

Владимирский государственный университет

А. Л. МАРЧЕНКОВ А. И. МАРЧЕНКОВА

**ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ**

От истоков до конца XVIII века

Учебное пособие



Владимир 2023

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

А. Л. МАРЧЕНКОВ А. И. МАРЧЕНКОВА

ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ

От истоков до конца XVIII века

Учебное пособие



Владимир 2023

УДК 792.8
ББК 85.323
М30

Рецензенты:

Доктор педагогических наук, доцент
профессор кафедры педагогики
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
С. И. Дорошенко

Заслуженный работник культуры Российской Федерации
директор Детской школы хореографии города Владимира
С. А. Балдин

Издается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

**Марченков, А. Л. ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
М30 ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ. От истоков до конца
XVIII века : учеб. пособие / А. Л. Марченков, А. И. Марченкова ;
Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир :
Изд-во ВлГУ, 2023. – 164 с.
ISBN 978-5-9984-1808-2**

Раскрыты основные этапы эволюции хореографического искусства и образования в России и за рубежом (от истоков до конца XVIII в.). Дана краткая характеристика творчества ведущих балетмейстеров, танцовщиков и балерин, повлиявших на становление хореографического искусства и развитие его основных видов, жанров и форм. Рассмотрены исторические традиции отечественного балетного образования и авторские педагогические системы, способствующие развитию современного хореографического образования на различных уровнях подготовки специалиста.

Предназначено для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлениям подготовки 44.03.01 «Педагогическое образование» (с профилями подготовки в области хореографической деятельности), 52.03.01 «Хореографическое искусство» очной формы обучения.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Ил. 217. Библиогр.: 86 назв.

УДК 792.8
ББК 85.323

ISBN 978-5-9984-1808-2

© ВлГУ, 2023

ВВЕДЕНИЕ

Российская система профессионального хореографического образования заслуженно считается одной из лучших в мире, так как стабильно демонстрирует высокий уровень подготовки специалистов. Успех обеспечен трехсотлетней историей, традициями и накопленным социокультурным опытом в области педагогики балета. Однако в силу закрытости, кастовости искусства танца, его элитарного статуса, традиций устной передачи мастерства многие аспекты истории хореографического образования остаются недостаточно исследованными.

В рамках учебной дисциплины «История хореографического искусства и образования» изучаются основные этапы эволюции хореографического искусства и его высшей формы – балета в мировом пространстве, а также специфика разных уровней хореографического образования.

Хореографическое образование – это система подготовки специалиста, приобщение его к русской исполнительской культуре, сценической эстетике через изучение пластического языка различных видов, жанров и форм танца, познание педагогических технологий, принципов, приемов и методов обучения, применяемых в хореографическом образовании и основанных на анатомо-профессиональных особенностях опорно-двигательного аппарата человека, занимающегося балетом.

Используя неисчерпаемые возможности пластики человеческого тела, хореография на протяжении многих веков разрабатывала и шлифовала выразительные танцевальные движения. В результате этого сложного процесса возникли система собственно хореографических движений и особый художественно-выразительный язык пластики, составляющий созидательный материал танцевальной образности [37, с. 17].

Мировое балетное искусство развивалось, утверждаясь на русской, французской, итальянской, английской, датской и других национальных балетных сценах. Со временем характер и тематика танцев менялись, появлялись специальные танцевальные костюмы, формировался понятийный аппарат и хореографические педагогические системы. В России с конца XIX в. термин «хореография» охватывал танцевальное искусство в целом, во всех его разновидностях. В настоящее время понятие «хореография» включает в себя все то, что относится к танцу: профессиональный классический балет и народно-сценический танец, бальный танец и модерн-джаз, хореографию в спорте, танцевальную поп-культуру и социальные танцы.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО КОНЦА XVI в.

Танец в первобытном обществе

Традиции хореографического искусства берут свое начало в культуре первобытного общества и Античности. Танец сопровождал



повседневную жизнь, возникая из разнообразных ритмичных движений и жестов. Каждый танец имел свое предназначение и являлся частью ритуала по единению человека с могущественными природными силами. Например, первобытные племена пытались вызвать дождь после засухи, встречали рождение детей и провожали умерших предков, изгоняли злых духов, излечивали больных посредством определенных ритмопластических движений, чаще всего исполняемых группой людей. Чем больше человек задействовано в танце, тем сильнее будет их влияние на достижение положительного результата.

Первые танцевальные движения: топание ногами, покачивания, хлопки, прыжки, бег, шаги, кружение, дергание всем телом (сродни конвульсиям), скачки на корточках. Вероятно, чем громче топали и сотрясали землю, тем больше духи земли подчинялись человеку. Впадая в экстатическое состояние во время танца, древние люди верили, что таким образом можно контролировать энергию космоса. Аккомпанементом танцу были различные возгласы, пение, простые музыкальные инструменты – рог, полые бамбуковые палки, наполненные камешками и ракушками, барабан.



Разные исследователи рассматривают *три основных вида ритуального танца*: тотемный, охотничий и военный.

Тотемизм – религиозно-социальная система, в основании которой лежит культ тотема. *Тотем* – это духовное существо, священный предмет или символ, знак, герб клана, рода или племени. Тотемом может быть животное (медведь, волк, птица и др.) или природное явление (солнце, ветер, дождь и др.), которое клан почитает [42].

Тотемные пляски посвящались животному или фантастическому духу – основателю и покровителю племени. В тотемных плясках были закодированы законы племени, которые держались в секрете от посторонних, а разглашение порядка



танца каралось смертью. Исполнители надевали костюмы, маски, накладывали специальный грим и становились похожими на изображаемое существо. Древние люди умели мастерски копировать повадки животных, перевоплощаясь в них в танце.

Охотничьи пляски исполнялись для успешной охоты. Участники делились на две группы, изображавшие охотников и животных. Иногда животное рисовали на земле или ставили его чучело в центре круга. Все танцующие надевали маски, раскрашивали тела и лица, чтобы не навлечь на себя гнев богов – покровителей зверя. Маска представляла собой голову животного и надевалась не на лицо, а на голову охотника. Охотничья маскировка на охоте также позволяла подойти к животным ближе. В танце разыгрывались главные моменты охоты: выслеживание зверя, нападение на него, борьба и победа. Участники танца хотели обрести уверенность в успехе, добиться милости богов, подчинить себе дух животного.



Военные пляски имели разные цели: поднять боевой дух перед боем и сплотить племя, отработать приемы индивидуального и коллективного сражения, устроить врага посредством танца с оружием в руках, громких выкриков, гримас. Были и танцы ликования по случаю победы в бою.

Исследователь Э. А. Королева описывает танец скальпа североамериканских индейцев: «При освещении факелов воины танцевали со скальпами своих врагов пятнадцать ночей подряд. Бряцая оружием, они демонстрировали их с особой гордостью как доказательство боевой храбрости и доблести. Затем, разыгрывая сцену сражения, они словно рубили и резали друг друга на части» [24, с. 117].

Ритуальные танцы имели различное предназначение (возрождение животных, обращение к стихиям и т. д.). У женщин характер движений основывался на особенностях женского тела: раскачивание бе-

дер, выпячивание ягодиц и груди, демонстрация красоты волос. Энергией земли пропитан женский танец. Мужская энергетика в танце направлена вверх и выражена в высоких прыжках, движениях бедрами, имитирующих половой акт. Многие ученые подчеркивают различия мужской и женской пластики в танце, но любопытен тот факт, что существовали обряды, в которых мужчины копировали женский танец, а женщины исполняли мужские движения. Как бы перевоплощаясь в женщину, совершая культовые действия, мужчина обеспечивал себе охрану со стороны богини или выражал ей благодарность [24]. Ритуальные танцы отличаются каноничностью поз, последовательностью движений и рисунков.

Танцевальная культура Древнего Востока (Древний Египет, Междуречье, Древняя Индия, Древний Китай)

Древний Восток – историографический термин для обозначения совокупности очень далёких по географическим и хозяйственным условиям областей, оседлых и кочевых народов, существовавших в период истории, который хронологически и генетически предшествовал эллинизму и христианству. В рамках понятия «Древний Восток» выделяют государства Северо-Восточной Африки и Передней Азии (в том числе Древний Ближний Восток), а также государства и народы Средней, Южной и Восточной Азии (в том числе Древняя Индия и Древний Китай) [43].

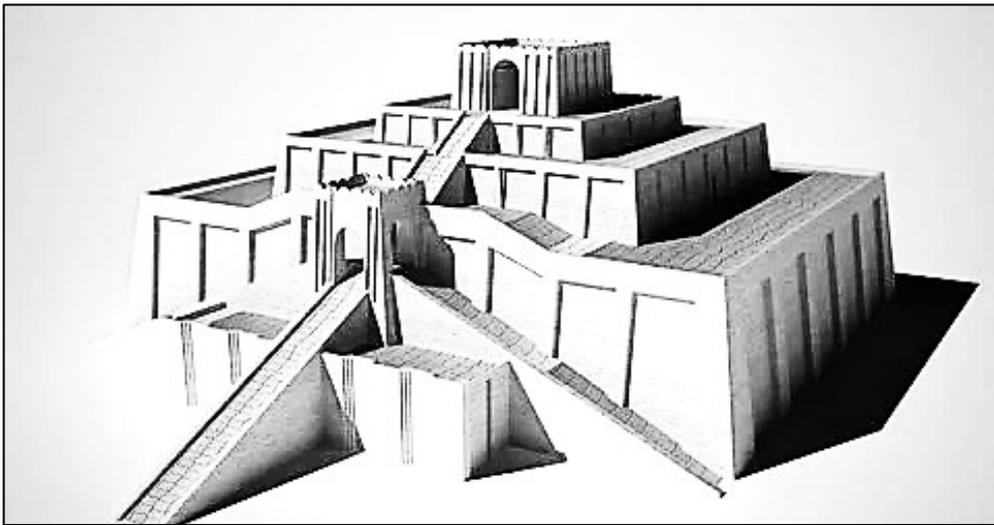
Междуречье. Двуречье, Междуречье, или Месопотамия – так в разные времена называлась местность, расположенная между двумя реками – Тигр и Евфрат – в Азии. Месопотамия (др.-греч. «земля между реками») разделялась на Нижнюю и Верхнюю. Нижняя Месопотамия, или Шумер, включала в себя северную и южную части: за югом территории закрепилось название «Шумер», север менял название несколько раз – Ки-Ури, Аккад, впоследствии – Вавилония. В Верхней Месопотамии располагалась Ассирия. Земли Месопотамии – это современные Ирак, северо-восточная Сирия, частично Турция и Иран.



На развитие культуры Месопотамии повлияло многоплеменное население: шумеры, аккадцы, вавилоняне, ассирийцы, хетты и другие племена. Особое достояние Месопотамии – система письма, шумерская клинопись (выдавливание палочкой различных знаков на табличке из песчаника или глины). Изобретение клинописи повлияло на развитие письменности и создание алфавитов финикийцев, персов, греков, сирийцев. Постепенно клинопись стала средством общения на всем Ближнем Востоке.



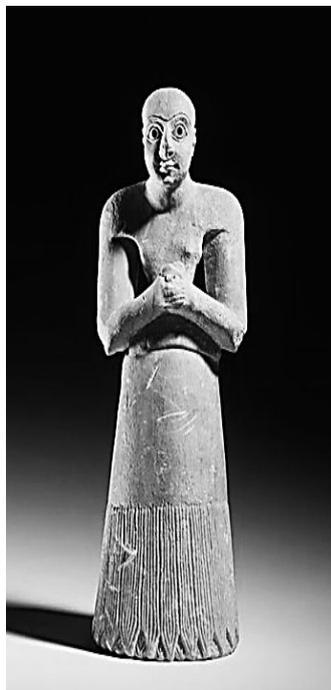
Города в Месопотамии были торгово-ремесленными, культурными и административными центрами. Здесь воздвигались мощные многоэтажные архитектурные сооружения крепостного характера – башни-зиккураты. Широко известный зиккурат – Вавилонская башня, разобранная по приказу Александра Македонского. Вавилон прославился также таким чудом света, как висячие сады Семирамиды. В Месопотамии развивались математика, строительство, астрономия, медицина, картография, создавались музеи, библиотеки и архивы.



В рамках художественных традиций развивалась расписная керамика, резьба по камню. Появилась особая форма скульптурного искусства – глиптика. На цилиндрических глиняных печатях изображались мифологические, религиозные, бытовые и охотничьи сцены.



Создавались скульптурные портреты правителей, многочисленные фрески и рельефы с изображениями жертвоприношений, сцен дворцовой жизни, танцующих людей, военных походов. Сохранилось около 150 памятников шумерской литературы. «Эпос о Гильгамеше» – первое литературно-художественное произведение в мире.



В древнем Двуречье существовала многоуровневая система верований и культов. Посредниками между богами и народом были жрецы, они владели большим количеством знаний и практически безграничной властью. Жрецом мог стать человек, рожденный только в законном браке, не имеющий физических недостатков. У него должно было быть привлекательное лицо и совершенное тело, высокий рост. Звание жреца передавалось по наследству.

Наряду со жрецами существовали и жрицы, а также храмовые прислужницы. Многие из них были связаны с культом богини любви Иштар. Иштар служили жрецы-евнухи, носившие женские одежды и исполнявшие женские пляски. При храмах существовала каста танцовщиц, танцы которых трудно назвать целомудренными: судя по сохранившимся изображениям, они были эротического характера.

Сегодня известен *танец семи покрывал*, или *танец семи вуалей*, история которого восходит к древнему шумерскому мифу о нисхождении в подземный мир месопотамской богини Инанны, снявшей с себя таинственные «семь ме» (драгоценности и одеяния). Этот сюжет отражен в Библии в истории о Саломее. Образ Саломеи воссоздавали в своих работах художники, писатели, хореографы и др.

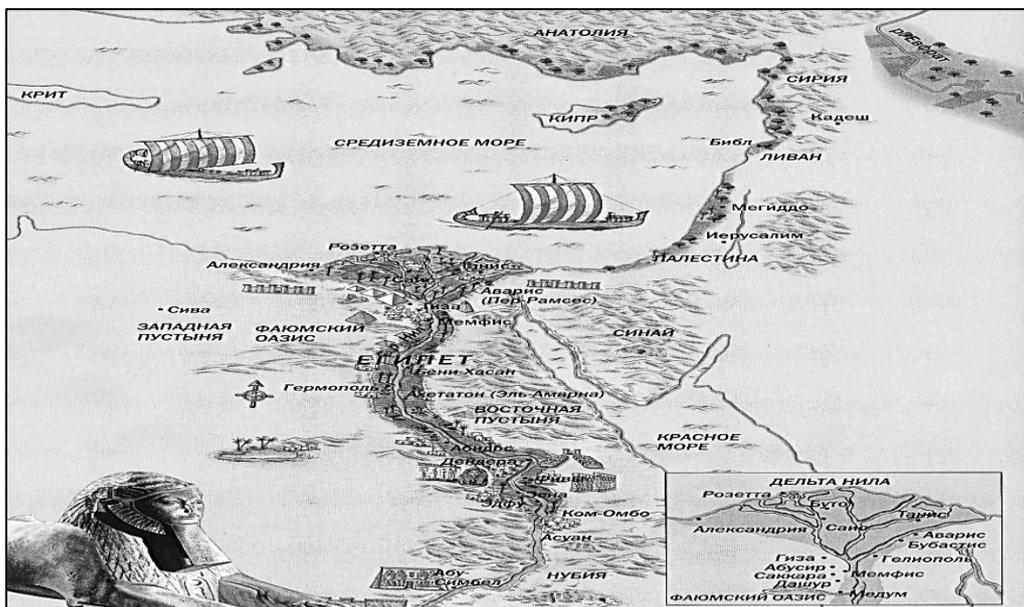
Одежды в этой местности носили накладные и драпирующиеся, которые как бы обвивали тело. В качестве материалов использовали шерстяные ткани, окрашенные в яркие цвета, из меха, войлока, кожи, замши изготавливали головные уборы и обувь. Одежду украшали богатыми вышивками, края рубах или плащей отделывали бахромой, напоминающей расчесанный мех.



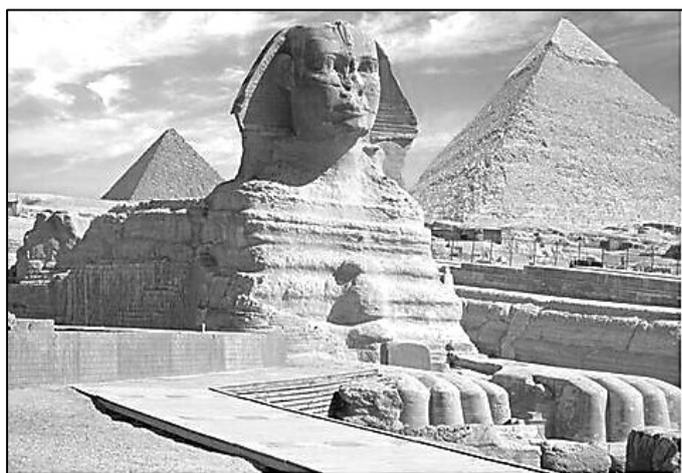
Бахрома изготовлялась из шерсти и окрашивалась в различные цвета. В моде были вышитые бисером женские головные уборы. В качестве украшений в costume присутствовали детали из металла. Одежду подвязывали перевязями, обматывавшимися вокруг торса. Длина одежды знати зависела от социального положения. Одежда царя была многослойной [44].



Древний Египет. Так называется исторический регион Древнего мира, существовавший на северо-востоке Африки вдоль нижнего течения реки Нил [45].



Плодородие земель, удобренных речным илом, обеспечивало Египту стабильный урожай. Концентрация материального и людского ресурса в руках правителей способствовала развитию торговли, появлению регулярной армии, строительству монументальных сооружений (пирамиды, храмы, дворцы), речных каналов, военных укреплений, ко-



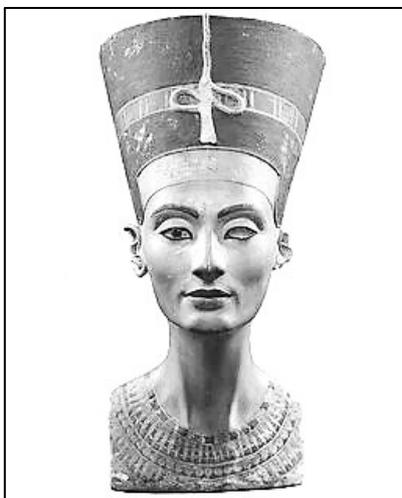
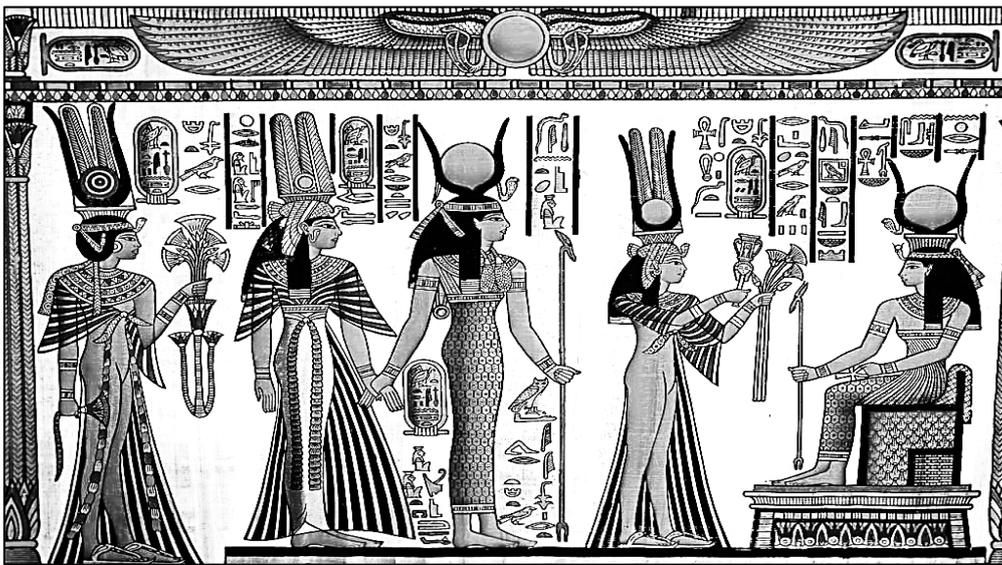
раблестроению и продвижению судоходного дела. Египтяне многого достигли в области таких наук, как математика, медицина, астрономия, создали свою письменность и десятичную систему исчисления. Наряду с шумерской литературой, египетская литература считается одной из древнейших в мире.

Египтяне изобрели фаянс – изделия из кварцевой фритты или толчёного кварца, покрытые стекловидной щелочной глазурью. Существовало поверье, что фаянс отражал свет бессмертия.

Египетские мастера расписывали стены домов, храмов, дворцов, гробницы фараонов. Живопись была подчинена религиозному культу, являлась частью культа смерти. Рисунки могли рассказать богу смерти об умершем и обеспечить его всеми благами на том свете.



Египтяне верили, что каждому человеку после смерти понадобится статуэтка или его живописное изображение для переселения души. Сохранились скульптуры египетских богов, фараонов, царей и цариц, созданные по определенному канону (поза, пропорции тела, положение частей тела в пространстве, цвет кожи и др.). Известны произведения скульптора Тутмоса, например полихромный скульптурный портрет царицы Нефертити в синей тиаре.



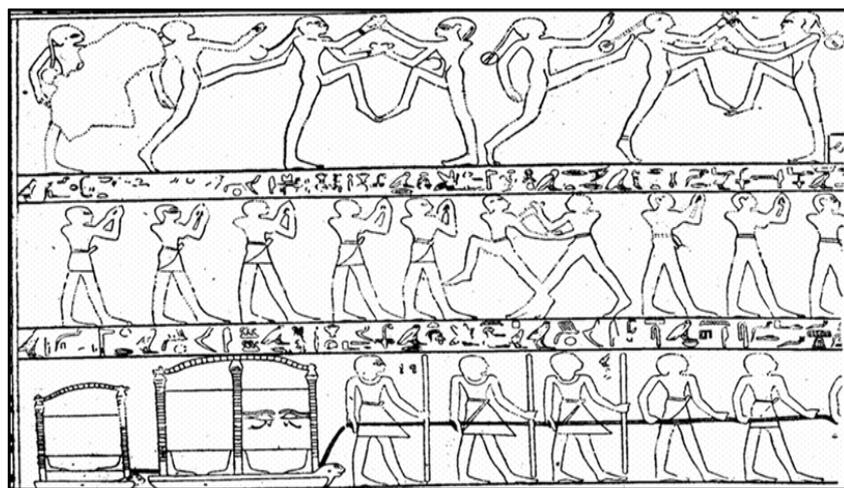
В эпоху Древнего царства в Египте одежда была драпированной и накладной. Мужчины носили набедренную повязку или узкий передник из ткани или кожи, женщины – узкие сарафаны на бретелях, оставляя открытой грудь. В период Нового царства одежда высшей знати и простолюдинов значительно различалась. Появилась многослойность в костюме. В высшем обществе носили платья, вышитые золотой нитью, и набедренные повязки, служившие нижним бельем, сверху на плечи накидывали шкуры животных, пользовались косметикой, носили парики и ювелирные украшения. В моду вошёл заимствованный у сирийцев нарамник (наплечник) – тип плаща из тонкой ткани (кусоч материи, сложенный пополам с отверстием для головы). Его надевали поверх набедренной повязки или сарафана и подпоясывали таким образом, что получались широкие рукава [46]. Носили сандалии из кожи и папирусного тростника. Ткани были однотонными и с вышитыми узорами, преимущественно льняные, но со временем стали использовать белую и окрашенную шерсть, индийский хлопок, китайский шелк. Отделывали одежду бахромой, блестками, бисером, комбинировали лен и шерсть, известны случаи гофрирования льняной ткани.

Древнеегипетский танец, зародившись задолго до IV тыс. до н. э., к додинастическому периоду (4000 – 3000 гг. до н. э.) уже имел разнообразные формы, в которых отчетливо различались черты сложившихся в дальнейшем танцевальных жанров [32]. Изобретение танца и музыки древние египтяне приписывали богам, которые преподали людям ритм пения – музыку и ритм движения – танец.

В египетских литературе, письменности, барельефах, живописи, мифологии, расписной посуде, фигурках из кости и глины и другом исследователи находят образцы, подтверждающие глубокое проникновение танца в различные слои египетской культуры и религии. Танцевальную культуру Египта додинастического периода ученые подразделяют на народно-бытовую и дворцово-храмовую [33].

Танец украшал священные действия, был частью военного дела в качестве развлечения (показательные и ритуальные бои). В светской жизни придворные пиршества сопровождались спектаклями и балетными пантомимами, в частных гаремах для развлечения гостей и хозяев содержались танцовщицы. В народе распространены были гимнастические упражнения – соревнования в ловкости, гибкости и грации.

Охотничьи и календарные обряды представляли собой подражание животным, птицам, явлениям природы. Танцевали в честь богов, при рождении человека, на похоронах. Сопровождая танец, музыканты танцевали, держа в руках музыкальные инструменты. Это могли быть кастаньеты, арфа, флейта, бубен, барабан, лира, лютня. Аккомпанементом также служили хлопушки-бумеранги, хлопки в ладоши, притопывания, танцующие издавали различные подголоски – звуки, носящие магическую, охранную, силу. Жрицы умело воздействовали на психику людей, обставляя религиозные культы как грандиозные представления, которые длились несколько дней.



Танцовщицы носили обычный короткий передник с поясом на талии и завязками на шее. На голове – короткий парик. Иногда танцовщицы танцевали обнажёнными или в прозрачных платьях, увитые лентами и драгоценностями, украшенные цветами голубого лотоса.

Древние египетские танцы представляли собой не бессвязные движения, танцевальное искусство имело строгий регламент: в различных социальных слоях (у крестьян, бедуинов, жрецов и фараонов) были свои пляски. «В Ранний династический период (3000 – 2686 гг.



до н. э.) происходит становление важнейшего государственного праздника Древнего Египта – Хеб-Седа – торжества по случаю юбилея правящего фараона. Одним из кульминационных моментов праздника является ритуальный бег фараона. Позднее он послужит толчком для возникновения ряда танцев, исполняемых исключительно фараонами» [32, с. 185].

Исследователям известна пляска жрецов в целях единения с космосом. Двенадцать жрецов в белых одеждах с золотыми украшениями, изображая двенадцать знаков зодиака, двигались по кругу, имитируя движения планет. На похоронах исполняли плач (вокально-танцевальный жанр), при котором исполнительницы выли, визжали, впадая в транс. Похоронные танцы постепенно стали отдельным видом прикладного искусства.



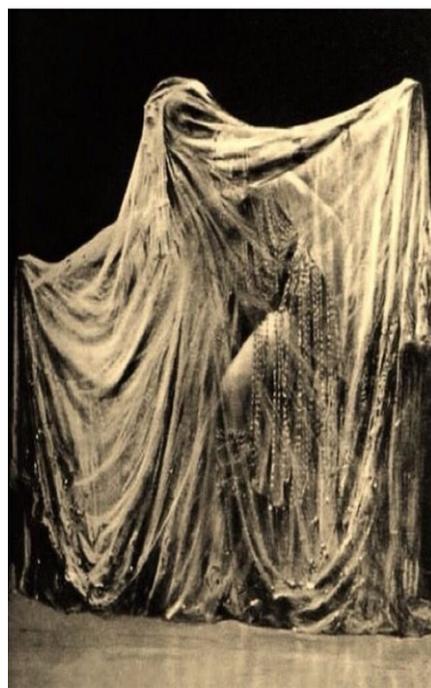
В эпоху Древнего царства высоко ценились танцы в исполнении карликов (людей невысокого роста с непропорциональным телосложением). В силу их особенного вида люди приписывали им необыкновенные качества и сверхспособности, магическую силу, позволяющие общаться с богами, и называли их танцорами богов. В богатых африканских дворах пигмеев (группа низкорослых негроидных народов Африки) использовали в качестве престижных даров.

Танцы древних египтян делились на сольные, парные, групповые, мужские, женские и смешанные. Востребованность танца породила необходимость создания школ танцевального искусства при храмах. Профессиональные танцы отличались симметричностью рисунков, синхронностью исполнения, изяществом поз и фигур. Исследователь В. В. Мелюшук приводит пример пляски профессиональных танцовщиц конца IV тыс. до н. э., изображенной на булаве царя Скорпиона. «Расположившись в ряд, женщины дружно подпрыгивают, темпераментно ударяя в ладоши. Последнее обстоятельство указывает на то, что они танцуют и поют, аккомпанируя ритмичными хлопками своим движениям и голосам. Художник замечательно передал их молодость и красоту – большеглазые, с распущенными волосами, на лицах – улыбки; из одежды – лишь короткие юбки» [Там же, с. 184].

Существовали профессиональные музыкально-танцевальные объединения – Хnr (труппы, ансамбли вокально-танцевальные) с определенным репертуаром, соответствующим многочисленным ритуалам. Внутри объединения жесткая иерархия: участница, отвечающая за других участниц, – «блюстительница Хnr», выше неё – «руководительница Хnr.wt», глава Хnr – «великая среди Хnr.wt». При дворе танцевальные ансамбли возглавляла выдающаяся танцовщица – «руководительница танцев для царя» [32, с. 186 – 187].

Преемницы танцовщиц Древнего Египта – *альмеи*, целая каста искусных танцовщиц, имевших достаточно высокий социальный статус. Они прекрасно пели, были хорошо образованы, владели словом, развлекали за солидное вознаграждение. Эротично и дорого одетые в прозрачные юбки и туники с глубоким вырезом на груди, они откровенно демонстрировали прелести женского тела. Набедренные повязки с кистями и монетами подчеркивали движения; браслеты, кольца, бусы, ожерелья, серьги украшали и дополняли образ.

Загадочность, непостижимость Древнего Востока не оставила равнодушными творцов последующих веков, в чьих произведениях отражены страсть и неги танцевального искусства того времени. В 1877 г. вышла в свет повесть Гюстава Флобера «Иродиада», которая была переведена на русский язык И. С. Тургеневым. Флобер художественно описал танец Саломеи так: «Саломея плясала, как пляшут индийские жрицы, как нубийки, живущие близ катаракт Нила, как лидийские вакханки. Она круто склонялась во все стороны, подобно цветку, поражаемому ударами сильного ветра. Блестящие подвески прыгали в ее ушах, ткань на ее плечах играла переливами; от ее рук, ног, от ее одежд отделялись невидимые искры, которые зажигали сердца людей... Не сгибая колен и раздвигая ноги, Саломея нагнулась так низко, что подбородок ее касался пола, – и кочевники, привыкшие к воздержанию, римские воины, искушенные в забавах разврата, скупые мытари, старые, зачерствелые в диспутах жрецы – все, расширив ноздри, трепетали под наитием неги.



Затем она принялась кружить около стола Антипы с бешеной быстротою... она всё кружилась, тимпаны звенели буйно, с дребезгом – так и казалось, что вот-вот разлетятся они. ...Она вдруг упала на обе руки, пятками кверху, прошла таким образом вдоль помоста, подобно большому жуку, – и внезапно остановилась. Ее затылок и хребет составляли прямой угол. Темные шальвары, покрывавшие ее ноги, спустились через ее плечи – и окружили дугообразно ее лицо, на локоть от полу» [47].



Ида Рубинштейн. Танец семи покрывал

В 1891 г. Оскар Уайльд пишет пьесу – одноактную трагедию «Саломея» на тот же библейский сюжет, что и Флобер. Из-за скандального содержания пьеса была запрещена к публичным показам в течение многих лет. В 1908 г. актриса Ида Рубинштейн исполнила танец семи покрывал из пьесы «Саломея» (хореограф Михаил Фокин, режиссер Всеволод Мейерхольд, художник Лев Бакст). Эффект был подобен взрыву, общество бурлило мнениями, осуждая откровенность танца и костюма и воспевая актерское дарование Рубинштейн, создавшей на сцене образ иудейской царевны, наделенной восточной сексуальностью, страстью и целомудрием одновременно, грацией, гибкостью и пластичностью.

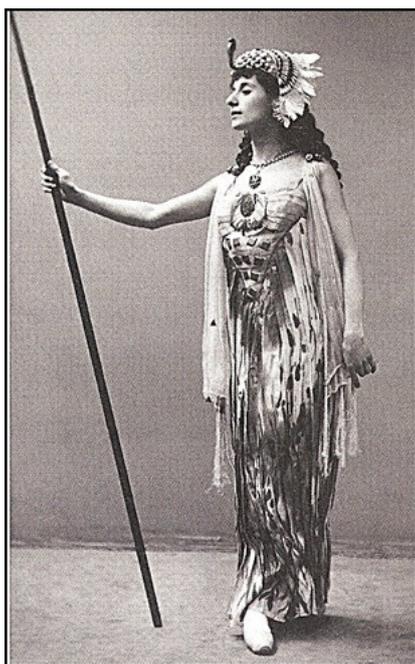
В балетном театре к египетской теме впервые обратился в 1862 г. Мариус Петипа, который поставил трехактный балет «Дочь фараона» на музыку Цезаря Пуни. В основу балета лег роман Теофиля Готье «Роман о мумии».

Балетному искусству свойственны сюжеты, в которых действие происходит в параллельных мирах или герои перевоплощаются (заколдовываются), меняют возраст, статус и т. д. Так и сюжет балета тоже сказочный.

Путешествуя по Египту, английский лорд Вильсон укрывается от песчаной бури в пирамиде – усыпальнице дочери фараона принцессы Аспиччии, где он засыпает и ему приходит видение. Мумии оживают, перед Вильсоном (который во сне превращается в юношу по имени Таор) возникает красавица Аспиччия. Между главными героями вспыхивает сильное чувство.



