже и кто был приглашен в качестве балетмейстера?
22. Назвать балеты Н. Стравинского.
23. Балетмейстер балета «Петрушка».
24. Первые исполнители роли Петрушки и Балерины.
25. Кто подарил нам в своих произведениях первые описания балов XVIII века и XIX века.
26. Какие танцы преобладали на балах XIX века?
27. Какие танцы были в моде на балах при жизни А. Пушкина?
28. Назвать основные черты советского балета.
29. Реформаторы – балетмейстеры начала XX века.
30. Новый тип спектакля, созданный Н. Фокиным.
31. Наиболее известные балеты 30-х годов XX века.
32. Известная балерина, первая исполнительница роли Джульетты.
33. Какая тема появляется в искусстве 30-х годов?
34. Автор балета «Ромео и Джульетта».
35. Назвать балетмейстера балета «Ромео и Джульетта».
36. В чём заключается новаторство Прокофьева в его балетах?
37. Что отличает балет «Ромео и Джульетта» от балетов П. Чайковского?
38. Истории любви Ромео и Джульетты посвящены произведения самых разных искусств, назвать их.
39. Балетмейстер балета «Золушка»?
40. Какими темами характеризуется Золушка в музыке?
41. Автор и балетмейстер балета «Гаянэ»?
42. Самый известный номер балета «Гаянэ»?
43. Назвать второй балет А. Хачатуряна?

44. Одна из основных черт хореографии XX века.
45. Назвать балеты Р. Щедрина?
46. Назвать балеты, в которых М. Плисецкая выступила в роли балетмейстера.
47. По произведениям, каких авторов были написаны балеты «Анна Каренина» и «Чайка»?
48. Какой жанр возродил Щедрин, создав «Кармен-сюиту»?
49. На основе музыки какого композитора создана «Кармен-сюита»?
50. Балетмейстер одноактного балета «Кармен-сюита».
51. Автор и балетмейстер балета «Анюта».
52. Назвать известные танцевальные коллективы, вышедшие из художественной самодеятельности?
53. Назвать руководителей хореографического ансамбля «Березка», Краснознаменный ансамбль песни и пляски, Академический ансамбль народного танца СССР.
54. Назвать одноактные балеты И. Моисеева.
55. Как переводится «Сыра - Сэв»?
56. Особенности исполнения национальных танцев народов Крайнего Севера.

Литература

1. Антонова К.и Л.Серебрякова – «140 балетных либретто». «Урал Л.Т.Д.» 1996г.
2. Баглай В.– «Этническая хореография народов мира». «Феникс» 2007г.
3. Блок Л. Д. – Классический танец. Москва «Искусство» 1987
4. Бланков Б. – Краткая история русского балета. С-Петербург 2008г.
5. Грант Г. – Практический словарь классического балета. Москва, издательство «ГИТИС» МГАХ 2009
6. Даттель Е. – Музыкальное путешествие. «Просвещение» М. 1970г.
7. Деген А. – Наши любимые балеты. «Тетралис» М. 2006г.
8. Жорницкая М. Я. – Танцы народов Севера. «Советская Россия» 1988г.
9. Иванникова О. – Народные танцы. АСТ Донецк «Сталкер» 2007г.
10. Кантова С. – Музыка советского балета. «Советский композитор» Л. 1990г.
11. Климов А. – Основы русского народного танца. МГИК М. 1994г.
12. Косачева Р – «О музыке зарубежного балета». «Музыка» М. 1984г.
13. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. «Искусство» Ленинградское отделение 1983
14. Красовская В. – Агриппина Яковлевна Ваганова. «Искусство» Л. 1989г.
15. Лар Л. А. – Шаманы и боги. Тюмень 1998г.
16. Лихачева И. – Музыкальный театр Р. Щедрина. «Советский композитор» М. 1977г.
17. Нилов В. Н. – Северный танец. Традиции и современность. М. РТВ ПРЕСС 2001г
18. Нарская Т.– «Историко-бытовой танец». Челябинск 2001г.
19. Нилов В. Н. – Народы Таймыра и их хореографическое искусство. М. 2001г.
20. Пасютинская В. – Волшебный мир танца. «Просвещение» М. 1985г.
21. Панферов В. – Основы композиции танца. Челябинск 2001г.
22. Полятков С. – Основы современного танца. «Феникс» 2005г.
23. Г., Росси М., Манджони А. – Учимся танцевать Латино – Американские танцы. М. 2001г.
24. «Русский балет и его звезды» под ред. Суриц Е. М. 1998г.
25. Соколов – Каминский Л. – Советский балет сегодня. «Знание» М. 1984г.
26. Фольклор-музыка-театр. Под ред. Мерзляковой С. «Владос» М. 1999г.
27. Худеков С. Н. Всеобщая история танца Москва ЭКСМО 2010 28. 140 балетных либретто – сост. Антонова К. И., Серебрякова Л. А. «Урал Л.Т.Д.» 1996г.

