

Министерство образования и науки 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

ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА. ЭВОЛЮЦИЯ СЦЕНИЧЕСКИХ ФОРМ ТАНЦА. СОЛЬНЫЙ ТАНЕЦ

Учебное пособие



Владимир 2017

УДК 792.82
ББК 85.320
М30

Рецензенты:

Доктор искусствоведения, профессор
профессор кафедры педагогики и методики
профессионального образования
Белгородского государственного института искусств и культуры
О. Б. Буксикова

Заслуженный работник культуры Российской Федерации
директор Муниципального бюджетного учреждения
дополнительного образования
«Детская школа хореографии» города Владимира
С. А. Балдин

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Марченков, А. Л. ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА.
М30 Эволюция сценических форм танца. Сольный танец : учеб. пособие / А. Л. Марченков, А. И. Марченкова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2017. – 124 с. – ISBN 978-5-9984-0810-6.

Рассмотрены некоторые аспекты профессии «балетмейстер», понятийный аппарат, связанный с хореографической драматургией. Предпринята попытка анализа существующей классификации видов, форм, жанров сценического танца с целью ее уточнения по причине различий в трактовках понятий. Дан обзор развития сценических форм танца. Приведено большое количество цитат балетмейстеров, артистов балета, исследователей танца.

Предназначено для студентов высших и средних учебных заведений, обучающихся по направлениям подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», 51.03.02 «Народная художественная культура», 44.03.01 «Педагогическое образование» с профилем подготовки в области хореографической деятельности.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Ил. 1. Библиогр.: 29 назв.

УДК 792.82
ББК 85.320

ISBN 978-5-9984-0810-6

© ВлГУ, 2017

ВВЕДЕНИЕ

Сегодня хореографическое искусство, хореографическое творчество, хореографическая педагогика – это активно развивающаяся область научных знаний, находящаяся на стыке искусств, а также гуманитарных наук, медицины и спорта, своими корнями уходящая в далекое прошлое.

Сценические виды искусства, будь то театральные, музыкальные, песенные, танцевальные, берут свое начало в народном творчестве. Существует множество примеров переплетения видов искусства, когда исполнитель выступает как танцор, певец, музыкант, актер. Изначально исполнители из народа и были некими «универсалами на все руки», и танец не был самостоятельным искусством.

Танец всегда сопровождал жизнь человека, а в некоторых традициях и его смерть. Фигуры танцующих встречаются в наскальной живописи, на барельефах, в вазописи, фресках, скульптуре и архитектуре, на предметах быта, деталях одежды и украшений. Танец и танцовщики запечатлены и в художественной литературе, в эпосе и мифологии, в исторических летописях и трактатах, в Библии. С древних времен танец отражает потребность человека передавать свои переживания посредством движений, пластики своего тела и мимики, являясь транслятором самых разных состояний души¹.

¹ Танец – беззаботный, бесстрастный, бодрый, бойкий, бравый, буйный, быстрый, вдохновенный, великолепный, веселый, выразительный, вялый, головокружительный, горячий, грациозный, грубый, дивный, дикий, жизнерадостный, задорный, задушевный, захватывающий, замысловатый, захватывающий, знойный, изящный, интересный, красивый, легкий, ликующий, лирический, лихой, меланхоличный, мягкий, нежный, неистовый, необузданный, непринужденный, нестройный, неторопливый, огневой, однообразный, отчетливый, очаровательный, печальный, плавный, пленительный, подвижный, покойный, прекрасный, простой, развеселый, раздольный, размашистый, размеренный, раскованный, резвый, резкий, ритмичный, самобытный, самозабвенный, сказочный, сладострастный, сложный, сонный, спокойный, стильный, страстный, стремительный, стройный, сумбурный, тихий, торжественный, торопливый, трогательный, увлекательный, удалой, унылый, упоительный, ухарский (простореч.), хаотичный, церемонный, чопорный, чувственный, чудесный, чудный, эластичный, энергичный и др. [87].

Формирование выразительных средств танца начиналось с лексического языка и рисунка: характерные движения и жесты выделялись из трудовых будней и эмоциональных состояний, принципы передвижения в пространстве происходили из обрядовых, культовых действий. Веками народ отбирал наиболее интересные рисунки, разнообразные движения, «коленца», сближавшие танцевальный образ с жизненным. Танец дополнялся, конкретизировался костюмом и реквизитом. Столетиями движения подвергались художественному обобщению и, как следствие, художественной обработке. Каждое поколение приносило новое, совершенствуя либо наотрез отвергая достижения предшественников. Первоначально связанный с видами музыкального творчества, танец постепенно приобрел самостоятельное значение. У каждого народа сложились свои характерные танцевальные традиции, обусловленные географическим положением, историческими событиями, ремесленными предпочтениями и др.

На развитие танца оказали влияние музыкальные жанры и формы, песенный фольклор, особенности национального и светского костюмов, принятых (модных) в ту или иную эпоху. Идеологические взгляды и политические предпочтения имели прямое отношение к тематике сюжетов, развитию жанров и форм танца, формированию пластического языка в хореографическом искусстве.

Обратимся к *понятию «танец»*. В разных справочниках термин «танец» (пол. *taniec* от нем. *Tanz*) истолковывается, по сути, одинаково, с некоторыми вариациями. Например:

– ритмичные, выразительные телодвижения, обычно выстраиваемые в определенную композицию и исполняемые с музыкальным сопровождением [88];

– вид искусства, художественный образ в котором создается средствами пластических и ритмических движений человеческого тела [89];

– ряд пластических и ритмических движений определенного темпа и вида, исполняемых под определенную музыку (в определенном темпе и ритме в такт музыке) [90];

– вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения, жесты танцовщика и положения его тела [91];

– род, вид пляски [92].

Интересен взгляд В. Н. Всеволодского-Гернгросса² на термин «танец». Он называл танцем вымышленное произведение индивидуального хореографа и относил его к светской или городской разновидности театрального искусства, а пляска – это органически созданная этнографическая разновидность, бытующая в «народной толще» (без вмешательства в нее профессиональных хореографов) [59, с. 216 – 217]. Термин «хореография» (от греч. choreia – пляска и grapho – пишу) был введен в 1700 г. Р. Фёйе³. Он обозначал систему условных знаков для записи танцев. С конца XIX в. под хореографией понимают танцевальное искусство в целом во всех его разновидностях.

Сценический танец возник в процессе профессионализации народного танцевального искусства, которое становилось зрелищем, исполняемым для публики на сцене, отсюда и название танца – «сценический». В энциклопедии «Балет» дано следующее определение: «Сценический танец, один из основных видов танца, предназначенный для зрителей и предполагающий создание хореографического образа на сцене. Сценический танец отличается от танца народного, бального (бытового) тем, что эти разновидности существуют в самой жизни и исполняются в первую очередь ”для себя” (т. е. для удовольствия самих танцующих), не нуждаясь в зрительской аудитории... В сценическом танце максимально развиваются образные возможности, присущие всякому танцу, и исполнение его на сцене становится определяющим признаком» [4, с. 495]. Искусствовед В. В. Ванслов подчеркивает, что, развиваясь на протяжении веков, сценический танец опирался на народный и бытовой танцы, претворяя их в сценические образы и одновременно вбирая элементы других пластических и танцевальных систем (бальных танцев, драматического искусства, пантомимы, свободной пластики), обогащал сценический танцевальный язык, расширяя палитру его выразительных средств.

Исследователи в области истории хореографического искусства **подразделяют сценический танец на два основных вида: танец в балете и эстрадный танец.**

² Всеволод Николаевич Всеволодский-Гернгросс (1882 – 1962) – российский и советский актер, театровед, доктор искусствоведения, профессор; занимался научно-исследовательской работой в области истории русского театра и народного творчества.

³ Французский танцовщик, хореограф (1659 (1660) – 1710).

Балет (фр. ballet, итал. balletto, позднелат. ballo – танцюю) – вид музыкально-театрального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах; высшая форма хореографии, где танцевальное искусство поднимается до уровня музыкально-сценического представления. Балет принадлежит к зрелищным синтетическим пространственно-временным видам художественного творчества, объединяет драматургию, музыку, хореографию, изобразительное искусство, а центром синтеза является танец. Он обладает неограниченными возможностями образного отражения действительности и сказочных превращений. Язык танца не требует перевода. По мнению Н. А. Терентьевой, «универсализм балета ярче всего проявляется в его общекультурном присутствии, легкости проникновения даже в те культуры, которые не знали национальных аналогов (естественно, при преломлении в национальном менталитете, мировоззрении, традициях художественной выразительности)» [71, с. 129]. Балет призывает к совершенству, воспекает в человеке прекрасное, воспитывает благородные чувства, утверждает гуманистические идеи. В России балет – это бренд, визитная карточка русского искусства, предмет национальной гордости.

Балетовед Н. Е. Шереметьевская определяет **эстрадный танец** как вид сценического танца, поставленного балетмейстером в форме небольшой хореографической сценки с четкой драматургической основой и лаконичными средствами хореографической выразительности, предназначенной для эстрадного исполнения в концерте [4, с. 605]. «И хотя исследованию этого направления танца посвящены серьезные искусствоведческие работы, – рассуждает В. Ю. Никитин, – но сам термин дословно обозначает лишь место, где выступает исполнитель... К этому направлению в различные годы относились и стилизации народных танцев, и спортивные (акробатические) танцы, и неоклассика, и танцы в стилях бытовой хореографии, степ, т. е. произведения ”малых форм”» [58, с. 183]. В дальнейшем эстрадные приемы нашли свое применение в работе балетмейстеров крупных коллективов народно-сценического танца. Первопроходцем стал советский балетмейстер И. А. Моисеев. Он «...нашел приемы сценической интерпретации народного танца, выработал композиционные формы построения программы по принципу эстрадного концерта» [4, с. 605]. Многие его постановки представляют собой танцевальные игровые миниатюры.

Итак, сценический танец исполняется для зрителя на сцене, воплощается в различных видах, формах и жанрах на основе следующих положений:

- соблюдение законов композиции;
- законченность и определенность формы;
- совпадение музыкальной и хореографической драматургии;
- создание выразительного сценического текста по определенным принципам;
- костюм дополняет балетмейстерское решение;
- для каждой формы танца существуют определенные временные рамки;
- качество исполнения хореографического произведения;
- сценический образ создается средствами хореографического искусства и др.

На балетной сцене, развивая жанры, виды и формы сценического танца, работало много талантливых балетмейстеров и исполнителей, привнесших в эстетику и технику танца веяния своего времени и культуру своей страны. Исследователями-искусствоведами написано немало о вехах творчества и фактах биографии этих мастеров. В пособии кратко охарактеризована (без исторических подробностей) деятельность наиболее выдающихся артистов и постановщиков танца XVIII – XX вв. с точки зрения новаторства и эволюционного движения балетного искусства. Предложен краткий экскурс в историю сценического танца от истоков до конца XX в. Уделено внимание истории сольного (классического) танца как наиболее сложной формы, требующей от исполнителя безупречных внешних данных, яркой харизмы и неповторимой индивидуальности, глубины актерского дарования, виртуозности. Рассмотрен вклад в развитие техники и формы сольного танца блестящих танцовщиков, обладающих авторским исполнительским почерком, который возвышает их достижения над многими творческими произведениями своего времени.

Глава 1

ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА.

Эволюция сценических форм танца

1. Профессия «балетмейстер»

Многофункциональность деятельности балетмейстера, основополагающие черты профессии. Для создания сценического танца необходим балетмейстер (нем. Ballettmeister – постановщик балета, от фр. ballet – балет и нем. Meister – мастер, знаток, специалист), т. е. автор, режиссер-постановщик балетов, концертных номеров, танцевальных сцен и танцев в опере и оперетте, драматическом спектакле, мюзикле, создатель танцевальных форм, руководитель балетной труппы [93; 4].

Материалом для работы балетмейстера служат танцовщики, чьим рабочим инструментом является хорошо выученное, пропорционально сложенное, с красивыми линиями тело. Исполнитель должен свободно владеть элементами усложненной техники, сценическим пространством, приемами актерской выразительности, уметь работать в ансамбле, иметь большой танцевальный «багаж». Блестящее исполнение может вознести балетмейстерскую работу до уровня художественной ценности, некачественный танец может погубить любую самую талантливую хореографию. Выбирая определенного танцовщика по его исполнительским и личностным качествам, балетмейстер предполагает, что артист обогатит партию за счет своей индивидуальности, так как работа над ролью – это всегда сотворчество, в какой-то степени соавторство.

Хореограф и писатель Р. ван Данциг, рассуждая о процессе создания хореографического полотна, обращает внимание на тот факт, что в балете происходит наибольшее отчуждение от авторского замысла, «...публика никогда не знает наверняка, является ли та или иная вариация плодом творчества соответствующего хореографа, или результатом компромисса между ним и танцовщиком, или даже изобретением самого исполнителя» [29, с. 113]. Известны случаи, когда

хореографические номера, спектакли, поставленные под конкретных артистов, впоследствии без их участия долго не могли обрести вторую жизнь.