Ольга Спесивцева в роли
принцессы Аспиччии



Анна Павлова в роли
принцессы Аспиччии



Мариус Петипа в роли Таора

Почти через пятьдесят лет Михаил Фокин по мотивам новеллы Т. Готье «Ночь Клеопатры» оживил на сцене трагедию любви к великой царице Клеопатре простого юноши Амуна, заплатившего за одну ночь страсти своей жизнью.



Михаил Фокин в роли Амуна



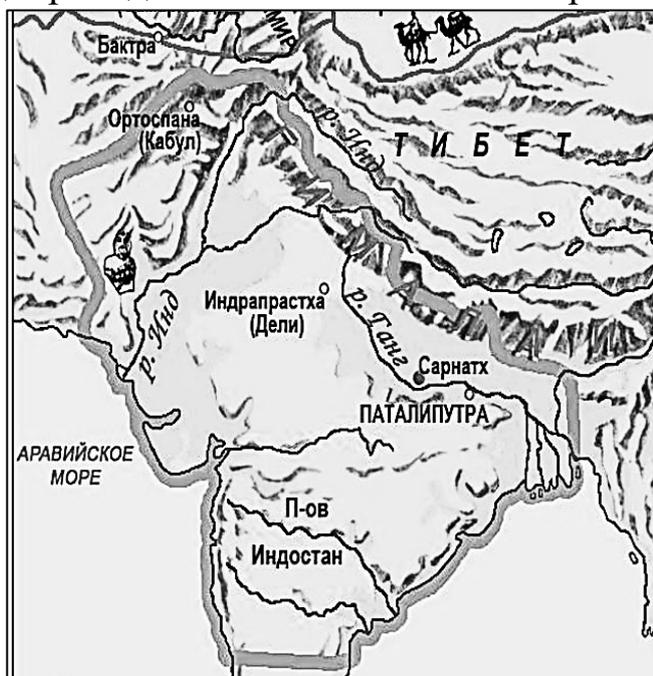
Балет «Клеопатра»



Ида Рубинштейн
в роли Клеопатры

Одноактный балет, хореографический текст которого неоднократно перерабатывался, имел несколько вариантов названия, в ретроспективе «Русских сезонов» был показан под названием «Клеопатра». Партитура балета, сочиненная А. С. Аренским, дополнена музыкой А. К. Лядова, А. К. Глазунова, Н. А. Римского-Корсакова, Н. Н. Черепнина. Готовя спектакль, Фокин очень тщательно изучал положения и позы танцующих, изображенных на артефактах, и описания танца в египетской литературе. Хореограф уловил стилистику движения: профильные позы, угловатые линии, плоские кисти рук, гордую посадку головы. Мнения критиков разделились на восторженные и уничижительные. Критик А. Волынский назвал балет «кошмаром двумерной пластики по барельефным образцам», смешением «системы живописной и скульптурной техники с искусством танца». Почитатели считали, что это новое слово в синтезированном искусстве балета, реконструкция этнографического танца на современной сцене. Партия Клеопатры в исполнении И. Рубинштейн поразила парижскую публику, которая после кульминационной любовной сцены пребывала в шоке и восторге. Успех был оглушительный!

Древняя Индия. Ученые до сих пор спорят о происхождении первых жителей Древней Индии. В долине реки Инд жители занимались сельским хозяйством, разведением скота, ремеслами (гончарным делом, резьбой по дереву и камню). Индийцы строили города из кирпича с прямыми улицами и водопроводной системой. Резные храмы украшали скульптурными композициями мифологических сцен, среди них были женские фигуры в танцевальных позах. Индийцы преуспели в математике, астрономии, письменности; научились прясть и шить одежду из хлопка, льна, шелка, муслина, шерсти, кашемира, возведя окрашивание в ранг искусства; шили обувь из белой кожи с разноцветными приподнятыми подошвами, чтобы казаться выше.



Индия – страна многих религий, где наиболее распространены индуизм и буддизм с большим количеством богов, наиболее известные – это Шива, Вишну и Брахма. Существует легенда, что бог Шива создал мир, танцуя, он же учитель йоги – Йогешвара, Вишну в танце победил демонов. Танец был божьим промыслом, а храмы стали центром различных искусств, в том числе танца. Как и у других народностей, танец в Индии отражал все стороны жизни человека. Главное назначение – священный ритуальный храмовый танец на сюжеты из мифов и священных писаний. Истории рассказываются танцовщицами с помощью жестов и мимики. Военные танцы, исполняемые мужчинами, демонстрировали ловкость, умение обращаться с оружием. В бытовых танцах отражались темы социального неравенства (богатства и бедности), любви, важные жизненные события. В специальных духовных практиках (йога, дзен-буддизм, суфизм) танец способствовал созерцанию и медитации.

Танец являлся элементом культа, формой молитвы, его исполняли служанки бога – девадаси (девушки, живущие при храмах и обу-

чающиеся танцевальному и музыкальному искусству, языкам). Изначально это были представительницы знатного рода, со временем обучаться стали и простолюдинки. Они танцевали перед храмовым божеством и считались его женами. В древности девадаси очень почитались и приносили большой доход храмам, пользуясь покровительством знатных мужчин. В XVI в. храмовую танцовщицу стали называть *баядеркой* (португ. – танцовщица). Стоит заметить, что исполнителей называли баядерками во многих европейских странах, а не только в Индии.

Сохранившиеся наскальные рисунки с изображением танцоров, музыкантов, актеров в масках подтверждают существование в Древней Индии театра. Современный традиционный театр Индии, по существу, воспроизводит древние праздничные мистериальные представления. Яркий пример – индийский танцевально-драматический театр каткали (или катхакали), возникший в XVII в. Театр не утратил аутентичности и вызывает огромный интерес у зрителя.



«Натьяшастра» – древний трактат об искусстве танца. Текст состоит из 36 глав, в общей сложности всего 6000 стихотворных строк, описывающих исполнительское искусство. Темы, затронутые в трактате, охватывают драматическую композицию, структуру пьесы, устройство сцены для ее проведения, актерские жанры, телодвижения, грим и костюмы, роль и цели художественного руководителя, музыкальные гаммы, музыкальные инструменты, интеграцию музыки и художественного исполнения [48].

В индийской эстетике есть понятие «раса», означающее «сущность». Исследователь Е. Н. Даял объясняет значение слова как эйфоричное эмоциональное состояние наслаждения у зрителя от созерцае-

мого им представления [49]. Интерпретируя этот термин в рамках хореографического искусства, получаем, по словам С. И. Рыжаковой, эмоциональный заряд, который идет от танцовщика к аудитории и возвращается обратно [36].

Национальный классический индийский танец – это сложные позы, замысловатые положения рук, витиеватая конфигурация пальцев рук, четкие переступания ног, вращения, особая мимика лица и движения глаз. Каждое положение, каждая поза имеют канонический вид и значение – своего рода жестикуляционный код. Исследователь И. А. Герасимова упоминает о 108 позах (каранах) бога Шивы – основе танцевального алфавита. Сочетания каран между собой называют ангахарами. Разнообразные позиции пальцев рук – это мудра, жесты рук и движения частей тела – это хаста.



Слово «мудра» имеет широкий круг значений: печать, знак, образ, поза, жест. «Язык жестов – мудра – имеет в своем словаре более 500 символов-понятий. Благодаря сочетанию мудра с другими выразительными средствами зритель так же понимает монологи и диалоги актеров, как и в театре говорящего актера» [12, с. 97 – 98]. Есть мнение ученых, что индийский танец и музыка настолько связаны, что названия семи музыкальных позиций (са, ре, га, ма, па, дха, ни) соответствуют названиям суставов рук и частей тела. Кончик пальца – «са», следующие три пальцевых сустава – это соответственно «ре», «га» и «ма». Кисть – «па», локоть – «дха», плечо – «ни» [50].

Основные виды индийского танца – катхак, бхаратнатьям, одисси, манипури, катхакали. Остановимся на сольном танце катхак. «Катха» – рассказ, а «катхак» – тот, кто рассказывает истории из индийских эпосов. В катхаке нет канона представления сюжетов, но есть набор композиций, из которых танцор выбирает, в какой последовательности их исполнить.

Импровизация, спонтанный творческий процесс, происходящий на глазах у зрителя, соответствует классической индийской концепции искусства. Танец исполняют с прямой спиной, в нем не встречается движений с широко расставленными коленями, руки работают амплитудно и плавно, ноги отстукивают четкий ритм. В танце много быстрых вращений на месте с продвижением по кругу и диагонали. Музыкальным сопровождением служит барабан – tabla, который задает сложный ритмический рисунок, а танцор воспроизводит его своими движениями. Колокольчики, закрепленные на щиколотках артистки, вторят музыкальному ритму, подчеркивая изящность танца.



Индийский национальный костюм ярок и многообразен, имеет большое количество деталей и украшений: плиссировку, вышивку, живые цветы, множество браслетов на руках и ногах, которые, согласно легенде, Шива создал из змей. Отдавая дань храмовой культуре, танец исполняют босиком. Стопы и кисти рук украшают рисунками хной, цель которых – уберечь от неприятностей и принести удачу.

Народное танцевальное искусство Индии нашло отражение на сцене, а точнее, не само искусство, а представление европейцев об ин-

дийской танцевальной культуре, сформированное посредством воспоминаний путешественников, литературных и художественных произведений. Предположительно, первый балет на индийскую тему «Триумф любви» был поставлен Пьером Бошаном на музыку Жан-Батиста Люлли при дворе Людовика XIV. В конце XVIII в. вышла в свет баллада Иоганна Вольфганга Гёте «Бог и баядера». Приведем отрывок из нее (в переводе А. К. Толстого) о встрече бога Шивы с баядеркой:

Вот стоит под воротами,
В шелк и в кольца убрана,
С насурмленными бровями,
Дева падшая одна.
«Здравствуй, дева!» – «Гость, не в меру
Честь в привете мне твоём!»
«Кто же ты?» – «Я баядера,
И любви ты видишь дом!»
Гремучие бубны привычной рукою,
Кружась, потрясает она над собою
И, стан изгибая, обходит кругом [51].

В 1810 г. в Париже имела успех опера «Баядерки» на музыку Шарля Симона Кателя. Роскошные костюмы, декорации и исполнительский состав сопутствовали триумфу. Четырьмя годами позже итальянский хореограф Гаэтано Джойя создал в Неаполе балет «Индийские обычаи». В первой половине XIX в. на музыку Даниэль-Франсуа-Эспри Обера поставлена опера-балет «Бог и баядера, или Влюбленная куртизанка» по литературному произведению И. В. Гёте, в которой главную партию исполнила Мария Тальони, хореограф – Филиппо Тальони [30, с. 26].

Вторая половина XIX в. ознаменована несколькими премьерями. Во Франции поставлен балет «Шакунтала» (либретто Теофиля Готье, музыка Эрнеста Рейера, солировала итальянская балерина Амалия Феррарис), в Санкт-Петербурге поставлены два балета в хореографии Мариуса Петипа: «Баядерка» (музыка Людвиг Минкуса, бенефис



Матильда Кшесинская
в роли баядерки

Екатерины Вазем), «Талисман» (музыка Риккардо Дриго, драматург – Константин Тарновский).

Древний Китай. Древний Китай располагался на территории Великой Китайской равнины и омывался водами Желтого, Восточно-Китайского и Южно-Китайского морей. В силу большой протяженности страны климатические условия в регионах различались, соответственно им формировались род деятельности, национальная одежда, жизненный уклад. Китайцы занимались земледелием, сельским хозяйством, развивали гончарное ремесло, славились резьбой по дереву, кости, камню, бамбуку. Изобретение фарфора прославило Китай на весь мир и принесло немалый доход, фарфоровые изделия приравнивались к произведениям искусства. Еще знаменит Китай тканями: шелком и парчой, которые вышивали, определенным образом раскраивали, что позволяло воссоздавать целые картины.



Археологические находки (фрески, каменные барельефы, статуэтки, изделия из бронзы, фарфоровые погребальные статуэтки, яшмовые подвески, надписи на гадальных камнях) содержат реалистичные музыкально-танцевальные сюжеты, характеризующие танцевальную культуру Китая. В танце отражались потусторонний мир и реальность, демонстрировалось сильное духовное начало, достоинство и величие. Танец был частью придворной церемониальной культуры: с одной сто-

роны, он отображал различные ритуальные действия, с другой – выполнял развлекательную функцию, а также служил демонстрацией силы правящего режима, воспевал его достижения.



Представления ставились лично монархами, репертуар жёстко контролировался и при смене режима, естественно, обновлялся. Танцы подразделялись на поминальные, ритуальные, церемониальные, придворные (банкетные).

В письменных источниках XI – III вв. до н. э. встречаются упоминания о существовании при Шан-Инь главного государственного танца «Сан линь» – «Тутовая роща», или «Да хо» – «Великий ливень». По легенде, в течение семи лет не было дождя и правитель Тан исполнил в Тутовой роще ритуал – вызов дождя. Хлынул ливень и повсеместно люди кинулись в пляс [10, с. 195].

Исследователь А. Б. Вац описывает этот же танец, но, вероятнее всего, исполняемый в более поздний период, как богатое костюмированное действие со сложным хореографическим рисунком и космологической семантикой, носившее название «царский танец». Танцующие изображали духов солнца, луны, усопших правителей, представителей флоры и фауны. Члены царской семьи владели церемониальными атрибутами божеств и архаических государей – в руках у них были перья фазанов пяти цветов, на головах – перьевые уборы, что придавало красочность и величие всему процессу [Там же, с. 197].

Китайский костюм очень разнообразный, что обусловлено большим количеством проживающих народностей и большой территорией государства, но он всегда яркий, красочный, богато украшенный. Артисты сильно белили и румянили лицо, выделяли глаза, брови и губы.



В китайской хореографии много танцуют с различными предметами в руках: с музыкальными инструментами (флейта, цинь, колокол, барабан), с зонтиком, веерами, круглой тарелкой, длинными рукавами или одним длинным полотном – рукавом, лентами, оружием (кинжал, топор, меч), флагами (украшенными перьями и хвостами животных).

Исследователь Лю Ин приводит пример: «...в провинции Шаньдун запечатлен танцор, который крестообразно взмахивает полотнами, заставляя их кружиться. Такое “удлинение” корпуса и рук способствует выразительности всего тела исполнителя» [31, с. 123].

Китайский танец завораживает четкостью исполнения и виртуозным владением предметами, а в групповых композициях – разнообразием рисунков и созданных композиций.

Китайский танец как самостоятельный вид искусства сформировался еще в период неолита. Ученые обнаружили в диалогах Конфуция упоминания о китайском императоре Ю Ванге, поставившем аллегорический балет на сочиненную им музыку. Рост уровня культуры предъявлял все более высокие требования к профессиональной подготовке исполнителей, костюмам и реквизиту. Постепенно складывались группы профессиональных танцоров, которые участвовали во многих обрядовых действиях. Их часто отождествляли со жрецами, магами, колдунами, ведьмами и шаманами. Есть мнение, что для придворных постановок увеселительного характера использовали периферийные, возможно, этнические («варварские») танцы.

Заимствование китайским танцевальным искусством чужеземных музыкальных традиций обогатило китайский танец. Китайцы наделили танцевальное искусство магическими и религиозными функциями и свойствами. Существовало понятие «магический танец» – танец, исполнявшийся в экстатическом состоянии и призванный содействовать установлению коммуникации людей с высшими силами.

Китайской народной культуре свойственны масштабность, яркость, большое количество участников, объемный реквизит для развернутого театрального действия и полноценного спектакля.

До наших дней сохранились танцы, созданные древними китайскими хореографами для развлечения императоров, – танец дракона и танец льва (тигра). Дракон и лев – неотъемлемые персонажи празднования Нового года. Есть разные описания танца льва. Само животное



изображают два человека, находящиеся внутри большой куклы льва. Один стоит и держит голову льва, другой, нагнувшись, держится за талию партнера. Под барабанный бой или цимбалы артисты показывают театральное действо, требующее от исполнителей ловкости, силы и слаженности действий. Демонстрируя воинское искусство, олицетворяющее победу добра над злом, артисты прыгают, стоят на одной ноге, совершают акробатические кульбиты.

В Китае почитают дракона со времени правления династии Хань. Поскольку дракон – существо божественное, живущее в море, он обладает безграничной магической силой призывать ветер и дождь. В Древнем Китае императоры называли себя сынами небесного дракона. Со временем танец превратился в народное развлечение. Танец символизирует непобедимый героический дух китайского народа, приносит удачу и прогоняет злых духов. Исполняющие танец дракона выстраиваются в цепочку и держат на длинных шестах части туловища дракона. Дракона ведет человек, держащий жезл с большим шаром наверху. Шар движется в разные стороны, а дракон следует за ним. Кажется, что его туловище,двигающееся волнами, танцует. Иногда внутрь туловища дракона помещают светящиеся элементы, и тогда в темноте он эффектно светится. Китайцы называют его огненным драконом.

Исследователь Р. И. Грубер, анализируя культуру стран Древнего Востока, выделяет общие черты. Везде уровень развития культуры определяет господствующий класс, на государственном уровне регламентируя все функции, начиная от конструкции и типа инструментов и заканчивая организацией творческих коллективов (хоровых, балетных, инструментальных), деятельность которых тоже подчинена государству [13, с. 165].

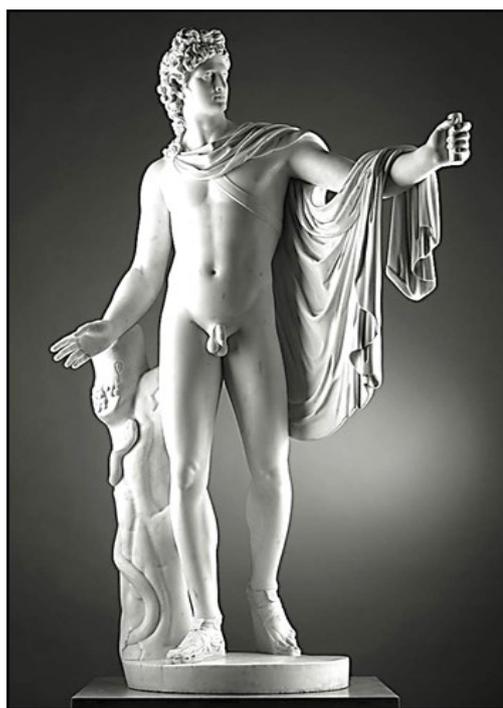


Танцевальная культура Древней Греции и Древнего Рима

Древняя Греция. Расположена на материковой части балканского полуострова (Северная, Южная и Средняя Греция), островах Эгейского моря, побережье Малой Азии. В результате военных походов Греция в разные исторические периоды занимала участки территорий современных Кипра, Ливии, Сицилии, Франции и Испании. В 146 г. до н. э. ее земли были захвачены Римской империей.

Греки занимались земледелием, скотоводством, рыболовством, мореплаванием, торговлей, строительством. Процветали ткачество, скульптура, гончарное и кузнечное дело, изготовление изделий из дерева и тростника, выделка кожи. Греки преуспели в переработке продукции сельского хозяйства (виноделие, выпечка, выработка масла и т. д.). Появились донаучные обоснования истории, географии, биологии, математики, медицины, астрономии, философии и др. Грецию прославили Сократ, Платон, Аристотель, Пифагор, Архимед, Гиппократ и др.

В культурной традиции Древней Греции танец пронизывает все жизненно важные этапы, как и в странах Древнего Востока, но впервые ключевое место в искусстве отведено человеку, его совершенному телу. Даже боги представлены в человеческом облике. Пропорции тела и красота лица античных богов в будущем послужат основой для формирования представления о телосложении профессиональных танцовщиков.



В афинских школах с 12 лет преподавали основы грамотности, музыку, гимнастику и как обязательный предмет танец, который имел большое воспитательное значение, как физическое, так и нравственное. Греки считали, что занятия танцами дисциплинируют молодое поколение, укрепляют тело и дух. Хореография греков имела религиозную основу, была пронизана мифологией и мистикой.



Танец служил развлечением, относились к нему и как к форме проявления своих верований, считали ключом к эротическому миру.

Изображения танца, его элементов, сюжетных линий и характера можно найти в произведениях искусства: на фресках, графических рисунках, расписных вазах, в скульптуре, рельефах и ювелирных изделиях. Исследователь Е. Н. Байгузина описывает танагрские статуэтки – маленькие (20 – 30 см) фигурки танцующих девушек из обожжённой глины (терракоты). Другое их название – коропластика (от греч. κόρη – девушка и πλαστική – лепка). Статуэтки найдены в некрополе города Танагра в Беотии [2, с. 74].



Сохранились сведения о танце калатискос в честь богини Деметры – покровительницы плодородия. Девушки с корзиной на голове, танцуя, разыгрывали мифологический сюжет о похищении из подземного царства богом Аидом дочери Деметры – Персефоны. «По мнению исследователей, это был настоящий “балет” с мистическим оттенком, к участию в котором допускались только посвященные» [2, с. 80]. «Танцующая девушка с кроталами» – статуэтка девушки с музыкальным инструментом наподобие кастаньет в руках (IV в. до н. э). Девушка исполняет пляску вакханки из ритуальных мистерий, посвященную богу Дионису. Скульптору удивительным образом удалось зафиксировать момент движения, пластику и темперамент танцовщицы.



Танцевальные сцены описывает Гомер в поэмах «Одиссея» и «Илиада».

Чисто омывшись, оделись богато, как будто на праздник
 Все; хоровод учредили рабыни; певец богоравный,
 Цитру настроив глубокую, в них пробудил вожделье
 Сладостных песней и стройно-живой хороводная пляски.
 Дом весь от топанья ног их гремел и дрожал, и окрестность
 Вся оглашалась пением звучным рабов и служанок [52].

В драматургии Софокла, Еврипида, Эсхила, Аристофана танец тоже имеет свое место. Лукиан написал целый трактат – «Диалог о танце».

Из древнегреческой мифологии дошло до наших дней описание хоровода – танца бога Аполлона с девятью музами, одной из которых



была муза танца – Терпсихора. Танец сопровождался хорovým пением и игрой Аполлона на золотой кифаре (семиструнная лира, прототип гитары), волшебные, дивные звуки которой умиротворяли все живое вокруг. Приведем фрагмент мифа «Аполлон и музы» в изложении Н. А. Куна: «В полной тиши торжественно звучат струны кифары Аполлона. Когда же Аполлон весело ударяет по золотым струнам кифары, тогда светлый, сияющий хоровод движется в пиршественном зале богов. Музы, хариты, вечно юная Афродита, Арес с Гермесом – все участвуют в веселом хороводе, а впереди всех идет величественная дева, сестра Аполлона, прекрасная Артемида. Залитые потоками золотого света, пляшут юные боги под звуки кифары Аполлона» [29].

воде, а впереди всех идет величественная дева, сестра Аполлона, прекрасная Артемида. Залитые потоками золотого света, пляшут юные боги под звуки кифары Аполлона» [29].



В первобытно-общинный период в танце принимали участие все члены общины. В эпоху Античности произошло разделение на исполнителей и зрителей. Греция подарила миру искусство драматического театра, в котором музыка и танец занимали почетное место. Театры были государственными учреждениями, и организацией их деятельности занимались должностные лица, представляющие власть. Спектакли проходили в специально устроенных местах. Размеры их

были огромны, некоторые вмещали до тридцати тысяч зрителей. Театр представлял собой круглую арену (орхестра – место для плясок) с расположенными на склоне холма местами для зрителей (театрон – место для зрелищ) и проходами. На заднем плане по центру находилось сооружение для актеров – подобие гримерных комнат (скена), по бокам – башни для усиления акустических эффектов. Такая форма строения, по мнению Н. И. Брунова, связана «...с культовыми плясками на круглой площадке вокруг алтаря, которую окружало кольцо зрителей...» [7, с. 149].



Слово «трагедия» произошло от двух греческих слов: «трагос» – «козел» и «оде» – «песня», в сочетании – «песня козлов». Истоки можно найти в празднике «священного безумия» – Великих Дионисиях. Греки гуляли неделю, восхваляя бога виноделия Дионисия. Спутниками Дионисия были поющие козлоногие сатиры, вакханки и менады. Сатиры – мифические существа, лесные духи, демоны плодородия. Выглядели они как полужвери, полулюди: с рогами и копытами, хвостами, большими ушами, телом сильным и мускулистым, покрыты густой шерстью. Это были любвеобильные и легкомысленные пьяницы и гуляки, увлекающие нимф игрой на флейте, свирели,



дудках. Мастера шуток и плясок, в составе свиты Диониса они разыгрывали представления для толпы. Люди наряжались в козлиные шкуры, обмазывали лица винной гущей, плясали, доводя себя до экстаза. Неистовство и одержимость, экстатические состояния были характерны для многих примитивных танцев.

Слово «комедия» образовано в результате объединения двух греческих слов: «комос» («шествие») и «оде» («песня»). Во время праздника разыгрывались сценки бытового и пародийно-сатирического содержания. Они назывались мимами (в переводе с греч. – подражание). «Героями мимов обычно были персонажи народного балаганного театра: горе-воин, базарный воришка, ученый-шарлатан, простак, дурачащий всех, и др. Песни комоса и мимы – основные истоки древней аттической комедии» [35, с. 13]. В театре сначала показывали трагедии, завершая представления комедиями. Сценические танцы исполнялись в зависимости от жанра пьесы и различались по характеру. Для трагедии предназначался медленный танец *эммелия*, для комедии – *кордак*, в сатирической драме танцевали *сикканиду* (танец, основанный на выворотном положении ног). Танцоры пользовались масками из дерева или ткани, натянутой на специальный каркас, покрытой гипсом и раскрашенной. Маски позволяли быстро поменять образ или перевоплотиться в другого персонажа.



Для увеличения роста надевали на ноги котурны (сандалии с толстыми многослойными подошвами). Все спектакли сопровождались музыкой и хоровым пением. Под звучание хора исполнители оттанцовывали содержание. Для усиления зрелищного эффекта добавляли ритмичные выстукивания

ногами, в качестве ударных инструментов пользовались устричными раковинами, закрепленными на пальцах рук.

Костюмы актеров при исполнении трагедии походили на одежду жрецов Дионисия. Сценические хитоны, богато украшенные вышивкой, были длиной до пола, с рукавами до кистей и подвязывались под грудью, чтобы зрительно увеличить рост. Социальное неравенство как

в жизни, так и на сцене подчеркивалось длиной одежды: у прислуги хитоны и плащи были всегда короче, чем у господина.

В сатиловских драмах очень выделялся наряд сатилов: «У сатилов такие характерные черты маски: широкий лоб, прорезанный одной или двумя морщинами, плоское лицо, плоский нос, взъерошенная борода, всклокоченные и густые, откинутые назад волосы. Козлиные рога исчезли. Костюм сатилов составляли штаны из козьей шерсти с лошадиным хвостом сзади и огромным фаллом впереди. Туловище, затянутое в трико телесного цвета, казалось голым» [55].

В комедиях часто использовали всевозможные утолщения в виде подушек, закрепленных под костюмом, в целях искажения пропорций тела персонажей, хитоны надевали очень короткие. Комичный и бесстыдный вид вызывал смех зрителей. Танец кордак, ввиду сложности хореографического текста, могли танцевать только профессионалы. Это темпераментная пляска в очень быстром темпе с цирковыми трюками, вращениями, присядками и прыжками. Танцевальный костюм состоял из облегающего трико телесного цвета и звериной шкуры через плечо [6, с. 59].



Развивалось декорационное оформление спектаклей. Сначала это были плоские изображения фасадов зданий, где разворачивалось действие, нарисованные на холсте в подрамнике и приставленные к стене. Потом стали применять рельс, по которому быстро перевозили и заменяли декорации. Появились трехгранные приспособления: три полотна закреплялись на вращательном элементе. Для обеспечения различных эффектов: восхождения героев на небо, нисхождения их в недра земли, демонстрации летающих колесниц – использовали люки, лестницы, подъемники на тросах, деревянные платформы на колесах.

Существует легенда о происхождении военной пляски – *пиррихи*. Царь Пирр выиграл одно из сражений ценой потери почти всего войска и, чтобы поднять боевой дух своих солдат, приказал во время отдыха

танцевать, упражняясь с оружием. В других вариантах название «пирриха» происходит от слова «пир» – «огонь». Интересно, что имя царя



Пирра в переводе означает «огненный, рыжий». Пиррихи исполнялись юношами на Крите, в Спарте, Афинах с целью укрепить организм, развить атлетические способности, научиться владеть оружием и понимать тактику боя. Со временем танец стали исполнять профессионалы во время пиров и праздников. Танцевали пирриху женщины и мужчины, сольно и массово. При этом жонглировали и вращали оружием (мечами, щитами), выполняли акробатические прыжки через голову и различные

предметы. Балансировали кубками, корзинами и т. д. Virtuозами исполнялась акробатическая пляска – *кубистика* (чем-то схожа с современным цирковым направлением «эквилибр»). Танцевали стоя на руках, выполняя кульбиты ногами: черпали вино, стреляли из лука и т. д. Пиррические пляски в Древней Греции стали маленьким танцевальным спектаклем о войне, что найдет свое продолжение в культуре Древнего Рима.

Греческая культура внесла большой вклад в мировое танцевальное искусство. Слово «хореография» греческого происхождения, в переводе означает «запись танца» («хорея» – «круговой танец», «графия» – «письмо»). Важность обучения танцам понимали даже на государственном уровне. Наряду с эстетическим воспитанием, занятия танцами учили дисциплине, самоотдаче, организованности, стремлению к совершенству тела и выразительности жеста.

Профессиональный танец стали исполнять на сцене, а не на улицах. Уровень танцоров-мимов был настолько высок, что оттеснил драматических актеров на второй план, так как природный язык тела в сочетании с актерской игрой производил большее впечатление, нежели речь. Сохранилось описание виртуозного танца мима Париса: «...без музыки и пения, приказав хору и музыкантам замолчать, он изобразил пляской прелюбодеяние Ареса и Афродиты, донос бога Солнца, засаду

Гефеста... одним словом, все сложное содержание рассказа Демодока в “Одиссее” Гомера» [8, с. 218 – 219].

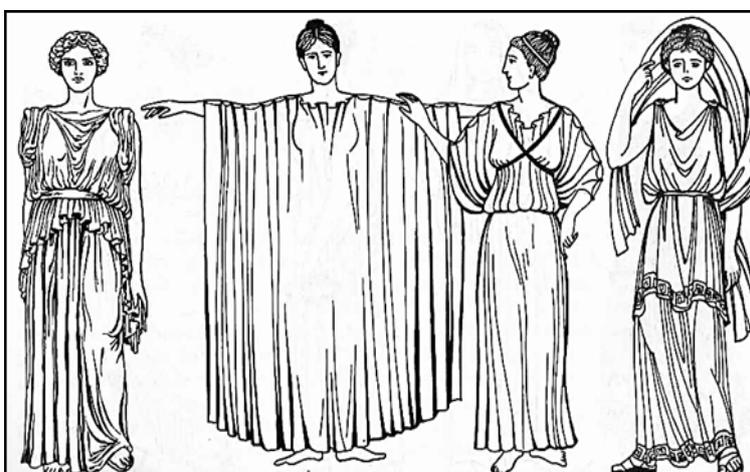
Первыми теоретиками в области истории танца – Платоном и Аристотелем – были предложены классификации танцев. Платон подразделил танцы, основываясь на их предназначении: танцы в честь богов, военные танцы, аристократические танцы. Научные изыскания Аристотеля базируются на характере и последовательности движений: символические, имитационные, декоративные танцы [56].

Основы техники классического танца тоже родом из Древней Греции. Морису Эммануэлю путем анализа изображений танцующих фигур на артефактах удалось доказать наличие выворотных ног в позах и позициях у профессиональных греческих танцовщиков, вращений на двух ногах и поворотов в воздухе, прыжков *pas échappé*, *pas de chat* и даже заносок (предположительно, *entrechat-quatre*), часто используемых в современных танцах движений: *rond de jambe en l’air* (круг ногой в воздухе), *grand battement jeté* (большой бросок). Многие ученые соглашались с его предположением о зарождении танца на пальцах в Древней Греции. Конечно, до появления итальянского пуанта еще далеко, но танец на кончиках пальцев, причем как в женском, так и в мужском варианте, уже был. «Техника рук – излюбленная греками хитрономия – разработана была с большой подробностью и совершенством» [6, с. 57]. Руки выполняли функцию красноречия и образительности. Исследователи подчеркивают сходство в позициях и манере формировать линию руки и пальцев рук в танце мимов Древней Греции и современных танцовщиков («округлость всего движения, поддержанный локоть, группировка пальцев – средний прикасается к большому») [Там же].

Основой одежды древних греков была драпированная ткань, которая подчеркивала динамику движения (или скрывала недостатки фигуры) и называлась хитоном или туникой. Интересны сравнения структуры греческого хитона и его вертикальных складок с волнообразной архитектурой древнегреческой колонны, прорезанной вертикальными линиями.

Искусство драпировки, подвязывания одежды (на бедрах, талии, под грудью, крест-накрест на груди) шнурами, ремнями, лентами, скалывание ее брошами, булавками и пряжками, завязывание красивыми

узлами передавалось из поколения в поколение и являлось свидетельством хорошего тона. Поверх хитона надевали плащ. Длина хитона и плаща для разных случаев варьировалась, а плащ мог быть из нескольких слоев ткани, богато задрапированной на плечах или зафиксированной на шее. Самый популярный цвет – белый, в разные периоды одежду вышивали, отделявали каймой. Гречанки использовали легкие полупрозрачные ткани и золотые нити для украшения одежды, изящные шарфы, зонтики и веера. Основная греческая обувь – сандалии, закрепленные на ноге витиеватыми способами, мягкие туфли и сапоги на ремнях, конструкция которых облегла часть ноги.