Балеты для просмотра:

Адан А. балет «Жизель» Делиб
Л. балет «Коппелия»
Шнейцхоффер Ж. балет «Сильфида»
«Лебединое озеро» П. Чайковский
«Спящая красавица» П. Чайковский
«Щелкунчик» П. Чайковский
«Раймонда» А. Глазунов
«Петрушка» И. Стравинский
«Весна священная» И. Стравинский
«Жар-птица» И. Стравинский
«Анюта» В. Гаврилин
«Ромео и Джульетта» С. Прокофьев
«Золушка» С. Прокофьев
«Гаянэ» А. Хачатурян
«Спартак» А. Хачатурян
«Сюита-Кармен» Бизе-Щедрин
«Анна Каренина» Р. Щедрин
«Чайка» Р. Щедрин



Уважаемые читатели!

Издательство «Спутник+»
предлагает:

- 📖 **ИЗДАНИЕ И ПЕЧАТЬ МОНОГРАФИЙ, КНИГ** любыми тиражами (от 50 экз.).
 - ✓ Срок - от 3-х дней в полноцветной и простой обложке или твердом переплете.
 - ✓ Присвоение ISBN, рассылка по библиотекам и регистрация в Книжной палате.
 - ✓ Оказываем помощь в реализации книжной продукции.
 - 📖 **ПУБЛИКАЦИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ** для защиты диссертаций в журналах по гуманитарным, естественным и техническим наукам.
 - ✓ Журнал «Естественные и технические науки» входит в перечень ВАК.
 - 📖 **ПРОВЕДЕНИЕ МЕЖДУНАРОДНЫХ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАОЧНЫХ КОНФЕРЕНЦИЙ** по всем научным направлениям для аспирантов, соискателей, докторантов и научных работников.
 - 📖 **ПУБЛИКАЦИЯ СТИХОВ И ПРОЗЫ** в журналах «Российская литература», «Литературный альманах «Спутник» и «Литературная столица».
 - + **Набор, верстка, корректура и редакция текстов.**
 - + **Печать авторефератов, переплет диссертаций (от 1 часа).**
- Переплетные работы, тиснение, полноцветная цифровая печать.

Наш адрес: Москва, 109428, Рязанский проспект, д. 8А
тел. (495) 730-47-74, 778-45-60, 730-48-71 с 9 до 18 (обед с 14 до 15)
<http://www.sputnikplus.ru> e-mail: sputnikplus2000@mail.ru

Учебное издание

ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Учебное пособие

Издательство «Спутник +»
109428, Москва, Рязанский проспект, д. 8А.
Тел.: (495) 730-47-74, 778-45-60 (с 9.00 до 18.00).
Подписано в печать 16.03.2016. Формат 60×90/16.

Бумага офсетная. Усл. печ. л. 8,81. Тираж 20 экз. Заказ 620.
Отпечатано в ООО «Издательство «Спутник +».