Искусство танца – «молчаливое» искусство в общепринятом понимании речи. Артист выражает мысли, чувства и переживания своего героя в движениях тела, жестах, мимике без помощи человеческой речи. Речью здесь является сам танец, хореографический текст которого создает балетмейстер. Исполнитель «говорит телом», а балетмейстер сочиняет хореографический текст так, чтобы он «читался» зрителем. *Творческое воображение и художественное видение действительности, умение мыслить хореографическими образами – основа деятельности балетмейстера.* Пожалуй, одно из главных профессиональных качеств – это способность переводить литературное слово, эмоциональные состояния, природные явления на язык жеста, пластики тела – на язык танца.

Хореографический текст должен быть образным, нужно найти наиболее подходящее «слово», чтобы мысль воплотилась в танец. Следует обратить внимание на интонацию пластической речи, жесты, позы, характерные движения. Исполнительская манера персонажа формируется балетмейстером через его авторский стиль и художественный вкус.

Мастер должен *знать технологию хореографического искусства*, владеть композицией танца, спецификой балетной драматургии и режиссуры, навыками постановки различных форм, видов и жанров, присущих хореографическому искусству. Советский балетмейстер В. И. Вайнонен писал: «Основной принцип моей работы заключается в том, что я совершенно сознательно пользуюсь всеми формами танца – от сугубо классических до ультрасовременных... Важно только одно: донести до зрителя образ моего героя и сделать это языком танца» [Цит. по: 67, с. 143]. «Достоевский русской балетной сцены», Б. Я. Эйфман в одном из интервью сказал, что он не ставит движения, он ставит типы, характеры своих героев, которые должны открывать новые миры.

Балетмейстеру необходимо *иметь практический опыт танцовщика-исполнителя в различных видах и жанрах танца*; владеть грамотным эмоциональным показом, уметь понимать, чувствовать и воспроизводить всевозможные движения, жесты, позы в разных ха-

ракторах, национальностях, образах; знать основные артикуляционные и темповые закономерности исполнения элементов классического, народно-сценического и современного танца.

Режиссер балета Р. В. Захаров подчеркивал, что балетмейстер сам такт за тактом, шаг за шагом показывает, что и как надо танцевать, и чем выразительнее показ, тем легче артисту усвоить и выполнить замысел художника [36, с. 121]. Вопросы о необходимости педагогического показа касается А. М. Мессерер, акцентируя обязательность наличия хореографического образования и сценической практики у педагога (репетитора, балетмейстера), который испытал на себе все тонкости, все секреты каждого движения. «В высокопрофессиональном актерском классе он должен сам уметь показать какие-то комбинации, а не только объяснять их на словах или на руках» [54, с. 259]. Асаф Михайлович считал, что не обязательно прыгать в «полную» ногу, но показать посыл прыжка и других движений, а также их завершение необходимо, так как в показе демонстрируется манера исполнения.

О требованиях к качеству владения профессией балетмейстера высказывался французский теоретик и реформатор балета Ж. Ж. Новерр: «...балетмейстер, не знающий танца в совершенстве, способен сочинять лишь посредственные произведения» [60, с. 115]. Новерр рассуждал о специфике работы хореографа, по сути, речь может идти и о балетмейстере-репетиторе: «Природа не всегда дает нам совершенные образцы, поэтому необходимо владеть искусством исправлять их, помещать их в принятом распорядке, в выгодном освещении, в удачных ситуациях, которые, скрывая от взоров их недостатки, придают им изящество и обаяние, необходимые для того, чтобы они были истинно прекрасными» [Там же, с. 114].

По мнению К. Блазиса, «составление балета – это работа ума, вкуса и воображения» [9, с. 57]. **Балетмейстер – сложная, интеллектуальная профессия, требующая эрудиции, хорошего образования, высокого уровня культуры.** Чем выше окажутся общие знания балетмейстера, тем больше шансов на более высокий художественный уровень его произведений. Среди отечественных и зарубежных представителей «хореографического олимпа» множество творцов, чей профессионализм и круг интересов вызывает восхищение. К сожалению, перечислить всех невозможно, назовем лишь некоторые фами-

лии. Мастер хореографических миниатюр К. Я. Голейзовский изучал историю искусств, увлекался живописью, скульптурой и прикладным искусством, постигал основы философии и психологии, играл на рояле и скрипке. Хореограф-драматург И. А. Моисеев блистал знаниями восточной культуры, истории, говорил на нескольких языках, рисовал, профессионально занимался режиссурой. Другая уникальная личность в балетном мире – О. М. Виноградов – великолепно рисует, прекрасно ориентируется в современной музыкальной культуре, теории и истории балета, театральной режиссуре и многом другом. Талантливый человек талантлив во всем. История знает множество примеров, когда балетмейстер имеет в других видах искусств и разных областях науки профессиональные знания, а зачастую и образование.

Знание истории дает возможность достоверно передать средствами хореографии любой образ, создавая пластику, точно соответствующую характеру героя, его социальному статусу, национальным традициям и обычаям. В отношении исторических фактов, которые балетмейстер может взять как основу для работы, К. Блазис высказал мысль о том, что балет – это панорама, которая иногда может называться одной из страниц истории человечества. Удачно составленный из выбранных исторических происшествий, с эпизодами, соответствующими этим происшествиям, балет возбуждает интерес, производит сильное впечатление на зрителя, показывает ему «изменяемость событий, превратность счастья, борьбу страстей» [9, с. 52 – 53].

Исследователь В. Ю. Никитин подтверждает, что *творчество хореографа связано с действительностью, но эта связь опосредованная и осуществляется в пределах условности хореографического языка*. Рассматривая взаимовлияние хореографии и истории любого народа, В. Ю. Никитин дает рекомендации начинающим постановщикам: «...современный балетмейстер должен пристально изучать материал народного танца в тесной связи с историей данного народа и воспроизводить его сценически не ”вообще”, а в четких рамках эпохи, исторического отрезка времени и понимания основной идеи танца. Грамотному хореографу следует хорошо знать ”генетический код” передачи наследственности, т. е. те музыкально-пластические мотивы, ритмоформулы, композиционные приемы, которые являются как бы квинтэссенцией национального в хореографии и могут стать живым ядром, основой нового сценического танца» [58, с. 9].

В русской актерской школе при работе над рисунком роли одно из главных условий – знать о своем персонаже все, насыщая актерскую работу как можно большим количеством деталей, стараясь раскрыть мысли и чувства, обосновать поступки. «Задача любого художника – поэта, писателя, живописца, режиссера или балетмейстера – воссоздать средствами своего искусства атмосферу того времени, о котором он рассказывает в своем произведении; через изображение конкретного явления, человека добиться обобщенного художественного отражения действительности – создать художественный образ», – так определяет балетмейстерскую задачу советский балетмейстер и педагог И. В. Смирнов [67, с. 139]. Он же, вспоминая о постановке Р. В. Захаровым балета «Бахчисарайский фонтан», обращает внимание на его серьезный подход к литературным и историческим первоисточникам в работе над хореографическими образами главных героев: Р. В. Захаров «...положил в основу работы над спектаклем научное изучение материала, стремясь к воспроизведению на сцене атмосферы той эпохи, поэзии А. Пушкина, образов, рожденных фантазией великого поэта» [Там же, с. 26].

Музыкальная образованность балетмейстера в идеале должна быть на уровне чтения партитуры, что позволяет досконально понять структуру, интонационные и темповые особенности музыки. В мировой балетной практике есть артисты и хореографы, читающие клавиш и владеющие не одним, а даже несколькими музыкальными инструментами, но мы приведем уникальный пример, когда великий танцовщик дирижировал симфоническим оркестром. Это был Рудольф Нуреев, называвший тремя путями на Голгофу свои главные страсти на сцене – собственный танец, хореографию и дирижерское искусство⁴.

⁴ Его наставник – венский дирижер Владимир Кираджиев – в одном из интервью дает оценку этому творческому поступку: «Нурееву пришлось невероятно трудно – ведь у него не было музыкального образования. Он не умел читать партитуру, все делал по слуху, по памяти. Потому иногда получалось, что не он управляет оркестром, а оркестр ведет его. Критики очень строго отнеслись к его опытам. Если прямо сказать, не приняли его как профессионала. Я думаю, не каждый великий мастер может выступать в другом амплуа так же гениально. Несомненно, Нуреев был особенной личностью, и он стал бы хорошим дирижером, если бы вовремя начал заниматься этим» [94].

Мощным *источником для фантазии балетмейстера могут оказаться смежные искусства – живопись и скульптура*. Сравнивая живопись и танец, Ж. Ж. Новерр делает вывод об их безграничном влиянии на человечество по причине интернациональности и универсальности языка. Воспроизводя ту или иную историческую эпоху, хореограф оживляет статику этих искусств. О трансляции содержания живописи в хореографическое произведение пишет советский балетмейстер Ф. В. Лопухов: «Любая картина, любая скульптура дает приблизительно одну четырнадцатую часть движения, что является своеобразной подготовкой к движению» [50, с. 149]. Расшифровывая позы, положения ног, рук, детали костюма изображенных на картине персонажей и разбирая композицию, запечатленную художником (скульптором), балетмейстер, отталкиваясь от первоисточника, сочиняет хореографический язык и драматургию танца.

Во время работы над хореографией балета «Свадебка» Б. Ф. Нижинская изучала византийскую мозаику и древнерусские иконы. «Именно оттуда был заимствован выразительный иконописный полунаклон головы танцовщиц, создающий образ жертвенности, покорности, а также положение головы, подпертой кулачками, напоминающее изображения ангелов и херувимов» [53, с. 11]. В балете «Китайский праздник» («Китайские метаморфозы») Ж. Ж. Новерр в целях передачи «китайского колорита» оживил изображения на древних китайских фарфоровых вазах и лаковых ларцах с нарисованными фигурками «... китайцев, пляшущих, марширующих, играющих на экзотических инструментах» [45, с. 73]. Не зная, как выглядели китайские танцы, Новерр фантазировал, опираясь на произведения изобразительного искусства, перенося композицию живописи на сцену.

«Оживляя» египетские барельефы, М. М. Фокин сочинял танцы для «Египетских ночей». «Профильные позы, угловатые линии, плоские кисти, выдержанные в течение всего балета», были почерпнуты из произведений древнеегипетского искусства [75, с. 206]. Работая над лексикой «Половецких плясок», М. М. Фокин сотрудничал с художником А. Н. Бенуа, который, проанализировав различные источники, создал собирательный образ половцев. Бенуа рисовал фигуры, а Фокин расшифровывал позы, вдыхая сценическую жизнь в одну из лучших своих работ.

Выразительные и колоритные персонажи картины И. Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» благодаря фантазии и таланту Ушера Пенховича (Александра Петровича) Хмельницкого как будто сошли с картины, впечатляя удачью и широтой мужской пляски в одноименном хореографическом номере [76].

Прообразом легендарного номера – хоровод «Березка» в постановке Н. С. Надеждиной – послужила старинная литография, на которой девушки танцевали хоровод, держа в руках веточки березы. Основой для нескольких сценических миниатюр, объединенных одним названием – триптих «Русский фарфор», стали фарфоровые фигурки. Персонажи застыли в парах в костюмах, характерных для исторических событий 1812, 1886, 1918 гг. Ремесленническая культура различных регионов России, художественные промыслы, черты народного костюма воплотились в концертной программе театра танца «Гжель» (балетмейстер В. М. Захаров). Мастеру удалось интегрировать в сценическую хореографию особенности стилистики, рисунков, цветовой гаммы росписей Палеха, Хохломы, Федоскино, финифти, богородской и дымковской игрушки, костромской скани и др.

Скульптурные композиции и графические работы художника О. Родена послужили источником для мастера хореографических миниатюр Л. В. Якобсона. Балет «Роден», одна из последних работ балетмейстера Б. Я. Эйфмана, начинается на вращающемся подиуме, где под тканью находится «глина». С помощью пластики тела хореографу удалось показать преобразование «материала» в скульптуру: «...на круглом вращающемся подиуме зрители под большим куском шелковой ткани различают контуры двух согнутых в позе эмбриона танцовщиков, из которых, как из массива глины, Роден начинает вытягивать и вылепливать будущую композицию...» [95].

Библейские сюжеты, запечатленные на холстах живописцев, неоднократно воплощались в танцевальных миниатюрах и спектаклях различных хореографов: «Андрей Рублев» (К. Уральский), «Страсти по Матфею» (Д. Ноймайер), «Иудифь» (Э. Смирнов), «Блудный сын» (Дж. Баланчин), «Иосиф Прекрасный» (К. Голейзовский), «Саломея» (Д. Брянцев), «Иисус» (О. Николаев) и др.

Синкретичность и универсальность искусства балета. «Искусство балета синкретично и универсально: балет (традиционная, классическая форма) невозможен без музыки; маловыразителен без художественного оформления, беден без литературного первоисточника» [71, с. 129]. О синтетической стороне искусства балета, представляющего собой комплекс различных искусств, их художественное слияние, где ведущую роль играет танец, В. В. Ванслов пишет: «Различные искусства существуют в балете не сами по себе, а в претворенном виде, в соподчинении и взаимодействии с хореографией» [22, с. 334].