Говоря о балетном искусстве разных эпох и стран, стоит признать, что с течением времени интерес к мифологическим героям не угасает. Персонажи мифологии: нимфы, хариты-грации, вакханки, фавны, представители служения культа – все воплотились в

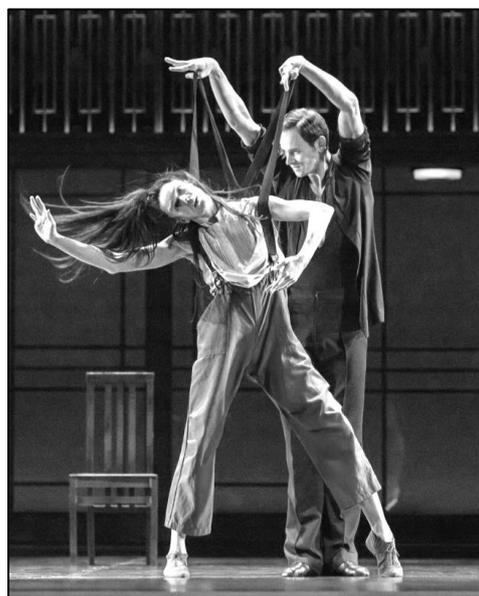
сценическом пространстве. Например, балет «Ацис и Галатея» на сюжет из поэмы «Метаморфозы» древнегреческого поэта Овидия. К этой истории о трагической любви, в результате которой Ацис (сын фавна и речной нимфы) превратился в реку, не раз обращались балетмейстеры (Ф. Гильфердинг, Ш. Л. Дидло, Л. Иванов, М. Фокин). Фридрих Гильфердинг широко использовал греческую мифологию при создании балетов («Возвращение Аполлона на Парнас», «Аполлон и Дафна», «Пигмалион, или Ожившая статуя» – рассказ о том, как греческий скульптор Пигмалион влюбляется в свое творение – статую Галатеи).

В XX столетии Джордж Бернард Шоу написал пьесу «Пигмалион», которая легла в основу мюзикла «Моя прекрасная леди». В СССР вышел на экраны фильм-балет «Галатея» хореографа Д. Брянцева. Сюжет в обоих случаях заключается в превращении уличной продавщицы в прекрасную леди.

В XXI столетии на русской сцене Б. Эйфман ставит балет «Эффект Пигмалиона», в котором мастер (хореограф) «вылепливает» из талантливой девушки прекрасную танцовщицу. Либретто во всех примерах разные, но объединяет их сама идея – аллегорическое осмысление на сцене классического сюжета о художнике и его творении.



Фильм-балет «Галатея»



Балет «Эффект Пигмалиона»

Популярен на балетной сцене мифологический герой Прометей. Основой для художественного воплощения послужили трагедии

Эсхила «Прикованный Прометей», «Прометей освобождаемый», «Прометей-огненосец». В начале XIX в. хореографом Сальваторе Вигано поставлен балет «Творения Прометея, или Могущество музыки и танца» на музыку Л. Бетховена.

В это же время композитор А. Скрябин пишет симфоническую поэму «Прометей» («Поэма огня»), на музыку которой в начале XXI в. поставит одноименный пластический балет в трех частях: «Поэма огня», «Поэма экстаза», «Поцелуй на клавишах» – труппа «Новый балет». Балетмейстер Е. Я. Чанга поставил свою версию балета «Прометей» на сцене Армянского театра оперы и балета им. А. А. Спендиарова.

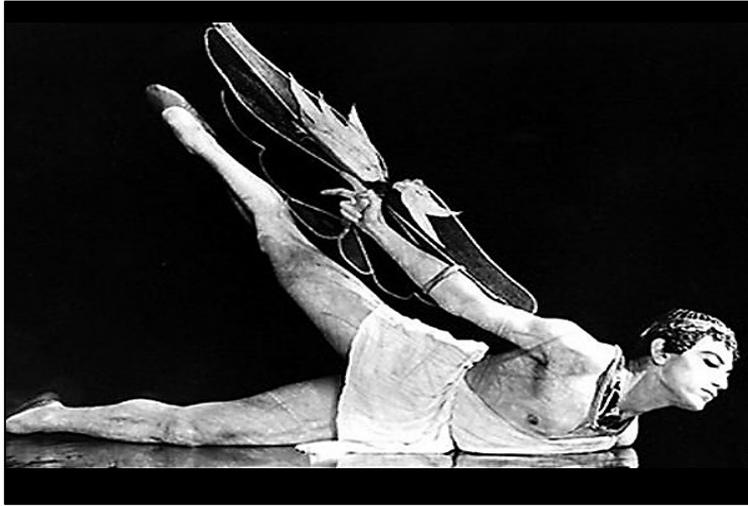


Труппа «Новый балет»



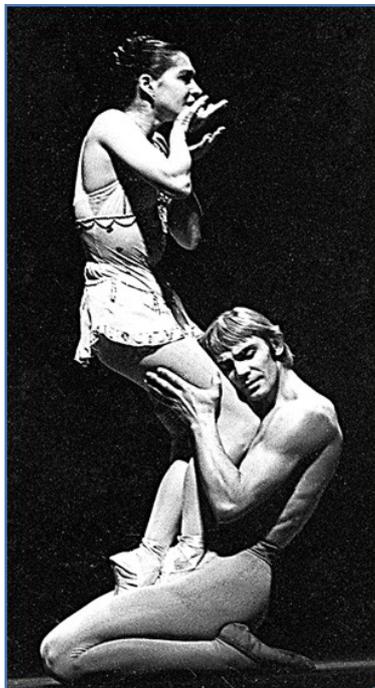
Балет «Прометей» (Е. Я. Чанга)

Интересны работы двух ярких хореографов – С. М. Лифаря и В. В. Васильева, взявших за основу своих балетов миф об Икаре. В Париже С. М. Лифарь поставил балет «Икар» на музыку А. Онеггера и стал первым исполнителем главной партии. Есть мнение, что образ Икара стал олицетворением самого Лифаря. Театральный критик А. А. Плещеев о танце Лифаря: «И вот взмах крыльев, и на сцену влетела невиданная чудо-птица... Птица – Лифарь. Это не танец, не пластика – это волшебство. ...“Икар” – это эпоха, это синтез всего его творчества, это как будто предельная черта» [53].

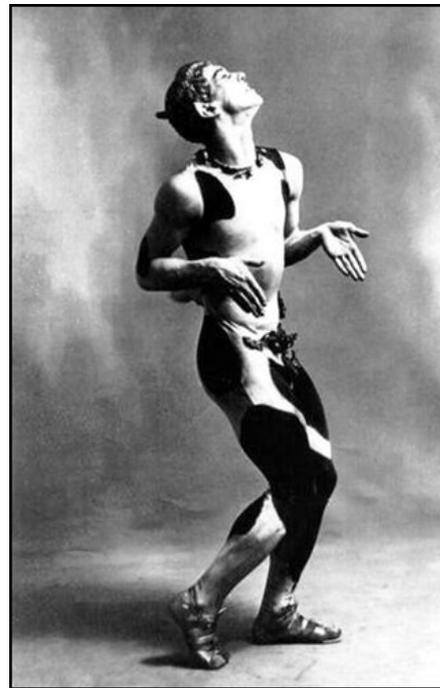


Балет «Икар» (С. Лифарь)

В семидесятых годах прошлого столетия в Москве состоялась масштабная премьера балета «Икар» В. В. Васильева (композитор С. М. Слонимский). Большая сцена Кремлевского дворца и ее технические возможности позволили развернуть действие спектакля на разных уровнях площадки.



Балет «Икар»
(В. В. Васильев)



Вацлав Нижинский
в роли фавна

Одноактный балет «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси поставил и исполнил В. Ф. Нижинский. Эскиз костюма нарисовал Л. Бакст, вдохновившись изображением сатиров и нимф на предметах древнегреческой культуры.

Трагедия «Медея», написанная Еврипидом, послужила источником для балетов всемирно известных хореографов Ж.-Ж. Новерра (Франция), Г. Д. Алексидзе (Грузия), Б. Кульберг (Швеция), М. Грэм (США), Ю. М. Посохова (СССР).



Балет «Дафнис и Хлоя» (В. В. Варнава)



Балет «Орфей»
(Нью-Йорк Сити балет)

Хореограф Пина Бауш воплотила поэмы Овидия в данс-опере «Орфей и Эвридика» на музыку К. В. Глюка, соединив на сцене технику современного танца, ансамбль и хор.

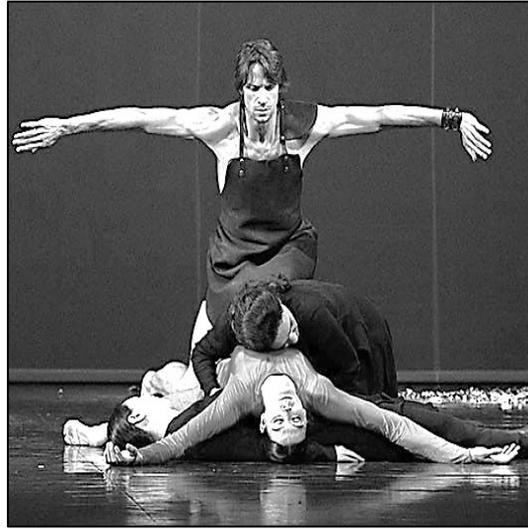
Античные сюжеты «Аполлон и Дафна», «Зефир и Флора» «Амур и Психея» оживил на сцене петербургского театра Ш. Дидло. Историю о пастушках Дафнисе и Хлое на музыку М. Равеля рассказал зрителю М. М. Фокин в балете «Дафнис и Хлоя», поставленном для труппы «Русский балет Дягилева». Спустя столетие хореограф В. В. Варнава предлагает свое режиссерское решение балета «Дафнис и Хлоя». Премьера состоялась в 2019 г. в Мариинском театре. «Истории о пастухах в спектакле не будет, – говорит хореограф... Сегодня мне интересно создавать язык тела. Сюжет в “Дафнисе и Хлое” будет складываться из тел артистов. ...Мне интересно персонально поработать с каждым из десяти участников спектакля, показать, что тело – это красиво» [54].

По произведениям Овидия М. М. Фокин поставил балет «Нарцисс и Эхо» на музыку Н. Н. Черепнина.

С балета «Орфей», сочиненного Д. Балланчиным на музыку И. Стравинского, началась профессиональная жизнь балетной труппы «Нью-Йорк Сити балет».



«Орфей и Эвридика»



Данс-опера «Орфей и Эвридика»



Балет «Орфей и Эвридика» (Дж. Ноймайер)

Мастер балетного спектакля Джон Ноймайер объединяет классическую музыкальную форму и современный балет в постановке «Орфей и Эвридика» на музыку Г. Шютца. В его версии Орфей – художник-хореограф, работающий над балетным воплощением картины Арнольда Бёклина «Остров мёртвых».

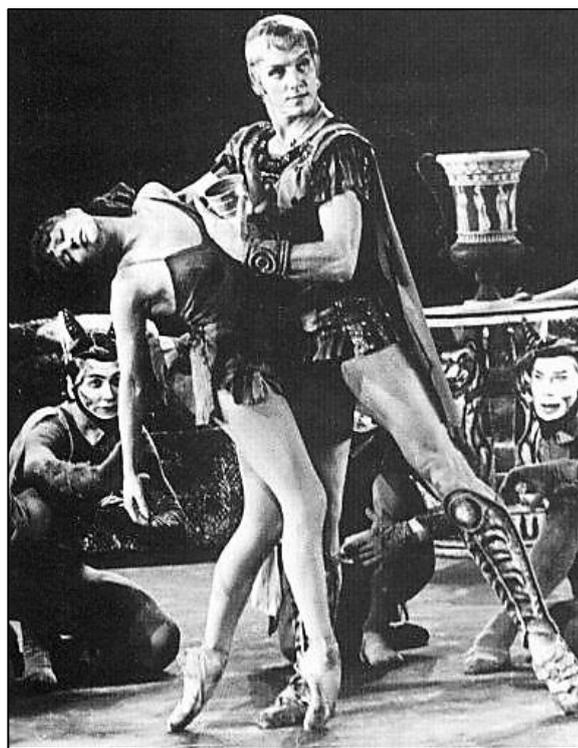
Вот только некоторые примеры тесной связи балетного искусства и древнегреческой литературы. На протяжении уже нескольких столетий мифологические сюжеты не сходят с балетной сцены, удивляя зрителя самыми непредсказуемыми трактовками хореографов всего мира.

Древний Рим. Греческая культура многогранно отразилась в культуре Римской империи. В одних провинциях активно происходил процесс романизации, в других провинциях по-прежнему преобладающим было влияние греческой культуры и греческого языка. Наблюдается определенная схожесть в отношении одежды и обуви – те же туники, набедренные повязки, плащи, сандалии. Римляне, как и греки, не носили брюк. Но одежда римлян не накладная, а сшивная. Появились капюшоны, коротенькие пелерины с капюшонами, которые защищали от непогоды. Некоторое время в моде была верхняя одежда – тога (объемная драпированная накидка из белой шерсти, покрывавшая тело и голову), которую могли надевать только граждане Рима, но по причине дороговизны, неудобства ношения и непрактичности она вышла из обихода. У знатных особ была многослойная одежда, имелось подобие нижнего белья, предпочтение отдавали белым и пурпурным цветам, золотым украшениям. Низший социальный слой и порабощенное население носили одежду темных тонов из грубых материй. Богема любила прозрачные одежды из «дикого шелка», который изготавливали на острове Кос. Со временем стали поставлять китайский шелк, его распускали и ткали заново с добавлением льна или хлопка.



Изначально в Риме не было театральных построек на постоянной основе. Это были сборно-разборные деревянные подмости, которые переносились с места на место. Первые каменные театры Рима строились по образцу театров Древней Греции или перестраивались имеющиеся зрелищные здания завоеванных государств. Пантеон богов и ге-

роев заимствован из греческой мифологии. Театральные традиции античной Греции имели свое продолжение в Древнем Риме. Искусство развивалось как синтезированный жанр, объединяющий музыку, слово и танец. Театральное зрелище вместо идейно-воспитательной выполняет развлекательную функцию. Политическая ситуация на захваченных Римом территориях была не стабильной, участились восстания рабов. Но, наверное, самый легендарный мятеж – это восстание под руководством фракийского правителя Спартака, захваченного в плен римским консулом Крассом и обреченного на рабство вместе с возлюбленной Фригией. Художники множества жанров отразили в своих работах эту историю. В балетном искусстве это грандиозный, непревзойденный балет «Спартак», поставленный в советский период Ю. Н. Григоровичем на музыку А. И. Хачатуряна на сцене Большого театра. Ранее балет «Спартак» был поставлен Л. В. Якобсоном, И. А. Моисеевым. Произведение отражало борьбу за свободу, равенство в обществе, любовь и право на личное счастье.



До появления сценических представлений у римлян были известны аграрные праздники, например пляски и процессии ряженых во время отправления дионисийского культа, обрядовые игры (свадебные, погребальные), состязания колесниц, гладиаторские поединки,

цирковые представления. Отношение к танцам в Римской империи складывалось неоднозначное. В какой-то период танцы и выход на сценические подмостки были развлечением знати, но как только актерами и мимами стали рабы, на этот род занятий легло клеймо позора и запрета.

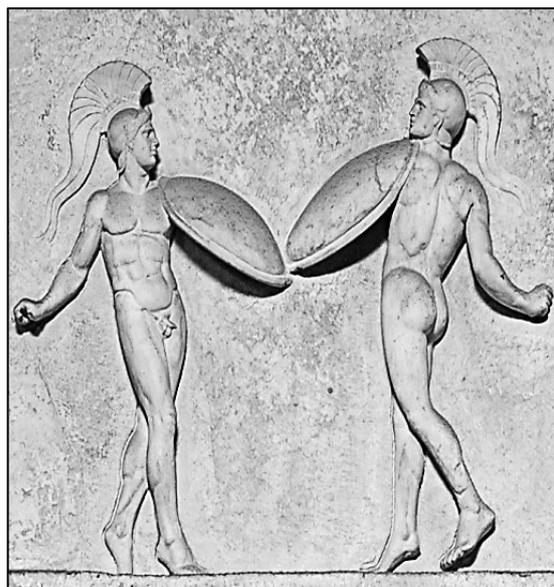
Театр представлял собой исключительно светское здание. Исполнение трагедий не было популярно, эти произведения предназначались для чтения в аристократических домах, а не для публичного театра. Из трагедий выбирали и играли отдельные эффектные сцены. Гении инженерной мысли передвигали на земле и в воздухе бутафорские корабли и колесницы, выстраивали зеленые холмы с ручьями, растительностью и животными. Появились первые литературные пародии на трагедии, получившие название «веселые трагедии» и давшие начало такому жанру, как фарс.

В императорскую эпоху успехом у зрителя пользуется *пантомима*. Это сольный танец высококвалифицированного актера, который один может исполнить несколько ролей, а его выступление сопровождается хором, повествующим сюжет, как правило, фривольного содержания. Так как местных профессионалов в этой области не было, танцорами и преподавателями танцев были выходцы из других стран.

Ученые связывают возникновение первых сценических игр в Риме с искупительным обрядом – лектистернием (в переводе с лат. означает «расстилать ложе»). На улице выставляли задрапированные кушетки, на которых размещали кукол, изображавших богов, сидевших перед накрытыми столами. Считалось, что боги влияли на благополучие горожан. Древнеримский историк Ливий упоминал о приглашении на праздник «игрецов» из Этрурии, которые «...плясали под звуки флейты безо всяких песен и действий» [9, с. 59]. В дальнейшем к их танцу добавятся песни и разговорный жанр, представления станут более зрелищными и актеры-профессионалы получают название «гистрионы» (*histriones*) от этрусского слова «*ister*», обозначавшего игрока [Там же].

В Риме танец *пирриха* – это не только воинские упражнения с оружием. Танец утвердился в новом качестве – как массовая форма и ансамблевое творчество группы мужчин и женщин в роскошных декорациях в сопровождении разного рода сценических эффектов. Речь идет о сложном спектакле в исполнении профессиональных актеров. Люций

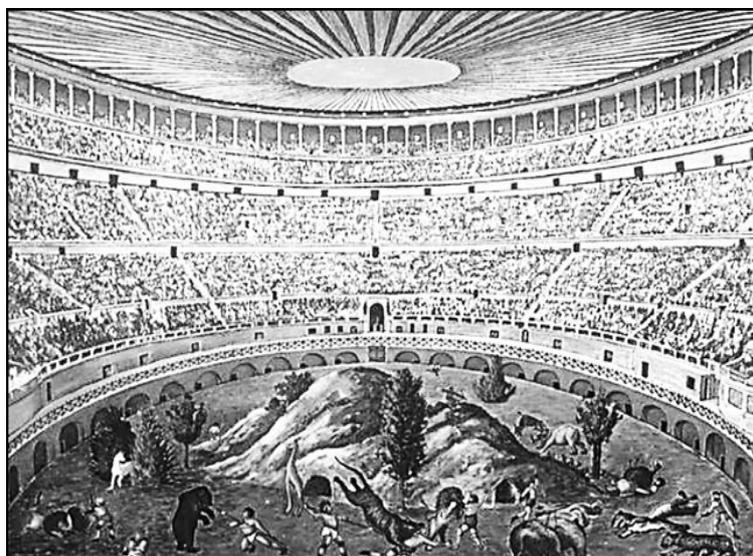
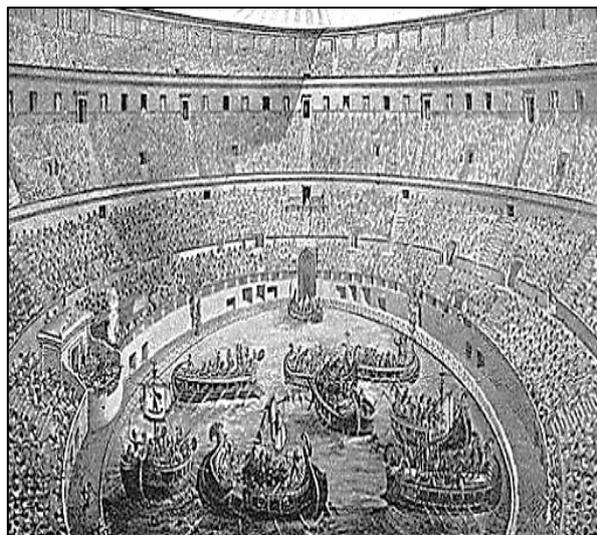
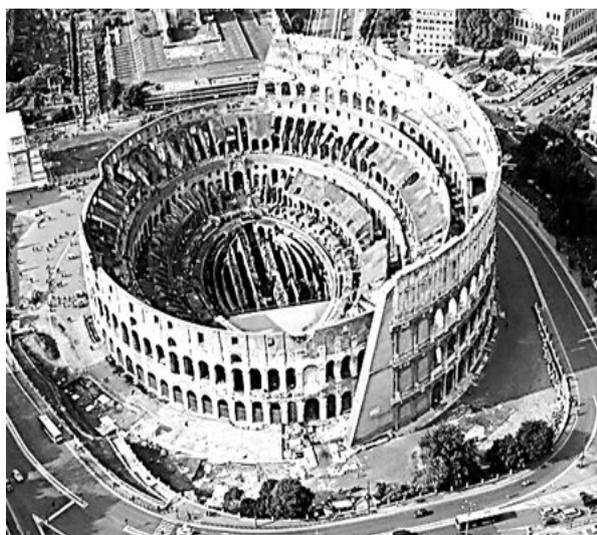
Апулей в своем сочинении «Метаморфозы» («Золотой осел») описывает это так: «Юноши и девушки, блистая первым цветом молодости, прекрасные по внешности, в нарядных костюмах, с красивыми жестами двигались взад и вперед, исполняя греческий пиррический танец. То прекрасными хороводами сплетались они в полный круг, то сходились извилистой лентой, то соединялись четырехугольником, то рядами рассыпались, пока звук трубы не известил о конце танца» [6, с. 73]. Судя по описаниям, римская пирриха – это танец, построенный на богатстве рисунков, которые, как мы сейчас понимаем, кто-то должен был сочинить, разучить и отрепетировать так, чтобы танцующие сохраняли синхронность действий и рисунок танца читался. Все это подтверждает, что танцевальное искусство в Риме развивалось на профессиональной основе. Апулей описывает декорации спектакля, например построенную деревянную гору, на которой танцевали боги Парис, Венера и др. «В конце представления через потаенную трубу низвергался с горы винный поток, смешанный с шафраном. Он орошал благовонным дождем пасущихся коз, пока они не становились темно-оранжевыми. Затем деревянная гора проваливалась под землю» [55].



До наших дней сохранилось уникальное строение Римской империи – амфитеатр Колизей. Он служил для демонстрации силы власти имущих, на его арене разыгрывались театральные представления, шли выступления цирковых артистов, бои гладиаторов, публичные казни. Арена могла заполняться водой, и в бассейне происходили морские баталии. Или создавался лесной ландшафт и воспроизводилась настоящая охота на зверей.

Римский театр оставил миру в наследство пышные театральные действия синтезированного характера в роскошных декорациях; антрактный занавес, который поднимался снизу по переднему плану и при необходимости перекрывал сценическое пространство; первые в

мире перекрытия над сценой и зрителем, кровельную систему с убирающейся крышей (укрытия из брезентовых тентов), основанную на корабельной технике поднятия парусов, и многое другое. Колизей – прототип современных стадионов с большим количеством входов разного предназначения (быстро посадить многотысячный зал, загрузить технику и декорации и т. д.).



После падения Западной Римской империи ее территории будут захвачены германскими варварами, что приведет к разрухе, голоду и под влиянием церковной идеологии – к крушению культурных традиций. На смену рабовладельческому строю придёт феодализм. Средневековый театр в процессе становления не раз будет примерять на себя и перерабатывать достижения Античности в области искусства.

Искусство хореографии в средневековой Европе

Средневековье – это достаточно длинный промежуток времени, начавшийся с крушения Римской империи в V в. н. э. и закончившийся падением Константинополя в 1453 г. В период IX – XII вв. формируется романский стиль, отличающийся мрачностью и тяжеловесностью, в произведениях искусства превалирует тема смерти. Радикально меняется стиль в одежде. Частью мужского костюма становятся брюки, входят в обиход перчатки. Женское платье – закрытое, с тяжелыми складками, завышенной талией, иногда со сборками на животе как дань уважения к беременной женщине. Для феодального строя характерно сильное расслоение общества. С одной стороны – король, которого церковь позиционирует как божественное лицо, и неприкосновенная высшая знать. Отдельную позицию занимает церковь, обладающая большим количеством земель и контролирующая полномочий. И в противоположность правящему классу – простолудин, неграмотный бедняк, работающий за гроши, живущий под страхом наказания за мирские радости в загробной жизни.



Искусство развивалось под постоянным гнетом церкви, были распространены пуританские взгляды и запреты на развлечения. Но парадокс состоял в том, что танец, являясь неотъемлемой частью жизни народа, проникал во все сферы, в том числе и в церковную. В процессе интеграции античной и варварских культур смешивались дохристианские и христианские религиозные обряды, что приводило к тому, что в церкви звучали песни, прихожане плясали и водили хороводы. Как пережиток языческих ритуалов танец сопровождал религиозные праздники в средневековой Италии, Франции, Англии, Испании.

Балетовед В. М. Красовская приводит примеры заимствования церковью форм театральных действий в своих целях. Начиная с XI в. это церемониальные танцы, исполняемые хором во время молебнов. В Испании с песнями и танцами отмечали праздник Тела и Крови Христовых. Во Флоренции праздник святого Иоанна ознаменовывался красочным площадным представлением: артисты подъезжали на колеснице и перед зрителями разворачивалось действие с пантомимами и пением. Там же разыгрывали «Действо о Благовещении» и были очень изобретательны в постановке религиозных мистерий: «Под церковными сводами вращалось и сияло огнями “небо”, усеянное живыми фигурами. Двенадцать подвешенных в воздухе ангелочков танцевали, держась за руки, и словно ходили по облакам. С неба спускался мальчик-ангел. Он пел приветствие Богородице и возвращался в танцующий небесный хоровод» [25, с. 17].

Ученый М. М. Бахтин пишет: «Можно сказать (с известными оговорками, конечно), что человек Средневековья жил как бы двумя жизнями: одной – официальной, монолитно серьезной и хмурой, подчиненной строгому и иерархическому порядку, полной страха, догматизма, благоговения и пиетета, и другой – карнавально площадной, вольной, полной амбивалентного смеха, кощунств, профанаций всего священного, снижений и непристойностей, фамильярного контакта со всеми и со всем. И обе эти жизни были узаконены, но разделены строгими временными границами» [5, с. 67].

В средневековом Париже в начале января отмечали праздник дураков (шутов). Это было массовое гулянье, не отличавшееся благопристойностью. По своей сути, это некая пародия на церковную службу,

во время которой священнослужители позволяли себе наряжаться мирянами (клоунами, женщинами и т. д.), пьянствовать, играть в азартные игры, а также выбирать дурацких (шутовских) епископов, где король шутов – «папа римский».

Начинался праздник дураков с церковной мистерии «Праведный суд Пречистой Девы Марии», но простой люд не понимал латыни – языка, на котором шло представление, и не проявлял к действию интереса. Другое дело, когда свободолобивый нрав и юмор французов проявлялся в дни уличного карнавала, перераставшего в безумное веселье. «Священная месса» разыгрывалась наперекор всем церковным запретам. К алтарю приводили осла, который вместо долгожданного «аминь» произносил «иа». Толпа бесновалась: бесстыдно оголяясь, пела непотребные песни, прыгала, плясала везде, в том числе и в храме.

Интересно, что оправданием всего бесчинства служило то, что праздник шутовской, как бы не настоящий, просто забава, позволяющая человеческой глупости и дури излиться наружу. Но был и политический аспект: чтобы отвлечь от истинного положения вещей общество, живущее в нужде, нужно было позволить ему «выпустить пар». Безнравственное поведение священнослужителей церковь оправдывала просто: мы предаемся забавам, чтобы потом с еще большим усердием вернуться к благочинной божественной службе. Исследователь М. М. Бахтин писал о карнавале как об особой стихии, которой чужды социальные границы. «Его не созерцают – в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден... Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальная свободы» [5, с. 12]. Запрещен праздник шутов был духовным Базельским собором в 1431 г.

Шут обязан своим рождением эпохе Средневековья. Даже цвет его половинчатого наряда (желтый и красный) – это позорные цвета платьев продажных девиц. Неслучайно



на картине «Большая базельская пляска Смерти» Смерть танцует в шутовском костюме, подчёркивая тем самым никчёмность, тщетность земного существования [14]. Существовала и драматическая интерпретация «хоровода смерти». В 1449 г. спектакль «Пляска» был поставлен при дворе герцога Бургундии в Брюгге.

Все королевские дворы нанимали шутов как профессионалов, которые умели загадывать загадки, жонглировать и музицировать, пародировать голоса и манеру поведения, изображать карикатуры на придворных.

С праздника дураков начинается роман Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери». В роли короля шутов выступает горбун Квазимодо. Именем главной героини – цыганки Эсмеральды – был назван балет, поставленный Жюлем Перро на музыку Цезаря Пуни, премьера состоялась в Лондоне в 1844 г.

На русской сцене образ пленительной уличной танцовщицы воплотили Фанни Эльслер, Вирджиния Цукки, Матильда Кшесинская и многие другие. Спектакль и сейчас живет, позволяя зрителю насладиться средневековым карнавалом и трогательной, драматичной любовной историей.



Балет «Эсмеральда»



Фанни Эльслер



Вирджиния Цукки

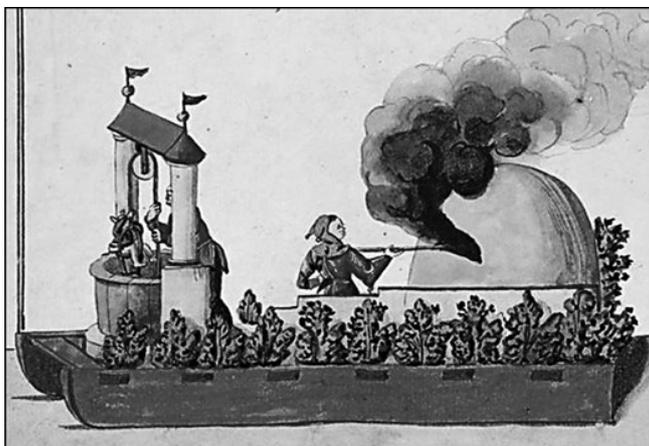


Матильда Кшесинская

Средневековые праздники отличались массовостью, костюмированностью и изобретательностью по части сценической техники. Грандиозные карнавальные шествия и представления бытовали и в Германии. Нюрнбергский шембартлауф (ход ряженных) – классический средневековый «воцерковленный карнавал», радовавший публику почти сто лет (1449 – 1539). В Нюрнберге веселился весь город, но надевать костюмы и маски разрешалось только патрициям и их семьям.

Интересным изобретением стали «адовы повозки», или «адовы корабли». Это построенные декорации, которые передвигались на колесах или рельсах, а в повозках находились персонажи, олицетворяющие мирские грехи (шуты, порочные женщины, черти и т. д.). Как на театральных подмостках, на них разыгрывались разные сценки.

В Средневековье стали выделяться актеры-профессионалы, сольные исполнители-виртуозы, в каждой местности они назывались по-разному: гистрионы, жонглеры, шпильманы. Они умели петь и танцевать, сочинять и рассказывать истории, играть на музыкальных инструментах, дрессировать животных и многое другое. «Таково в Средние века начало истории профессиональных танцовщиков, общее с инструменталистами, актерами, ярмарочными скоморохами» [6, с. 94].



Анализируя историю развития классического танца, Л. Д. Блок подчеркивает, что до уничтожения христианской церковью цирков и предания жонглеров проклятию последние были «...сказителями эпоса, первыми лирическими поэтами и возможными авторами первых драматических диалогов светского театра» [6, с. 77]. Изучая рельефы, миниатюры, игральные карты Средневековья с изображениями танцующих жонглеров, Л. Д. Блок делает вывод: «Танец жонглеров мы должны представлять себе виртуозным и технически проработанным, с сильной примесью акробатических движений, с большим применением темпов элевации, причем технику полагаем унаследованной от

античных мимов. Ноги выворотны, часто вытянут носок. Руки тщательно проработаны, группировка пальцев иногда приближается к принятой в классике. Постановка корпуса – с подчеркнуто вогнутой поясницей. Характер движений – резкий, порывистый, в плане *allegro* нашей классики» [6, с. 93].

К концу XIII в. жонглеры начинают оседать в городах, образуя отдельные поселения. Постепенно происходит разделение на специальности и сферы влияния. В XV в. особая каста «инструменталистов и мастеров танца» содержала танцевальные залы, где проходили уроки бальных танцев. Выделились также актеры, танцовщики и самый низший класс – ярмарочные скоморохи.

В готический период появляется рыцарское сословие, а вместе с ним и новые взгляды на поведение в обществе, кодекс чести, формируются светские формы художественного творчества. Придворные музыканты и поэты – менестрели, труверы и трубадуры – воспевают любовь к дамам и рыцарские идеалы.

В народе был популярным хороводный танец – *фарандола*. Цепочка танцующих, в которой заводящий задает темп и рисунок танца, движется разорванным кругом, змейкой, спиралью. На современной сцене его можно увидеть в балетах «Пламя Парижа» (хореография В. Вайнонена), «Спящая красавица» (хореография М. Петипа).