Будучи сторонником равноправия хореографии среди других сценических искусств, К. Блазис все же отдавал танцу преимущество: «Хореография – самое богатое из всех искусств, потому что она подражает произведениям всех прочих, тогда как остальные искусства не могут изобразить ее...». Разбирая аспекты влияния хореографии на зрителя, балетмейстер делает вывод, что танец «...обнимает собою большое число предметов и в своем подражании, так сказать, правдивее, нежели прочие... скорее других искусств может образовать и развить вкус каждого... разом представляет и красоты природы, и изящные творения человеческого ума» [9, с. 56 – 57]. Разносторонность взглядов и умение хореографа Блазиса соединять виды искусства на балетной сцене отмечает искусствовед В. М. Красовская: «Он заимствовал сюжеты из древней и новой литературы: от Гомера и Данте до Гете и Байрона. Пользовался мотивами живописи и скульптуры. Пластически воплощал разные формы музыки, вплоть до постановки балетов-ораторий. Обращался к истории и легендам разных народов. Пробовал силы в эпосе, героической драме, анакреонтических пасторалях» [44, с. 38].

Бесценны новаторские находки советских балетмейстеров М. М. Фокина и Ф. В. Лопухова в отношении синтетической формы танца, вместившей в себя способы освоения действительности средствами сценической хореографии. Одни из первых авангардистов в балете, объединившие на сцене хор и балет, произвели своего рода переворот в подходах к форме и содержанию балетного искусства. Многие исследователи считают балет «Щелкунчик» Ф. В. Лопухова памятником балетному авангардизму, в котором синтезированы различные искусства.

Грандиозный эксперимент по созданию синтетических спектаклей предпринял Морис Бежар. В его творчестве пантомима и пение, перформанс, сценография, объединенные выразительными средствами искусства танца, обретают особое звучание.

Преступив через множество балетных табу, Б. Я. Эйфман соединил классический балет с авангардным, с акробатикой, художественной гимнастикой, наполнил хореографию драматической экспрессией, киноэффектами, цветовыми решениями, светорежиссурой и, наконец, словом. В работах Б. Я. Эйфмана сочетается несочитаемое: классический балет на пуантах и пародия, работа на полу, спирали и скольжения, витиеватые поддержки, неподражаемое *allegro*, эротика и целомудрие.

Сохранились воспоминания о балете «Три толстяка», поставленном в 1935 г. И. А. Моисеевым. Суламифь Мессерер рассказывала: «Пик новой балетной эстетики в середине 30-х годов пришелся на "Трех толстяков". Это была не только сказочная феерия, но и цирк, народные танцы, эстрадная пантомима – все вместе взятое» [55, с. 94]. Настоящий праздник народного танца, разнообразного по рисунку, с ярко выраженными характерами героев и индивидуализированным танцевальным языком. Чистая балетная классика перемежалась с гротескным, пародийным народным танцем. Новаторство оригинальной хореографии было признано многими выдающимися мастерами, к примеру балетный дирижер Ю. Ф. Файер считал эту работу лучшей из всех постановок И. А. Моисеева в Большом театре⁵. Есть мнение, что спектакль предвосхитил начало жанра хореодрамы на московской сцене.

⁵ Балет имел большой успех у зрительской аудитории (особенно у детей), по достоинству оценившей способности балетмейстера воплотить на сцене ожившую сказку с жизнеутверждающим финалом, победой добра, где «...смельчаки – очень смелые, злодеи – очень злые, страхи – очень страшные, а веселье – очень веселое» [41, с. 79]. Удивительна судьба балета: усилиями завистников он был снят с репертуара, по просьбе высокопоставленных представителей государственной власти спектакль неоднократно возвращали на сцену, но в конечном итоге уничтожили партитуру и клавиш. Последняя просьба о «воскрешении» балета поступила к И. А. Моисееву в 2000 г., но он отказал.

Балетмейстер – драматург и режиссер-постановщик. В контексте вышеприведенных примеров справедливо мнение советского режиссера-балетмейстера Р. В. Захарова о том, что *балетмейстер должен обладать способностями и знаниями автора-драматурга и режиссера-постановщика.*

Исторически музыку и танец связывает внутреннее родство. «Музыка опирается на выразительность интонаций человеческой речи, хореография опирается на выразительность движений человеческого тела» [22, с. 344]. Оба языка условны. Общность образной природы выражения мыслей, чувств, эмоций создает возможность соединения музыки и хореографии в художественное целое. На основе музыкального материала может зародиться замысел будущего хореографического полотна. Музыкальные произведения для номера или спектакля пишут с учетом специфических требований танца, но чаще музыку подбирают, используя метод компиляции: комбинируя произведения одного или разных авторов. Исследователь Э. И. Шумилова подчеркивает индивидуальность балетмейстерских воплощений содержания музыки в танце, считая лучшим вариантом те решения, «...когда фантазия хореографа, вдохновляясь музыкальными образами, органично переливала их в пластические» [81, с. 83]. Но не всегда балетмейстеру удается слияние музыки и танца. Композитор И. Ф. Стравинский, анализируя совместную работу с В. Ф. Нижинским над балетом «Весна священная», приходит к выводу, что иногда балетмейстеры при сочинении танца и постановочной работе допускают оплошность: замедляют музыкальные темпы, преследуя цель сочинить сложные па, которые в дальнейшем при исполнении музыки в указанном композитором темпе становятся невыполнимыми. «Сочиняя "Весну священную", я представлял себе сценическую сторону произведения как ряд совсем простых ритмических движений, исполняемых большими группами танцоров, движений, непосредственно воздействующих на зрителя без излишних форм и надуманных усложнений. Только финальная "Священная пляска" предназначалась солистке. Музыка этого фрагмента, ясная и четкая, требовала соответствующего танца, простого и легко схватываемого. Но и здесь Нижинский, хотя и усвоил драматический характер этого танца, оказался беспомощным передать его сущность доступным языком и осложнил его по оплошности или по недостатку понимания» [69, с. 92 – 93]. Выдающийся музыкант Стра-

винский указывал на отсутствие у великого танцовщика Нижинского элементарных сведений о музыке: «Когда, слушая музыку, он обдумывал движения, надо было все время ему напоминать о согласовании их с метром, его делениями и длительностью нот» [69, с. 84].

Музыкальная драматургия определяет драматургию хореографического действия, но случается, что музыка больше, объемнее, сильнее, динамичнее, чем хореографическое произведение. Один из примеров – первая постановка балета «Ромео и Джульетта». Композитор С. С. Прокофьев удивительно тонко прочувствовал «...сложную ткань шекспировского повествования...», но «...балет как бы растерялся перед необычностью симфонической музыки Прокофьева, характером ее развития, записав его в "нетанцевальные" композиторы только оттого, что в партитуре... не было найдено привычной "дансантиности"⁶» [81, с. 84].

Балетмейстер должен уметь:

- сопоставлять музыкальную и хореографическую драматургию с развитием эмоционально-пластических образов;
- слышать нюансы музыки, эмоционально-выразительные темы;
- разбирать музыкальное произведение: определять характер, форму, стиль;
- характеризовать музыкальную основу персонажей;
- просчитывать любой фрагмент на предмет ритма и интонации;
- закреплять у исполнителей понимание связи музыкальной интонации и танцевального движения.

Автором сценария обычно является балетный драматург. Но сценарий может быть сочинен как балетмейстером, так и композитором, художником или одновременно несколькими творцами произведе-

⁶ Танцевальность, совокупность формальных качеств музыки, удобной для танца, слияние музыки и танца. Характеризуется ясностью метроритмической организации; акцентировкой сильных долей в мелодии и аккомпанементе; четкостью фактурных, мелодико-интонационных формул различных жанров; замедлением и убыстрением движений; использованием подводящих к опорным точкам пассажей, люфтпауз; квадратностью и симметрией композиционной структуры и др. Образцы можно найти в балетах А. Адана, Л. Делиба, Ч. Пуньи, Л. Минкуса, Р. Дриго и др. Петр Ильич Чайковский соединил дансантиность со свойствами симфонической музыки. Эта традиция была продолжена А. К. Глазуновым, а также советскими композиторами, в балетах которых черты дансантиности сохраняются даже в самых развитых симфонических сценах (народный праздник в «Ромео и Джульетте», пир у Красса в «Спартаке» и др.) [4, с. 175].

дения. Например, художник М. И. Курилко – автор сценария балета «Красный мак» (Р. М. Глиэр). Художник В. В. Дмитриев и драматург Н. Д. Волков – сценаристы балета «Пламя Парижа» (Б. В. Асафьев). Композитор С. С. Прокофьев выступил соавтором А. И. Пиотровского, С. Э. Радлова и Л. М. Лавровского при создании балета «Ромео и Джульетта». В силу необходимости учета в сценарии условий хореографии, как правило, балетмейстер сам является автором сюжета (либретто, сценария). Все балеты Ю. Н. Григоровича поставлены им по его собственным сценариям.

О многофункциональности деятельности балетмейстера и основополагающих чертах профессии О. М. Виноградов рассуждает так: «Прежде всего любовь и понимание этого искусства, затем – образование, интеллект. Это постоянная работа, владение всеми видами искусств и обладание организаторскими способностями. Можно знать, что делать, быть в состоянии это делать, но не уметь организовать и наоборот. Это комплексная профессия, и все ее составляющие важны» [23, с. 16].

Композиционный план, работа с художником. Подготовка спектакля или хореографического номера включает разработку композиционного плана. *Этапы работы над сочинением хореографического произведения* следующие: выбор музыкального материала, вида, формы и жанра танца; написание либретто (сценария) и выстраивание линии роли актера-танцовщика; подбор исполнителей; сочинение хореографического текста.

Балетмейстер выстраивает постановочный и репетиционный процессы (с солистами, с массовыми сценами, костюмированные, прогонные, оркестровые, генеральные и т. д.), «дает имя» своему произведению, учитывая оригинальность и запоминаемость названия⁷, звучность и ассоциативный ряд, вызываемый названием и отражающий художественную идею сочинения.

⁷ Существуют проблемы отсутствия взаимосвязи названия и хореографического произведения. Лучше, если оно не состоит из одного слова (существительное + глагол, прилагательное). Названием могут служить: композиционный прием (рисунок, элемент танца), имена главных героев, взаимоотношения между героями, времена года, природные явления, деталь костюма, количество исполнителей, фольклорный колорит, названия танцев, придуманные народом, произведения литературы, изобразительного и музыкального искусства.

Балетмейстер определяет грим персонажей, работает с художниками-сценографами, художниками по костюмам, добиваясь исторической и национальной достоверности, соответствия теме, образу героя. Все это подчиняется основной идее – танцевальное зрелище должно представлять собой гармоничное, цельное произведение.

Один из ярчайших примеров сотрудничества балетмейстера и художника, чей плодотворный труд подарил всему миру шедевры балетного искусства, – это работа балетмейстера Ю. Н. Григоровича и театрального художника С. Б. Вирсаладзе. Два гения синтезировали предыдущие достижения балетного театра, ознаменовав своим творчеством кульминацию эволюции балетного искусства XX в.

Художник изысканного, тонкого вкуса, С. Б. Вирсаладзе создавал декорации и костюмы поразительной красоты, помимо художественной стороны вопроса, досконально знал хореографическое искусство. Оформленные им спектакли «...отличаются цельностью изобразительного решения, волшебством живописного колорита. Костюмы... как бы развивают ”живописную тему” декорации, оживляя ее в движении и претворяясь в своеобразную ”симфоническую живопись”, соответствующую духу и течению музыки. Крой и цвет костюмов, созданных художником в содружестве с балетмейстером, отвечают характеру танцевальных движений и композиций... он одевает не столько персонажей спектакля, сколько сам танец» [22, с. 355 – 356].

Сложно дать более точное определение, каким должен быть сценический костюм: красивый, удобный, подчеркивающий пропорциональные особенности фигуры, создающий образ абстрактный или конкретный, работающий на амплитуду движений, исторически достоверный, отражающий культуру и художественный вкус народа.

Балетмейстер имеет непосредственное влияние на создание костюма, от его понимания конечной цели зависит результат. Важный этап работы с художником – выполнение эскизов костюмов. Балетмейстер оговаривает все детали костюма, высказывает пожелания по покрою, фактуре материала, при этом учитываются индивидуальные особенности исполнителей (фигура, рост). Эскизы исполняются в цвете, и к ним прилагаются образцы ткани, фурнитуры в фактуре и цвете, в которых в итоге будет сшит костюм. В этой работе необходимо учесть еще несколько факторов. Разная фактура материалов по-разному принимает свет сценических световых приборов, и то, что

красиво при ближайшем рассмотрении, возможно, со сцены смотреть не будет. Большое значение имеет сочетание в одном номере (спектакле) различных по цвету костюмов, так как цветовая гамма влияет на рисунок танца. Работая с художником по свету (прописывая световую партитуру), нужно также предусмотреть сочетание света и цвета костюмов исполнителей. От красивого эскиза до сценического воплощения – длинный и непростой путь. Иногда интересные художники, имеющие большой опыт работы, но не знающие специфики хореографии, создают на бумаге оригинальные по своему решению костюмы и декорационное оформление, но в действительности они не соответствуют хореографическому решению или музыке спектакля. Бывает, что красивый эскиз по разным причинам технически невыполним.