В крестьянской среде широко известен танец *бранль*. Он не имел канонической формы и различался по характеру, темпу и содержанию. Если исполнялась песня, то разыгрывали ее смысл. Также существовали бранли, изображающие трудовой процесс, например бранль пра-

чек: «... танцующие ударяли рука об руку, подражая звуку скалки, с помощью которой прачки стирали белье...» [19, с. 234]. Подражательная основа игры в танце была чертой карнавальной, пародийной культуры Средневековья. Танец строился на простых движениях (шаги, подскоки, прыжки), передвигались по кругу, цепочкой, линией. В парных бранлях на улицах мужчины и женщины отплясывали, отстукивая ритм музыки, покачивая корпусом из стороны в сторону и выбрасывая ноги в воздух, танец имел несколько тяжеловесный характер.

Народные танцы постепенно переходили в салоны и дворцы, приобретая степенность и плавность движений. *Бас-дансы* – парные танцы в придворном этикете, ими, как правило, начинали или заканчивали придворные балы. Их еще называли «низкие» танцы, потому что ноги практически не отрывали от пола. Это было торжественное шествие и демонстрация шикарных нарядов, бесчисленных реверансов, исполняемых по определенным законам.



Вышедший из народа бранль при дворе исполнялся изящно, на мелких и четких шагах, с вытянутых пальцев, танцующие демонстрировали красивую осанку и хорошие манеры. Были бранли, в которых схемой танца подразумевалась постоянная смена партнеров, например кавалер выбирал себе партнершу для танца, в руках у него был факел, потанцевав, он передавал факел даме, и теперь она выбирала кавалера и т. д.

Автор книги «Трактат об искусстве танца Франции XVI века» Т. Арбо дает описание 16 бранлей, приведем одно из них: «Несколько мальтийских рыцарей придумали балет для одного придворного маскарада, на котором было одинаковое количество дам и кавалеров, одетых турками, которые танцевали бранль в кругу, выполняя определенные жесты и повороты. Этот бранль получил название “Мальтийский”» [1, с. 158].

Популярными были *гальярда* – веселый, игривый, молодецкий танец, *сальтарелло* – подвижный танец на прыжках. От этих двух танцев произошла итальянская плясовая игра – *куранта* (бегущая, текущая), в салонном исполнении – игривый танец на небольших прыжках. *Хей* – стремительно свертывающийся и развертывающийся хоровод, *павана* – медленный и благородный танец. Есть предположение, что «павана» в переводе с латинского означает «павлин» и родом она из Испании. Балетовед В. М. Красовская описывает один из вариантов танца, оправдывающий название. Рисунок танца – круг, дамы и кавалеры стоят лицом друг к другу. «Кавалеры сгибали скрытую под плащом руку и, взявшись за рукоять шпаги, приподнимали ее концом плащ наподобие павлиньего хвоста» [25, с. 20].



Сальтарелло



Павана

Истории известны испанская, итальянская, французская, немецкая паваны, различающиеся формами и характером исполнения. Дворцовые балы открывали паваной в исполнении королевской четы, далее танцевали по очереди, не нарушая иерархию, но не более двух пар одновременно. Танец станет популярным и переживет еще эпоху Ренессанса.



Балет «Павана мавра»

Один из крупнейших мастеров стиля модерн – американский хореограф Хосе Лимон (1908 – 1972) – в 1949 г. поставил балет «Павана мавра», который признан вершиной его творчества и шедевром стиля модерн. Это балет, перешагнувший границу танцевальных стилей и вошедший в репертуар театров классического балета. «Танец для двух пар, имеющий как бы форму традиционной паваны: медленный танец, где исполнители в старинных костю-

мах (дамы – в длинных тяжелых юбках с тренами) торжественно меняются местами, сходясь и расходясь, иногда берясь за руки, сдержанно общаясь друг с другом» [58].

Старинную мавританскую пляску Средневековья – *мореску* – танцевали все слои общества. В ее основе – воинственная пляска мечей, во время которой две группы ряженых изображали противостояние христиан и врагов Европы – мавров – в белых одеждах с повязками на голове, бубенчиками на талии и ногах. В представлении участвует «мавр», одетый на восточный манер, с вычерненным (загримированным) лицом. Сражаются с мечом и щитом, двумя короткими мечами, похожими на кинжалы, оружие могло быть настоящим и бутафорским. Название танца трактовалось по-разному. В Испании – мориска, или сарацинская, в Англии – морис данс. Профессиональные исполнители назывались морескьерами. Орнаментальный танец, построенный на рисунке из тел танцующих и различных положений мечей, состоял из

фигур. Историк балета Л. Д. Блок приводит описание фигуры «обезглавливание» из испанского танца: «Каждый танцовщик направлял свою шпагу к шее того, который стоял во главе пляски, и лишь в последний момент, когда можно было думать, что голова его неизбежно слетит с плеч, тот быстрым движением опускал голову и неожиданно избегал опасности» [6, с. 102]. В танце присутствует фигура «роза», исполнители пляски перекрещивали мечи, составляя как бы плоский щит, на котором поднимали мавра, подбрасывали в воздух и «убивали». Победители праздновали исход битвы, мавры горевали, а шут оживлял убитого мавра.

Высшее общество считало мореску забавой в исполнении профессионалов, разыгрывавших разные сюжеты. Расширился круг действующих лиц и реквизит стал более разнообразным: деревенская девушка, дракон, монах, деревянная лошадка и другие персонажи были участниками шутовской морески. «В пиршеский зал въезжала колесница, устроенная наподобие замка или чудища. Из ворот замка или из пасти чудища спускались пестро одетые актеры в масках. Под звуки инструментов и пение они танцевали мореску» [25, с. 24]. Встречались морески на итальянских карнавалах в исполнении женщин, танцевавших не с мечами, а с палками, увитыми цветами.

Идея маскарада – остаться неузнанным: лица присыпали мукой, мазали сажей, закрывали сеткой, выворачивали одежду наизнанку. Знать не гнушалась народными забавами и во время балов-маскарадов чудила на свой лад. В моде были «танцы диких», «балы диких» как разновидность морески. Один случай вошел в историю под названием «пылающий балет». Король Карл VI и несколько его придворных нарядились в «диких». Одеты были в «...узкие полотняные одежды, вымазанные варом и покрытые поверх него паклей наподобие



Сарацинский танец

шкур...». Желая остаться неузнанными, лица они закрыли масками. Ворвавшись в танцевальный зал, они скакали, визжали, подражая поведению диких людей, и, видимо, это было правдоподобно, так как никто не признал среди пляшущих короля. Один из присутствующих поднес поближе факел, чтобы рассмотреть пляшущих, костюмы вспыхнули, спасти смогли только короля, заплатившего за этот танец потерей рассудка. Несмотря на трагический исход этого бала, популярность «диких людей» в XV в. продолжала расти. Отголоски морески как развлечения можно проследить в балете «Раймонда» (музыка А. К. Глазунова, хореография М. И. Петипа), либретто которого основано на средневековой рыцарской легенде. Во втором акте есть красочная сцена – сюита «пришельцев», в составе которой выход жонглеров, «мориска» арабских мальчиков, сарацинский танец.

Хореографическое искусство стран Западной Европы в эпоху Возрождения. Рождение балета

«Подобно другим видам театральных зрелищ Западной Европы, балет зародился в эпоху Возрождения с ее интересом к человеческой личности, с ее жизнерадостным и всеобъемлющим утверждением земного бытия, прав человека на блага и радости этого бытия. Искусство откровенно светское, балет язычески воспевал телесную красоту, силу мирских страстей и чувств и тем одним уже был детищем новой художественной культуры» [25, с. 25].

Процесс разделения на бытовую (уличную) танцевальную культуру и дворцовую в эпоху Возрождения завершится. Не выйдут из моды сальтарелло, бас-данс, бранль, павана, гальярда, жига (джига), мореска, но видоизменяется характер и стиль хореографии. В дворцовых залах зарождается балет – искусство для привилегированного класса. Технические элементы народных танцев получают совсем иное значение.

В течение XV – XVI вв. Италия была законодательницей танцевальной моды, что способствовало развитию нового танцевального этикета при дворах европейских правителей.

Итальянские педагоги работали во всех странах Европы, многие танцевальные жанры итальянского происхождения господствовали в балльных залах всех государств. По этой причине танцы Италии и Франции этого времени очень похожи. Происходит миграция танцевальных форм. Будучи изначально танцем моряков, английская жига вошла в придворную европейскую танцевальную культуру: «...жига пришла во Францию и другие страны, куранта и вольта проделали свой итальянско-французский вояж ко двору Елизаветы I. Куранта и жига стали частью профессиональной музыки и вошли в форму инструментальной сюиты наравне с такими танцами, как аллеманда и сарабанда... Некоторые танцы получали новые названия, как, например, производный от гальярды, неоднократно упоминаемый в пьесах У. Шекспира синкпейс» [18, с. 71].



Напитанные итальянскими достижениями в области культуры и танцевального искусства, европейские дворы начинают возвращать своих практиков и теоретиков танца, формировать свои подходы к созданию балетно-театрального спектакля.

Придворные балы превращались в роскошное действо с декорациями и машинерией. Торговые связи позволяли шить костюмы для бала из восточных струящихся тканей, индийских ситцев, венецианского бархата, лионских шелков, русских мехов и т. д.



Бургундский двор был одним из богатейших в Европе XV в., считался законодателем мод, его костюм стал эталоном изящества, воплотив основные черты готического стиля. На представления тра-



тили огромные суммы. На балах и праздниках разворачивались целые драматические действия, объединявшие танец, пение, пантомиму, музыку и называвшиеся *момериями*, *междуяствиями* (в перерывах между подачей блюд), *интермедиями*, турнирами, сопровождавшимися дорогими атрибутами, костюмами и различной сложности техникой. Исследователь О. А. Гагарина приводит пример использования машинерии в междуяствиях при дворе Шарля Орлеанского. Персонажи действия – богиня верности и её спутницы –

спускаются в зал с неба «...в “богато украшенной огнями” машине, в то время как гости ведут “вежливые речи о куртуазности и чести”» [11, с. 15].

Италия эпохи Возрождения – колыбель балета, зародившегося в ее княжеских дворах. Прообразом формы балетного спектакля наших дней можно считать состоявший из нескольких частей фигурный танец, исполнявшийся при итальянском дворе Феррары. Сначала звучало торжественное вступление (как увертюра), далее следовали несколько танцев, выстроенных по принципу контрастного сопоставления. Автором этого новшества был хореограф Доменико да Пьяченца (ок. 1400 – ок. 1470), которого считают



основоположником итальянской традиции придворных танцев, он же дал название фигурному танцу – balletto. Будучи постановщиком придворных празднеств, он усложнил танцевальные па с целью возвести танец в ранг искусства и сформулировал принцип, согласно которому обучение танцу, его создание и исполнение требуют профессиональной подготовки.

Итальянские профессиональные танцоры переносили свой исполнительский опыт на бумагу, описывали правила исполнения движений, термины, воссоздавали картины маскарадов, внешний вид его участников и размышляли о возможностях искусства танца, некоторые книги сопровождались цветными рисунками, нотами. Наиболее известны следующие трактаты: Доменико да Пьяченца «Об искусстве пляски и танца» (ок. 1445), Антонио Корнацано (1430 – 1484) «Книга об искусстве танца» (1455), Гульельмо Эбрео (1420 – 1484) «О практике и искусстве танца» (1463), Фабрицио Карозо (1526/1531 – 1605) «Танцовщик» (1581). Все это говорит о становлении педагогической школы. Мастер хореографии Чезаре Негри в трактате «Новые изобретения танца» (1604) упоминает более сорока итальянских танцмейстеров, работавших в Италии и за ее пределами.

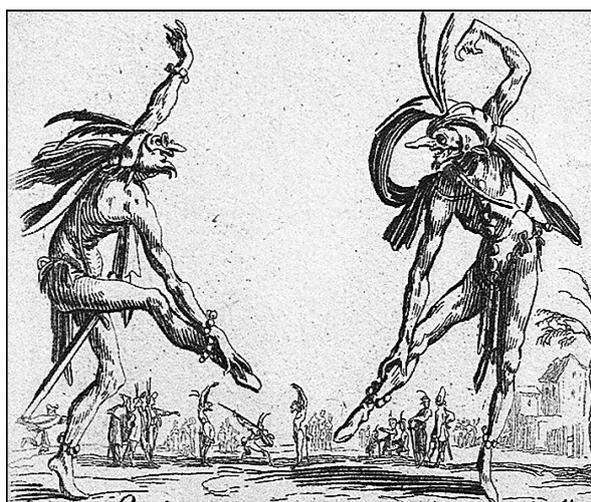
Историк балета В. М. Красовская приводит описание придворного спектакля «Балет об Орфее», поставленного Бергонцио ди Ботта в 1489 г. в Тордоне по случаю свадебной церемонии. Во время пира в аллегорических сценах участвовали костюмированные персонажи в масках, музыканты, певцы, мимы. Орфей «...пропел хвалу молодой герцогине и предложил ей птиц, “слетевшихся слушать его песни”. Потом Аталанта и Тезей со свитой изобразили в оживлённой пляске забавы охоты, “убили” дикого калидонского быка и предложили его герцогу в триумфальном балете. Вслед за Ирис, которая въехала в залу на колеснице, влекомой павлинами, явилось поочередно множество богов, предлагавших те или иные яства. Пир закончился балетом богов моря и рек Ломбардии, несших рыб и подававших их к столу в различных плясках. Зрелище продолжалось и после трапезы. В нем приняли участие Гимен и грации. Вбежали Семирамида, Елена, Медея и Клеопатра, которых изгнала Веста: она пела, а купидоны из ее свиты, танцуя и размахивая факелами, преследовали ветреных цариц. Вслед затем Пенелопа, Лукреция и другие добродетельные жены увенчали пальмами молодую. Но их “скромный и благородный танец” прервал Бахус, окруженный бражниками, и праздник закончился менее чинно» [25, с. 34 – 35].

Танцевальные интермедии проникали в представления новых театральных жанров, формировавшихся в Италии. Танцевали между действиями античных пьес, в мадригальных балетах, пасторалях и начиная с конца XVI в. в операх.

На развитие балетного искусства большое влияние оказал площадной уличный театр, в частности комедия дель арте – комедия масок. В основе творческого действия – импровизаторские способности актеров и профессиональное владение разными жанрами: танец, вокал, декламация и т. д. Исполнявшиеся в представлениях танцы послужили материалом для комических сцен, в дальнейшем вводимых в придворный балет. Историк балета Л. Д. Блок рассматривает танец комедии dell'arte как профессиональный и как источник клас-

сического танца: «...мы видим у этих актеров фигуры, хорошо проработанные, отчетливые и сложные позы с прекрасным апломбом на высоких полупальцах, прекрасную выворотность ног, вытянутый носок, высокий прыжок, очень похожий на *entrechat*, и многие испанские па и положения корпуса и рук. Все это вперемешку с гротескными, шутовскими ужимками, акробатическими номерами, сражениями на деревянных мечах и обилием не очень-то приличных шуток» [6, с. 130].

На офортах французского рисовальщика Жака Калло можно увидеть, что одеты актеры по-разному: кто-то в широких штанах, а кто-то в обтягивающем все тело костюме (панталон) – прототипе балетного трико.



Маска как обязательный атрибут костюма, деревянные мечи, колокольчики на ногах, испанские позы отсылают к испанской мореске. В театре панталон имеет двойное значение – тип одежды и характер актерского поведения: «...буффон или маскированный персонаж, исполняющий гротескные танцы, делающий резкие движения и принимающий экстравагантные позы» [Там же, с. 163]. Комедия *dell'arte* закрепляла за исполнителями определенные маски.



Эта группа персонажей называлась «дзанни». Наиболее известные из них: Арлекин, Скарамуш, Пульчинелла, Бригелла, Ковьелло – мужские маски; Коломбина, Смеральдина – женские маски. Требования к исполнительской технике и пластике танца, выполнению буффонных трюков были высокими, актеры должны были все время совершенствовать возможности своего тела и актерскую игру в пантомимических представлениях. Мастерски разыгранные потасовки, проделки на потребу публики, веселые сценки и темпераментные танцы, костюмированные спектакли пользовались огромной популярностью в народе. Комедия dell'arte с восторгом была принята и в высшем обществе.



Итальянская традиция площадных театров распространилась во многих странах, и ее герои, приобретая национальный колорит, веселят народ и подтрунивают над сильными мира сего. Итальянский забияка Пульчинелла в России – Петрушка, во Франции – Полишинель, а в Англии – Панч. Исполнители-виртуозы стали любимцами народа и внесли большой вклад в развитие мирового балета.



Тема старинного театра масок представлена в балете И. Ф. Стравинского (хореография М. Фокина) «Петрушка» (русские потешные сцены в четырех картинах), созданном для «Русских сезонов». Премьера состоя-

лась в 1911 г. в Париже. Действие балета разворачивается на Адмиралтейской площади Санкт-Петербурга во время Масленицы. В центре сюжета – любовный треугольник между куклами Балериной, Петрушкой и Арапом.



Балет «Петрушка» (М. Фокин)

В эпоху Возрождения происходит грандиозный расцвет изобразительного искусства, на мировую сцену выходит музыка, появляется опера, а балет при опере, как выразилась В. М. Красовская, «...не то подкидыш, не то бастард» [25, с. 54]. К концу XVI в. Западная Европа вступила на порог великих перемен: складывались государства, рождались империи нового типа, которые стремились расширить свои владения и сферы влияния.

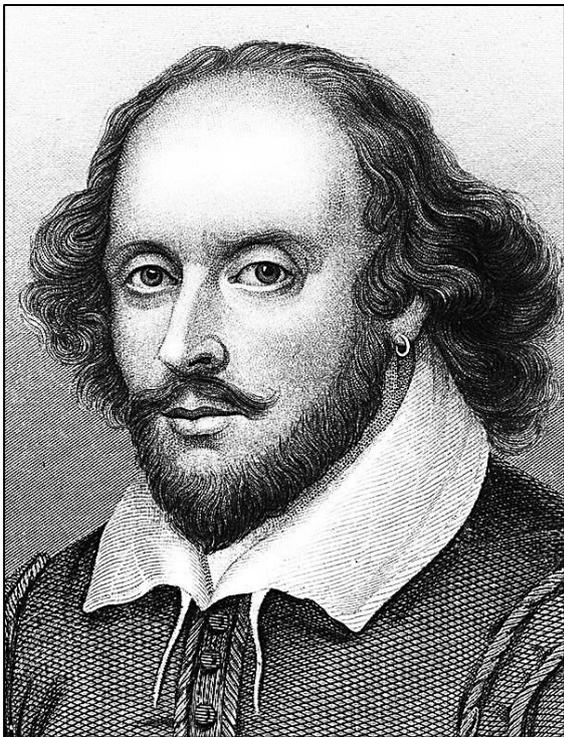
В дворцовом величии XVI в. в исполнении короля и его свиты театральные танцы получат благородное звучание, совсем иное, нежели бытовавшие в народе танцы. Сословность общества в эпоху Возрождения отразится на всех сферах жизни. Вторая половина XVI в. – время религиозных войн, кульминацией которых стала Варфоломеевская ночь («ночь длинных ножей»), когда произошла жестокая расправа католиков над гугенотами во Франции в канун дня святого Варфоломея. Было убито около 30 тысяч человек. Удивительно, что в период наиболее активного развития культуры Возрождения уровень массовой жестокости достиг невиданных пределов.

К концу XVI в. в Италии появились первые публичные театры. В XVII в. балет получил широкое распространение в Италии в театрах Милана, Рима, Неаполя, Флоренции, Венеции, Сиены, Мантуи. Во Флоренции Франческо Чини поставлены балеты «Ночь любви», «Борьба красоты». В Риме был поставлен дивертисмент «Цветы, орошаемые фонтаном Пегаса, с танцами 12 часов». Известность приобрёл Ф. д'Алье, который в Турине осуществил 32 постановки, в том числе «Балет алхимиков» и «Балет о табаке» и др.

Итальянские хореографы несли в разные страны профессиональное мастерство, одновременно усваивая и развивая местные традиции. В результате сложился свойственный итальянским танцовщикам стиль, отличавшийся большой технической виртуозностью и непосредственностью драматической выразительности. Италия подарила миру хореографии таких известных исполнителей и балетмейстеров, как Вестрис, Гальони, Анджелини, Паллерини, Чеккетти и многих других. Итальянские мастера, работавшие в царской России, способствовали формированию русского балетного театра.

Хореографическое искусство Англии эпохи Шекспира

Творчество Уильяма Шекспира (1564 – 1616) – пик английского ренессансного искусства, оно оказало огромное влияние на танцевальную культуру не только Англии, но и всего мира. Композиторы сочиняют музыку к его произведениям, а хореографы соединяют музыку и драматизм действия в балетном спектакле. Мир идей и образов, принципы гуманистического мировоззрения, любовь и ненависть в трагедиях и комедиях Шекспира, переданные языком танца, продолжают волновать и зрителей, и художников.



Всемирно известный драматург на книжных страницах отразил дух своего времени и жизнь своего народа. Шекспировская трагедия появилась в период распада феодальных отношений, в ней представлен новый философский взгляд на социальное неравенство, противоречивое развитие общества. Шекспир провозглашал веру в торжество человеческих и духовных ценностей. В своих произведениях он создал модель мироздания с чертами универсальности, существующую вне времени и вне национальности. Истории короля Лира, Отелло, Гам-

лета, Ромео и Джульетты, сюжетные линии и психологически разработанные образы героев с присущими им страстями актуальны и понятны даже спустя столетия.

Мир шекспировской драматургии великий и разножанровый: поэмы – «Венера и Адонис», «Лукреция»; пьесы и исторические хроники «Ричард III», «Генрих VI», «Король Иоанн»; трагедии, изумляющие своим величием, – «Ромео и Джульетта», «Юлий Цезарь», «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет», «Антоний и Клеопатра»; комедии («романтические драмы» и «проблемные пьесы» с сатирическими нот-

ками) – «Укрощение строптивой», «Сон в летнюю ночь», «Венецианский купец», «Виндзорские насмешницы», «Много шума из ничего», «Двенадцатая ночь» и др.

Вершиной английской поэзии эпохи Возрождения считаются сонеты Шекспира, художественное совершенство которых заключается в том, что в сжатой, лаконичной форме поэт передал философскую глубину, драматизм и лирическое начало, наделив текст особым музыкальным звучанием. Лучшие переводы шекспировских сонетов принадлежат С. Я. Маршаку. Например, сонет 121:

Уж лучше грешным быть, чем грешным слыть.
Напраслина страшнее обличенья.
И гибнет радость, коль её судить
Должно не наше, а чужое мненье.

Как может взгляд чужих порочных глаз
Щадить во мне игру горячей крови?
Пусть грешен я, но не грешнее вас,
Мои шпионы, мастера злословья.

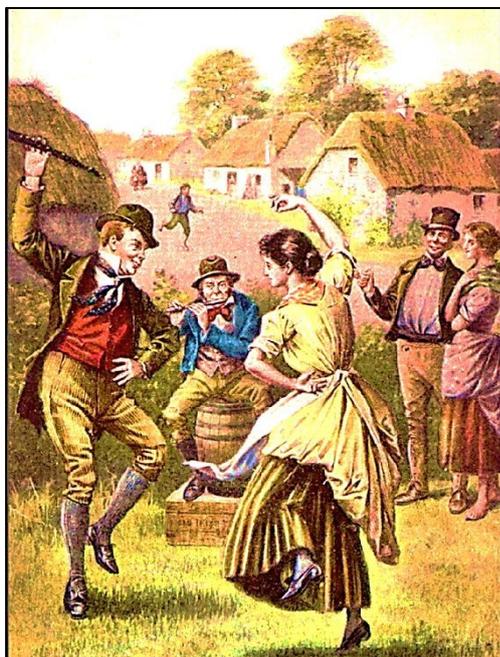
Я – это я, а вы грехи мои
По своему равняете примеру.
Но, может быть, я прям, а у судьи
Неправого в руках кривая мера,

И видит он в любом из ближних ложь,
Поскольку ближний на него похож! [60].

В заключительный этап творчества Шекспира написаны фантастические и аллегорические трагикомедии «Перикл», «Цимбелин», «Зимняя сказка» и «Буря». Красивые сказки с глубоким смыслом и выдающимися художественными достоинствами характеризуют духовную атмосферу переломных моментов в истории общества, открывают новое видение мира, в котором нет четкого представления о норме и морали, принципах мироустройства и человеческого поведения [59].

Шекспир как широкообразованный человек, знавший хореографическую культуру Англии, отводит важную роль танцу в своих произведениях. Его герои не просто танцуют на балах и праздниках, они перекладывают житейские истории, бытовые события в танец, они говорят танцевальными терминами, окрашивая происходящее хореографическими образами.

В комедии «Много шума из ничего» девица Беатриче рассуждает о свадебных традициях, сравнивая каждый этап брачных церемоний с характером танцев: «...сватовство, венчанье и раскаянье, – говорит



она, – это все равно что шотландская джигга, менуэт и синкпес. Первое протекает горячо и бурно, как джигга, и так же причудливо; венчанье – чинно и скромно, степенно и старомодно, как менуэт; ну, а потом приходит раскаянье и начинает разбитыми ногами спотыкаться в синкпесе все чаще и чаще, пока не свалится в могилу» [25, с. 21].

В «Двенадцатой ночи» сэр Тоби, провоцируя ссору, спрашивает сэра Эндрю: «Почему бы вам не ходить в церковь гальярдой, а из церкви – курантой? Я бы выступал только жигой, а по малой нужде ходил только пируэтом. Как же это вы? Разве можно в этом мире зарывать таланты? Глядя, например, на превосходное устройство вашей ноги, я бы сказал, что она рождена под созвездием гальярды» [81]. В пьесах «Гамлет», «Двенадцатая ночь, или Что угодно», «Генрих V» и «Много шума из ничего» в репликах героев неоднократно упоминается танец гальярда (получивший второе название «синкпес»). Историк балета В. М. Красовская упоминает «шутовской хоровод», который исполняют ведьмы в пьесе «Макбет», «хоровод и волшебную песенку» в произведении «Сон в летнюю ночь», а также сцену из комедии «Напрасные усилия любви», в которой один из персонажей – Тупица – говорит: «Я поиграю героям на тамбурине, пусть они все станцуют хей», т. е. стремительно свертывающийся и развертывающийся хоровод [25, с. 21].

Англичане – музыкальная нация, любившая развлечения (спектакли, маскарады), что отразилось на развитии искусства, повлияло на моду в одежде и декоративный стиль английских интерьеров той эпохи, прославившейся своим украшательством. Состоятельные люди строили огромные дома, разбивали парки, пруды и сооружали фонтаны. В убранстве домов применяли множество тканей (шелк, бархат),

гобелены и ковры, которыми обтягивали стены внутри дома, мебель и украшали окна (карнизы, шторы), сооружали изысканные балдахины над кроватями с вышитыми покрывалами и т. п. Владельцы домов шли на огромные траты и применяли инновационные подходы к строительству, мечтая о том, что во время своих путешествий по стране в их доме остановится королева Елизавета I (1533 – 1603), которая возвела монарха в священный ранг, подданные говорили о ней: «Она наш Бог на земле» [61]. Писательница Элизабет Бартон в книге «Повседневная жизнь англичан в эпоху Шекспира» описывает культуру, быт и развлечения при дворе во время правления Елизаветы I.



Королева была хорошо образована, говорила на шести языках, обладала необыкновенными музыкальными способностями, прекрасно танцевала и предъявляла серьезные требования к подбору слуг и своего окружения. Ее камеристки считались образцом совершенства. Они знали языки, основы врачебного дела, кулинарии и рукоделия, уделяли

внимание культуре тела и творческим увлечениям, занимались спортом, играли на лютнях, лирах и пели по нотам. «Придворный должен был обладать умом – остроумием, – но, кроме того, ему следовало быть спортсменом, поэтом, солдатом, лингвистом, искусным танцором и уметь играть на струнном инструменте» [61].

Стараясь доставить удовольствие королеве, в поместьях строили арены для рыцарских турниров (которые она очень любила), теннисные корты, площадки для состязаний в борьбе и игры в кегельбан. Популярностью пользовалась стрельба из лука, верховая езда, охота. Елизавета сама хорошо держалась в седле и управлялась с арбалетом.

В особняках возводили специальные галереи для игр и досуга, где устраивали представления, танцевали, пели, музицировали, фехтовали.



Во время королевских выездов в окрестности Лондона в доме, где королева останавливалась со своей свитой, пиры и театральные развлечения отличались шиком и выдумкой.

«В один из вечеров было устроено водное представление. Деве Озера, восседающей на острове, прислуживала плавающая русалка длиной в 24 фута, а Арион подъехал на огромном дельфине, чтобы произнести речь в честь королевы» [61]. В другом случае, желая угодить королеве, возле реки вырыли огромную яму, замаскировав ее тканью и ветвями. Когда Елизавета проезжала мимо, появились речные

нимфы, обратившиеся к ней со стихотворными речами, а в укрытии, как из-под земли, заиграли музыканты.



Так как королевские резиденции располагались вдоль реки Темзы, река служила главной королевской дорогой и местом отдыха англичан, где на воде и вдоль берегов устраивались различные зрелища, проводились водные фестивали, для которых строились причудливые лодки. Когда двор находился в Лондоне, ярко украшенные баркасы путешествовали по реке, а под лондонским мостом раздавались залпы в честь королевы. Зимой разыгрывались ледовые карнавалы с угощениями, музыкой, танцами и красочными фейерверками. Зрители собирались на собачьи травли (мастифы участвовали в травле медведей и быков), играли в подвижные и азартные игры.

Народ любил публичные театральные спектакли, маскарады и пышные шествия с участием аллегорических, мифологических и библейских фигур и главного действующего лица – королевы. Приведем пример описания городского шествия в честь коронации Елизаветы I. «Процессию открывали трубачи и облаченные в латы герольды. Королева проехала в двухколесном экипаже по преображенным улицам в окружении джентльменов, баронов и знати, а также ехавшей верхом дамской свиты. Все они были одеты в темно-красный бархат, а лошади были покрыты попоной из той же ткани. Балдахин над головой Елизаветы держали рыцари... Естественно, все дома и здания на пути процессии были роскошно украшены и увешаны шелками, бархатом, го-

беленами и коврами, но самое яркое впечатление производили раскинувшиеся над несколькими улицами огромные многоярусные триумфальные арки, прославлявшие исключительные достоинства новой королевы» [61]. В каждой из арок разыгрывалось действие, подтверждающее правомочность восхождения на престол и благость намерений во имя Англии молодой королевы.



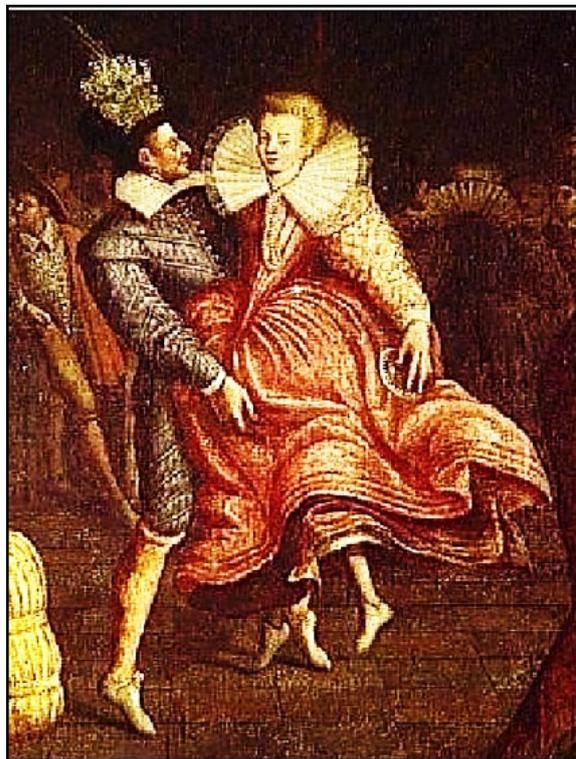
Как видно, королевский двор играл большую роль в формировании народной театральной, музыкальной и танцевальной культуры, способствуя развитию форм и жанров народного художественного творчества путем привлечения к участию в официальных церемониях своих подданных из разных слоев общества.

Социальная функция танца была велика: им отмечали важные события при дворе, с его помощью порой улаживали сложные конфликты. Танцующая и играющая на музыкальных инструментах королева задавала тон, так что танцевали все. На 1 мая молочницы обвивали цветами свои ведра и танцевали на улицах города, в селе отплясывали морески. «В то время было, наверно, сотни танцев – величаявая павана, веселая галлиарда, контрданс, аллеманда. Названия некоторых были

просто очаровательными: медленный танец “Свалка леди Кэрри“, “Мелодия тряпичной куклы”, “Епископ честерской джиги”, “Испанская леди”, “Деревянный петух Фарнаби”, “Ничья джига”, “Мой запыленный милоч”. Кроме этого, англичане просто с ума сходили по шотландским танцам» [61].

Любимым танцем самой королевы Англии Елизаветы I была задорная вольта. Сложные танцевальные фигуры, прыжки и воздушные поддержки требовали от кавалера и дамы силы и ловкости. Вольта отличалась свободой нравов ввиду близкого контакта танцующих при исполнении трюков, во время которых бальное платье взлетало в воздух. Исследователь С. Н. Худеков пишет о гальярдной вольте: «...им особенно увлекались дамы с красивыми маленькими ножками. Исполняя вольту, ножки дам иногда невольно, а иногда вольно обрисовывались при резких поворотах по воздуху; а это давало возможность блеснуть изяществом украшенных золотом и кружевами подвязок» [41, с. 377].