«Художник должен в costume и свете отобразить стиль задуманного балетмейстером произведения, характер и образ музыки и т. п.» [67, с. 186]. Ярко и точно это получилось у художницы Л. Силич, работавшей над созданием образа ансамбля «Березка». Став единомышленником Н. Надеждиной, художник сформировала стиль костюма, подстроив его под индивидуальный стиль хореографии балетмейстера. Она искала обобщенные сценические формы народной одежды, символизирующие славянскую старину, но не нарушающие современности восприятия. Все задумки ей удалось отразить в costume для хоровода «Березка» посредством цветовой гаммы и покроя. Красный сарафан и белая блузка с кружевами и элегантным орнаментом на рукавах – воплощение праздничности, радости; желтый платочек⁸ на голове – олицетворение солнца; голубой платочек в одной руке – символ неба, рек и озер, в другой руке главный аксессуар – веточка березки. Художник поработал над покроем сарафана и специальной нижней юбки. Сарафаны были сшиты широкие и очень длинные (подол лежал на полу) из тяжелой ткани с глубокими складками, что позволяло скрыть под юбкой «особый березкинский шаг». В случае использования легкой ткани или меньшей длины сарафана «эффекта движущегося диска сцены» могло не получиться. Глядя на то, как «плывет березка» по сцене, зритель понимает, что это трюк, придуманный балетмейстером и художником [96].

⁸ Впоследствии головной убор сменялся на белый или красный маленький кокошник.

Когда-то в Ансамбле народного танца Украинской ССР работали балетмейстер П. Вирский и художник А. Петрицкий. Художник учитывал специфику хореографического жанра и характер поставленных балетмейстером движений, от чего зависели покрой, длина, цвет, аксессуары костюма. Одна из интереснейших работ – хореографическая картина «Хмель». Платье женского костюма стилизовано под растение хмель: широкая юбка и рукава имеют форму листвы и раскрашены в оттенки зеленого цвета, в руках девушки держат гирлянду из листьев. Широкий покрой мужского костюма – свитки – позволяет осуществить фокус: незаметно появиться и исчезнуть со сцены солистке – видению, приснившемуся парням во хмелю.

Примером подходов к конструкции костюмов, их образной составляющей в народно-сценической хореографии может служить опыт, наработанный в Государственном академическом ансамбле народного танца имени Игоря Моисеева, Московском государственном академическом театре танца «Гжель», Красноярском государственном академическом ансамбле танца Сибири имени Михаила Годенко, Русском национальном балете «Кострома» и других коллективах. На протяжении всей истории становления и развития танца сценический костюм и сценическая обувь постоянно видоизменяются, совершенствуются, подстраиваются под социальные нормы, технику танца, новые формы и жанры искусства. Растущие технологические возможности производства тканей и театральной фурнитуры в России и за рубежом активизировали процесс создания сценических костюмов и головных уборов на более высоком техническом и художественном уровне.

Подытожим все вышесказанное: чтобы стать балетмейстером, нужно иметь не только прекрасное хореографическое образование, но и способности. «Талант балетмейстера состоит из многих слагаемых: отлично развитая фантазия, способность мыслить хореографическими образами и сочинять несчетное число разнообразнейших танцевальных композиций. Балетмейстер должен понимать, чувствовать и воспроизводить всевозможные движения, жесты, позы, присущие людям самых различных характеров, как бы эти движения ни были сложны. Он должен иметь выразительное тело и лицо» [36, с. 14]. Необходимо обладать прекрасной зрительной памятью и открытым взором, способным замечать исполнительскую погрешность в массе танцовщи-

ков. Музыкальный слух, чувство ритма дают возможность запомнить музыкальное произведение так, чтобы при сочинении хореографического номера балетмейстер мог мысленно пропеть его. Слово «балетмейстер» означает «мастер балетного спектакля». При сочинении хореографического произведения балетмейстер должен донести тему, идею, зажечь, увлечь исполнителей.

Виды профессиональной деятельности балетмейстера. Первым *подразделил деятельность балетмейстера на несколько видов* Р. В. Захаров, подразумевая, что каждый вид выполняется разными людьми: балетмейстер-сочинитель, балетмейстер-постановщик, балетмейстер-репетитор, танцмейстер. Он же предложил более узкие профили: балетмейстер – сочинитель и постановщик новых балетов и танцев в оперных спектаклях; балетмейстер – реставратор наследия; балетмейстер – сочинитель и постановщик танцев в музыкальной комедии; балетмейстер – руководитель творческих коллективов и др. В современных условиях расширяется сфера функционирования хореографов, но в научных трудах мало разрабатываются практические и теоретические аспекты сочинения и постановки хореографических произведений. Часть терминологии устарела. К примеру, в настоящее время термин «танцмейстер» не используется.

Балетмейстер Ф. В. Лопухов выделил два термина: балетмейстер-постановщик и балетмейстер-репетитор, считая главным различием между ними суть их профессиональной деятельности. «Балетмейстер-постановщик – это сочинитель, балетный драматург, хореографией создающий новый спектакль, как композитор – музыку. Балетмейстер-репетитор – это творец, только не для себя, а для других, человек, который ищет новое в других» [50, с. 151]. Его задача – помочь артисту в работе над ролью, чтобы он, не копируя кого-либо, показал грани своей индивидуальности.

Балетмейстер И. В. Смирнов называет одной из важнейших задач в работе балетмейстера-репетитора раскрытие главной мысли хореографического произведения, образов и характеров, исходя из задач, поставленных автором. Опираясь на наработки И. В. Смирнова, можно сформулировать задачи профессионального труда балетмейстера-репетитора:

– определять конечную цель работы, намечать последовательность и разрабатывать методику репетиционной работы, способствующую наиболее быстрому и качественному ее завершению;

– режиссировать репетиционный процесс, выстраивая драматургическую линию проведения репетиции. «Каждая репетиция имеет свою кульминационную точку, и исполнители должны уходить с репетиции с чувством удовлетворения от того, что главное удалось сделать» [67, с. 57];

– выявлять почерк создателя хореографического произведения, его индивидуальную манеру, «...тогда в результате его работы произведение засверкает всеми гранями – в нем должны быть ”выписаны” каждая деталь, каждая черточка, различаться тона и полутона, основная тема и аккомпанемент» [Там же, с. 55 – 56].

Последнее особенно важно при реставрации (восстановлении номера, спектакля). Игорь Валентинович Смирнов сравнивает работу балетмейстера-репетитора с работой реставратора над восстановлением живописного полотна, который скрупулезно выделяет все созданное автором и отмечает наносное – затанцованное, привнесенное в результате смены исполнителей и репертуара. Сохранились отзывы очевидцев о феноменальных способностях реставратора Ф. В. Лопухова. Балерина С. М. Мессерер вспоминает: «Конечно, я знала, что он хореограф-эрудит, работал с Петипа. Что он поставил в Мариинском театре с десятков новых балетов и восстановил дюжину, а то и больше старых. Реставрируя классику, например ”Спящую красавицу”, Федор Васильевич вставил в ткань хореографии великолепные куски собственного сочинения. Причем они влились без шва, заподлицо» [55, с. 99]. Свидетелем репетиционной работы Ф. В. Лопухова по восстановлению фокинских «Египетских ночей» был Г. Д. Алексидзе, который упоминал о том, что по прошествии лет Ф. В. Лопухов не все точно помнил, но был прекрасным стилистом и великолепно чувствовал авторский почерк: «...зная стиль Фокина, мог запросто сочинить так, что и самому Фокину не пришло бы в голову, что это не его хореография» [1, с. 37]. Федор Васильевич Лопухов пропагандировал лозунг «Каждому произведению – свой язык» [Там же, с. 32] и мог поставить романтическую музыку в романтическом стиле, классическую – в классическом, современную – в современном.

О чувстве стиля, балетмейстерском чутье И. Д. Бельского свидетельствуют его работы, но мы приведем забавный случай, когда в разговоре он поспорил, что на основе молдавских танцевальных движений поставит танец девушек на площади в опере «Аида»⁹. Работа получилась удачной и до сих пор сохранилась в современной редакции Г. Д. Алексидзе, где реставратор постарался сохранить хореографию и манеру И. Д. Бельского, усложнив рисунок и технику в соответствии с требованиями времени [1, с. 24].

Красноречивым фактом проявления таланта балетмейстера-стилиста в народно-сценической хореографии служит белорусский танец «Бульба», придуманный И. А. Моисеевым. Годы спустя постановка, признанная народом, утвердилась в качестве фольклора.

На практике не каждый специалист обладает всеми вышеперечисленными способностями. Одни работают только с солистами, другие – с кордебалетом (массовыми танцами, сценами) или малыми формами танца, третьи – с народно-характерными танцовщиками, с женским или мужским репертуаром и т. п. К примеру, в ансамбле И. А. Моисеева за каждым отдельно взятым номером закреплен свой репетитор.

Две школы – два подхода к подготовке профессиональных балетмейстеров. Подготовка профессиональных балетмейстеров в нашей стране ведется в двух городах – в Москве в Российской академии театрального искусства (РАТИ, ранее ГИТИС) и Санкт-Петербурге (Ленинграде) в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Основателями кафедр были два великих мастера – *Ростислав Владимирович Захаров и Федор Васильевич Лопухов*. В стенах этих прославленных учебных заведений формировались взгляды выдающихся хореографов, впоследствии составивших элиту мирового балетного искусства, представляющих лучшие традиции отечественной балетмейстерской школы. Обе творческие лаборатории демонстрировали высочайший уро-

⁹ «Аида» (итал. Aida) – опера Джузеппе Верди, написанная по заказу египетского хедива Исмаила-паши для новооткрытого Каирского оперного театра. Либретто написал Антонио Гисланцони по сценарию египтолога О. Ф. Мариетта. Действие происходит в Мемфисе и Фивах во времена владычества фараонов. В опере повествуется о несчастной любви предводителя египетских войск Радамеса и рабыни Аиды – дочери эфиопского царя, с войсками которого сражаются египтяне [97].

вень искусства, опираясь на диаметрально противоположные подходы к обучению. Расхождения заключались в том, что в Москве получали специальность режиссера балета, в Питере же настаивали на квалификации «балетмейстер (хореограф)». Противоречия между двумя балетными столицами имеют глубокие корни, уходящие в историю царской России. Они касаются вопросов репертуарной политики, подготовки кадров, исполнительской манеры и множества других нюансов.

В Москве в советский период царилась система драмбалета. «Драмбалет, или по-другому советская хореодрама, – главенствующее, поддержанное государством, основанное на принципах социалистического реализма направление в искусстве балета» [24, с. 243]. Само название объясняет сближение балета с драматическим театром, а следовательно, и появление на балетной сцене режиссеров¹⁰. Балетный спектакль Р. В. Захаров рассматривал «...с точки зрения режиссуры, сюжета, фабулы, которую перенесли из драматического театра на балетную сцену с мизансценами, пантомимами, с режиссерской разработкой. Танцу уделялось гораздо меньше внимания, он возникал по сюжету» [1, с. 39]. Его спектакль «Бахчисарайский фонтан» ознаменовал появление в балетном искусстве балетмейстера-режиссера, ставшего полноправным соавтором, а во многих случаях и главным действующим лицом в воплощении общего идейно-художественного замысла. Создавая произведение, Р. В. Захаров опирался не на хореографический язык, а исходил из общей концепции. Это был новый метод, утверждаемый в советском балете, прочно привившийся на долгие годы, ставший руководящим, ведущим методом лучших балетмейстеров страны.

Советская хореодрама явилась предпосылкой более глубокого синтеза искусств, роста исполнительской техники и актерской выра-

¹⁰ Среди режиссеров драмбалета в период 1930 – 1950-х гг. выделяется имя С. Э. Радлова, при его непосредственном содействии осуществлены постановки таких знаковых спектаклей, как «Пламя Парижа» (балетмейстер В. И. Вайнонен), «Бахчисарайский фонтан» (балетмейстер Р. В. Захаров), «Ромео и Джульетта» (балетмейстер Л. М. Лавровский). Над созданием балета «Фадетта» работал режиссер В. Н. Соловьев (балетмейстер Л. М. Лавровский). Постановку балета «Лауренсия» по драме Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» осуществил балетмейстер В. М. Чабукиани и режиссер Э. И. Каплан. Балетмейстер Н. С. Холфин совместно с режиссерами Б. А. Мордвиновым и П. А. Марковым поставил комедийный спектакль П. Гертеля «Соперницы».

зительности, обновления форм и жанров хореографического искусства, послужила основой для перевода на язык танца литературных произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, А. П. Чехова, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, О. Бальзака, Л. де Вега, У. Шекспира, Стендаля (Анри Мари Бейля), А. Ф. Прево и других писателей и драматургов.