В танце кавалер обхватывал даму за талию «...и, придерживая планшетку корсета, делал прыжок с полуоборотом; одновременно приклонял даму на свое колено, делал толчок и, приподняв даму на воздух, вертел ее быстро, делая полный оборот». Дама правой рукой обхватывала шею кавалера, а левой придерживала юбки [Там же]. Можно сказать, что этот парный танец предвосхитил развитие техники дуэтного сценического танца.



Говоря о развитии хореографического искусства Англии указанного периода, нельзя обойти стороной такой театральный жанр придворных развлекательно-зрелищных представлений, как маска. Спектакли-маски ставились по поводу значимых событий королевского двора в основном на сюжеты, почерпнутые из мифов и сказок. Форма этого представления складывалась веками. Исследователь А. И. Аксёнов пишет: «Историки упоминают о нем уже во времена Ричарда II.

Оно возникло из общеевропейского обряда ряженья в дни зимнего солнцеворота. Ко двору приезжали ряженые, ряженые обитатели королевского замка, не исключая и короля с королевой, встречали их, и все заканчивалось общим танцем, переходившим в пир» [70]. Из истории известно, как король Англии Генрих VIII (1491 – 1547) и его придворные зимним вечером во время пира «...перерядились на итальянский манер, называемый маской, вещь, доселе невиданная в Англии» [25, с. 72]. По окончании трапезы одетые в длинные одежды с капюшонами, расшитыми золотом, и с личинами (скрывающими лица), в сопровождении джентльменов с факелами они вошли в зал и пригласили дам на танец. Не все дамы танцевали «...поскольку дело было непривычное. Потанцевав и побеседовав согласно обычаю масок, они попрощались и отбыли; так же поступили королева и другие дамы» [Там же].

В литературных источниках маска тоже фигурирует. В пьесе У. Шекспира «Ромео и Джульетта» синьор Капулетти, обращаясь к собеседнику, говорит: «Для нас с тобой минуло время плясок. Как много



уж прошло с тех пор, что ты и я участвовали в маске?» [63]. Фантастическая трагикомедия «Буря» была написана Шекспиром в честь свадебных торжеств английской принцессы Елизаветы и германского герцога Фридриха V. Основой для сюжета послужило реальное событие – крушение английского корабля. «Буря» представляет собой фееричное «фэнтези» с политической подоплекой, аллегорическими персонажами, музыкой, танцами, волшебством.

Для увеселения королевского двора в захватывающую историю автор вплеl интермедии – две маски, пантомиму и балет с превращениями.

Волшебник Просперо благодаря волшебной мантии парит в небе, дух воздуха Ариэль играет на дудке и барабане, поет, танцует и управляет целой свитой духов.

Не промолвишь: «Дух, сюда!»,

Не вздохнешь, не скажешь: «Да»,

Как уже народ
мой весь

С пляской, с пеньем
будет здесь [64].

Или другой фрагмент,
в котором видим пример
хороводной пляски:

Духи гор, лесов и
вод,

Все в хоровод!

Утихло море.

В легкой пляске, с плеском рук

Сомкните круг... [Там же].

Музыка у Шекспира сопровождает действие, она «необыкновенная», «мелодичная», «странная и торжественная». Ее слышат и поют все, даже раб Калибан, которого называют чудищем:

Ты не пугайся: остров полон звуков

И шелеста, и шепота, и пенья;

Они приятны, нет от них вреда.

Бывает, словно сотни инструментов

Звонят в моих ушах... [Там же].





«Островитяне» наделены способностями к перевоплощению и имеют необычный внешний вид: «Появляются странные фигуры; они вносят накрытый стол. Танцуя и кланяясь, они жестами приглашают к столу короля и его свиту, после чего исчезают... Приплясывая, с гримасами и ужимками они уносят стол» [64]. Королевские особы потрясены увиденным и брат неаполитанского короля Себастьян восклицает:

Живые куклы.

Теперь и я поверю в чудеса:

В единорогов, в царственную птицу,

Что Фениксом зовется и живет

В Аравии... [64].

Свидетель происходившего чуда, король Алонзо, говорит:

Их музыка, их жесты, их движенья

Красноречивей, чем потоки слов [Там же].

Литературоведы предполагают, что под словосочетанием «живые куклы» автор подразумевал не что иное, как театр марионеток, или кукольный театр. В «Буре» заложено много подтекстов и народных поверий. По преданиям английского народа, ночью на лугах танцуют эльфы и феи, после чего скот не ест траву в этих «заколдованных» местах. Шекспир выразил это суеверие в речи Просперо:

Вы, крошки эльфы, что при лунном свете

В незримой пляске топчете траву,

Которую потом обходят овцы!

Вы, по ночам растящие грибы!

Вы все, кого зовет вечерний звон

К ночным забавам, шалостям и играм! [Там же].

Шекспир показывает отдельные черты свадебной маски в исполнении духов, вызванных волшебником Просперо. Богини Юнона, Церера и Ирида, а также нимфы и жнецы разыгрывают представление, которое драматург в тексте называет маской. Персонажи поют, читают стихи, танцуют:

Кувшинками венчанные няяды!

Покиньте реки, полные прохлады!

Сюда, на этот изумрудный луг,

Своих Юнона созывает слуг.

Влюбленным, нимфы, пожелайте счастья,

Примите в брачном празднестве участие.

Появляются нимфы.

Вы, солнцем опаленные жнецы,

Чьи шляпы из соломы как венцы

Горят над лбами, мокрыми от пота!

Сюда! Дневная кончена работа!

Пусть каждый нимфу за руку возьмет

И вступит с ней в веселый хоровод [Там же].



Дворцовый этикет, гуманистические идеалы эпохи Возрождения, новые веяния в музыке и английской литературе – все это повлияло на реформу маски как жанра придворного спектакля, воплотившего основные тенденции стиля барокко. В елизаветинские времена, к концу XVI в., маска окончательно сформировалась, а при короле Англии и Шотландии Якове I (1566 – 1625) достигла наивысшего расцвета, но в 1642 г. пуритане закрыли театры, и маска прекратила свое существование.

Английская маска на рубеже XVI – XVII вв. – это богато костюмированный спектакль синтезированного характера, сочетавший в себе поставленный и отрепетированный танец, музыку и пение, пантомиму и поэтический текст в сопровождении зрелищных эффектов, с участием короля и придворных. Литературная основа спектакля имеет определенный политический подтекст.

Интересно и значительно творчество английского поэта и драматурга Бенджамина (Бена) Джонсона (1572/1573 – 1637), который вошел в историю английской литературы как создатель комедии нравов с сатирическим характером. Настаивая на том, что маска должна нести идейно-нравственную нагрузку, он ввел понятие «антимаска». В противовес маске, прославляющей добродетели, красоту, возвышенные чувства, антимаска была призвана отражать несовершенство мироустройства, человеческие пороки, уродства тела и души. Позиция Джонсона заключалась в том, что «за видимой злободневностью и легкостью изложения должно просвечивать важное и глубокое учение, подобное учению мистерий» [70].

Для королевской власти было и другое значение лондонских масок и триумфальных манифестаций. При английском дворе маска символизировала государственную власть, формировала положительный образ государства и монарха. «Придворный церемониал был движущей силой политики двора. Не массовый ритуал служил укреплению государства: само государство укрепляло силу массового ритуала. ...сама власть была формой театра, нуждавшегося в актерах, действии, декорациях» [71, с. 53]. Выпуск одного спектакля-маски расточителен. Пышные действия постепенно опустошали казну. Как правило, маски исполняли один раз, потому что их содержание отражало конкретное событие. Действующих лиц в сценарии было много, функционал очень разнообразный: вокал, сольные, дуэтные и массовые танцы, декламация и актерское мастерство. По мере развития маски как спектакля возросли требования режиссеров к актерам и усложнились исполнительские задачи. Не все участники представления из числа королевского двора могли соответствовать высокой планке, поэтому стали приглашать для выступлений актеров-профессионалов.

Творческий союз Бена Джонсона с архитектором Иниго Джонсом (1573 – 1652), композитором Альфонсо Феррабоско (ок. 1575 – 1628), хореографами Томасом Джилем и Джеромом Херном явил зрителю череду масштабных, грандиозных придворных балов-маскарадов – масок. Первым творением в 1605 г. стала маска, которая в разных источниках имеет названия: «Маска черных» [25], «Маска о черноте» [66], «Маска темноты» [67]. Событие состоялось 6 января 1605 г. на сцене королевского Уайтхолла. Зрелище воспевало английского короля и силу его власти, способной преобразить все вокруг.

Литературная составляющая была заслугой Бена Джонсона, который легко, быстро и с удовольствием писал тексты «по случаю». Режиссером зрелищной части маски выступал Иниго Джонс – придворный архитектор, «архитектор стюартовского мифа власти» [71], изобретатель театральной машинерии и световых



трансформаций. Он занимался созданием декораций для манифестаций и процессий короля, строительством Банкетинг-хауса для придворных спектаклей, сценографией и костюмами масок.

Превосходство монарха демонстрировалось во всем, даже «кресло короля в зале находилось на оси, проходящей через точку схода всех линий перспективных декораций, а значит, его позиция при восприятии сцены была наилучшей» [68, с. 20]. Рассадка придворных в зрительном зале зависела от иерархии: привилегированные особы имели места ближе к королю.

«Маска черных» была написана по заказу королевы Анны Датской, сыгравшей в ней одну из ролей. По сюжету 12 дочерей Нигера (имевшие черный цвет кожи) отправляются на поиски прекрасной и необыкновенной Великобритании и короля Якова I (в спектакле король представлен в образе Солнца). Действие происходит на море, по которому главные герои путешествуют в большой перламутровой раковине с целью просить короля своим сиянием (своей властью) сделать цвет кожи мавританок белым. Этим драматургическим ходом Бен Джонсон подчеркивает могущество английской короны, ее преимущество перед другими странами как развивающейся колониальной державы, проповедующей захватническую политику.



Иниго Джонс был специалистом по сценическим эффектам, цветовым и световым трансформациям, познакомившим зрителя с новой сценографией, «основанной на законах прямой перспективы» [Там же]. Он тонко чувствовал художественный стиль барокко, отличавшийся пышностью и необычностью, причудливостью декора, сложностью конструкций, витиеватостью узоров, цветистостью и динамикой. Художник преобразовывает статичные декорации, которые теперь за счет подвижного взаимодействия всех частей композиции создавали трехмерную иллюзию и живописную картину на сцене (в форме коробки) с легко перемещающимися вдоль

нее кулисами. Джонс первым использует несколько театральных занавесов – полотно с нарисованными пейзажами, которые сменяли друг друга и позволяли как бы перемещать зрителя в пространстве.

Действо в морской стилистике было очень красочным и дорого костюмированным. Герои выступали в одеждах цвета лазури, ультрамарина, изумруда, украшенных жемчугом, блестками, драгоценными камнями. Их сложные прически венчали коралловые ветви и перья, а тела были раскрашены в соответствии с ролью. У Океана тело было покрыто синей краской, а королева Анна Датская предложила для правдивости образов загримировать руки и лица дочерей Нигера черной краской.

«Маска черных» начиналась с занавеса, закрывающего сцену по переднему плану, на котором был изображен лесной ландшафт с охотничьими миниатюрами. Занавес падал вниз, и зрителю открывалась живая картина: многоплановая мизансцена с участием морских обитателей (тритоны, рыбы, морские коньки и чудовища) и главных действующих лиц – Океана, Эфиопии, Луны, Нигера и 12 его дочерей в исполнении Анны Датской и 11 придворных дам.

В морской раковине сложной формы с жемчужным свечением плыли по волнам дочери Нигера. Для этого эффекта И. Джонс создал театральные механизмы, поднимающие и опускающие персонажей вместе с раковиной, по краям которой на бутафорских морских чудовищах скакали факелоносцы, играя роль охранного эскорта и одновременно освещая сцену. Иллюзия морской пучины достигалась при помощи театрального задника с нарисованным на нем морем и выступающих волн на первом плане сцены, как будто выплескивавшихся в зрительный зал. На переднем плане располагались шесть тритонов, исполнявших песни, их играли актеры: «...тритоны – наполовину люди, наполовину рыбы с длинными рыбьими хвостами – расположены в раз-



нообразных и непринужденных позах. В руках они держали музыкальные инструменты в форме морских раковин...» [66, с. 17]. Позади тритонов на больших морских конях восседали Океан и Нигер. Над изображением морского горизонта был закреплен добавочный холст, на нем художник выписал ночное небо. Когда он убирался наверх, перед зрителем появлялась сверкающая Луна, сидящая на троне в обрамлении шелковых облаков и сияющих звезд. В «Маске черных» было много музыки и танцев в исполнении королевы и придворных.

В 1606 г. в маске под названием «Гименей» (римский бог брака) творческий союз драматурга, художника и хореографа развернулся еще шире. Спектакль был заказан для свадьбы графа Эссекса и графини Френсис Говард с целью примирить два семейных клана и продемонстрировать божественную власть, красоту и силу монаршей пары Якова I и Анны. Зрелище получилось шикарным. Стремясь добавить движения в театральное пространство, И. Джонс изобретает поворотный круг сцены – «*machina versatilis*» [65, с. 89]. Публика была в восторге от поворачивающегося и светящегося глобуса, держащегося на невидимой зрителю оси, земля на нем была нарисована золотыми красками, моря и реки – серебром. Внутри находились персонажи, одетые в серебряные туники античного покроя, отделанные золотом, с персидскими тюрбанами на голове. Они изображали человеческие настроения и страсти, призванные разрушить союз молодожёнов. В этом драматургическом решении можно увидеть зарождение антимаски – отдельного спектакля, который в будущем будут показывать перед маской.

«Томас Джиль поставил фигурные танцы, которые складывали имена невесты и жениха, затем образовывали божественную цепь, руки в которой были её звеньями, а затем – круг» [Там же, с. 92]. Впервые в придворном зрелище мужчины и женщины танцевали вместе. В финале представления все маскированные исполняли массовый танец вместе с принцем Генрихом, королевой Анной, женихом и невестой и почтенными гостями, становясь частью общего художественного пространства и сливаясь с фантастической средой спектакля. Отсутствие разделения на актеров и зрителей – одна из особенностей маски, это «разновидность ритуала» прославления двора театральными средствами [69].

Как продолжение «Маски черных» в 1608 г. Бен Джонсон ставит «Маску красоты». На острове, дрейфующем в океане, томятся прекрасные дочери Нигера, добровольно отдающие полный сокровищ

остров во власть англичан. Сценография опять на высоте: трон, состоящий из восьми площадок, светящиеся разными цветами колонны, летящие купидоны, размахивающие гирляндами и играющие золотыми фруктами, фонтаны и т. д. «Остров плыл, словно по воде, вперед, в то время как трон поворачивался слева направо, а ступени с купидонами – в обратную сторону. Под пение хора остров приставал к английскому берегу, где возлежало, опираясь на урну с бегущей из нее водой, божество Темзы, – роль исполнял Томас Джиль» [25, с. 76]. Хореограф поставил танцы и сам был одним из главных персонажей. Разнообразные рисунки танцев изысканно представляли нимфы и купидоны. Королю так понравилось исполнение, что он приказал повторить танец, и нимфы уже танцевали с лордами.

Следующее свое произведение – «Маску королев» – Джонсон реализует в 1609 г. Этот спектакль впервые предвосхитит антимаска (фальшивая маска), ее участницами станут 12 ведьм, изображающих Невежество, Подозрение, Гнев, Злость и так далее, в противовес 12 добродетельным королевам. Есть сведения, что роли ведьм исполняли актеры-мужчины [65], а роли королев – придворные дамы. Главную партию – Королеву океанов – исполняла королева Анна.

Антимаска начиналась с картины шабаша ведьм. В пылающем и дымящемся аду танцевали ведьмы под «дьявольскую» музыку [25, с. 78]. Для усиления гротескового эффекта ведьмы били в бубны, гремели трещотками. Их причастность к миру черной магии подчеркивал внешний вид: босоногие, с подпернутыми подолами, на головах и плечах у них сидели крысы. Повелительница ведьм несла пылающий факел, обвитый змеями, «сделанный из руки мертвеца» [Там же].



Хореограф Д. Херн поставил хаотичные пляски неистово прыгающих и нелепо ползающих ведьм, которые оголяли ноги, стучали змеями о землю, ворожили и выкрикивали заклинания.

Исследователь В. М. Красовская приводит пример заклинания, написанного Б. Джонсоном для антимаски (перевод Д. Золотницкого):

Кружись, кружись и кружись,
Чтоб искры в туман понеслись.
Нас не схватишь, мы скользкие в лоск.
Тлеет шерсть, и плавится воск.
Спрыснуть зельем зову подруг
Землю, воздух и все вокруг –
Вокруг, вокруг!
В круг, в круг!
Музыка, грянь!
Прыжки чекань!
Чары – мечи
И пляску – мчи! [25, с. 79]

Созданные образы шокировали публику. Исполняя адову пляску, ведьмы танцевали «...спиной к спине, бедром к бедру, соединяясь руками в хороводе, завивающемся задом наперед, в левую сторону, со странно фантастическими движениями голов и тел» [Там же].

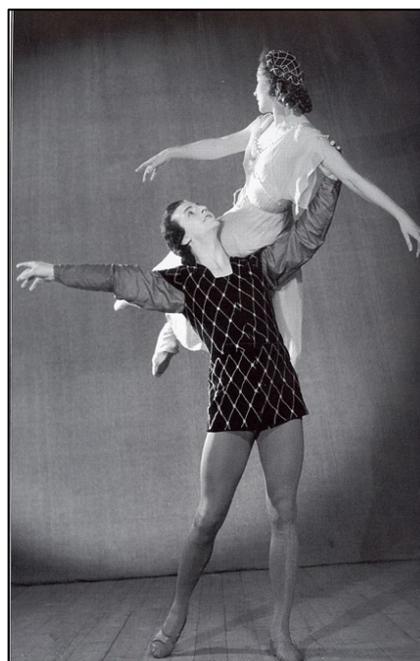
Вдруг сменились музыкальные ритмы, и с помощью поворотного круга сцены появился сияющий разноцветными огнями и украшенный золотыми скульптурами Дворец Славы, ад исчез, ведьмы скрылись в сценических люках, 11 королев восседали на троне пирамидальной формы, венчала который королева Анна. Королевы, одетые в костюмы из тонких, воздушных тканей, спустились с трона, выехали в зал на колесницах и начали грациозно и плавно танцевать хореографию Т. Джиля под величественные куплеты композитора А. Феррабоско.



Четное число танцующих дам – 12 – позволяло выстраивать четкие, пропорциональные танцевальные рисунки. В одном из танцев балетмейстером был придуман тонкий политический ход. При исполнении фигур танца образовывались буквы. При переходе в другой рисунок из букв складывались хвалебные слова, адресованные принцу Карлу, демонстрирующие верность его подданных. Слаженность движений танцующих дам не оставляет сомнений в том, что представление тщательно готовилось и серьезно репетировалось. Театрализованная феерия завершалась общим танцем маскированных и зрителей.

В начале XVII в. маска из области развлечений переходит в сферу искусства. Складывается система декорационного оформления: в представлениях используются законы перспективы, писанные декорации, искусственный свет, сценические эффекты, кулисы, занавесы, театральная машинерия. Танец, возникший в народной среде, в дворцовых залах сделал первые шаги на пути к профессионализации исполнительского искусства. Английская маска, объединяющая разные виды искусства, явилась прародительницей балетного спектакля.

Литературное наследие Шекспира не оставило равнодушным мировой балет, коснемся лишь некоторых примеров. «Самая печальная повесть на свете» о Ромео и Джульетте тревожит сердца и души зрителей уже на протяжении веков. Начиная с XVIII в. балетмейстеры обращались к этой трагедии, но триумфальное шествие по балетным сценам началось со спектакля Л. М. Лавровского на музыку С. С. Прокофьева. Партию Джульетты исполняла Г. С. Уланова, партию Ромео – К. М. Сергеев. Это один из лучших танцевальных дуэтов в истории русского балета. В 1956 г. балет «Ромео и Джульетта» покорило лондонского зрителя, неповторимая Галина Уланова станцевала 14-летнюю девочку в 46 лет, разрушив своим талантом стереотипы. Лондон рукоплескал русской балерине.



Балет «Ромео и Джульетта»

Глубокий драматизм постановки Л. М. Лавровского, потрясающая музыка С. С. Прокофьева вдохновили балетмейстеров разных стран.



Англичанин Джон Крэнко (1927 – 1973) в 1962 г. на сцене театра в Штутгарте поставил свою версию балета «Ромео и Джульетта», соединив идеи хореодрамы и академического балета в рамках неоклассического направления.

Еще один пример спектакля на этот сюжет – постановка 1965 г. Кеннета Макмиллана (1929 – 1992), главные партии исполняют Рудольф Нуреев и Марго Фонтен. Интерпретация 1974 г. Джона Ноймайера для Гамбургского балета удивила естественностью хореографического языка, придуманного автором отдельно для старшего поколения Монтекки и Капулетти в противовес юности, порыву и свободе танца Ромео и Джульетты.

В 1926 г. в балете Сержа Лифаря, который не хотел заканчивать спектакль на грустной ноте, главные герои улетали в небо на самолете.



Ромео и Джульетта
(С. Лифарь, Т. Карсавина)



Балет «Ромео и Джульетта»
(М. Борн)



Балет «Ромео и Джульетта (О. М. Виноградов)

В хореографии 2019 г. Мэтью Борна, мастера рассказывать старые истории на новый лад, действие происходит в Вероне в исправи-

тельном институте для подростков. Поражает красками спектакль балетмейстера, театрального художника и сценографа О. М. Виноградова.

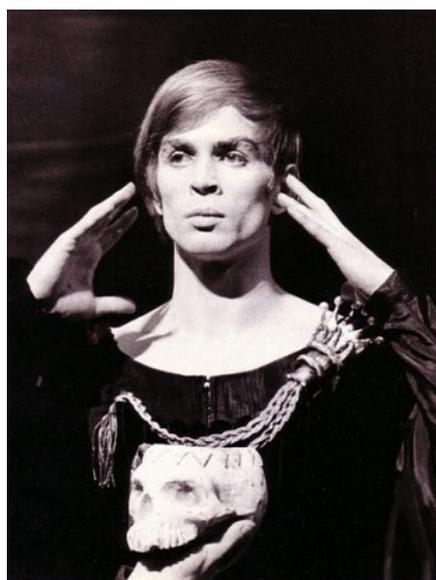
Балетмейстеры воплощали многие пьесы Шекспира. Историю любви Антония и Клеопатры в 1968 г. исполнили А. Осипенко и Д. Марковский (хореография И. А. Чернышева (1937 – 2007), музыка Э. Л. Лазарева (1935 – 2008)). Хореограф В. В. Васильев поставил на музыку, написанную К. В. Молчановым (1922 – 1982), балет «Макбет» (1980).



Балет «Макбет»



Балет «Отелло» (Дж. Ноймайер)



Рудольф Нуреев в роли Гамлета



Марис Лиёпа
в роли Гамлета

На разных континентах языком танца выражен безумный сплав страсти, ревности, борьбы за власть и любви благородного мавра Отелло и дочери венецианского генерала Дездемоны. Вот только некоторые имена хореографов: Лар Любович, Вахтанг Чабукиани (1910 – 1992), Джон Ноймайер, Хосе Лимон.

«Быть или не быть...» – насущный вопрос из монолога Гамлета, принца датского, интересовал мастеров сцены во все времена. В постановке австралийского хореографа Роберта Мюррей Хелпмана (1909 – 1986) Гамлета на европейских площадках танцевал Р. Х. Нуреев. В СССР вышел фильм-балет «Гамлет» в постановке В. Е. Камкова (1945 – 2015), в котором блистал М. Э. Лиєпа.



Балет «Русский Гамлет»

Для труппы Большого театра хореограф Кристофер Уилдон сочинил балет «Misericorders», используя сюжетную линию пьесы «Гамлет». Музыкальным полотном послужила Третья симфония Арво Пярта (2007).

«Гамлет» А. Н. Фадеечева рожден на музыкальную партитуру, составленную по принципу подбора произведений разных авторов. Действие перенесено в начало XX в. в вымышленную тоталитарную страну, где диктаторский режим в обобщенном плане пересекается с образами властных правителей, таких как Сталин, Муссолини, Гитлер. Премьера состоялась в 2008 г. [72]

В 2015 г. творческий союз хореографа Радуги Поклитару (основатель театра современного танца «Киев Модерн-балет») и английского режиссера Деклана Доннеллана представил балет «Гамлет» на музыку Пятой и Пятнадцатой симфоний Д. Д. Шостаковича.

«Русский Гамлет» – так назвал свой спектакль Б. Я. Эйфман, проводя параллель между английским и русским царским двором, отмечая схожесть трагичных и неоднозначных судеб двух принцев: российского – Павла I и датского – Гамлета.

Свое прочтение истории об «укротении» строптивой дворянки Катарини и ее «укротителе» Петруччо, истории человеческих взаимоотношений, переведённой на язык тела, предложил хореограф Балета Монте-Карло Жан-Кристоф Майо. «...Это история не о том, как мужчина укротил женщину. Для меня это история потрясающей женщины,

которая встречается с потрясающим мужчиной» [74]. Партитуру для балета «Укрощение строптивой» собрали из музыки, написанной Д. Д. Шостаковичем. «Это уникальная музыка, в ней проявляется вся его гротесковая, сатирическая сущность, как будто это свободное дыхание, которого он не мог себе позволить в симфониях», – пояснил Жан-Кристоф Майо [Там же].



Балет «Укрощение строптивой» (Ж.-К. Майо)

Комедийный балет – это редкость для классики, но Джон Крэнко поставил «Укрощение строптивой», наделив героев искрометным темпераментом, юмором и танцевальным красноречием. Балет получился остроумным, изящным, динамичным, ярким и озорным.

Автор балета «Зимняя сказка» Кристофер Уилдон вместе с композитором Джоби Тэлботом разработал форму современного большого спектакля с серьезной литературной основой. По задумке Шекспира пьеса похожа на сказку, рассказанную в компании, собравшейся у камина зимним вечером. В балете показана сложная история ревности, потери, любви, искупления, прощения и примирения.

К пьесе «Сон в летнюю ночь» балетные хореографы обращались и обращаются чаще всего. Сказочный мир эльфов – находка для танцевальной сцены. У Джона Ноймайера получился потусторонний, волшебный мир. Артисты, одетые в чешуйчатые переливающиеся трико,

танцуют под космическую музыку, говоря со зрителем языком особой пластики. Хореограф, помимо «Сна в летнюю ночь» и «Ромео и Джульетты», поставил также балет «Гамлет» в четырех разных редакциях, балеты «Отелло», «Двенадцатая ночь», «Как вам это понравится», вечер одноактных балетов «Шекспир. Сонеты».



Балет «Укрощение строптивой»
(Дж. Крэнко)



Балет «Зимняя сказка»



Балет «Сон в летнюю ночь» (Дж. Ноймайер)

Очень красочная и по-настоящему сказочная версия балета «Сон в летнюю ночь» получилась у американского хореографа русско-грузинского происхождения Джорджа Баланчина (1904 – 1983).



Балет «Сон в летнюю ночь» (Дж. Баланчин, Нью-Йорк Сити балет)

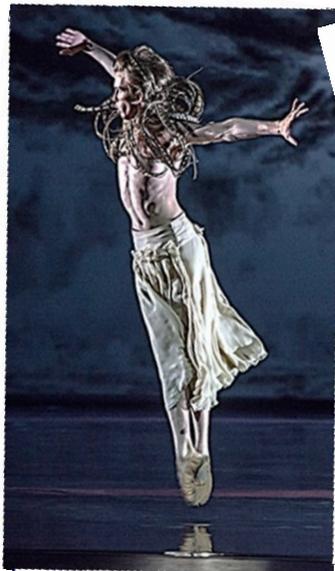
Руководитель Национального балета Польши Кшиштоф Пастор поставил в 2014 г. спектакль «Буря». Крайне интересна музыкальная



Балет «Сон в летнюю ночь»
(группа Парижской оперы)

основа спектакля, написанная композиторами Генри Пёрселлом, Томасом Таллисом, Робертом Лероем Джонсоном, Мэтью Локком, Мишелем ван дер Аа, также используется традиционная иранская музыка. «Буря» – одна из наиболее непредсказуемых пьес Шекспира – удивительно многослойна и открывает широкое поле для интерпретаций. В этом смысле пьеса – неисчерпаемый источник вдохновения и глобальный вызов для хореографа [73].

Можно приводить еще примеры блистательных работ хореографов по произведениям великого Шекспира и смело предположить, что балетный мир будет и дальше обращаться к его литературному наследию, тем более что век современных технологий, развитие сценографического искусства и балетной техники позволяют сделать спектакли еще интереснее для зрителя.



Спектакль «Буря» (К. Пастор)

Развитие балетного искусства во Франции в XVI в.

В эпоху Возрождения одежда, речь и поведение французской аристократии всецело подчиняются придворному этикету. Представителю столичной и провинциальной знати было неприлично участвовать в народном карнавале, и его место в придворной жизни занял балет. Во Франции (как и в других европейских странах в этот период) в балете были заняты лишь знатные дворяне и высшие представители королевского двора. Карнавальное веселье сменилось чопорным этикетом, а городские улицы – дворцовыми залами.

Балет считается детищем французской культуры и отражением её национального идеала, но нельзя не сказать о влиянии на него итальянских культурно-эстетических традиций. Вследствие военных походов Франции на территорию Италии, которые длились в среднем около пятидесяти лет, французы имели возможность видеть роскошь и изящество балов, красоту произведений искусства. В среде итальянской знати много и искусно танцевали. Фигурные танцы отличались разнообразными жестами, позами, аттитюдами. Для укрепления престижа Франции король Франциск I (1494 – 1547) призвал на службу французскому двору целую плеяду итальянских художников, скульпторов, архитекторов, музыкантов, танцовщиков и учителей танцев. Итальянцы привезли во Францию готовую школу танца, опирающуюся на серьёзные теоретические основания.

Супруга французского короля Генриха II (1519 – 1559), итальянка Екатерина Медичи (1519 – 1589), привезла во Францию режиссеров и музыкантов из Флоренции, где придворные балеты были в моде. По поручению Екатерины Медичи для свадьбы Луизы Маргариты Лотарингской (сестры королевы) с герцогом Жуайёзом был поставлен спектакль «Цирцея, или Комедийный балет королевы», премьера которого состоялась в 1581 г. в зале Малого Бурбонского дворца в Париже.



Генрих II

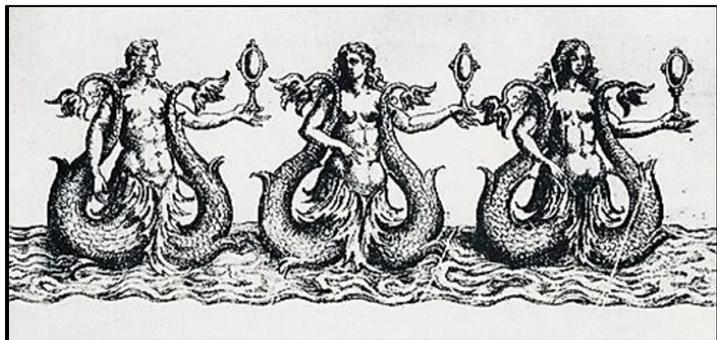


Екатерина Медичи



«Руководителем и постановщиком этого грандиозного пятичасового действия был назначен начальник оркестра скрипок Бальтазар де Божуайё. Музыка арий и хоров написал придворный певец и композитор Ламбер де Болье, инструментальные номера подготовил королевский певец Жак Сальмон, декорации и костюмы спроектировал Жак Патен, стихи сочинил поэт и духовник короля Ла Шени» [11, с. 11].

В основу спектакля с большим количеством персонажей (сирены, тритоны, сатиры, дриады, добродетели и др.) положен мифологический сюжет о коварной волшебнице Цирцее. Пышность пятнадцатичасового зрелища поразила публику, которая восхищалась сложностью композиционных построений танцев, роскошью костюмов и масок. Удивляла и театральная машинерия.



Божуайё сочетал вокал, декламацию, эффектные выходы героев в костюмах и масках, всевозможные «волшебства», танец, который стал составной частью действия.



Балет объединяла общая идея, и сцены следовали в определенном порядке одна за другой. Структура спектакля была такова: первый акт включал в себя балет, хор и апофеоз; второй акт – пение, декламацию и шествие дриад; третий акт – большой балет. В представлении участвовали королева и король. «Королева вместе с группой придворных танцовщиц прибыла к трехъярусному фонтану в костюмах дриад. Танцоры входили и выходили с обеих сторон площадки, что было необычно для предыдущих придворных балетов. Балет также был поставлен в надежде разрешить религиозные трудности, из-за которых французский народ разделился. Цирцея была символом гражданской войны, а восстановление мира в конце балета олицетворяло надежды страны на будущее» [75].



Божуайё утвердил новый принцип соотношения искусств внутри пьесы и доказал безграничные возможности нового жанра. В XVII в.

Франция закрепила за собой право законодательницы мод в области балетного театра, и усовершенствованный балет получил статус высокого искусства.

Становление французского балета происходило на фоне становления и развития средневековых французских форм танцевального искусства. Средневековая традиция дворцовых момерий в исполнении профессиональных актёров и знатных любителей обусловила формирование стилистики «серьёзного» танца, структуризацию танцевальных форм и основ будущего балета.

Первым источником, в котором были изложены основные технические характеристики танцевальных движений, стал трактат «Оркезиграфия», который вышел в 1588 г. и представлял собой учебное и методическое пособие по теории и практике танца эпохи Ренессанса. Автор Гуано Арбо (Жеан Табуро) (1520 – 1595) уделил большое внимание иллюстрированию книги и нотному сопровождению. Он создал специальную схему, в которой каждый танец, конкретное движение или фигура синхронизированы с музыкой. В тексте наиболее полно зафиксирован универсальный хореографический словарь эпохи, характеристика танцевальных элементов отличается большой детализированностью и точностью.