Есть разные мнения о «пользе» и «вреде» для искусства системы драмбалета. Балетмейстер Г. А. Майоров характеризует ситуацию так: «Балет и опера – искусства элитарные, для восприятия которых необходим определенный интеллектуальный уровень. И когда элитарная публика после Революции (1917 г. – *Ред.*) оказалась в эмиграции и в театр пришел ”рабоче-крестьянский зритель”, то возникла необходимость донести до его ума и чувств символическое искусство балета в максимально упрощенной форме. Отсюда и появление такого направления, как ”драмбалет”, в котором все было понятно» [Цит. по: 58, с. 182]. Искусствовед В. Ю. Никитин называет драмбалет «достаточно примитивной эстетической системой», которая легла в основу творчества многих поколений балетмейстеров, но все же не отрицает и положительных черт влияния драмбалета на развитие балетного искусства.

Представители ленинградской школы пытались отойти от канонов драмбалета. Федор Васильевич Лопухов в своих изысканиях на балетмейстерском поприще разрабатывал все исключительно через призму хореографии, используя при этом смежные искусства и пропагандируя эстетику симфонического построения хореографической драматургии. Он был мастером балетного симфонизма, в работах которого переплетались «...социалистический реализм, натурализм, драмбалет... Но ни один его балет не обходился без пространно-симфонической, развернутой в танце хореографии» [1, с. 30]. Яркий пример – балет «Танцсимфония», где исполнители «...олицетворяют и отражают музыку, где нет мужского и женского начала, а есть минор, мажор, есть действенная, драматическая тема...» [Там же, с. 35]. Впоследствии на этой основе развился симфонический балет Дж. Баланчина.

Федор Васильевич Лопухов – один из родоначальников сценического воплощения современной тематики. Яркое тому подтверждение – его постановки «Величие мироздания», «Ледяная дева», спектакли его учеников: Л. Якобсона («Вечер хореографических миниатюр»).

тюр», «Клоп», «Спартак»), И. Бельского («Берег надежды», «Ленинградская симфония», «Овод»). Один из учеников Ф. В. Лопухова, хореограф Г. Д. Алексидзе, вспоминая о беседах с маэстро, пишет: «...синтез симфонического хореографического мышления и знания режиссуры, выстраивания спектакля, мизансценирования, сочетание одного с другим – это то, что сделало русский балет всемирно известным и очень популярным в XX веке» [2, с. 4]. Продолжая дело учителя, который считал одной из своих основных задач научить молодых балетмейстеров изображать, выражать и отображать музыку, Г. Д. Алексидзе выстроил свою линию обучения. Ее основа – акцент на оркестровое звучание, умение слышать каждый музыкальный инструмент и использовать его возможность выразить определенную палитру образов, «...ощущать конкретный образный мир – лунный, фантастический, блистательный голос флейты, более виртуозный, драматически страстный и энергичный – кларнета, божественный – валторны, чувствовать неисчерпаемые звуковые, технические возможности струнных и т. д.» [Там же, с. 8]. Реформаторы пытались вернуть танцу главенствующее место в балете, утвердить его основным выразительным средством. Работы талантливых балетмейстеров Ю. Григоровича, Н. Боярчикова, О. Виноградова, Б. Эйфмана, Г. Майорова и других, основанные на принципе слияния музыкального симфонизма и музыкальной драматургии, явились выдающимися художественными достижениями.

Работа балетмейстера – это не только талант, но и большой труд, помноженный на знание профессии, одержимость и вдохновение. Балетмейстер, репетитор, педагог – это лидер, обладающий незаурядными организаторскими и коммуникативными способностями. Ключевыми профессиональными качествами В. Ю. Никитин считает творческое воображение и ассоциативное мышление и предлагает следующий перечень слагаемых успешной хореографической деятельности:

- психологические природные возможности (фантазия, воображение, образность мышления, способность к сочинению и пластическому самовыражению);

- психофизиологические особенности (анатомические возможности, метроритмическая координация, музыкальность и т. д.);

– профессиональные навыки и знание сущности движения и его возможностей, законов композиции движения и пространства, хореографической логики и художественной целостности; понимание сути сценического времени; ощущение стиля и жанра; владение законами режиссуры и т. д. [58, с. 254].

2. Композиция танца. Формы, виды, жанры танца

Творческо-организационные этапы создания хореографического произведения. Термин «композиция» используется не только в хореографии, но и в других видах искусства и имеет общие черты и смысл. Композиционное решение в изобразительном искусстве связано с распределением предметов и фигур в пространстве, установлением соотношения объемов, света и тени, пятен цвета [98]. В литературоведении композиция – это взаимная соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств в словесно-художественном произведении; структура, план выражения литературного произведения [99]. Композиция – важнейший организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и всему замыслу.

В композицию танца входят: драматургия хореографическая и музыкальная, хореографический текст, хореографический образ. Предлагаем подразделить творческо-организационные этапы создания хореографического произведения следующим образом:

- составление общего плана всех видов работ с определением этапов и сроков выполнения;
- появление замысла, поиск и обдумывание темы (идеи) будущего хореографического произведения;
- сочинение композиционного плана (либретто, сценарий);
- выбор вида, жанра и формы танца;
- разработка хореографической драматургии (пролог, экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка и эпилог);
- соблюдение структурной пропорциональности (продолжительность номера в целом и продолжительность каждой сцены

(фигуры), построенных по законам драматургии с соблюдением необходимого темпоритма и логики развертывания действия);

- работа с композитором, концертмейстером, звукорежиссером или самостоятельное создание музыкальной основы будущего хореографического произведения;

- сочинение хореографического текста (лексика, рисунок, мизансцены, рисунок роли);

- работа над созданием хореографического образа;

- сценография: работа с художником или самостоятельное создание декораций, костюмов, грима, световой партитуры, сценических эффектов;

- репетиционная работа с исполнителями (солистами, кордебалетом), над отдельными эпизодами, над техникой танца, с реквизитом, в костюмах;

- концертное выступление;

- анализ хореографического произведения.

Начиная работу, следует учитывать, что композиция танца существует в пространстве – на сцене, площади, стадионе и т. д. Пространство может быть разным по размерам и предназначению, и танцевальная композиция строится в зависимости от места действия и количества исполнителей. Далее необходимо составить подробный общий план всех видов работ с определением этапов и сроков выполнения, с учетом гипотетических причин срыва плана; продумать и согласовать выполнение работ другими лицами (организациями); определить источники финансирования, составить смету на расходные материалы (костюмы, декорации, реквизит и т. д.) и указать ассигнования на заработную плату (художника, композитора, портного и др.).

Палитра творчества балетмейстера огромна. Ранее рассматривались возможные источники балетмейстерской фантазии и подходы к выбору тем и сюжетов. В современных условиях постановщики, особенно молодые, часто выбирают темы, отражающие упаднические настроения, трагический жизненный исход, агрессию. Карло Блазис считал, что «...среди множества современных и древних сюжетов предпочтительнее в искусстве для художника выбрать тему, не повер-

гающую зрителя в ужас и уныние, а влекущую его в мир ярких эмоциональных переживаний, приятных, патетических, быть может, немного грустных» [9, с. 20]. Блазис выделял тему любви, называя ее душой театра, источником страстей, позволяющих комбинировать «бесконечное число драматических положений».

Замысел хореографического произведения и художественный образ рождаются умозрительно; поначалу это схема, в которой нужно выстроить цепь событий (ситуаций, состояний), выраженных действием. Иногда хореограф излагает замысел на ассоциативном, образном уровне, передавая характер, видение будущего танца. В процессе работы замысел выражается в словесной форме (либретто, сценарий)¹¹, и чем подробнее выстроена динамика конкретных или обобщенных образов, тем больше шансов на создание качественного хореографического произведения. Недостаточно придумать сюжет, нужно представить себе его сценическое решение, подобрать выразительные средства, хореографический язык, исключить не имеющие оправдания слабые места в драматургии, подать крупным планом кульминационные моменты спектакля или номера.

В работе над сценарием есть несколько этапов. Первый – разработка замысла. По мнению Ю. И. Слонимского, это один из самых сложных этапов, когда «...происходит зачатие будущих художественных образов, когда разыгравшееся воображение растеряно и от избытка представлений, и от ощущения бессилия перед лицом неосознанных задач...» [цит. по: 21, с. 21].

Следующий этап – ознакомление со сценарием всех заинтересованных лиц, последующая подробная разработка композиционного плана: «...придуманно еще далеко не все; рядом живет нечто кажущееся превосходным (на деле-то оно подчас никуда не годится) и нечто совсем неосязаемое, но в конечном счете, быть может, очень важное» [21, с. 22].

¹¹ Сценарий (итал. *scenariò*, от лат. *scaena* – сцена) – словесный проект балетного спектакля, содержащий изложение его главных событий (сюжета), идеи, конфликта; служит основой для создания музыки и постановки будущего произведения. Либретто (итал. *libretto* – книжечка) – изложение сюжета балета в программке спектакля, которое помогает зрителю понять происходящее на сцене действие.

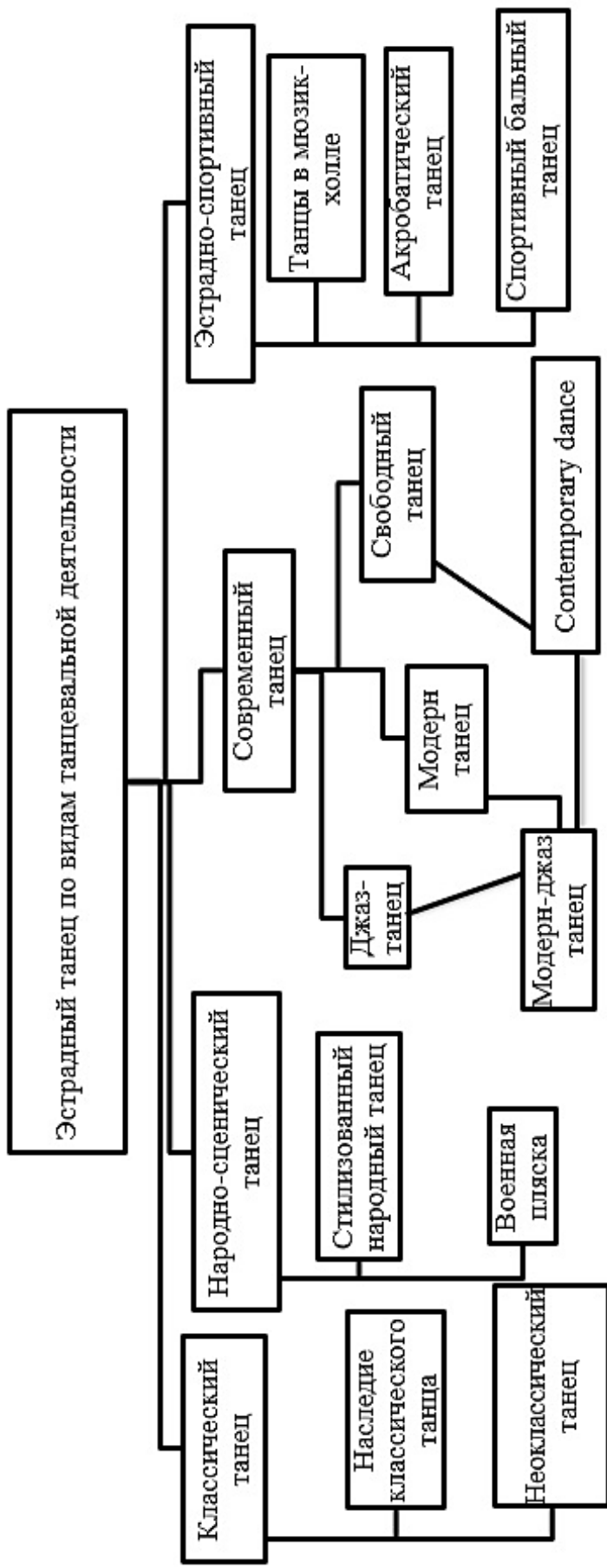
Композиционный план (спектакля, хореографического номера) содержит: подробное изложение сюжета; последовательное описание событий с указанием времени, места действия и социальной среды; развернутую характеристику образов и основного конфликта с расстановкой сил в соответствии с законами драматургии.

Далее нужно определиться с выбором вида, жанра и формы танца.

Виды, жанры и формы сценического танца. Как уже упоминалось, сценический танец подразделяется на два основных вида: танец в балете и эстрадный танец. Предлагаем разграничить эстрадный танец по видам танцевальной деятельности (см. рисунок): классический (дуэтно-классический, неоклассический); народный (характерный, народно-сценический, народный стилизованный, военная пляска); историко-бытовой (исторический, бытовой, социальный, балльный); современный (свободный танец, джаз-танец, танец в мюзиклах, степ-танец, танец в мюзик-холле); модерн-джаз; модерн (постмодерн, contemporary); современный балльный (европейские танцы, латиноамериканские танцы, секвей).