Изобретением французов в XVI в. также считается жанр «конный балет», имеющий еще одно название – «карусель». Его показывали на площадях или больших лужайках. Тот, кто сочинял такой балет, должен был хорошо разбираться в верховой езде и в искусстве танца. Представление состояло из трех частей. В первой части показывалась реконструкция военных баталий в полном обмундировании и экипировке с оружием. Во второй части проводились состязания в умении владеть оружием. В третьей части, которая и была конным балетом, сотни участников верхом на лошадях под музыку демонстрировали публике превосходную джигитовку, различные геометрические фигуры и перестроения, переходили с галопа на рысь, показывали прыжки и повороты на лошади. Именно эта часть завоевывает сердца зрителей и станет самостоятельным жанром. Спустя время это развлечение появится и при русском дворе.



Один из наглядных образцов балетов с выходами – «Балет фей Сен-Жерменского леса». Это «собрание аллегорических эпизодов, пользующихся танцем, поэзией, песней, костюмами, масками, актерами-профессионалами и любителями, а также некоторыми машинами и другой бутафорией», было разделено на пять условных актов. «Каждый из этих “актов”... проводил собственную тему в следующем порядке: музыка, игры, причуды, война и танец. Акты шли без перерывов и включали в себя по несколько антре, то есть выходов одного или более танцовщиков, которые представляли какой-нибудь из аспектов темы. Танцы были одновременно элегантны и репрезентативны. Исполнители одевались и маскировались в эксцентричной, но связанной с темой манере» [25, с. 103].

Акт начинался выходом феи. О ней объявлял глашатай – профессиональный певец, аккомпанирующий себе на лютне. Сама фея танцевала, как и несущий ее шлейф слуга, в личине животного. Своенравная Гиллемина с лакеем-лягушкой руководила музыкой. Отважная Жиллета, сопровождаемая кошкой, управляла играми. Искусная Жаклин с совой возглавила причуды, угрюмая Ализон с драконом – войну. Попрыгунья Масетт, за которой следовал ребенок, ведала танцами. Каждая фея, проплясав вокруг зала, оставалась до конца своего акта, возвещая и приветствуя взмахами волшебного жезла все его выходы, включавшие от одного до дюжины танцовщиков. К исходу акта фея уводила за собой всех участников.

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР В XVII – XVIII ВВ. ФОРМИРОВАНИЕ ВЕДУЩИХ ШКОЛ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Балетный театр Франции и Англии XVII в.

Балетный театр Франции. Становление французского балета в XVII в. происходило под влиянием королевской семьи. Король Франции Людовик XIII Справедливый (1601 – 1643), увлекавшийся танцами и получивший прекрасное музыкальное образование, был автором балетного спектакля «Мерлезонский балет» (15 марта 1635 г.). Сюжетом послужила охота на дроздов – одно из любимых развлечений короля. Балет состоял из шестнадцати актов. Король сочинил либретто, музыку, хореографию, набросал эскизы декораций и костюмов и исполнил две роли: торговки приманками и крестьянина. Его сын Людовик XIV (1638 – 1715), известный в истории как «король-солнце», привнес в культуру своей страны многое. Он ввел моду на парики, каблуки, оказал влияние на литературу, ландшафтный дизайн тех времен. Людовик XIV утвердил светские манеры в дворцовом этикете, был сторонником женской эмансипации в противовес пуританскому террору. При нем развивался балет. Балетные костюмы, маски, грим отличались пафосностью и дороговизной. Расшитые драгоценными камнями корсеты и камзолы, украшенные фонтанами перьев головные уборы поражали изобретательностью.



Как отмечает Л. Д. Блок, при «короле-солнце» выдвинулась масса талантливых людей, сгладивших дефекты хореографии минувших царствований. Новые люди, фанатики искусства, придали балету



Пьер Бошан



Жан-Батист Люлли



Жан-Батист Мольер

совершенно другие формы. Хореография вступила в новую фазу своего развития [6]. Роль балетных представлений в придворной жизни Франции велика, но иначе и не могло быть, ведь главную партию в балете исполнял сам король. Наиболее известна партия «короля-солнце» в балете «Ночь». Одаренный природой благородной фигурой и изящными манерами, Людовик страстно любил танцевать и под руководством танцовщика королевской оперы и танцмейстера Пьера Бошана (1631/1636 – 1705/1719) ежедневно изучал это искусство. За королем следовала придворная знать, герцоги, графы и маркизы. На долгие годы определили пути развития французского и мирового балета итальянский композитор, скрипач, дирижёр Жан-Батист Люлли (1632 – 1687) и французский комедиограф, актёр, танцовщик Жан-Батист Мольер (1622 – 1673). Важным событием, повлиявшим на развитие балетного искусства, стало открытие в 1661 г. Королевской академии танца в Париже. Ее возглавил Пьер Бошан. Он утвердил исполнительскую технику на основе выворотности ног, пытался упорядочить терминологию балета и развивать систему записи танца, дифференцировал танцы по видам, а танцевальные элементы по группам, сам прекрасно владел вращением (*pirouettes* и *tours en l'air*). Балет формировался на профессиональной основе, отделившись от оперы.

Еще один шаг – открытие постоянного оперно-балетного театра «Королевская академия музыки и танца» в 1671 г. во главе с

Люлли. В XIX в. театр получил название «Палас Гарнье» по имени архитектора Шарля Гарнье. Другое название – «Гранд-Оперá». Это один из лучших театров мира. Интерьеры отделаны золотом и бархатом. Грандиозное впечатление производит парадная лестница и люстра в зрительном зале массой более шести тонн, плафон которой расписан в XX в. художником еврейского происхождения Марком Шагалом (1887 – 1985).



Хореографией в Королевской академии музыки и танца заведовал Пьер Бошан, который заложил теоретические основы будущей методики обучения классическому танцу. Французский язык стал международным языком танца: хореографы всего мира преподают «классику», пользуясь французской терминологией. Бошан определил пять выворотных (*en dehors*) позиций ног и три позиции рук, на которых и спустя четыре столетия строится образовательный процесс. Он произвел градацию элементов классического танца на группы:

- 1) приседания (*plié*);
- 2) прыжки (*pas jeté, pas cabriole, entrechat*, движения, усложненные заносками, элевация (зависнуть в воздухе в прыжке));

- 3) pirouettes, fouetté;
- 4) позы классического танца arabesques, attitudes.



Бошан классифицировал танцы на три основных вида. *Серьезный танец* служил для исполнения ролей бога, героя, царя. *Полухарактерный танец* стал языком природных, фантастических или сказочных явлений. Мастера полухарактерного танца играли нимф, сатиров и других персонажей. Верх виртуозности в жанре гротесковой хореографии – *комический танец*, часто исполняемый в импровизационной форме.

Историк балета Л. Д. Блок пишет о том, что если балет – «балет короля», принца или герцога, тогда дамы не участвуют, женские роли исполняются мужчинами в масках, которые надевают все танцовщики (не танцовщицы). Прогрессивный Люлли впервые ввел сцены с участием женщин – придворных дам, среди которых была и наследная принцесса. Люлли написал музыку и поставил с П. Бошаном оперу-балет «Триумф любви» с участием первых профессиональных балерин. До 1681 г. балет во Франции – прерогатива мужчин. Драматический театр тоже избегал участия в спектаклях актрис, и до конца XVII в. сохранялась традиция исполнения мужчинами гротескных и грубых женских ролей в комедии. Эта традиция существует и сейчас.



Николай Цискаридзе в роли Симоны Фея Карабос в исполнении А. Митчелла

Примерами могут быть партия Симоны в балете «Тщетная предосторожность» в исполнении Н. Цискаридзе, партия Феи Карабос в балете «Спящая красавица» в исполнении А. Митчелла.

Французский двор хотел зрелищ, и, удовлетворяя требования короля, Мольер обратился к новому жанру – балетам-комедиям. Новаторство заключалось в том, что он старался создать чистый жанр, минимально соединяя разнородные виды искусства, что способствовало рождению новых музыкальных жанров (оперы и комической оперы). В Париже им было написано тринадцать пьес. Музыка почти ко всем комедиям-балетам Мольера писал Жан-Батист Люлли, во многих из них он мимировал и танцевал. Так появляется жанр *comédie-ballet*, основанный на итальянской комедии *dell'arte*. Комедия-балет «Мещанин во дворянстве» вполне может считаться предшественником современного мюзикла, в ее балетной драматургии соединились сценическое действие и танцы.

Очень важен тот факт, что композитор Люлли был одаренным танцовщиком, хореографом и мимом, действующим артистом королевского балета, что повлияло на его музыкальное творчество. «В силу глубокой погруженности в танцевальное искусство музыка балетов Люлли, впитавшая пластику и энергию его танца, приобрела особое свойство танцевальности» [75].

Исследователь Г. А. Безуглая, анализируя исторические документы, находит подтверждение участия Люлли в балетных спектаклях.

Его амплуа – это комические персонажи и травести. Например, в 1655 г. в «Балете удовольствий» два композитора – Мишель Ламбер и Жан-Батист Люлли – играли семейную пару. В «Комической пасторали» (1666) Люлли вместе с



«Мещанин во дворянстве»

Бошаном изображали цыганок, играющих на гитарах. В «Господине де Пурсоньяке» (1669) и «Мещанине во дворянстве» (1670) на него были возложены роли комических танцовщиков-буфонов [75].

Комический талант Люлли проявлялся во всем. Играли комедию «Господин де Пурсоньяк», Люлли так разошелся, что превысил лимит времени своей партии. Желая исправить ситуацию,

он вернулся к обязанностям руководителя оркестра, прыгнув со сцены в оркестровую яму прямо к клавесину, «с грохотом разбив инструмент и заставив короля рассмеяться» [Там же].

Люлли – выдающийся реформатор театрального танца. Он ускорил музыкальные темпы, придав танцу живость и искрометность, его музыка вдохновила многих европейских композиторов на сочинения «в духе Люлли». Своим творчеством Люлли подтолкнул развитие форм выразительного танца, пластически передающих содержание музыки. В этот период «...танцовщики-виртуозы начали совершенствовать ту или иную избранную ими форму» [25, с. 131]. Одни отплясывали чакону, другие – луру, третьи проворно управлялись с тамбурином.

Люлли стремился придать театральному спектаклю цельность, наполнить дивертисментную музыку драматургией, способной передавать действие спектакля. В драматически насыщенных сценах его балетов и опер появились элементы жанра действенного балета. Люлли требовал предельной музыкальности от танцовщиков, сам придумывал и показывал хореографический текст, руководил балетом, приглашал нескольких хореографов для постановки разных танцевальных сцен,

определял стиль и форму танца, давал четкие указания. Более 50 танцевальных пьес Люлли, записанные Пьером Бошаном и Раулем Оже Фёйе, вошли в «Сборники танцев» (1700 – 1709), в которых хореографический текст публиковался вместе с музыкальным.

Вторая половина XVII в. ознаменовалась рядом грандиозных празднеств. Среди них – театрално-живописный конный турнир (балет-карусель) и празднество «Забавы волшебного острова» (длившиеся три дня конные карусели, рыцарские турниры, балетные и драматические представления). Но в театральных зрелищах участвовала уже не придворная знать, а профессионалы-актеры – труппа Мольера. Оба зрелища были невероятно богато костюмированы. В карусели головные уборы всадников были украшены сооружениями из перьев величиной с человеческий рост. В балете «Волшебница Альцина», в комедии «Тартюф» присутствовали торжественные въезды на конях и колесницах.

Система классического танца получила дальнейшее развитие в трудах Рауля Оже Фёйе (1653 или 1659/1660 – 1710) – автора термина «хореография». Он впервые ввел знаки нотации, в которых графически зафиксировал танцевальные фигуры, разрабатывал хореографическую лексику, формировал сценический танцевальный язык. Его сочинение «Хореография, или Искусство записи танца буквами, фигурами и объясняющими знаками, благодаря которым легко самому научиться всякого рода танцам» вышло в свет в 1700 г.

В начале XVII в. французы считались лучшими учителями танца в Европе, но конкуренция среди них была особенно высока. В результате многие устраивались танцмейстерами при дворах английской аристократии. Одним из них был Франсуа де Лоз (1585/1590 – 1641), учебник танца которого – «Апология танца и совершенный метод обучать оным как кавалеров, так и дам» – дошел и до наших дней [18]. Французы обладали прекрасным показом танцевальных элементов – необходимой составляющей процесса обучения танцам. Де Лоз владел безукоризненно чистой и выверенной техникой исполнения.

В комедиях-балетах Мольера и Люлли любой танец в характере или определенном образе персонажей несет на себе драматическую нагрузку. Он получил название «*danse de caractère*» (фр. «характерный танец»). Это вид сценического танца, одно из выразительных средств балетного театра, способ раскрытия образа в балетном танце [76,

с. 134]. Исследователь Л. Д. Пылаева, изучая либретто Джона Уивера (1673 – 1760) к балету «Любовь Марса и Венеры» (1717), приводит описание Уивером балетной пантомимы. Например, отвращение в танце изображается так: «Левая рука делает резкое движение вперед ладонью, обращенной к себе тыльной стороной; левое плечо поднято, а голова, повернутая вправо, означает отвращение, омерзение», а сильное отвращение – так: «Когда ладони обеих рук обращены влево, а голова еще более отклонена от объекта, получается более страстная форма сильного отвращения, являющегося вдвойне усиленным действием» [76, с. 135].

Придуманый условный язык балетной пантомимы сохранился и сейчас в спектаклях классического наследия, передавая целые диалоги («Лебединое озеро», «Жизель», «Ромео и Джульетта» и др.).

Показать на безымянный палец – обозначить семейное положение; поднять вверх руку с двумя пальцами – клятва верности; руки, скрещенные на груди, – речь о покойнике; приложить кисть ребром к голове в районе лба – обозначить принадлежность к королевской семье; показать пальцем на глаза – обозначить, что что-то увидел, или указать, куда нужно посмотреть; приложить обе ладони к сердцу – показать любовь и т. д. Режиссёр А. Я. Таиров (1885 – 1950) писал, что «Пантомима – это не представление для глухонемых, где жесты заменяют слова. Жесты в пантомиме требуют максимального кипения чувств» [82, с. 31].





Несколько слов о костюмах. Для серьезных танцев у женщин предполагалась объемная юбка на кринолине из камышовых обручей, у мужчин – парчовые кирасы и юбки-бочонки такой же конструкции, только короткие. Балетные костюмы полухарактерных исполнителей подчеркивали хореографический образ персонажа посредством реквизита (корзинки, цветы, шкуры животных и т. д.) Для воплощения комических героев регламента не было и позволялась любая фантазия художника.

Во Франции в конце XVII в. появились первые профессиональные танцовщики. Луи-Гийом Пекур (1651/1653 – 1729) – известный балетный деятель, ученик Бошана, сменивший впоследствии своего учителя на посту директора балетной труппы Королевской академии музыки и танца. Клод Баллон (1671 – 1744) – продолжатель артистической династии (его родственники были постановщиками балов при дворе), один из выдающихся профессиональных танцовщиков, педагог танца королевской семьи, учитель балерины Мари Салле. Первая профессиональная танцовщица,



Клод Баллон

«королева танца» – мадемуазель Ла Фонтен (1655 – 1738). Она проработала в Парижской опере двадцать лет, пленяя публику изяществом танца и благородством манер.

Балетный театр Англии. Привилегированные театры Лондона – Друри-Лейн и Ковент-Гарден. Балет в Англии возник на почве народных и придворных зрелищ. Король Англии Карл II (1630 – 1685) обожал танцы и увеселительные мероприятия продолжительностью несколько дней, которые он устраивал с большим размахом на улице и во дворце. «После блистательного фейерверка на Темзе во дворце устроено было пиршество, во время которого прислуживали все боги Олимпа, исполняя разные характерные танцы» [41, с. 349]. На следующий день развернулся грандиозный уличный маскарад с факельным шествием и был разыгран балет на благочестивую тему. Главные действующие лица – Богатство, Тщеславие и Своенравие – задумали проникнуть в храм Чести, жрицей в котором служило Правосудие. Но в храм пропустили только Любовь и Красоту.

На третий день 300 джентльменов в костюмах всех племен в богато украшенных судах выдвинулись к дворцу по реке Темзе, где был дан большой аллегорический балет «Религия, объединяющая Великобританию со всем миром», имевший большой успех. Театр представлял собой земной шар на плечах Атланта, который утверждал, что точка опоры для управления Землей находится в Англии. Вышла царица Европа с дочерьми Францией, Испанией, Италией, Германией и Грецией, при каждой – три пажа в разных национальных одеждах (венгерских, турецких, болгарских, неаполитанских и др.). На сцене появились артисты – Океан и Средиземное море, реки Луара, Гвадалквивир, Рейн и Тибр. Вся свита исполнила «предварительный» балет, принцы всех национальностей станцевали ряд разнохарактерных танцев, представление окончилось общим хореографическим ансамблем и пением гимнов [Там же, с. 350].

В период английской буржуазной революции XVII в. зрелища были запрещены и возродились после реставрации монархии.

В 1675 г. Мольер в соавторстве с Люлли поставил оперу-балет «Психея» с танцами балетмейстера Джозайаса Приста (? – 1737). Джон Уивер писал о нём так: «величайший мастер гротескного танца... способный представлять все виды страстей» [3, с. 416].

Творчество Джона Уивера, полухарактерного танцовщика и хореографа в театре Друри-Лейн, имело большое значение для балета. Он предпринял попытки обосновать самостоятельность танцевально-пластического жанра. В 1702 г. Уивер поставил пантомимный балет без диалогов «Проделки трактирных плутов». Это было действо в стиле итальянских бурлесков с включением национальных танцев. Джон Уивер перевел с французского языка сочинение Фёйе, опубликовал свои труды: «Анатомическое искусство», «Краткий трактат о времени и ритме в танце», «Опыт об истории танца», «Беседы по анатомии и механике танца», «История мимов и пантомим». Также он стал автором первого серьезного действенного балета «Любовные похождения Марса и Венеры» (1717) на музыку органиста Г. Симондса (танцмейстер Фербенкс), в котором характер героев был положен на музыку: танцуя, они отыгрывали образ, взаимодействуя со всем ансамблем.

Уивер мастерски владел жестом. Например, восхищение он изображал так: правая рука поднята вверх ладонью с сомкнутыми пальцами, затем кисть резко разворачивается и пальцы раскрываются, подобно вееру, при этом жесте нужно откинуть корпус назад и не отрываясь смотреть на предмет восхищения [25, с. 193].

Луи Дюпре (1697 – 1774) – один из основателей мужского сценического танца в Европе, сочетавший французскую и итальянскую манеры танца. Обладая прекрасной сценической внешностью, он казался скорее небожителем, чем человеком. Так высказывался о нем Новерр: «...гибкость, плавность и нежность каждого его движения, глубокая связность в игре сочленений предлагали восхитительное целое» [23, с. 124]. Дюпре обладал большим арсеналом технических элементов (батманы, вращения, прыжки), манерами аристократа и одновременно площадного Арлекина. Задиристые пантомимы и буффонады стали модным явлением на английской сцене.



Луи Дюпре

Среди учеников Дюпре – известный теоретик танца Ж.-Ж. Новерр, прославленные танцовщики М. Гардель и Г. Вестрис. Еще один представитель английского балета, соперник Д. Уивера, создатель жанра балетной пантомимы под музыкальное сопровождение Джон Рич (1682 – 1761) много обращался к темам и образам итальянской комедии масок. В спектаклях он активно использовал театральные спецэффекты, декорации. Желая удивить зрителя, придумывал разные трюки и волшебства на сцене. Балет «Колдун, или История доктора Фаустуса» (1723) – одна из популярных пантомим Рича.

Рич разделял спектакль на две части (серьезную и бурлескную). Часто заимствуя темы у Д. Уивера, преподносил их в комических вариантах, иногда под тем же названием [25, с. 198]. Как свидетельствовали очевидцы, «великолепие картин, многочисленные машины, грация и ловкость самого Рича подняли арлекинаду над Шекспиром и всеми другими поэтами» [Там же, с. 197].

Английские танцовщики вносили в спектакли элементы народного площадного представления и славились мастерством гротеска в арлекинадах и пантомимах. Последние выросли из танцевальных форм, сложившихся ещё в елизаветинских джиггах. Элементы народного представления, гротеск стали отличительными чертами английского балетного театра и получили развитие в XIX – XX вв. в рождественских пантомимах и спектаклях балетных трупп Великобритании.

Западноевропейский балетный театр эпохи Просвещения

Эпоха Просвещения выразилась в стремлении просветителей реформировать как драматический, так и балетный театр, наполнить театральное действие мыслями и идеями гуманизма. Ведущий актер времен просветительского реализма Дэвид Гаррик (1717 – 1779) превратил в жизнь реформу в области режиссуры, актерского мастерства в драме, пропагандировал творчество Шекспира. Его реформы имели значение и для балетного театра. Балетная пантомима развивалась внутри драматических спектаклей, предваряя и поясняя действие. Гаррик оказал влияние на формирование творчества Ж.-Ж. Новерра (1727 – 1810), который в «Письмах о танце и балетах»

(1760) писал об актерском таланте Гаррика: «Он был так естествен... его жесты, лицо, его взгляд были так красноречивы и убедительны, что его игра была понятна даже тем, кто совершенно не знал английского языка... Он выворачивал нутро зрителя, разрывал его сердце, терзал его душу и заставлял его обливаться кровавыми слезами... Он восхищал и очаровывал... Он забавлял и так искусно создавал свою сценическую внешность, что нередко его не узнавали люди, близко его знавшие» [34, с. 262 – 263].



Дэвид Гаррик

Развитие балета в Австрии в эпоху Просвещения. Венская опера «Бургтеатр» – центр европейской музыкальной культуры. В творчестве балетных мастеров отражались многонациональный характер австро-венгерской монархии, самобытность и яркие фольклорные мотивы. Видный балетный деятель Франц Гильфердинг (1710 – 1768) – крупнейший хореограф эпохи – стремился к утверждению самостоятельности балетного жанра, действенного балета, основанного на драматургии. Разрабатывал линию сюжетного спектакля с элементами реализма. В 1740 г. поставил в Вене спектакль «Британик» на литературное произведение Жана Расина. В хореографию Ф. Гильфердинг привнес элементы характерных танцев. В период 1758 – 1764 гг. был балетмейстером петербургской балетной труппы, в которой впоследствии станет работать его ученик – Г. Анджолини.

Балетный театр Франции эпохи Просвещения. Просветители вели борьбу за изменения в оперно-балетном театре, критиковали придворно-аристократический театральный уклад, который ставил балет в зависимое положение. Сохранение масок, старинных костюмов, строгое деление на жанры не давали балетному театру обрести самостоятельность в своем развитии.



Мари Камарго

венной музыкальностью. Она – революционерка в области балетного костюма: укоротила подол, «сделала ставку на виртуозность» [38, с. 40], бросила вызов мужскому исполнительству. Камарго изобрела антраша – *jete battus, royal*. «...Она скакала с одного конца сцены до другого, делая антраша во всех направлениях», была «создательницей на сцене оживленных танцев с высоким подъемом корпуса» [41, с. 122].

Опора хореографов на передовые течения в музыке и драматическом театре способствовала реформам и превращению балетного представления в самостоятельный жанр балетного спектакля. Известна работа Луи де Каюзака «Исторический трактат о танце» (1754). Выдающиеся исполнители начала XVIII в. – Франсуаза Прево, Жан Баллон, Мишель Блонди.

Легендарная балерина Мари Камарго (1710 – 1770) – обладательница изящного образа, в совершенстве владела выворотным положением ног, техникой мужского прыжка и необыкновенной музыкальностью.



Франсуаза Прево



Мари Салле

Другая легендарная балерина XVIII в. – «французская Терпсихора» Мари Салле (1707 – 1756). Потомственная артистка, одаренная в разных жанрах искусства, имевшая большой опыт выступления на публике, она быстро почувствовала, что только техника наскучила зрителю. Она поставила сюжетный балет-пантомиму «Пигмалион», используя актерскую игру, чтобы раскрыть замысел через «выразительную и гармоническую пластику всего тела» [38, с. 44]. Такой танец потребовал упрощения костюма. Салле, выступавшая в роли Галатеи, тщательно изменила привычный образ. Ее тонкое, летящее платье было задрапировано на античный манер, волосы распущены, каблучков и драгоценностей не было. Танцовщица пленила зал. Новерр писал: «...она не знала ни блеска, ни трудностей, распространенных ныне, но заменяла эту мишуру простой и трогательной грацией» [Там же, с. 45].

В свои права вступало новое поколение французских балерин середины XVIII в. – представительницы галантной манеры танца (Мари Гимар, Луиза Лани, Мари Аллар, Анна Гейнель), которые повлияли на формирование исполнительского стиля. В мужском танце царят Луи Дюпре, Гаэтано Вестрис, Максимилиан Гардель, Мари Огюст Вестрис, Луи-Антуан Дюпор. Гаэтано Вестрис (1729 – 1808) – виртуозный академический танцовщик, преподаватель танцев короля Людовика XVI. Одним из первых он танцевал на сцене без маски, поразив всех актерским дарованием. Красивый и величественный, больше полувека восхищал он публику своим талантом. Чистота позиций ног, графичность поз – отличительные особенности его танца.

Максимилиан Гардель (1741 – 1787) – танцовщик, балетмейстер и руководитель труппы Парижской оперы (сменил Новерра),



Мари Гимар

узаконивший снятие масок. В 1773 г. вместе с Жаном Добервалем ассистировал Вестрису в балетмейстерской работе. Французский писатель Ф. М. Гримм (1723 – 1807) высказался о Гарделе так: «То был весьма прилежный человек; он глубоко вникал в свое искусство, но вряд ли обладал гением... он настолько же уступал в сочинении балетов Новерру, насколько Вестрису – в исполнении» [78].



М. О. Вестрис

Мари Огюст Вестрис (1760 – 1842) – танцовщик-виртуоз с широким артистическим амплуа. Историк балета В. М. Красовская приводит слова Н. М. Карамзина о Вестрисе: «Душа сидит у него в ногах вопреки всем теориям испытателей естества человеческого... Какая фигура! Какая гибкость! Какое равновесие! ...Интуиция таланта, счастливо уловившего эстетические запросы времени» [28, с. 239, с. 241]. Артисту не было равных в жанре героической пасторали, он «...образовал новый вид архитектуры, где все пропорции смешаны и преувеличены; из-за него исчезли три извест-

ных и отчетливых жанра; он слил их, произведя из этого сплава один» [Там же, с. 236]. Мужественный и техничный танец отличали стремительные пируэты, высокие прыжки с заносками на месте и с продвижением.

Его ученик А. Бурнонвиль записал комбинации, показываемые Вестрисом, и в XIX в. издал трактат «Метод Вестриса», поставил балет «Школа танцев» («Консерватория»), в котором 1-й акт посвящен его уроку. В России ученик А. Бурнонвиля педагог Х. П. Иогансон усовершенствует методику обучения Вестриса.

Луи-Антуан Дюпор (1786 – 1853) – ученик Жана-Франсуа Кулона, начинал карьеру в театре Амбизу-Комик, мировая знаменитость, в том числе кумир Москвы и Петербурга, куда он уехал после конфликтной ситуации в Парижской опере. Дюпор – полухарактерный танцовщик с гротесковым амплуа, пропорционально сложенный, с красивым лицом и поразительной техникой танца. Обладал выразитель-

ной мужественностью, необычайной быстротой исполнения, выносливостью. Многие элементы классического танца довел до совершенства.

Восхищаясь техникой М. О. Вестриса, советский хореограф Л. В. Якобсон поставил хореографическую миниатюру «Вестрис», которую станцевал большой мастер – танцовщик М. Н. Барышников.



Можно проследить общую линию поисков в области реформы балета в творчестве балетмейстеров разных стран. Они стремились раздвинуть жанровые границы в балетном театре. В это время получили развитие танцевальные интермедии и пантомимные сцены в драматических спектаклях, постепенно формировался жанр хореографических комедий. Произошла грандиозная реформа актерского искусства, когда с лиц были сняты маски и зритель увидел живую игру актеров, усиленную мимикой. Изменились костюм и танцевальная обувь, что способствовало развитию техники танца. Реконструировались устройство сцены и декоративное оформление. Появились научные труды по теории и практике хореографического искусства.

Игра с переодеванием в персонажей итальянской комедии перестала быть привилегией только профессиональных актеров и сделалась любимым времяпрепровождением всего галантного общества начала XVIII в. «Маски *commedia dell'arte* явили себя в новом качестве – они превратились в один из способов борьбы с наскучившим придворным этикетом “короля-солнце”, со стилем уходящей эпохи и стали символом нового века» [77].

Реформа Жан-Жоржа Новерра и творчество его последователей. Жан Берше Доберваль

Творчество Жан-Жоржа Новерра (1727 – 1810), великого реформатора балета, бесценно, как и его труд «Письма о танце и балетах». Талантливый балетмейстер ставил много спектаклей: до наших дней сохранились названия 80 балетов, 24 балетов в операх и 11 дивертисментов.



Первый раз на профессиональную сцену он вышел в 16 лет в *pas de trois* из «Акта цветов» оперы «Праздник цветов» (композитор – Жан-Филипп Рамо (1683 – 1764), балетмейстер – предположительно М. Салле). Учился у Л. Дюпре и Ж. Д. Дюпре, работал в Берлине, Марселе, Лионе, Страсбурге, был партнером самой М. Камарго. В возрасте 27 лет Новерр поставил первый балет «Китайские праздники» в парижском театре комической оперы. В тот период в искусстве преобладал стиль рококо, выраженный в изящной изобразительности, с нежными и изысканными образами. Причудой времени была китайская экзотика в интерьере, посуде, тканях и др. Историк балета В. М. Красовская так пишет о балете Новерра: «Фарфорово-неправдоподобные китайцы, лишь слегка намеченный грациозными штрихами образ юной Гебы, стилизованно-“дикие” персонажи Азии,



Африки и Америки, идеалистические картинки “из быта” фламандской деревни безукоризненно отвечали принципам поэтики рококо» [26, с. 72]. Работа принесла хореографу первую славу. Зрители восхищались «узорчатостью танцевального рисунка, отвергавшего квадратность, фронтальность и симметрию кордебалета, расставленного ровными шеренгами вдоль кулис» [Там же, с. 73]. Танцы Новерр поставил очень музыкально, они являли «собой зримый эквивалент повсеместно звучащей музыки» [Там же, с. 74]. Он реформировал жанр

дивертисмента: если до него это были сольные выходы (иногда до двадцати исполнителей), никак между собой не связанные, то Новерр выдвинул принцип единства балетного образа и упорядочил формы танца сольного и ансамблевого. Его хореография напоминала оживающие картины. «Зритель словно бы рассматривал фарфоровую вазу или лаковый ларец с нарисованными фигурками стилизованных китайцев, пляшущих, марширующих, играющих на экзотических инструментах» [26, с. 75]. В этот же период он ставит «Источник юности», «Фламандские увеселения».

На эстетические взгляды Новерра оказало творчество актера Д. Гаррика. Хореограф отказывается от изобразительности спектакля и начинает развивать действенный балет как «самостоятельный спектакль с крепкой сюжетной интригой, логично и последовательно развитым действием, с героями – носителями сильных страстей» [3, с. 373]. Его балеты представляют собой законченное, целое произведение, поделенное на несколько актов. Примером могут служить постановки «Туалет Венеры», «Капризы Галатеи». Новерр как прогрессивный человек своего времени, восхищаясь идеями Вольтера (1694 – 1778), Д. Дидро (1713 – 1784), Ж.-Ж. Руссо (1712 – 1778), начал разрабатывать линию психологизации героев, наполняя сцену высокими идеями о долге, поэтическими чувствами. Это был этап формирования действенного сюжетного спектакля больших философских идей. В 1763 г. в Штутгарте родился его прославленный балет «Ясон и Медея» на музыку Ж.-Ж. Родольфа, в котором хореограф литературную трагедию выразил языком балетной пантомимы. Препятствием для развития техники танца был тяжеловесный костюм, не отличавшийся от наряда драматического актёра. Новерр окончательно отказывается от масок, облегчает и укорачивает сценический балетный костюм. Он плотно сотрудничает с художником Луи-Рене Боке (1717 – 1814). Для Г. Вестриса, выступающего в роли Ясона, художник придумал костюм, дающий возможность двигаться более свободно и амплитудно. «Облегающий колет с рукавами до локтей расходился от талии подобием юбочки, спускавшейся фестонами до половины бедра. ...Ноги были плотно обтянуты короткими панталонами, схваченными под коленями так, что вместе с чулками напоминали введенное позже трико» [26, с. 115]. Благодаря измененному костюму в балетах П. Гарделя, Ш. Л. Дидло и Ж. Доберваля появились танцевальные комбинации с поддержками.



В 1776 г. Новерр становится главным балетмейстером Парижской оперы, но, не найдя понимания с труппой, в 1781 г. покидает Париж. Для парижан он восстановил некоторые ранее созданные им балеты и поставил «Бездедушки», «Аннета и Любен». Его балеты в операх Глюка: «Армида», «Ифигения в Тавриде», «Эхо и Нарцисс» и др. Последний его балет – «Шалости любви» – увидит Лондон в 1794 г.

Во второй половине XVIII в. в Лионе и Штутгарте вышла книга «Письма о танце и балетах», а 1804 г. она была издана в России, содействовал этому ученик Новерра Шарль Ле Пик. «Ценность теоретических работ Новерра в том, что он внес в частную область балетной эстетики достижения эстетической мысли своего времени» [3, с. 374]. Высоко оценив деятельность Ж.-Ж. Новерра, потомки назвали его отцом современного балета. В настоящее время профессиональное сообщество 29 апреля, в день его рождения, отмечает Международный день танца.