Балетмейстер должен владеть понятием «жанр» и соответственно жанровым разнообразием. В искусстве существуют «чистые» жанры: трагедия, комедия, драма. Они могут смешиваться или концентрироваться, создавая жанровые подвиды, тогда в каждом жанре наряду с его отличительными особенностями присутствуют элементы другого. В связи с развитием синтетических свойств балетного искусства структурировались такие жанры, как героический, героико-патриотический, сатирический, лирико-комедийный, балет-сказка, эпическая повесть, историческая повесть, социально-романтическая повесть, хореографическая поэма, танцсимфония и др.

Не только целое произведение, но и его отдельные части могут принадлежать к определенному жанру. Интересен триптих «Русский фарфор» в постановке Н. С. Надеждиной, в котором три дуэта, идущих друг за другом, выполнены в разных жанрах: «Год 1812-й» – в лирическом жанре; «Год 1886-й» – в комедийном жанре с элементами сатиры; «Год 1918-й» – в героическом жанре.



Эстрадный танец по видам танцевальной деятельности

Исследованием жанров в хореографическом искусстве занимались Е. А. Курилко, П. М. Карп, Р. В. Захаров, Ю. И. Слонимский, В. В. Ванслов, А. Г. Бурнаев и др. Анализируя теоретические основы формирования жанров в хореографическом искусстве, А. Г. Бурнаев рассматривает «концепцию двойственности жанров», принадлежащую Ж. Ж. Новерру. Теоретик XVIII в. выделил пять жанров, расположив их в два ряда. Первый ряд жанров: величественный, галантный, забавный. Второй ряд жанров: живописный и синтетический. Реформатор классического балета М. М. Фокин разделил существовавшие танцы на три категории: естественные, художественные и противоестественные, отмечая поразительный контраст между свободным, народным и сценическим вариантами танца. Исследователь А. Г. Бурнаев предлагает произведение нового «свободного» жанра, в котором возможно сочетать несочетаемое (эkleктичное), синтетически соединяя образную пластику тела с противоположными друг другу жанрами [15, с. 723 – 724]. Он же выстраивает свой спектральный ряд разновидностей танца: чистый, сюжетный, спортивный, с животными, танец вещей, синтетический (гибридный), современный.

Изучив различные мнения, В. Ю. Никитин сделал вывод о том, что в определении жанра балетного спектакля исследователи опираются на ряд позиций:

- особенности строения музыкальной формы и композиции спектакля (балет-сюита, балет-симфония, балет-дивертисмент);
- характерные черты хореографического языка и авторского стиля (драмбалет, танцсимфония);
- временную продолжительность балета (многоактный, одноактный, миниатюра);
- музыкальный материал либо жанр литературного произведения, положенного в основу балета;
- тип конфликта (заключенного в сюжете спектакля), «...который влияет на тип музыкально-хореографической образности, на композиционные, выразительные, стилистические, драматургические средства» [58, с. 267].

Вадим Юрьевич Никитин справедливо отмечает, что учеными рассмотрены жанры балетного театра, но оставлены в стороне нетеатральные формы танцевального искусства и необходимо расширить и

конкретизировать определения жанра в применении к современной хореографии¹².

Выбор жанровых особенностей диктует тема произведения, его идея. Создавая репертуар, концертную программу, нужно помнить о жанровом разнообразии. На зрительское внимание и эмоциональное состояние можно влиять путем сочетания номеров по принципу контраста. Каждый танец в концертной программе – это маленький спектакль. Жанры придают произведениям определенную тональность, непохожесть, оригинальность. К примеру, в творчестве К. Блазиса имели место постановки в эпическом, героическом, анакреонтическом жанрах¹³, «...балеты-оратории, балеты из ”всеобщей истории”, поэтические и многие другие» [9, с. 41 – 42]. Мастерски пользовался жанровым разнообразием И. А. Моисеев: в его арсенале героический танец «Партизаны», танец-шутка «Полька-лабиринт», хореографическое полотно «Ночь на лысой горе» и др.

Каждому жанру присущи свои отличительные черты. Для создания комического, лирического, героического или драматического образов балетмейстер применяет различные подходы к композиции танца, подбирает знаковую систему, соответствующую избранному жанру. На практике прослеживается взаимосвязь жанровых и композиционных особенностей хореографического произведения, а также танцевальной формы. «Хореографические формы – это замкнутые устойчивые танцевальные структуры, в рамках которых осуществляется развитие танцевальных тем...» [48, с. 62 – 63]. Исследователь В. Н. Карпенко понятие «форма» трактует так: «...это способ (метод) изложения хореографического материала, и как он будет изложен – такую форму этот материал как хореографическое произведение и приобретет. Следует всегда помнить, что все виды танцевального искусства имеют свои формы, свои особенности построения композиции танца» [86].

¹² См. примечание «К с. 35».

¹³ Блазис выделил три основных балетных жанра: серьезный (основанный на сюжетах трагедий, романов, мифов и т. п.); мелодраматический, или полухарактерный (основанный практически на тех же источниках, что и серьезный, но воплощавший на сцене сказочную, аллегорическую сюжетную линию, не слишком грустную и не слишком смешную); комический – должен был использовать сюжеты «народного характера», сатирические, трагикомические и пр. [9, с. 41].

Формы народного танца находятся в непрерывном движении: старинные формы вытесняются новыми по причине несоответствия «...их образного строя художественному сознанию общества, изменившемуся под влиянием многочисленных экономических, социальных, культурных факторов» [83, с. 235 – 236]. Формируясь в самостоятельный вид, сценическое искусство танца определило основные формы, ставшие каноническими: соло, дуэт, трио, квартет, миниатюра, пляска, сюита, хоровод, ансамбль, дивертисмент, одноактный балет, полнометражный трехактный балет.

Разные виды танца, помимо общепринятых форм, располагают своими специфическими формами, иногда имеющими и национальный окрас. Например, в русском народно-сценическом танце ведущими формами являются хоровод (ходовой, гулевой, уличный, точный, шествие, орнаментальный, игровой, плясовой, круговой, линейный, смешанный, наборный, разборный), пляска (сольная, массовая, парная, перепляс), кадрили (линейная, квадратная, круговая, смешанная, кадрилиная пляска), лансье.

У каждого народа есть свои канонизированные формы танца с определенными рисунками и характерной лексикой. Полонез, мазурка, краковяк – польские танцы. Болеро, пасодобль, хота, сегидилья – испанские танцы. Чардаш, понтозоо – венгерские танцы. На протяжении нескольких веков происходит взаимовлияние видов, форм, жанров танца как внутри отдельно взятой национальной танцевальной культуры, так и в межнациональном пространстве.

В процессе становления и развития танца появились новые формы: монолог, действенный дуэт, хореографическая картина, хореографическое полотно, вокально-хореографическая композиция, ансамбль песни и пляски. Современная сценическая хореография заимствует перечисленные формы и развивает такие формы сценических представлений, как водевиль, ревю, обозрение, мюзик-холл, мюзикл, шоу, формейшн, секвей и др.

В классической хореографии формы зависят от количества исполнителей (*pas de deux*, *pas de trois*, *pas de quatre* и др.) или от музыкальной формы (вариация, *grand pas*, миниатюра, дивертисмент, одноактный балет, трехактный балет и др.).

Вариация (сольный танец) – самостоятельная концертная форма исполнения либо составная часть композиции других форм, для которой характерно слияние танцевальной техники с актерской выразительностью, вариация может быть кульминацией всей партии; исторически сложившаяся музыкальная форма с трехчастной структурой (состоящая из темы и ее нескольких (не менее двух) измененных воспроизведений), в которой части не повторяются, а их соединение основано на принципе контраста. Профессор Г. Д. Алексидзе подразделяет варьирование на две формы – строгую и свободную¹⁴.

В балете вариации подразделяются на «партерные» и «воздушные», женские и мужские. При сочинении избираются движения, соответствующие характеру роли и возможностям исполнителя. Разрабатывая рисунок, хореограф учитывает, что «танцовщик ”прорезает” пространство сцены в разных направлениях, не оставляя следа, в отличие от художника, который наносит штрихи карандашом или кистью на холсте. Но все эти передвижения танцовщика в пространстве воспринимаются зрителем и монтируются в его памяти. Поэтому столь важно умелое использование планшета сцены по всем направлениям» [2, с. 28].

Непревзойденными мастерами, создателями всевозможных вариаций были М. И. Петипа и Л. И. Иванов. Большой вклад внесли А. А. Горский, Ф. В. Лопухов, В. И. Вайнонен, Ю. Н. Григорович и др. Примером одного из гениальных произведений сольного танца является «Умиравший лебедь» в постановке М. М. Фокина. Интересен случай (вариация Остапа из балета «Тарас Бульба», хореография Р. В. Захарова¹⁵), когда вариация, сочиненная для определенного балета, с годами стала самостоятельным номером.

¹⁴ «Свободная форма варьирования – это та, которая видоизменяется и может стать неузнаваемой. Такого типа вариации дают большую свободу балетмейстеру в их хореографическом воплощении. Строгая форма варьирования – это такая форма, в которой тематический материал всегда остается узнаваемым» [2, с. 28].

¹⁵ Балетмейстер построил ее на прыжковых движениях классического танца в украинском характере, после чего движения вошли в обиход украинских ансамблей танца и стали считаться неперемненными элементами народной пляски. На эстраде танец именуется «Гопак», поставлен в 1940 г. и до сих пор пользуется огромной популярностью.

Дуэт (pas de deux) – танец, исполняемый двумя партнерами; может быть как частью спектакля, так и самостоятельным номером. Музыкальными формами дуэтного танца в большинстве случаев являются *adagio*, вальсы, ноктюрны, элегии, романсы. Дуэт обычно насыщен элементами поддержки¹⁶.

Юрий Иосифович Слонимский отмечал, что «термин *pas de deux*, существующий уже в XVIII веке, совершенно не совпадает с нашим понятием о *pas de deux*. В то время каждый парный танец рассматривался как *pas de deux*. Лишь после 20-х годов XIX века, начиная с эпохи творческой зрелости Дидло, мы видим постепенное развитие *pas de deux* в нашем понимании этого слова, т. е. хореографического дуэта» [65, с. 55 – 56]. Форма *pas de deux* развивалась под влиянием творчества Ж. Ж. Новерра, братьев М. и П. Гардель, Ж. Доберваля, Ш. Дидло, Ф. Тальони, Ж. Перро, Ж. Коралли, Авг. Бурнонвиля, А. Сен-Леона, М. И. Петипа, Л. И. Иванова, А. А. Горского. Много новых элементов, обогативших хореографическую пластику, внесли хореографы К. Я. Голейзовский, Ф. В. Лопухов, Л. В. Якобсон, А. М. Мессерер, В. И. Вайнонен, Р. В. Захаров, К. М. Сергеев, В. П. Бурмейстер, Л. М. Лавровский, Ю. Н. Григорович, Б. Я. Эйфман и др. [78].

Pas de deux по своей структуре близок к сюитной форме в музыке, состоит из четырех частей, расположение которых может меняться (*adagio*, вариации, кода). В адажио намечается тема, в вариациях она разрабатывается, в коде выясняется результат взаимоотношений.

Дуэты можно подразделить следующим образом: танец в унисон (дуэт-«двойка», исполняется обычно танцовщиками одного пола); танцевальный диалог (сцена-дуэт)¹⁷; действенный дуэт (танец мужчины и женщины на темы любви, ненависти, счастья и др.); танцевально-акробатический дуэт. Композиция дуэта строится на двух пластических линиях, стиль и характер движений создаются на основе отношений персонажей. Образуется сдвоенный пластический ряд, где каждый партнер наделен собственными вариационными элементами танца.

¹⁶ Есть примеры, когда в дуэте не используют поддержки. Адажио Фархад и Ширин в 1-м акте балета «Легенда о любви» поставлено Ю. Григоровичем без поддержек.

¹⁷ Примерами могут быть сцена Марии и Заремы из балета «Бахчисарайский фонтан»; дуэт-диалог Джульетты и Кормилицы из балета «Ромео и Джульетта»; диалог двух мужчин, Отелло и Яго, в балете «Отелло».

На эстраде 20-х гг. XX в. происходил переход от салонного дуэта к танцевально-акробатическому. Перевернули представления о канонической форме классического дуэта номера в исполнении Л. Ивер и А. Нельсон, О. Мунгаловой и П. Гусева, Е. Люком и Б. Шаврова, М. Понны и А. Каверзина, В. Сергеевой и А. Таскина, А. Мозговой и Э. Тараховского, А. Редель и М. Хрусталева. Культивировались стремительные темпы, смелые прыжки в руки партнера, сложные воздушные поддержки. Весь танец исполнялся в жизнеутверждающей манере на большом эмоциональном подъеме. «Так зародился новый тип дуэта – дуэт равных мужчины и женщины, славящих любовь, счастье, жизнь» [66, с. 71]. Вальс, поставленный В. Вайноненом на музыку М. Мошковского, вошел в золотой фонд дуэтного танца.

В стремлении развивать дуэтно-акробатический танец балетмейстеры начала XX в. осознали потребность в увеличении количества партнеров. Так появились танцевально-акробатические трио. Наиболее популярным было «Трио Кастелио» (одни из первых исполнителей – В. Плисецкий, А. Козырьков, Л. Бродская), с которым в разное время работали К. Голейзовский, В. Чабукиани, Н. Акимов. В хореографических номерах использовались подбросы, перелеты, броски, вертушки на уровне цирковой акробатики, режиссерские приемы, например фокусы (возможности «черного кабинета», когда один из партнеров был одет во все черное и на фоне кулис его силуэт не был виден, создавалась иллюзия «летающего балета», и другие трюки).

Трио, pas de trois (танец втроем, «тройка») – одна из разновидностей классического ансамбля; имеет каноническую структуру: вступление (*entrée*), *adagio*, вариации каждого из участников и коду. В балетах классического наследия форма *pas de trois* носит, как правило, дивертисментный (вставной) характер. Трио может быть только женским или только мужским, а также смешанным (две женщины и один мужчина, двое мужчин и одна женщина). Наиболее известны *pas de trois* из балетов «Лебединое озеро», «Пахита», «Фея кукол», «Щелкунчик», «Конек-Горбунок» и других; в народно-характерном танце – «Трепак» из балета «Щелкунчик», в народно-сценическом танце – «Гаучо», «Чичирдык» (И. А. Моисеев), «Тройка» (Н. С. Надеждина); в современной хореографии – «Три Марии» из спектакля «Страсти по Матфею» (Дж. Ноймайер), многообразные трио (мужские, женские, смешанные) из балета «Братья Карамазовы» (Б. Я. Эйфман) и др. Когда артисты танцуют в унисон, танец называют «тройкой» («тройка лебедей» во втором акте балета «Лебединое озеро» в постановке А. А. Горского и др.).

Квартет, pas de quatre (танец вчетвером, «четверка») может существовать как одноактный балет, где есть *adagio*, вариации (в различных комбинациях участников) и кода, или только в форме адажио, вариации, вальса и т. п. Композиционно возможны пять вариантов исполнительского состава: четыре женщины, четверо мужчин, две женщины и двое мужчин, трое мужчин и одна женщина, три женщины и один мужчина.

Один из самых популярных *pas de quatre* поставлен Ж. Перро на музыку Ч. Пуньи со звездным составом балерин: М. Тальони, К. Гризи, Ф. Черрито, Л. Гран. Другие известные квартеты из классического репертуара – «четверка лебедей» в балете «Лебединое озеро», действенный квартет из балета «Золушка», исполненный на балу злыми сестрами с кавалерами. Балетмейстер Р. В. Захаров так описывает танец «Ковры», или «Фрески», – квартет из балета «Конек-Горбунок»¹⁸: в ханском дворце на стене висели гобелены с изображением четырех восточных красавиц; Иванушка для развлечения хана заставил их ожить и танцевать; каждая солистка исполняла свой фрагмент, танцевали они и по две, и по три, и все вместе, а затем застывали снова в своих настенных изображениях [34, с. 128].

Балетный критик, историк балета А. Я. Левинсон, изучая историческое развитие форм, из которых создавался балет, рассматривает «большое венгерское па» из балета «Раймонда» – одного из сложнейших и великолепнейших созданий декоративного и ритмического гения Мариуса Петипа: «Эта необыкновенно широко задуманная хореографическая поэма включает в себе единственную в своем роде вариацию четырех кавалеров, нелегкое испытание для исполнителей... Особенно сильно впечатляет строение финала: после общей паузы четверо исполнителей вступают в танец, один за другим, точно голоса в фуге, если подобное сравнение применимо к столь кратковременной хореографической фигуре» [47, с. 229 – 230]. Критик А. Я. Левинсон подчеркивает, что технические трудности (антраша, пируэты, воздушные туры), заложенные балетмейстером в мужской танец, на тот момент были под силу только русским танцовщикам-виртуозам.

¹⁸ Авторство хореографии установить трудно: то ли это постановка первоначального автора балета А. Сен-Леона, то ли возобновлявшего балет М. Петипа, то ли создавшего новую редакцию в начале XX в. А. Горского.

Хореографическая миниатюра – малая форма сценического представления, сюжетная или бессюжетная, продолжительностью 4 – 5 минут; как правило, часть репертуара танцевальных ансамблей, но может быть и частью балетного спектакля, дивертисмента, сюитной формы. Хореографические миниатюры, объединенные единым замыслом, складываются в серии: «Скрябиниана» (К. Я. Голейзовский), «Картинки с выставки» (Ф. В. Лопухов) – или целый спектакль, например «Хореографические миниатюры» (Л. В. Якобсон).

Хоровод – древний народный круговой¹⁹ массовый обрядовый танец, содержащий в себе элементы драматического действия. Распространен в основном у славян, но встречается (под разными названиями) и у других народов, со временем перешел в канонизированную форму русского танца. Хороводы, как правило, сопровождались песнями, водились «под язык», по содержанию песен разделялись на трудовые, семейно-бытовые и величальные. Их композиция, рисунок, движения и содержание часто определялись местом и временем действия. Танцевальные переплетения могли быть навеяны узорами кружевниц, резчиков по дереву, полотнами живописцев.

Водились хороводы вожаками-хороводниками (хороводницами), которые знали много композиций и обладали даром импровизации. При их участии формировались местные (региональные) особенности бытовой русской народной хореографии, развивалась техническая сторона танца, расширялась география бытования хоровода. Любопытны хороводные игры, отличавшиеся драматизмом и правилами игры. Они объединялись в большой цикл (до восьми и более игр). Рисунок имел форму круга, внутри которого разыгрывалось содержание песни. Всем играм предшествовало начало – «наборные хороводы», а завершались они «разборными хороводами».

В хороводах часто используются аксессуары: платки, венки, пояса, рушники, веточки деревьев и др. Каждый предмет – это определенный символ. Венок – брачный союз, платок – подушка, шелковая плеточка – сила и покорность и т. п.

¹⁹ Круговая композиция (подобие солнца) и движение по ходу солнца (хождение за солнцем – «посолонь») берут свое начало из языческих обрядов и игр славян, поклонявшихся богу солнца – Яриле. Круг может разрываться, тогда образуются новые рисунки – зигзаги, линии, воротца, восьмерки, корзинки и т. д.

Пляска (сольная, массовая, парная, перепляс) – одна из основных форм народного танца, «вышедшая» из хоровода как самостоятельный вид народного художественного зрелища; способ продемонстрировать веселье, жизнерадостность, удаль и широту души.

Внутри самой пляски выявились разнообразные формы: перепляс, женская и мужская пляски, парная пляска, кадрильная пляска, хороводная пляска, пляска-игра, военная пляска²⁰.

Среди сольных русских народных плясок Ю. А. Бахрушин выделил три вида: перепляс, парная и одиночная импровизационно-изобразительная пляски. Одиночную пляску обычно исполняли девушки. Требовался творческий подход, художественный вкус, яркая выразительность, умение передать внутреннее состояние. Мужчины в сольных выступлениях показывают индивидуальную технику, виртуозность, удаль, смелость, отвагу.

Пляске, как и многим формам народного танца, свойственна импровизация, свободное варьирование движений и рисунков. Одна из отличительных черт плясок – сложная лексика (дробь, гармошки, веревочки, моталочки, ковырялочки, припадания, хлопущки, присядки, вращения), необходимая для создания яркого образа. Мастера-исполнители вводили в танец новые движения, совершенствовали композицию танца. Чтобы танец оставался доступным широким массам и сохранял объединяющую идею, процесс усложнения велся в разумных пределах.

Балетмейстер С. Лифарь приводит слова Я. Штелина о русской пляске: «Во всем танцевальном искусстве Европы не сыскать такого танца, который бы мог превзойти русскую деревенскую пляску, если она исполняется красивой девушкой-подростком или молодой женщиной, и никакой другой национальный танец в мире не сравнится по привлекательности с этой пляской» [49, с. 125].

У разных народов пляски имели разные названия: подражательные пляски брали начало из наблюдений за животными²¹ – «Бычок»,

²⁰ См. примечание «К с. 42».

²¹ Иван Сергеевич Тургенев так описывает подобный танец: «Плясал Иван удивительно – особенно ”Рыбку”. Грянет хор плясовую, парень выйдет на середину круга – да и ну вертеться, прыгать, ногами топтать, а потом как треснется оземь – да и представляет движения рыбки, которую выкинули из воды на сушь: и так изгибается и этак, даже каблучки к затылку подводит...» (Тургенев И. С. Отрывки из воспоминаний – своих и чужих. Старые портреты // Полн. собр. соч. В 30 т. Т. 10. М., 1978. С. 23).

«Перепелочка», «Утушка», «Гусачок», «Журавель», «Медведь», «За-яц»; пляски, связанные с трудовыми процессами, – «Ленок», «Толкуша», «Хмель», «Косари», «Веретено»; пляски, основанные на рисунке танца, – «Воротца», «Змейка», «Вензеля»; пляски, получившие свое название по количеству участников, – «Пятера», «Восьмера», «Семе-ра»; пляски по названию движения – «Топотуха», «Крутуха», «Мота-лиха», «Заковырки»; иногда название отражало характер танца – «За-дорная», «Бешенная», «Лиричная»; пляска называлась так же, как и песня, под которую она исполнялась: «Сени», «А я по лугу», «Бары-ня», «Камаринская», «Тимоня», «Валенки».

Кадриль (фр. quadrille) – французский танец, возникший в конце XVIII в. и популярный до конца XIX в. в Европе и России; разновидность контранса; парный танец, исполняемый по четырехугольнику в нескольких фигурах. Кадриль может быть литовской, украинской, белорусской и даже американской. Приобретя популярность в России, французская кадриль вобрала в себя русские традиции, появились в ней некоторые отличия, обусловленные географией распространения и исполнителями, живущими в различных регионах, отсюда и названия: «Московская кадриль», «Уральская кадриль», «Вологодская кадриль» и т. п.

Изначально кадриль насчитывала пять фигур с французскими названиями: Le Pantalon («Штаны» – название популярной французской песенки); L'été («Лето»); La Poule («Курица»); La Pastourelle («Пастораль»), La Tréniis, La Paris и другие – одна на выбор, по желанию распорядителя; Finale («Финал») [101]. Со временем фигуры перерабатывались, видоизменялись, возникали новые со своими названиями: проходочка, звездочка, знакомство, воротца и пр. Фигуры объявлялись ведущим либо обозначались притопом, взмахом платка, ударом в бубен и т. д. По форме построения русские кадрили могли быть угловыми или квадратными, двухрядными, линейными, круговыми. Исследователи в области танца предполагают, что до 1938 г. русская народная кадриль на сцене не исполнялась и первой явилась постановка Т. А. Устиновой «Калининская кадриль». Отправной точкой для создания кадрилей в профессиональных и любительских коллективах послужила «Городская кадриль», поставленная И. А. Моисеевым.

Появлению больших и сложных композиционных хореографических форм (балетов) предшествовали малые композиционные формы: дивертисмент, сюита, концерт, тяготеющие к «чистому» танцу и способствующие совершенствованию исполнительского и постановочного мастерства.

Дивертисмент (фр. *divertissement* – увеселение, развлечение) – зрелище, собранное из номеров разных жанров (драматических, вокальных, танцевальных), истоки которого в народных представлениях в Италии эпохи Возрождения; структурная форма внутри балетного спектакля, сюита из танцевальных номеров разных жанров, видов и форм, имеющая свою внутреннюю драматургию. В качестве образцов академической формы можно назвать дивертисменты из спектаклей «Лебединое озеро», «Баядерка», «Спящая красавица».

Дивертисментные формы часто используют для показа времени, места происходящего действия, национального колорита, создания атмосферы, а порой и обобщенного абстрактного образа. Балетмейстер Ф. В. Лопухов считал дивертисментные танцы на балу в балете «Лебединое озеро» цепью соблазнов, расслабляющих принца, подготавливающих его к главному выходу очаровавшей его Одиллии. «Признаками дивертисмента являются: театральность и зрелищность; увеселительность представления; наличие определенного количества хореографических номеров, не обязательно объединенных сюжетом» [63, с. 128].

Сюита (фр. *suite* – ряд, последовательность, продолжение) – хореографическая композиция из нескольких танцев, чередующихся по принципу контраста и объединенных одной темой; музыкальное произведение, состоящее из нескольких музыкальных пьес танцевального характера. Как танцевальная форма сюита получила свое развитие в конце XVI – начале XVII в. в четырех старинных танцах (алеманда, куранта, сарабанда, жига), исполняемых на балах. Сюитная форма имеет место в классических балетах, в разновидностях современного танца, шоу-направлениях. Из истории народно-сценического танца можно привести наиболее яркий пример – сюиты, состоявшие из танцев братских республик СССР. «Признаками композиции сюиты являются: наличие нескольких танцев; наличие единой темы, вида танца; действенное контрастное развитие (начало, развитие, завершение)» [63, с. 129].

Концерт (итал. concerto – состязуюсь) – разновидность публичного выступления. Как сценическая форма концерт получил развитие в XVIII в. в музыке, а затем и в хореографии.