Последователи Новерра – Ш. Дидло, С. Вигано, Ж. Доберваль и др. Жан Доберваль (1742 – 1806) – ученик Новерра, виртуозный танцовщик, создатель жанра балетной комедии. Балет «Тщетная предосторожность» (1789) занимает ведущее место в современном балетном репертуаре. Первоначальное его название – «Балет о соломе, или От худа до добра всего лишь один шаг». Балет имеет незамысловатый сюжет о том, как матушка Марселина запрещает дочке Лизе встречаться

с Коленом и запирает ее в чулане, но влюбленный и находчивый Колен заранее пробрался и спрятался в чулане. Добервалю удалось объединить классический танец с пантомимой и элементами французского народного и бытового танца. Он также впервые вывел на балетную сцену представителей третьего сословия. В России премьера спектакля состоялась в 1800 г. под названием «Обманутая старуха» («Лиза и Колен, или Тщетная предосторожность»). Партию Лизы исполняла Авдотья Истомина, партию Колена танцевал Ираклий Никитин.



Балетный театр Италии XVIII в.

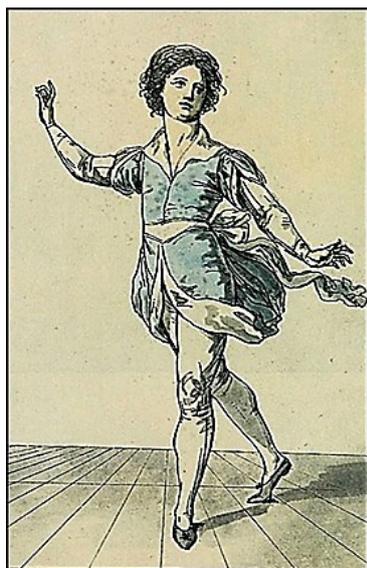
В Италии не существовало на тот период единой школы танца. Итальянцы хорошо владели техникой танца, благодаря силе ног высоко прыгали и легко справлялись с мелкими и быстрыми движениями. Темпераментные танцовщики, как правило, обладали «широким» сценическим жестом, танцевали уверенно, с особым блеском, иногда на грани акробатизма. Итальянская исполнительская манера была резкой, острой по сравнению с французами – законодателями академического стиля. Каждый практик или теоретик балета отражал свои наработки в методике преподавания и постановки танца.

Балет в современном понимании еще только набирал силу, чтобы стать полноправным хозяином сцены наравне с музыкальными жанрами искусства. Во всех государствах Европы, где существовали балетные труппы, потребность в дальнейшей реформе балетного театра и образования была очевидна. Балет стоял на пути к самоопределению. Большое значение имело открытие миланского театра Ла Скала (1778) на месте церкви Санта-Мария-алла-Скала и при театре – Миланской академии танца (1813). Миланская школа сыграет ведущую роль в формировании итальянского балета, станет центром хореографического образования в Европе во второй половине XIX в. С момента открытия театра «балетмейстеры Франки, Галле, Анджолини, Муцарело, Беретти, Клерико, Траffiери, Джиойа, Ронци, Титус, Марсильи, Панциери, ди Гарсиа, Монтичини и другие постоянно сменяли один другого» [41, с. 476] Особенно

плодовитым был соперник Новерра – Гаспаро Анджолини (1731 – 1803). Он родился во Флоренции и получил хореографическое образование в Северной Италии. Будучи отличным танцовщиком, обладал литературным талантом и профессиональными музыкальными знаниями, сочетая в своей деятельности исполнителя, постановщика, либреттиста и композитора. Ознакомившись в Вене с опытом основателя австрийского балета Франца Антона Кристофа Гильфердинга (Хильфердинг) в области создания действенного балета, стал его ревностным последователем, а после отъезда Гильфердинга в Россию занял его место в Вене.

В процессе работы Анджолини сформировались характерные особенности его балетмейстерского творчества. Он стремился отражать в своих постановках интересы современного придворного зрителя, создавать монументальные балетные произведения и видел в музыке не только сопровождение действия, но и часть драматургии спектакля.

Анджолини поставил на сцене Венского театра балет «Дон Жуан». Музыка к балету написал К. Глюк, впервые симфонизировавший партитуру, сочетая драматургию спектакля с драматургией его музыкального сопровождения. Автор балета всегда подчеркивал значение музыкальной части балетного представления. Помимо Глюка, Анджолини сотрудничал и с другими известными композиторами – А. Сальери и Д. Паизиелло. Он развивал психологизм образов, тяготел к значительным трагическим сюжетам. Анджолини утверждал на балетной сцене жанр хореодрамы. Он размышлял о необходимости соблюдения в балете, так же



Сальваторе Вигано

как и в драматическом театре, принципа единства места, времени и действия. Стремился соединить на сцене виртуозность и эмоциональность танца. «Творчество Анджолини, вместе с творчеством Уивера, Салле и Хильфердинга, померкло в лучах славы Новерра, почти забылось, и только XX век проявил интерес к работам хореографа, одного из зачинателей действенного балета» [26, с. 137]. Анджолини занимался балетным искусством во Флоренции, Венеции и Турине. Двенадцать лет работал в России.

Творчество Сальваторе Вигано (1769 – 1821), крупнейшего хореографа Италии, сформировалось под влиянием Доберваля. Вигано

ставил монументальные хореографические полотна, героические трагедии с массовыми сценами, в которых действие раскрывалось средствами отанцованной пантомимы.

В XVIII – начале XIX в. еще не сложилась практика создания оригинальной музыки для балетных постановок. История сохранила имена постановщиков и хореографов в большем количестве, чем композиторов.

Гаэтано Джойя (1768 – 1826) – последователь Вигано, сменивший его на посту руководителя труппы Ла Скала, ставил монументальные балеты на исторические темы, в том числе по мотивам русской истории («Сибирские изгнанники»). Вообще итальянцам близка русская историческая тема. «На волне политических преобразований Италии эпохи Рисорджименто тема русской истории оказалась весьма привлекательной для итальянской публики. Сохранились исторические свидетельства большой популярности балетов на “русские” сюжеты, которые для отечественного музыковедения остались фактически неизвестны» [80]. Вот некоторые из них: «Любовь Игоря Первого, царя Московии» (1789), хореограф – Антонио Муцарелли, «Петр Великий, или Нашествие Карла XII на Москву» (1809), хореограф – Урбано Гарция, «Елизавета Федоровна» (1819), постановщик – Джованни Гальзерани.



Гаэтано Джойя

В итальянских балетах русские монархи – Петр I, Екатерина II, Иван Грозный и другие – часто становились главными персонажами, вокруг которых развивался сюжет о политических интригах, захвате власти и разоблачении неверных.

Карло Блазис (1795 – 1878) – танцовщик, балетмейстер, теоретик балета, руководитель Миланской академии танца (1837). Библиография литературного наследия Блазиса обширная: «Элементарный учебник теории и практики танца», «Кодекс Терпсихоры», «Трактат о салонных танцах», «Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы» и др. Он был автором идеи применять в учебно-воспитательном процессе синоптические таблицы (анатомо-физиологические схемы поведения танцовщика), визуальная основа которых помогала быстрее усваивать курс обучения. Его ученики – Фанни Черрито, Вирджиния Цукки, Каролина Розати и др.

РУССКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР

Народные истоки русской хореографии

Скоморохи – первые сольные профессиональные исполнители, род их деятельности – зарабатывать на жизнь своим искусством – побуждал придумывать новые движения, рисунки танца, трюки, коленца. Творчество скоморохов отличалось отработанной техникой, которая была более сложной по сравнению с элементами бытовавших в народе танцев.



Наибольшего расцвета скоморошество достигло во времена Киевской Руси: танцевальное искусство на тот момент было на значительно высоком уровне. Но после нашествия монголо-татар в XIII в. на Русь отечественная культура на два с лишним столетия приостановила свое развитие. После освобождения от монголо-татарского ига в XV в. русское искусство продолжило свое распространение и развитие. Происходила «профессионализация» народной пляски.

В XVII в. на скоморохов устраивали гонения, объявляя их приспешниками дьявола. Существовал ряд церковных документов, запрещающих скоморошество и веселые народные развлечения. Тем не менее истории известны времена, когда московских государей обслуживал многочисленный штат скоморохов – «потешников»: певцов, плясунов, шутов, музыкантов.

Возрождение скоморошества произошло в XVIII – XIX вв. в таких формах представления, как балаган, раёк, ярмарочный театр. В различных формах театра («игрища, героическая комедия, интермедии,

шедшие между актами школьной драмы, разновидности кукольной комедии «Петрушка» и украинский вертеп) танец всегда занимал значительное место» [27, с. 8].

Танцевальное искусство видоизменялось, каждая эпоха привносила свои черты в танцевальный фольклор. В процессе развития русской танцевальной культуры произошло разделение профессиональных танцев на мужские и женские, разные по характеру и манере исполнения. Историк балета Ю. А. Бахрушин пишет: «Искусство профессиональных русских плясунов и плясиц имело впоследствии решающее значение для развития русского балета; оно указывало ему единственно правильный путь национального самоопределения. Только строгое соблюдение художественных требований народа к танцу и сохранение различий в исполнении мужского и женского танцев, только непосредственная близость и тесная связь танцевального искусства с жизнью широких народных масс обеспечили русскому балету подлинный расцвет и способствовали отражению в хореографии передовых идей современности» [4, с. 16].

В XVII в. крепки связи России с Западной Европой. В столице стали появляться заграничные товары и развлечения. В Москве танцевали украинские плясуны, приезжали на заработки персидские, грузинские и среднеазиатские танцовщицы, что способствовало «...возникновению при дворе царя Алексея Михайловича иноземного балета» [Там же, с. 17].



Хореографическое искусство России XVII – первой половины XVIII в.

Появление балета в России относится к эпохе царя Алексея Михайловича. Первая постановка балетного спектакля состоялась 8 февраля 1673 г. при дворе. Назывался спектакль «Балет об Орфее и Эвридике», и поставил его офицер инженерных войск Никола Лима на музыку Генриха Шютца по приказу царя за семь дней. Постановка была масштабной и помпезной. Здесь все было заимствовано у европейского театра: церемонные и медлительные танцы состояли из смены изящных поз, поклонов и ходов и чередовались пением и речью. Тяжелые, пышно украшенные костюмы и высокие парики стесняли движения. Балет в ту эпоху был не самостоятельным зрелищем, а лишь частью оперного или драматического спектакля. Спектакль начинался прологом, где Орфей восхвалял добродетели царя. Царь сидел в кресле перед сценой, царская семья расположилась в ложе, а придворные стояли на сцене. Популярный мифологический сюжет для балета о том, как Орфей отправился в ад на поиски умершей жены Эвридики, заканчивался воспеванием мудрости царя, когда Орфей «велел двум “пирамидным горам” плясать в его честь. Танец был подсказан мифом, гласившим, что пение Орфея заставляло двигаться деревья и скалы» [27, с. 9]. Первыми артистами царского балета были юноши из Немецкой слободы, подготовленные пастором Иоганном Грегори. В Западной Европе женщины еще только начинали появляться на сцене, в Москве их заменяли молодые мужчины, одетые в женские платья. Сам Лима исполнял ведущую танцевальную партию – французскую пляску между движущимися пирамидами. Как указывает Ю. А. Бахрушин, пирамиды были довольно распространенными в то время движущимися декорациями. «Можно предположить, что название балета не определяло его содержания и относилось исключительно к каким-то псевдоантичным атрибутам костюма. “Орфей” был синтетическим спектаклем, в котором прославлялся царь как покровитель музыкального искусства» [4, с. 15].

В 1676 г. царь Алексей Михайлович умер, и театральные представления надолго прекратились, а балеты не ставили больше полувека. Введение театра в дворцовый быт изменило представление русской знати о греховности театральных зрелищ, стало подготовительным этапом на пути к развитию русского сценического танца. История

не сохранила сведений о других балетах ни при дворе Алексея Михайловича, ни во время правления Петра I (1672 – 1725).

В отличие от театра Алексея Михайловича, созданного при дворе исключительно в увеселительных целях, театр Петра I был общедоступным. Построенный на торговой Красной площади, он должен был выполнять политические и просветительские задачи, подготавливая людей к восприятию реформ. Но специалистов не хватало, чтобы качественно обеспечить работу театра, в том числе и постановку балетных выходов в драматических спектаклях.

В 1702 г. Петр поручил наладить работу театра голландцу Якову Коккию и его сыновьям, знакомым с искусством «театрального танцевания», и немедленно принял их на службу в Московский театр» [4, с. 16]. Старший сын Коккия Карл возглавил московский балет и стал его солистом.



Московский театр не оправдал надежд царя, и он его упразднил. Искусство иноземных исполнителей не интересовало простой люд, иностранный репертуар театра и форма танцев были непонятны и чужды зрителям. Царь решил подойти к проблеме с другой стороны. Он заставил дворян танцевать, так как танцы «в корне подрывали один из наиболее незыблемых устоев жизненного уклада боярства – обособленность мужской и женской половин дома...» [Там же].

Во время зарубежных путешествий Петр I интересовался танцевальным искусством, отыскивал учителей, поощрял интерес своих приближенных к светским увеселениям и пляскам, сам не раз с увлечением танцевал на придворных праздниках и гуляньях. Он старался внушить дворянству интерес к общественной жизни, вывести женщин из теремов, познакомить с достижениями западной культуры.

Так, в 1718 г. появились Петровские ассамблеи, положившие начало публичным балам в России. Дворянское общество было вынуждено выписывать учителей танца из-за границы, они обучали светским манерам, этикету и непосредственно танцам. Со временем Петр I ввел преподавание балетных танцев в государственных учебных заведениях.

Правила поведения на ассамблеях регламентировались самим царем. Они должны были строго соблюдаться. Историк Ю. А. Бахрушин приводит цитаты из указа царя о том, как надлежит вести себя во время танцев: «...непристойно на свадьбе в сапогах и острогах (шпорах. – Ю. Б.) быть и тако танцевать: для того, что тем одежду дерут у женского пола, и великий звон причиняют острогами, тому ж муж не так поспешен в сапогах, нежели без сапогов; ...с кем танцуя, не подлежит никому неприличным образом в круг плевать, но на сторону; ...немалая отроку есть краса, когда он смирен, а не сам на великую честь называется, но ожидает пока его танцевать пригласят» [4, с. 18].

Ассамблеи устраивались три раза в неделю на протяжении всей зимы. Перенимая иноземные танцы, русские их видоизменяли, придавали им иной, более живой и непосредственный характер.



Описание церемониального танца дает А. С. Пушкин в третьей главе романа «Арап Петра Великого». «Во всю длину танцевальной залы, при звуке самой плачевной музыки, дамы и кавалеры стояли в два ряда друг против друга; кавалеры низко кланялись, дамы еще ниже приседали, сперва прямо против себя, потом поверотясь направо, потом налево, потом опять прямо, опять направо и так далее. Приседания и поклоны продолжались около получаса; наконец они прекратились, и толстый господин с букетом провозгласил, что церемониальные

танцы кончились, и приказал музыкантам играть менуэт» [79]. Вторым танцевали один из любимых танцев – «Польский».



Были распространены шуточные танцы по инициативе самого Петра I. Дворянин Ф. Берхгольц в своем дневнике описывает случай, как император начал показывать разные фигуры, требуя от участников повторить. «Император, будучи очень весел, делал одну за другою каприоли обеими ногами. Так как старики сначала путались, и танец поэтому всякий раз должно было начинать снова, то государь сказал наконец, что выучит их весьма скоро, и затем, протанцевав им его, объявил, что если кто теперь собьется, тот выпьет большой штрафной стакан. Тогда дело пошло отлично на лад» [Там же].

Интересный ритуал – выбор царицы бала.





Младшая дочь Петра I Елизавета (1709 – 1762) – выдающаяся танцовщица своего времени, повторившая феномен французского короля Луи XIV в своих способностях к танцу. Елизавета слыла первой красавицей Европы. Блистая на ассамблеях Петербурга, балах и маскарадах в роскошных нарядах, она вызывала восхищение западных дипломатов. Елизавета Петровна стала родоначальницей императорских театров в России.

В зарубежном балете ко времени его появления в России главенствовала французская школа и различные течения итальянской школы. В 1730 – 1740-е гг. в Петербурге представителем французской школы танца был Жан-Батист Ланде, а венецианской – Антонио Ринальди.

По приглашению Елизаветы в 1758 г. на работу в Россию прибыл Франц Гильфердинг. После смерти императрицы Елизаветы и очень краткого правления Петра III, который разогнал многих иностранных актеров, но Гильфердинга оставил, театральное искусство в России переживает вновь бурный подъем с вступлением на российский престол Екатерины II. По случаю ее коронации Гильфердинг поставил балет «Амур и Психея».

«Конец 50-х годов XVIII века ознаменовался чрезвычайно важными событиями в истории русского балета. Отделенный от оперы, самостоятельный балет-пьеса, появившийся в тот период в России, по своему сюжету и реалистическим тенденциям был наиболее близок русским взглядам на сущность танцевального представления. Эта форма хореографического спектакля явилась той основой, на которой мог расти и развиваться национальный балет» [4, с. 29].

Русский балетный театр второй половины XVIII в.

Балет в России утвердился как равноправный среди других искусств только в 1760-е гг. Он сразу полюбился публике и стал развиваться невероятно активно. В Петербург начинают приезжать иностранные балетмейстеры, самые известные в Европе.

В период 1759 – 1764 гг. в северной столице работал австрийский танцор и хореограф Ф. Гильфердинг. Самой известной его постановкой стал балет «Возвращение весны, или Победа Флоры над Бореем». В период 1766 – 1786 гг. итальянский балетмейстер Г. Анджолини создал много постановок, лучшие из которых – «Оставленная Дидона» (1766), «Семира» (по трагедии А. П. Сумарокова, 1772), «Ариадна и Тезей» (1776).

В середине 1760-х гг., помимо балетов, шедших на театральной сцене, все большее распространение в дворянском обществе стали приобретать «благородные балеты». Они ставились во дворцах, и исполнителями их были исключительно представители богатого дворянства. Сложность балльных танцев и чрезвычайно медленное развитие танца сценического были благодатной почвой для возникновения любительских балетных спектаклей.

Развитие русского балета в начале второй половины XVIII в. значительно тормозилось. Балет, по существу, оставался исключительно придворным. Главным заказчиком был царский двор, определявший репертуар, который не удовлетворял запросы передового дворянства. Деятели русского Просвещения сознавали, что балет, хотя и обогащенный драматургией, все же очень далек от интересов общества. Среди таких людей был директор русского драматического театра, основоположник русской классицистской драматургии Александр Петрович Сумароков (1717 – 1777), бывший воспитанник Шляхетного корпуса.

Время требовало начать сложную работу над созданием самобытного балетного репертуара, одновременно вырабатывалась и форма спектакля. Это был путь к самоопределению и рождению национального балета, русской хореографии. Сумароков, хорошо знавший вкусы двора, стал пропагандистом панегирического балета. В тесном сотрудничестве с Гильфердингом он выступил как первый русский балетный либреттист, написав либретто синтетических представлений «Новые лавры» и



А. П. Сумароков

«Прибежище добродетели», прославлявших императрицу и отражавших интересы придворного общества. Стремлением приблизиться к русской действительности объясняется большой успех этих постановок. Совместная работа Сумарокова и Гильфердинга продолжалась недолго. В 1765 г. Гильфердинг покинул Россию.

Вместо него в 1766 г. в Петербург из Австрии был приглашен новый балетмейстер – Гаспаро Анджолини (1731 – 1803). Его постановки стали первыми на русской сцене балетами с сюжетом, острыми конфликтами и развернутым действием. В России Анджолини изучал народные песни и пляски. Зная «народные» вкусы царицы Екатерины II (1729 – 1796), в угоду ей поставил балет «Забавы о святках», построенный исключительно на русском национальном танце. Для этого спектакля Анджолини написал музыку, широко используя русские народные мелодии. Фольклорный материал в этой постановке, несомненно, подвергся большой переработке в целях его «облагораживания», иначе балет не был бы столь восторженно принят царским двором. Анджолини выступил как создатель панегирико-аллегорических балетов, прославлявших царский двор: «Побежденное предрассуждение» (поставлен по случаю благополучного выздоровления Екатерины и Павла после прививки от оспы); «Новые аргонавты» (воспевал победу русского флота над турецким); «Торжествующая Россия» (посвящен разгрому турок русскими войсками при Ларге и Кагуле) и др.

В 1776 г. Анджолини переделал в балет трагедию Сумарокова «Семира», создав первый отечественный героический балетный спектакль. В истории развития русского балета эти постановки сыграли положительную роль, так как они расширяли рамки танцевальной выразительности и обогащали танцевальный язык. Анджолини допускал в спектакле лишь танец, непосредственно вытекающий из действия.

Екатерининская эпоха отмечена интеграцией отечественной музыкальной культуры с европейским художественным пространством, начавшейся еще при Анне Иоанновне и Елизавете Петровне. Императрица Екатерина стремилась вывести Санкт-Петербург на уровень европейских столиц, которые были законодательницами художествен-

ного вкуса. По пышности придворных театральных представлений судили о богатстве и могуществе государства. Музыкальный театр при царском дворе поражал своим великолепием.

Екатерина влияла на репертуарную политику, инициировала строительство новых театральных зданий (Большого Каменного и Эрмитажного театров) и даже была автором либретто пяти комических опер, написанных в стилистике народной сказки и древнерусской истории. Екатерина предвосхитила рождение русской сказочной оперы, в которой определила место балету как искусству, несущему смысловую нагрузку. Это придавало екатерининским операм черты синтетического вокально-хореографического жанра [84].



Екатерина II

Исследователь Ю. С. Семёнова приводит пример того, как характеризовала балетные и пантомимические сцены в структуре спектакля императрица: «Здесь следует балет не более десяти минут»; «Здесь начинается калмыцкий балет и поют следующую песню»; «Бирючи, пропев хор, разойдутся врознь по театру, и всякий из них поет то же; потом балет продолжается, и народ приходит пить и веселиться. Во время балета Василий Боеслаевич смотрит с терема в окно косящатое»; «Иван-царевич развернет на стол скатерть-хлебосолку, и тотчас двенадцать молодцов и двенадцать девиц принесут и наставят на ту скатерть разного кушанья и напитков, и начнут Ивана-царевича, царевну Луну и Медведя-молодца подчивать, они же трое сядут за стол; несколько молодцов и девиц отделяются от прочих, танцуют балет»; «Вдовушка приходит с караводом, дети к ней подходят с поклонами, и начинается балет с разными плясками» [Там же].

Для русского дворянства Екатерина II решила воскресить времена рыцарства и приказала перенести на российскую землю западную забаву – конный балет (конную карусель). На Дворцовой площади Петербурга был построен деревянный амфитеатр, окружающий арену для состязаний. Танцевальные кадрили получили названия «Славянской»,

«Римской», «Индийской» и «Турецкой». «Славянской кадрилию» руководила сама императрица. В 1766 г. праздник ознаменовали выстрелы из пушек, дамы заняли места на колесницах, кавалеры сели на лошадей, за которыми пажы и оруженосцы несли дротики, пики и другой реквизит. Большой конный балет изумил публику.

Воспитание отечественных исполнителей балета в Петербурге в те годы заметно ухудшилось, так как Анджолини уделял мало внимания работе в балетной школе, опираясь на иностранных танцовщиков. Русским артистам лишь в редких случаях удавалось занять положение, на которое они имели полное право.

Русский танцовщик Тимофей Бубликов еще в балетной школе обратил на себя внимание педагогов своими редкими способностями. Первые выступления на придворной сцене принесли ему большой успех. Талант танцора был столь очевиден, что Екатерина II направила его на два года в Вену к Гильфердингу для совершенствования исполнительской техники. Бубликов продолжал учиться и с успехом выступал на сцене Венского театра. После возвращения Бубликов был зачислен в труппу первым танцовщиком наравне с иностранцами и получил придворный чин и звание – танцмейстер двора.

В екатерининскую эпоху был учрежден пост директора императорских театров. Первым директором (1766 – 1779) становится И. П. Елагин, после должность занял В. И. Бибиков (1779 – 1783).

Последняя четверть XVIII столетия характеризовалась быстрым ростом культурного уровня русской интеллигенции. Театр, который при Петре I посещали почти по принуждению, теперь стал любимым развлечением общества. В крупных городах открывались общедоступные коммерческие театры. В Петербурге первый «Вольный театр» был открыт на Царицыном лугу в 1777 г., впоследствии он получил статус городского театра.

С момента основания Каменного театра в состав труппы входила балетная группа. В 1783 г. она состояла из 13 русских мужчин и 9 женщин. В городском театре артисты были гораздо свободнее, чем их коллеги на придворной сцене. Здесь частично отсутствовало влияние иностранцев, и даже часть постановочной работы велась русскими (В. М. Балашовым и Г. И. Райковым), но полной самостоятельности у русских не было, так как руководил балетом городского театра Анджолини.

В 1786 г. вместо ушедшего Анджелини балетмейстером петербургского балета был назначен Дж. Канциани. Одновременно с ним работал французский танцовщик Шарль Ле Пик (1744/1749 – 1806). Канциани знакомил русского зрителя с итальянскими серьезными балетами, стремясь на русской сцене развивать драматургию балетного спектакля. Его балеты «Дон Жуан» и «Инесса де Кастро» пользовались популярностью. Вместе с Ле Пиком он поставил танцевальную часть на русскую тему в историческом представлении «Начальное управление Олега».

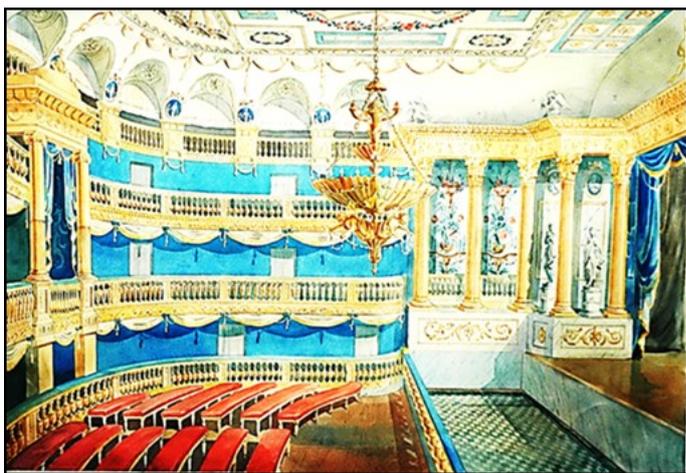
В 1782 г. в Москве открылся театр Меддокса, в котором начались регулярные балетные представления. С первого же театрального сезона сложилось своеобразие балетного репертуара, резко отличающегося от петербургского театра. За четверть века существования театра Меддокса в нем было дано множество постановок, но не более десяти балетов дублировали петербургские спектакли. Подобное явление не было случайным. В стремлении лучше узнать своего зрителя Меддокс образовал в театре художественный совет, регулировавший вопросы репертуара и опиравшийся на мнения русских артистов. Это помогало ориентироваться во вкусах и запросах русского зрителя. Вместо мифологических и трагедийных балетов Петербурга в Москве процветали комический жанр и балетная мелодрама, более близкие демократическому зрителю.

В Москве балетное искусство развивалось в крепостных труппах Шереметевых (в имениях Кусково и Останкино), Потемкина, Зорича, Апраксина и Головкиной. В последней четверти XVIII в. целый ряд русских вельмож уже располагал собственными балетными труппами и балетными школами. В конце XVIII в., после смерти владельцев, часть крепостных балетных артистов была



выкуплена или передана в казну. Ими укомплектовали балетные коллективы императорских театров. Остальные крепостные артисты, за исключением труппы Шереметева, были отпущены на оброк и составили ядро провинциальных балетных коллективов.

Наибольшее количество данных сохранилось о труппе Шереметева, которая состояла из 200 крепостных. Во главе ее стояли крупные столичные балетмейстеры; педагоги в школу отбирались из числа лучших артистов придворного театра.



Например, в 1795 г. в Шереметевском театре работал Т. С. Бубликов, которому граф платил щедрое жалование: «За учение русского балета танцмейстеру Тимофею Семеновичу Бубликову выдавать 300 рублей» [27, с. 24]. Репертуар был самостоя-

тельным и не копировал дворцовый, включал в себя 100 постановок: оперы итальянских, русских, французских авторов, балеты, комедии, лирические трагедии. Спектакли поражали роскошью и великолепием. Сцены, оснащённые машинерией, позволяли осуществлять полеты, провалы в люки и т. п. Сцена состояла из кулис, рисованных задников и богатого антрактного занавеса. Была даже оркестровая яма. Музыка писал домашний композитор Степан Дегтярев, получивший образование в Италии, либретто – библиотекарь графа Василий Вороблевский.

В домашней театральной школе Шереметевых дети обучались с раннего возраста и получали хорошее образование и воспитание. Изучали языки, вокал, танец, играли на музыкальных инструментах. Процесс обучения танцу носил системный характер, и занимались им, как правило, учителя из крестьян. Первым учителем балета был танцовщик Кузьма Деулин-Сердоликов. Ему предписывалось «танцовщиков и танцовщиц балетам учить всякий день» [Там же]. Артистам присваивался сценический псевдоним по названиям драгоценных камней – Авдотья Аметистова, Мавра Урузова-Бирюзова, Арина Хрусталева. Солисткой шереметевского балета была Татьяна Васильевна Шлыкова-Гранатова (1773 – 1863). Интересен тот факт, что уже в пожилом возрасте она показывала, «как надобно становиться на кончики пальцев, и

уверяла, что это вовсе не трудно» [27, с. 25]. Можно предположить, что крепостные танцовщицы уже в конце XVIII в. пользовались пальцевой техникой.

Крепостной театр оказал большое влияние на развитие театра в целом и русской национальной школы в балете. Танцовщики крепостного балета из крестьян вносили в зарубежный сценический танец русские особенности исполнения и тем самым последовательно ковали самобытное искусство танца. Кроме того, крепостной балет знакомил с балетным искусством отдаленные уголки России.

В 1789 г. во Франции началась буржуазная революция. Ее последствия так насторожили Екатерину II, что она приказала уволить иностранцев с руководящих должностей и открыть вакансии для русских. Одним из крупнейших представителей русского балета стал Иван Иванович Вальберх (1766 – 1819) – танцовщик, балетмейстер, балетный педагог, наметивший путь к синтезу русского исполнительского стиля, драматической пантомимы и виртуозной техники танца итальянского балета. В раскрытии драматургии спектакля он опирался на достижения французской школы.

Ведущее положение в балетах продолжал занимать мужчина. Мужской балетный костюм начал меняться, в моду вошел «исторический» костюм в стиле барокко. Высокий парик с тяжелыми украшениями был заменен простым париком с буклями и косичкой. Юбки танцовщиц стали значительно шире, короче, не имели кринолинового каркаса. Женщины стали выступать без парика. Танцевальная обувь, как мужчин, так и женщин, становилась легче, каблук ниже. Изменения в костюме придали танцу большую легкость и подвижность.

К концу XVIII в. Петербург и Москва имели придворные и публичные театры. В них работали крупные иностранные композиторы, балетмейстеры и многие русские исполнители (А. С. Сергеева, В. М. Михайлова, Т. С. Бубликов, Г. И. Райков, Н. П. Берилова и др.).

Московская императорская балетная труппа с конца XVIII в. становится ведущей, тогда как в Петербурге развитие балета в эти годы затормозилось. Причин тому несколько. Одна из них заключалась в том, что в петербургских хореографических постановках акцент делался на зрелищность и фееричность спектаклей. В Москве сильнее проявлялись демократические тенденции, более близкие широкой публике того времени.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ

В Европе параллельно с развитием сценического искусства танца начали формироваться подходы к профессиональному хореографическому образованию. В Париже в 1661 г. по приказу французского короля Людовика XIV открылась первая в мире Королевская академия танца, директором которой впоследствии стал Пьер Бошан.

Благодаря реформам Петра I и его стремлению создать общество образованных людей с хорошими манерами многие европейские традиции распространились и в России. Встал вопрос об открытии учебных заведений. В 1732 г. в Петербурге по приказу императрицы Анны Иоанновны открылся Сухопутный шляхетный кадетский корпус для обучения дворянских детей, где, помимо военного дела, изучали и изящные искусства, а бальный танец стал обязательным предметом. Танец преподавал француз Жан-Батист Ланде, который написал императрице прошение о создании школы, где готовили бы артистов для придворного оперно-балетного театра. «Танцевальная Ее Императорского Величества школа» начала отсчет своей истории в 1738 г. Так возникло будущее петербургское Императорское театральное училище, ныне – Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. Другое легендарное учебное учреждение – Московская академия хореографии – выросло из «классов театрального танцевания», основанных в 1773 г. при Воспитательном доме, в начале XIX в. получивших статус Московского императорского училища.



Танцевальная Ее Императорского Величества школа. Жан-Батист Ланде

В 1732 г. в Петербурге было открыто привилегированное дворянское учебное заведение – Сухопутный шляхетный корпус, которому суждено было стать колыбелью русского балета. Танцмейстером корпуса в 1734 г. стал француз Жан-Батист Ланде (1697 – 1748) – один из основоположников постоянного профессионального хореографического образования в России. Танце-

вальное образование он получил во Франции, работал в театрах Парижа и Дрездена, руководил французским балетом в Стокгольме. В Петербург Ланде приехал в начале 30-х гг. XVIII в. Дальнейшая его деятельность вплоть до его кончины протекала уже в России.

В 1736 г. во дворце был показан дивертисмент в опере «Сила любви и ненависти» (композитор – Франческо Арайя, хореограф – Антонио Ринальди по прозвищу «Фузано» (веретено)). Ведущие партии исполнили итальянцы, в кордебалете приняли участие исключительно воспитанники Шляхетного корпуса. После первого акта «танцевали сатиры, огородники и огородницы изрядный балет»; второй акт оканчивался «преизрядным балетом, сделанным по японскому обыкновению», и, наконец, сходили «больше ста человек с верхняя галереи сего великолепного строения» и танцевали «при слаженном пении действующих персон и играющей музыке всего оркестра приятный балет, которым кончается сия главная опера». Таким образом, после первого акта оперы шел полухарактерный балет, после второго – комический, а в конце – серьезный [4, с. 23].

Выступление кадетов имело большой успех. Непродолжительный срок, который потребовался для обучения русских танцовщиков, объясняется тем, что сценический танец в то время мало отличался от бального.

В 1738 г. в Петербурге была организована Танцевальная Ее Императорского Величества школа, возглавил которую Жан-Батист Ланде. В этом же году в связи с увольнением Фоссано Ланде получил звание придворного танцмейстера и балетмейстера. Находилась школа в старом Зимнем дворце и первоначально имела трехлетний курс обучения. В школу принимались дети «подлого звания», т. е. представители широких городских масс. Это имело важное значение: люди из народа не преклонялись перед западной культурой; сохраняя традиции русской танцевальной культуры, они утверждали свою манеру исполнения сценического танца, что способствовало формированию самостоятельной национальной школы в балете.

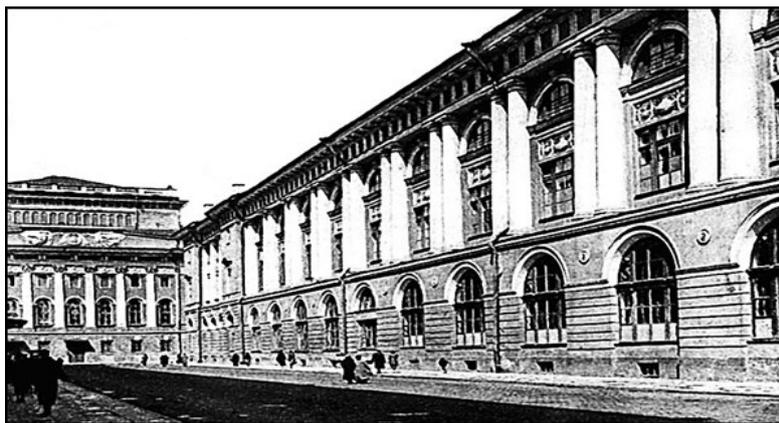
Историк балета Л. Д. Блок дает описание движений, которые Ланде разучивал с отобранными для занятий «двенадцатью стройными молодыми девушками и таким же числом юношей». Он показал им пять позиций ног, обучил пяти видам шагов: 1) прямой; 2) открытый

дугообразно в сторону; 3) с прыжком; 4) с поворотом носка внутрь и наружу (*tortillé*); 5) с ударом о другую ногу (*battu*).

По мере усвоения эти шаги усложнялись «...тем, что каждый из них можно проделать с *plié* и *relevé*, с прыжком, с *battu*, с *tombé*, скользя, с выбрасыванием вытянутой ноги, с поворотом. На этом уже довольно обширном материале учил Ланде правильной манере держать корпус и руки, добивался непринужденной постановки головы и светской любезности выражения лица. Первые составные па, которые вводились, были па куранты, менуэта и *pas de boutrée*» [6, с. 267].

В 1742 г. Елизавета Петровна издала указ об учреждении в Петербурге русской балетной труппы, которая состояла из учеников школы Ланде (А. Я. Топорков (ок. 1727 – 1761), А. С. Баскакова (ок. 1727 – 1756), И. Шатилов, А. Самарин, А. Сергеева и др.) [3, с. 292]. В 1748 г. Ланде скончался, и русские артисты потеряли опытного руководителя и педагога.

В период 1756 – 1829 гг. школа была сугубо ремесленной, обучение сводилось к формированию профессиональных навыков (узкопрофильная подготовка). По мере формирования русского театра и появления потребности в кадрах началась трансформация танцевальной школы в театральную, готовящую танцовщиков, актеров, певцов, живописцев, музыкантов (1779 – 1781).



За время работы Анджолини уровень преподавания в школе снизился. В 1783 г. итальянец Дж. Канциани – воспитанник венецианской балетной школы – энергично взялся за упорядочение преподавания. За восемь лет своей педагогической деятельности Канциани сумел не только выправить положение в петербургской школе, но и воспитать новые, значительно более подготовленные кадры русских артистов балета.

Балетное отделение в Московском воспитательном доме. Первый педагог и хореограф отделения – Леопольд Парадиз

Москве тоже был необходим публичный театр и труппа, которая бы в нем выступала. Мысль о создании публичного театра принадлежала руководству Московского университета и Воспитательного дома. С 1756 г. в университете было введено изучение танцев под началом танцмейстера Максимова. Позднее здесь были образованы классы изящных искусств, готовившие воспитанников к театральным выступлениям в университетском театре.

В 1773 г. изучение театрального искусства было введено и в Воспитательном доме, где вскоре также был оборудован учебный театр. Приглашенный учитель – итальянец Филиппе Беккари, ранее преподававший танцы в Вене, – вместе с женой стал обучать 60 детей в танцевальном классе. Тем самым было положено начало ныне существующему Московскому академическому хореографическому училищу.

Первый выпуск учащихся состоялся через три года, но не оправдал возложенных на него надежд. Класс был чересчур многочислен (через год после основания в нем обучалось 80 человек), и качество преподавания при таком количестве учащихся не могло быть на высоте. Окончательно определить степень подготовки будущих артистов балета было крайне затруднительно, так как здесь сыграли роль условия материального характера.



Учитель получал плату в конце обучения за каждого ученика в отдельности в зависимости от его квалификации, устанавливаемой экзаменационной комиссией. Комиссия всячески стремилась снизить квалификацию учащегося, поэтому знания большинства выпускников были признаны посредственными. В результате этого последовала смена педагогов и во главе балетных классов Воспитательного дома в 1778 – 1784 гг. встал Леопольд Парадиз – отличный танцовщик и балетмейстер, прибывший в Россию вместе с Гильфердингом, принятый в Петербургскую балетную труппу первым танцовщиком.

Парадиз ввёл новую систему обучения с чётким разделением учащихся по амплуа, воспитал плеяду выдающихся танцовщиков. Для учеников ставил балетные миниатюры. Одновременно работал в Петровском театре, где создал пантомимный балет «Волшебная лавка» (1780).

Парадиз поставил дело в школе по-новому: он принял в класс только 20 детей (10 мальчиков и 10 девочек), оговорив себе право отсева малоспособных учащихся и замены их другими. Парадиз обязался учить детей серьезному, полухарактерному и комическому танцам в зависимости от того, какой жанр кому из них «природен». Индивидуальный подход к учащимся, вытекавший из требований новой педагогической мысли того времени, стал в дальнейшем основным правилом русского хореографического образования.

Выпуск учеников Парадиза в 1779 г. доказал его незаурядные педагогические способности. Направленные в Петербург для испытания московские выпускники получили там высокую оценку. В 1781 – 1783 гг. пять актеров было зачислено в придворную балетную труппу, а 14 – в балетную труппу «Вольного театра».

Особенно выдающимися исполнителями оказались Гаврила Иванович Райков, Иван Лаврентьевич Еропкин, Василий Михайлович Балашов и Арина Матвеевна Собакина. Балашов и Еропкин были первоклассными комическими танцовщиками и удивляли зрителей легкостью и высотой прыжков. Кроме того, Балашов прославился русской пляской. Райков отличался как мимический артист и по рассказам был любимцем зрителей верхних ярусов, так называемого райка. Балашов и Райков известны также как первые русские балетмейстеры-постановщики, ставившие в Москве комические балеты и дивертисменты с рус-

скими плясками. Арина Матвеевна Собакина стала впоследствии ведущей московской танцовщицей, а все остальные заняли положение солистов.

В 1806 г. московское балетное отделение было преобразовано в танцевальное училище, и балетная императорская труппа вскоре пополнилась такими выдающимися танцорами, как А. П. Глушковский, И. К. Лобанов, Д. С. Лопухина, К. Ф. Богданов, а позднее в нее вошли В. Ф. Гельцер, П. П. Лебедева, Л. А. Рославлева, Е. А. Санковская.

После финансового краха очередного антрепренера содержание театра в Москве в 1776 г. взял на себя князь Урусов, позднее передавший свои права англичанину Михаилу Меддоксу (1747 – 1822). В силу заключенного контракта и выданной «привилегии» Меддоксу предоставлялось исключительное право содержать в Москве публичный коммерческий театр. Последнее обстоятельство ставило в крайне затруднительное положение Московский воспитательный дом, который продолжал готовить в своих стенах артистов всех жанров, выступавших лишь на закрытых спектаклях в самом Воспитательном доме. Всякая попытка руководства Воспитательного дома открыть свой публичный театр встречала решительный протест Меддокса. Возникший было в связи с этим конфликт закончился тем, что Меддокс принял на службу в свой театр большинство подготовленных Воспитательным домом артистов и балетную школу с ее педагогическим составом. Во главе школы и балета театра Меддокса оказался итальянский педагог и балетмейстер Франц Морелли.

В Воспитательном доме с 1784 г. вместо Парадиза стал преподавать Козимо Морелли, балетмейстер театра Меддокса. Как постановщик он не представлял собой ничего интересного. Балеты, сочиненные им, не отличались ни оригинальностью, ни выдумкой, но осуществлялись в достаточной мере грамотно. Как педагог Козимо Морелли ни в какой мере не мог сравниться со своим предшественником. За время его работы в школе из ее стен не вышел ни один выдающийся деятель московского балета.

Вопросы для самоконтроля

1. Объясните, как вы понимаете, что включает в себя понятие «хореография» как вид искусства.
2. Охарактеризуйте ранние формы танца, их лексическую и тематическую основы.
3. Перечислите, какие функции выполнял танец во времена древнейших цивилизаций.
4. Опишите основные черты танцевальной культуры Древнего Египта.
5. Дайте характеристику танцевальной культуры Древней Индии.
6. Расскажите, что явилось основой для возникновения древнегреческого театра.
7. Перечислите, какие виды плясок существовали в античном театре.
8. Приведите примеры античных (мифологических) сюжетов в балете.
9. Охарактеризуйте особенности древнеримской танцевальной культуры.
10. Раскройте основные аспекты развития хореографии в средневековой Европе.
11. Сделайте обзор на тему «Хореографическое искусство стран Западной Европы в эпоху Возрождения».
12. Расскажите о национальных чертах хореографического искусства Англии эпохи Шекспира.
13. Приведите примеры балетов, поставленных на сюжеты Шекспира.
14. Дайте характеристику развития балетного искусства во Франции в XVI в.
15. Назовите ведущих западноевропейских теоретиков танца XV – XVI вв.
16. Охарактеризуйте балетный театр Франции, Англии XVII в.

17. Расскажите о творчестве Гаэтано Вестриса.
18. Проанализируйте основные аспекты развития западноевропейского балетного театра эпохи Просвещения.
19. Назовите ведущих французских деятелей искусства, стоявших у истоков Королевской академии танца в Париже (1661 г.).
20. Расскажите о вкладе Пьера Бошана – первого главы Королевской академии танца – в развитие системы образования.
21. Охарактеризуйте творчество балерин Мари Камарго и Мари Салле, особенности их индивидуальной техники исполнения.
22. Назовите отличительные черты техники танцовщика Луи Дюпре.
23. Расскажите о балетном театре Франции XVIII в.
24. Охарактеризуйте деятельность выдающихся исполнителей начала XVIII в. – Франсуазы Прево, Жана Баллона, Мишеля Блонди.
25. Опишите творчество французской балерины Мари Гимар.
26. В чем заключалась реформа Жан-Жоржа Новерра и какое значение она имеет для современного балета?
27. Расскажите о самом выдающемся балете Жана Берше Доберваля.
28. Опишите балетный театр Италии XVIII в.
29. Расскажите о творчестве Гаспаро Анджелини и Сальваторе Вигано в Италии.
30. Рассмотрите творчество балетмейстера Гаэтано Джойя и постановки итальянских балетмейстеров на русские исторические сюжеты.
31. Раскройте значение скомороших потех в становлении русского профессионального танца.
32. Расскажите о зарождении балетного спектакля в России в эпоху царя Алексея Михайловича и постановке «Балет об Орфее и Эвридике».
33. Раскройте значение Петровских реформ для развития балета в России.

34. Обозначьте вклад Екатерины II в развитие музыкального театра и балета.

35. Русский балетный театр второй половины XVIII в. Расскажите о работе в театре Ф. Гильфердинга, Г. Анджолини.

36. Опишите творчество русского танцовщика Тимофея Бубликова.

37. Крепостные труппы в подмосковных имениях графов Шереметевых.

38. Открытие «Собственной Ее Величества танцевальной школы». Расскажите о деятельности педагога Жан-Батиста Ланде.

39. Открытие балетного отделения в Московском воспитательном доме. Расскажите о деятельности педагога и хореографа Леопольда Парадиза.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В XVIII столетии балет заявил о себе как о самостоятельном сценическом действии. К концу XVIII в. появилась новая форма балета «drame – ballet – pantomime». Изменение длины и формы театрального костюма повлияло на исполнительскую технику и содержание танцев. Легендарный танцовщик и балетмейстер Сергей Лифарь, рассматривая аспекты развития балета в XVI – XVIII вв., отметил различные этапы эволюции и скачки развития, назвав XVIII столетие в балете «революционным ураганом» [83, с. 93].

Исполнительское искусство в балете на рубеже XVIII – XIX столетий освобождалось от старинных пережитков, шли поиски новых подходов к академизму, появился танец на пальцах и развивались все достижения предшествующего века. Танцовщики наращивали виртуозность, а параллельно с ней работали над естественностью, непринужденностью танца и актерской выразительностью.

Балетмейстеры и танцовщики часто обращались к фольклору, заимствуя отдельные характерные танцы и самобытные элементы из национальных танцевальных культур (положения рук, наклоны головы и т. д.), адаптируя их к сценическому представлению. Этот процесс способствовал взаимообогащению и взаимовлиянию классического и национальных танцев, а также формированию отдельного направления – сольного характерного танца. Новейшие достижения зарубежного сценического танца, его технику, весь комплекс его выразительных средств русские исполнители претворяли по-своему, в характере национальной пластики утверждалась одухотворенность движения, осмысленность поз.

Охватить все аспекты и исторические события в развитии искусства балета и формировании школ классического танца в Европе и России от истоков до конца XVIII в. не представляется возможным ввиду большого количества информации и ограниченного объема учебного пособия. Затронуты лишь основные события и творчество некоторых выдающихся деятелей, сыгравших значимую роль в становлении мирового балета. Эта работа будет продолжена в следующем учебном издании «История хореографического искусства и образования XIX века».

СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК

1. *Арбо Т.* Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века / пер. Н. В. Юдалевич. СПб. : Лань : Планета музыки, 2013. 256 с.
2. *Байгузина Е. Н.* Танагра – танцующая терракота // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. СПб. : Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2010. № 2 (24). С. 74 – 84.
3. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М. : Сов. энцикл., 1981. 623 с.
4. *Бахрушин Ю. А.* История русского балета : учеб. пособие. 3-е изд. М. : Просвещение, 1977. 285 с.
5. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М. : Худож. лит., 1965. 542 с.
6. *Блок Л. Д.* Классический танец. История и современность. Л. : Искусство, 1987. 560 с.
7. *Брунов Н. И.* Очерки по истории архитектуры. В 3 т. Т. 2. Греция – Рим – Византия. М. ; Л. : Академия, 1935. 621 с.
8. *Варнеке Б. В.* История античного театра : учеб. пособие. Одесса : Студия «Негоциант», 2003. 280 с.
9. *Васильев А. В.* Маски в римском театре: происхождение и типология // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2015. № 23. С. 52 – 72.
10. *Вац А. Б.* Официальное танцевальное искусство древнейшего государства Китая (эпоха Шан-Инь) // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2011. № 4, т. 2. С. 194 – 202.
11. *Гагарина О. А.* К вопросу о национальных истоках балетного театра во Франции // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 4 (45). С. 11 – 19.
12. *Герасимова И. А.* Танец: эволюция кинестезического мышления // Эволюция. Язык. Познание / Ин-т философии РАН ; под общ. ред. И. П. Меркулова. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 84 – 112.

13. *Груббер Р. И.* История музыкальной культуры. М. ; Л. : Гос. муз. изд-во, 1941. Т. 1 : С древнейших времен до конца XVI в. Ч. 1. 595 с.

14. *Гусева С. В.* «Дурацкая литература» и карнавальный «праздник дураков»: особенности интерпретации традиций, мотивов и образов // Проблемы истории, филологии, культуры. 2007. Вып. 18. С. 106 – 112.

15. *Даркевич В. П.* Народная культура Средневековья : Светская праздничная жизнь в искусстве IX – XV вв. М. : Наука, 1988. 344 с.

16. *Догорова Н. А.* Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до начала XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01. Саранск, 2006. 211 с.

17. *Емельянов В. В.* Шумерский календарный ритуал (категория МЕ и весенние праздники). СПб. : Петербургское востоковедение, 2009. 432 с.

18. *Заиончковский П. В.* Придворный танец в Англии начала XVII века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. Т. 1, № 47. С. 68 – 73.

19. *Зайцева Ю. В.* Возникновение исторических танцев в период Античности и Средневековья // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. СПб. : Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2009. № 1 (21). С. 228 – 237.

20. *Зайцева Ю. В.* Возникновение исторических танцев в период Античности и Средневековья // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. СПб. : Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2009. № 2 (22). С. 231 – 240.

21. *Зыков А. И.* Танец в театральном искусстве Античности // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 10 (114). С. 271 – 275.

22. *Каплан А. Б.* Влияние итальянской культуры на культуру Франции в XVI в. и последствия этого влияния // Культурология. 2009. № 2. С. 66 – 73.

23. Классики хореографии / отв. ред. Е. И. Чесноков ; примеч. А. Г. Мовшенсона. Л. ; М. : Искусство, 1937. 358 с.

24. *Королева Э. А.* Ранние формы танца. Кишинев : Штиинца, 1977. 216 с.

25. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр : Очерки истории : От истоков до середины XVIII века. М. : Искусство, 1979. 295 с.

26. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр : Очерки истории : Эпоха Новерра. Л. : Искусство, 1981. 286 с.

27. *Красовская В. М.* История русского балета : учеб. пособие. Л. : Искусство, 1978. 231 с.

28. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр : Очерки истории : Преромантизм. Л. : Искусство, 1983. 431 с.

29. *Кун Н. А.* Легенды и мифы Древней Греции [Электронный ресурс]. URL: онлайн-читать.рф (дата обращения: 08.11.2023).

30. *Леуччи Т.* Наследие романтизма и ориентализма в балетах Мариуса Петипа с индийским мотивом: «Баядерка» (1877) и «Талисман» (1889) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 6 (65). С. 22 – 32.

31. *Лю Ин.* Танец в произведениях китайского изобразительного искусства династий Цинь и Хань: специфика художественного воплощения // Барышевские чтения : материалы заоч. науч. конф. (Минск, 29 апр. 2021 г.). Минск, 2021. С. 122 – 126.

32. *Мелюцук В. В.* Танцевальное искусство Древнего Египта: антология танцев, зародившихся до середины периода Древнего царства (2686 – 2181 гг. до н. э.) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014. № 4. С. 182 – 206.

33. *Мухассеб Хуссам Элдин Хассан.* Народная танцевальная культура Египта: проблема сохранения традиций : дис. ... канд. культурол. наук. М., 2001. 168 с.

34. *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце и балетах / пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева. СПб. : Лань : Планета музыки, 2007. 384 с.

35. Поляков Е. Н., Иноземцева Т. О. Древнегреческий театр – история зарождения // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2014. № 1. С. 9 – 30.

36. Рыжакова С. И. Хаста, мудра, винийога. Жесты рук в индийской культуре: проблемы происхождения и порождения смыслов // Шаги/Steps. 2019. Т. 5, № 4. С. 216 – 238.

37. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. СПб. : Лань : Планета музыки, 2005. 512 с.

38. Трускиновская Д. М. 100 великих мастеров балета. М. : Вече, 2010. 432 с.

39. Фомкин А. В. Исторические традиции современного балетного образования (на материале деятельности Танцевальной Ее Императорского Величества школы – Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой) : автореф. дис. ... канд. пед. наук. СПб., 2008. 21 с.

40. Фомкин А. В. Балетное образование: традиции, история, практика. СПб. : Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2013. 643 с.

41. Худеков С. Н. Всеобщая история танца. М. : Эксмо, 2009. 608 с.

42. Тотем [Электронный ресурс]. URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.ac37f562-63d27b2f-5fbfa47274722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/Totem_animals] (дата обращения: 09.09.2021).

43. Древний Восток [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%92%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BA (дата обращения: 10.09.2021).

44. Костюм в Ассирии и Вавилонии [Электронный ресурс]. URL: <https://istoriya-iskusstva.ru/kostyum-v-assirii-i-vavilonii/> (дата обращения: 09.09.2021).

45. Древний Египет [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Древний_Египет#Культура_и_искусство (дата обращения: 11.09.2021).

46. Древний Египет [Электронный ресурс]. URL: <https://fashion.academic.ru/1620/Нарамник> (дата обращения: 11.09.2021).

47. Тургенев И. С. Иродиада (Гюстава Флобера) [Электронный ресурс]. URL: <http://turgenev-lit.ru/turgenev/proza/flober-irodiada.htm> (дата обращения: 11.09.2021).

48. Натьяшастра [Электронный ресурс]. URL: https://translated.turbopages.org/проху_u/en-ru.ru.35f85ea6-64996dbc-4af60643-74722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/Natya_Shastra (дата обращения: 11.09.2021).

49. Даял Е. Н. Философско-эстетические проблемы классического индийского танца [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04. М., 1984. 150 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/filosofsko-esteticheskie-problemy-klassicheskogo-indiiskogo-tantsa> (дата обращения: 12.09.2021).

50. Морозова Т. Е. Гандхарва-Сангита : Высокая музыка Индии первого тысячелетия до нашей эры [Электронный ресурс] // Искусство музыки. Теория и история. 2019. № 20. С. 8 – 33. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/ea1/imti_2019_20_2_33_morozova.pdf (дата обращения: 12.09.2021).

51. Бог и баядера [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Бог_и_баядера_\(Гёте;_А._К._Толстой\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Бог_и_баядера_(Гёте;_А._К._Толстой)) (дата обращения: 12.09.2021).

52. Гомер «Одиссея», перевод В. А. Жуковского [Электронный ресурс]. URL: <https://rvb.ru/19vek/zhukovsky/01text/vol4/01odyssey/315-23.htm> (дата обращения: 12.09.2021).

53. Лифарь Серж [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Лифарь,_Серж (дата обращения: 12.09.2021).

54. Владимир Варнава. Балет Дафнис и Хлоя [Электронный ресурс]. URL: <http://varnava.net/ru/projects/balet-dafnis-i-khloia/> (дата обращения: 13.09.2021).

55. Головня В. В. История античного театра. Глава IV. Постановочная техника греческого театра [Электронный ресурс]. URL: <http://>

antique-lit.niv.ru/antique-lit/golovnyia-antichnyj-teatr/iv-postanovochnaia-tehnika.htm (дата обращения: 12.09.2021).

56. *Зейналова О.* Проблемы классификации танцев: ритм и идея пластики [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-klassifikatsii-tantsev-ritm-i-ideya-plastiki/viewer> (дата обращения: 15.09.2021).

57. *Сергеенко М. Е.* Жизнь Древнего Рима [Электронный ресурс]. URL: <https://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1291910400> (дата обращения: 15.09.2021).

58. Балет Хосе Лимона «Павана мавра» [Электронный ресурс]. URL: https://www.belcanto.ru/ballet_pavane.html (дата обращения: 20.09.2021).

59. История английской литературы. Уильям Шекспир [Электронный ресурс]. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/mihalskaya-anikin-angliya/uilyam-shekspir.htm> (дата обращения: 22.09.2021).

60. Избранное У. Шекспира. Сонеты [Электронный ресурс]. URL: <https://marie1-98.livejournal.com/1377508.html> (дата обращения: 22.09.2021).

61. *Бартон Э.* Повседневная жизнь англичан в эпоху Шекспира [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/wall-176345677_1774 (дата обращения: 23.09.2021).

62. История английской литературы. Бен Джонсон [Электронный ресурс]. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/mihalskaya-anikin-angliya/ben-dzhonson.htm> (дата обращения: 22.09.2021).

63. *Шекспир У.* Ромео и Джульетта [Электронный ресурс]. URL: <https://онлайн-читать.рф/шекспир-ромео-и-джульетта/> (дата обращения: 20.10.2021).

64. *Шекспир У.* Буря [Электронный ресурс]. URL: https://libre-book.me/the_tempest/vol1/10/ (дата обращения: 20.10.2021).

65. *Лампасова А. В.* «Гименей» и «Маска королев» Иниго Джонса. Ранние зрелища при дворе Якова I и театральная эстетика барокко [Электронный ресурс] // *Философия и культура*. 2022. № 3.

С. 88 – 98. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gimeneu-i-maskakorolev-inigo-dzhonsa-rannie-zrelischa-pri-dvore-yakova-i-i-teatralnaya-estetika-barokko> (дата обращения: 02.09.2022).

66. *Лампасова А. В.* «Маска о черноте» Иниго Джонса как явление театра английского барокко [Электронный ресурс] // ГИТИС. Театр. Живопись. Кино. Музыка. Искусство. Движение во времени. 2021. № 2. С. 8 – 22. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/maska-o-chernote-inigo-dzhonsa-kak-yavlenie-teatra-angliyskogo-barokko> (дата обращения: 02.09.2022).

67. *Хасиева М. А.* Значение символов и образов античной культуры в гипотезе И. Джонса (1573 – 1652) о происхождении Стоунхенджа [Электронный ресурс] // Культура и искусство. 2017. № 12. С. 108 – 114. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/znachenie-simvolov-i-obrazov-antichnoy-kultury-v-gipoteze-i-dzhonsa-1573-1652-o-proishozhdenii-stounhendzha/viewer> (дата обращения: 22.09.2021).

68. *Брекоткина И. П.* Художественные вкусы английской аристократии в первой половине XVII века [Электронный ресурс] // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2010. № 28 (204). С. 19 – 24. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennye-vkusy-angliyskoj-aristokratii-v-pervoy-polovine-xvii-stoletiya/viewer> (дата обращения: 22.09.2021).

69. *Забалуев В. Н.* От маски к маске [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-maski-k-maske/viewer> (дата обращения: 22.09.2021).

70. *Аксёнов А. И.* Бен Джонсон. Жизнь и творчество [Электронный ресурс] // Елизаветинцы : статьи и переводы. М. : Худож. лит., 1938. URL: http://az.lib.ru/a/aksenow_i_a/text_1931_ben_dzhonson.shtml (дата обращения: 22.09.2021).

71. *Ковалев В. А.* Иниго Джонс: архитектор стюартовского мифа власти и лондонская VIA TRIUMPHALIS [Электронный ресурс] // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. 2012. Вып. 4. С. 53 – 59. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/inigo-dzhons-arhitektor->

styuartovskogo-mifa-vlasti-i-londonskaya-via-triumphalis (дата обращения: 22.09.2021).

72. *Котелевская В.* Гамлет марширующей эпохи. Интервью с А. Фадеечевым [Электронный ресурс]. URL: http://expert.ru/south/2008/11/gamlet_marshiruyushey_erohi/ (дата обращения: 12.11.2021).

73. Dance open. Национальный балет Польши [Электронный ресурс]. URL: <https://www.danceopen.com/ru/22-arkhiv-dance-open/sezon-xvi/262-natsionalnyj-balet-polshi-burya> (дата обращения: 03.11.2021).

74. «Я ненавижу, когда публика скучает»: в НОВАТе выступит балет из Монте-Карло. Первые кадры со сцены [Электронный ресурс]. URL: <https://ngs.ru/text/culture/2020/02/18/66502504/> (дата обращения: 03.11.2021).

75. *Безуглая Г. А.* Танцующий Люлли [Электронный ресурс] // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 2 (67). С. 79 – 89. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tantsuyuschiy-lyulli> (дата обращения: 03.11.2021).

76. *Пылаева Л. Д.* О понятии «DANSE DE CARACTÈRE» во французской музыке XVII – первой половины XVIII в. [Электронный ресурс] // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2014. № 2. С. 133 – 141. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-ponyatii-danse-de-caract-re-vo-frantsuzskoy-muzyke-xvii-per-pol-xviii-vv> (дата обращения: 04.11.2021).

77. *Щербакова Н.* Маскарады Жана Антуана Ватто [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/maskarady-zhana-antuana-vatto/viewer> (дата обращения: 05.11.2021).

78. Максимилиан Гардель – танцовщик оперы [Электронный ресурс]. URL: <https://vikidalka.ru/1-140241.html> (дата обращения: 05.11.2021).

79. Хореография при Петре I [Электронный ресурс]. URL: <https://v-mire-tanca.livejournal.com/15102.html> (дата обращения: 05.11.2023).

80. *Шугаева Е. Ю.* Об интерпретации русской истории в итальянских балетах XIX века [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ob-interpetatsii-russkoy-istorii-v-italyanskih-baletah-xix-veka-1/viewer> (дата обращения: 05.11.2021).

81. Вильям Шекспир. Двенадцатая ночь, или Как пожелаете [Электронный ресурс]. URL: www.lib.ru (дата обращения: 17.09.2023).

82. *Таиров А. Я.* Заметки режиссера. М., 1921. 189 с.

83. *Лифарь С.* Танец: основные течения академического танца. М. : Рос. ун-т театр. искусства – ГИТИС, 2014. 232 с.

84. *Семенова Ю. С.* Екатерина II как либреттист. Жанровые особенности комических опер императрицы [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekaterina-ii-kak-librettist-zhanrovyie-osobennosti-komicheskikh-oper-imperatrity> (дата обращения: 04.12.2021).

РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Бахрушин, Ю. А.* История русского балета : учеб. пособие / Ю. А. Бахрушин. – 3-е изд. – М. : Просвещение, 1977. – 285 с.
2. *Блок, Л. Д.* Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок. – Л. : Искусство, 1987. – 560 с.
3. *Блазис, К.* Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы / К. Блазис. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2008. – 352 с. – ISBN 978-5-8114-0839-9.
4. Классики хореографии / отв. ред. Е. И. Чесноков ; примеч. А. Г. Мовшенсона ; Ленингр. гос. хореограф. техникум. – Л. ; М. : Искусство, 1937. – 358 с.
5. *Красовская, В. М.* История русского балета : учеб. пособие / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1978. – 231 с.
6. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр : Очерки истории : Преромантизм / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1983. – 431 с.
7. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр : Очерки истории : Эпоха Новерра / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1981. – 286 с.
8. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр : Очерки истории : От истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. – М. : Искусство, 1979. – 295 с.
9. *Левинсон, А. Я.* Старый и новый балет. Мастера балета / А. Я. Левинсон. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2008. – 560 с. – ISBN 978-5-8114-0842-9.
10. *Новерр, Ж.-Ж.* Письма о танце и балетах / пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2007. – 384 с. – ISBN 978-5-8114-0808-5.
11. *Трускиновская, Д. М.* 100 великих мастеров балета / Д. М. Трускиновская. – М. : Вече, 2010. – 432 с. – ISBN 978-5-9533-4373-2.
12. *Худеков, С. Н.* Всеобщая история танца / С. Н. Худеков. – М. : Эксмо, 2009. – 608 с. – ISBN 978-5-699-32891-8.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО КОНЦА XVI в.	
Танец в первобытном обществе	4
Танцевальная культура Древнего Востока (Древний Египет, Междуречье, Древняя Индия, Древний Китай)	7
Танцевальная культура Древней Греции и Древнего Рима	31
Искусство хореографии в средневековой Европе.....	51
Хореографическое искусство стран Западной Европы в эпоху Возрождения. Рождение балета	62
Хореографическое искусство Англии эпохи Шекспира	72
Развитие балетного искусства во Франции в XVI в.	100
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР В XVII – XVIII вв. ФОРМИРОВАНИЕ ВЕДУЩИХ ШКОЛ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА	
Балетный театр Франции и Англии XVII в.	105
Западноевропейский балетный театр эпохи Просвещения	116
Реформа Жан-Жоржа Новерра и творчество его последователей. Жан Берше Доберваль.....	122
Балетный театр Италии XVIII в.	125
РУССКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР.....	
Народные истоки русской хореографии	128
Хореографическое искусство России XVII – первой половины XVIII в.....	130
Русский балетный театр второй половины XVIII в.	134

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ	142
Танцевальная Ее Императорского Величества школа.	
Жан-Батист Ланде	142
Балетное отделение в Московском воспитательном доме.	
Первый педагог и хореограф отделения – Леопольд Парадиз	145
<i>Вопросы для самоконтроля</i>	148
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	151
СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК	152
РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	161

Учебное издание

МАРЧЕНКОВ Андрей Леонидович
МАРЧЕНКОВА Анна Ивановна

ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ
От истоков до конца XVIII века

Учебное пособие

Редактор Т. В. Евстюничева
Технический редактор Е. А. Платонова
Корректор Н. В. Пустовойтова
Компьютерная верстка Е. А. Кузьминой
Выпускающий редактор А. А. Амирсейидова

Подписано в печать 20.12.23.
Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 9,53. Тираж 30 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.