Форма хореографического концерта укрепилась благодаря развитию и популяризации формы хореографической миниатюры, ставшей основой для концертных программ. Хореографический концерт – это объединение отдельных законченных танцевальных произведений в одно композиционное целое. Признаки концертной формы: большое количество произведений; ансамблевость исполнения; многообразие видов, жанров и форм хореографических произведений; композиционное построение по законам сценической драматургии (начало, развитие, кульминация, финал); тематика (торжественный, праздничный, юбилейный, отчетный, гала, класс-концерт и т. д.); зрелищность.

Одноактный балет, полнометражный трехактный балет – «это драма, написанная музыкой и воплощенная в хореографии. Сценическое воплощение музыкальной драматургии балета состоит... в создании хореографического действия, раскрывающего, а нередко и обогащающего содержание музыкальных образов. Основой хореографического действия является танец, воплощающий события сюжета, состояния и характеры действующих лиц» [4, с. 42].

Одноактный балет может быть бессюжетным и сюжетным. По сравнению с хореографической миниатюрой длится 10 – 30 минут. Главное отличие сюжетного танца от бессюжетного – наличие событийного ряда, символизирующего поступки или душевные состояния главных действующих лиц. В бессюжетном танце драматургия основана на сопоставлении, смене и развитии человеческих переживаний, воплощающих определенную идею. Хореография создается на основе музыкальной драматургии без передачи поступков и событий. Сюжет – это внутреннее смысловое развитие, многослойное соединение образов в танце. Сюжетная и бессюжетная драматургия²² одноактных балетов

²² В 1717 г. Джон Уивер показал свой первый сюжетно-действенный балет «Любовные похождения Марса и Венеры». Сюжет из античной мифологии в нем передавался без слов и пения, с помощью пантомимы и танца: богиня Венера обманывала супруга Вулкана с красавцем Марсом; в сценах Венеры и Вулкана развивался танцевально-пантомимный диалог с пылкими чувствами. Уивер написал «танцевальный язык»: «Восхищение изображают поднятой правой рукой: ладонь с сомкнутыми пальцами поднята кверху, затем кисть одним махом поворачивается кругом и пальцы раскрываются, тело откидывается, глаза прикованы к предмету. Удивление: обе руки воздеты к небесам, глаза подняты, тело откинуто». Так можно было выстраивать целые фразы [102].

имеет свои особенности композиционного решения. Основу любого одноактного балета составляет драматургический план (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, финал).

Исследователь В. И. Панферов предлагает следующую структуру одноактного балета. В конструкции *бессюжетного балета* должны присутствовать: режиссерская концепция развития танцевально-пластической формы; символично-знаковая направленность хореографической драматургии и языка танца, выявление не событий, а эмоциональных состояний; пространственно-временная протяженность условного визуального ряда, три или более частей в содержании; предельная условность, зрелищная орнаментальность формы.

Для композиции *сюжетного одноактного балета* характерны: определенность хореографической темы; место и время действия; интервалы действия согласно сюжетной драматургии (начало, взаимодействие, разрешение и заключение); совершение персонажами конкретных поступков; мера условности хореографического языка относительно музыки и декорационного оформления; динамика развития движения от простого конкретного к сложному условному; конкретность использования знаковости и символики языка жестов [63, с. 121].

Действие одноактного балета должно быть воплощено в форме, соответствующей одноактному, а не двух- или трехактному балету. Главное выразительное средство сюжетного балета – действенный танец, который претворяет развитие действия. В нем прослеживается характер и динамика образа. В XVIII – XIX вв. он носил название *pas d'action*. Балетмейстеры Ж. Ж. Новерр и Ш. Дидло утверждали действенный танец в качестве основы балетного спектакля, который стал отличаться не по форме, а по содержанию от более ранних балетных спектаклей.

Многоактный балет определяется темой и сюжетом, для раскрытия которых необходим временной период в несколько актов, поэтому сценарий включает в себя четыре и более картин с новым местом действия. Продолжительность балетного спектакля более трех часов (без учета антрактов) нежелательна.

Хореографическая драматургия и хореографический текст. Танцевальная драматургия «образует действенный стержень балета. Под драматургией подразумевается сюжетный и смысловой конфликт, зало-

женный в определенной жизненной ситуации, развивающийся и разрешающийся на протяжении музыкально-хореографического действия» [22, с. 335].

В основу *хореографической драматургии* ложатся тема, идея и сюжет произведения, характеры действующих лиц, предлагаемые обстоятельства, конфликт и расстановка борющихся сил. Балетмейстер выстраивает драматургию (одноплановую или многоплановую), учитывая структурную пропорциональность частей и логику развертывания действия, обеспечивая создание художественного образа танца.

Драматургические звенья: пролог, экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка и эпилог. В современной хореографической драматургии формы танца могут видоизменяться, но законы драматургии едины для балетного спектакля, хореографической миниатюры, танцевального номера (сюиты), шоу: «...суть останется та же: экспозиция – завязка – разработка – кульминация – развязка. Драматургические приемы Софокла, Шекспира, Моцарта, Достоевского, Беккета, разные по форме, имеют одну и ту же задачу – драматизацию действия и воплощение феномена своей театрально-философской идеи», – пишет Г. Д. Алексидзе [2, с. 26].

Экспозиция – появление действующих лиц. Длительность и динамика зависят от задач произведения, количества персонажей. Экспозиция должна вызывать нарастающий интерес, интриговать зрителя.

Завязка – начало взаимодействия героев, обозначение конфликта; имеет содержательное значение, характеризует причины поведения действующих лиц или музыкально-танцевальные темы.

Развитие действия – ряд событий перед кульминацией, обостряющих конфликтную ситуацию; может иметь один или несколько уровней нарастания напряжения.

Кульминация – наивысшая точка развития хореографической драматургии, сопровождающаяся эмоциональным накалом. В бессюжетном танце достигается пластическим решением с использованием самого сложного рисунка, лексики. Кульминация может совпадать с финалом, может быть двойная кульминация (фальшфинал).

Развязка – разрешение конфликта, подготовленное ходом действия. Форма развязки (постепенная или внезапная) зависит от балетмейстерского решения. По содержанию развязка может быть прерванной (прерванное действие), предполагающей домысливание

ситуации, или завершённой, когда все взаимоотношения героев выяснены.

Иногда в хореографических произведениях встречаются пролог и эпилог. Пролог – предисловие, предвосхищающее события. Эпилог расширяет рамки развязки, демонстрирует отношение автора к произошедшим событиям, подчеркивает основную мысль.

Выстраивая хореографическую драматургию, нужно учитывать продолжительность номера и каждой его сцены, соблюдая необходимый темпоритм действия и размеры сценического пространства. Пространственное решение композиции – это рисунок танца (распределение танца по сценической площадке во взаимосвязи с танцевальной лексикой). Рисунки бывают простыми и сложными, одноплановыми и многоплановыми.

Хореографический текст – это средство выражения идеи, темы танца, балетмейстерской мысли, характеров и взаимоотношений героев, хореографической драматургии. Хореографический текст состоит из рисунка танца и его лексической наполненности, включая язык танца и танцевальную речь. Он связан с музыкой, ее мелодико-интонационным строем, системой образов, формой и имеет свое строение: танцевальная фраза, период, раздел, часть.

Бытует множество сравнений хореографического текста с литературным (разговорным) текстом. И тот и другой состоят из фраз, предложений, где есть подлежащее и сказуемое, главные и второстепенные члены предложения, пунктуация и интонация речи. В хореографии это различные позы, жесты, мимика, ракурсы, вращения, прыжки, уровни, передвижение исполнителей в пространстве²³ и т. д. По аналогии с языком можно проанализировать составные части движения и способы их изменения, темп, смысл, временное протяжение, динамическую окраску и энергию, форму движения, построение речевых оборотов и фразеологию [58, с. 273]. У каждого постановщика индивидуальный почерк, определенный стиль.

²³ Вадим Юрьевич Никитин выделяет «...четыре основных способа передвижения: шаг, бег, прыжок и вращение. Существует пятый вид – ”нетрадиционные” способы: ползком, на четвереньках, перекаты, ”колеса” и т. п. Одновременно с изучением способов передвижения рекомендуется изучение динамической характеристики времени движения, связанной с понятиями ”скорость” и ”ритм”» [58, с. 360].

Сочиняя текст, необходимо обеспечить совпадение хореографического образа с музыкальным; учесть соотношение музыкальной и танцевальной фраз; отразить тембровые, динамические, гармонические, полифонические особенности; сопоставить музыкальную форму (трехчастная, рондо, сонатная, полифоническая и т. д.) с хореографической композицией; избегать эклектичности и перегруженности (бедности) текста; владеть стилевыми особенностями композиционных решений танца (национально-региональными, историческими).

Есть примеры, когда хореографический текст строится по принципу «этнической обобщенности», на основе соединения и обобщения нескольких бытующих вариантов. Работая над созданием «Калининской кадрили», Т. А. Устинова из двенадцати фигур кадрили, бытовавшей в деревне Борихино, выбрала четыре и «...обогатила их отдельными фрагментами из "ланце" и "пляски", которые бытовали в селе Палкино» [10, с. 99].

Владение композицией танца – одно из обязательных требований к профессии балетмейстера, репетитора и педагога. В зависимости от качества произведения, его художественной ценности танец, управляя зрительским восприятием, вызывает разные чувства. Создавая произведение, хореограф обязан помнить об ответственности за результат своего труда. Сценический танец предназначен для зрителя и должен быть красивым зрелищем. Заостряя внимание на зрелищной основе танца, приведем высказывание балетмейстера О. Виноградова: «Я горячий сторонник комплекса театра. Комплекс театра – это декорации, костюмы, все виды хореографической драматургии, пластики, пантомимы, гротеска, развитой драматургической линии, больших ролей и т. д. Я сторонник спектакля-пьесы» [23, с. 15 – 16].

3. Краткий экскурс в историю сценического танца

Ступени формирования танцевального искусства от древних времен до конца XX в. Каждая историческая эпоха внесла свой вклад в создание, укрепление и развитие видов, жанров и форм сценического танца. Культивируя традиционные элементы и сюжеты, заимствуя колорит и самобытность в национальной культуре разных стран, синтезируя современную хореографию и балет, хореографическое искусство движется вперед. Сценическая хореография «говорит» условным языком, языком тела, мимики и жеста, создавая хореографические символы, берущие свое начало из древних времен.

Танцевальные движения ведут происхождение от основных форм движений человека. Их сочетания легли в основу национальных традиционных танцев различных видов и форм. За долгую историю человечества танец изменялся, отражая развитие национальных культур (традиций, трудовых процессов, уклада жизни народа, религиозных обрядов). В каждой отдельно взятой местности этот процесс происходил по-своему.

В Древнем мире (в Индии, Египте, Иудее) происхождение танца считалось божественным, так как создателем и первым исполнителем являлся бог. Индийский классический танец получил теоретическое обоснование уже во второй половине I в. до н. э., что свидетельствует о его высоком уровне. В Древней Греции многообразные плясовые формы были тесно связаны с культом бога Диониса: обряды, шествия и таинства представляли собой своеобразные хореографические композиции. Одна из девяти муз – муза танца Терпсихора. Хореографическая культура в Греции развивалась активно: танец вводился как обязательный предмет в школьном обучении; воспевался в литературе Лукианом, Аристотелем, Гомером и др. Танцующие изображались на фресках и вазах. Появилась классификация танцев. Многие мифологические сюжеты и образы (фавны, вакханки, нимфы) используются в балете и сегодня. Как продолжение танцевальных традиций античной Греции в Древнем Риме происходило освоение эллинистического²⁴ танца, который получил позднее развитие в пантомимах II – V вв. н. э. В танцах прослеживалась «классичность движений».

Уже в античности существовал профессиональный танец в качестве зрелища, аналогичного театральному. Это был сложный спектакль, основанный на синтезе слова, музыки, вокала и танца, с применением сценических эффектов посредством машинерии. Назывался он «пирриха» [8, с. 104]. В Древнем мире и в античности особое место занимал хоровод; сохранившись до наших дней, он утвердился как форма сценического танца.

²⁴ Эллинистический – относящийся к эллинизму; эллинский, греческий. Эллинизм (лат. *hellenismus*; от древнегреч. *hellen* – грек) – греко-римская философия в период от Александра Великого (356 – 323 гг. до н. э.) до Августина Аврелия (354 – 430 гг. н. э.) и в более позднюю эпоху – до конца Древнего мира (середина VI в. н. э.). Термин был введен в XIX в. историком И. Г. Дройзеном [103].

С развитием общества, появлением классов танец и танцевальная музыка разделились на народно-бытовые и профессиональные. В Средневековье появились ранние формы европейского сценического танца – танцы жонглеров, шпильманов, скоморохов и др. Профессиональные танцы подразделялись на церемониальные и театрализованные, а народно-бытовые – на обрядовые пляски-игры, охотничьи, военные, ритуальные, культовые. Танцовщики приобретали сценический опыт, развивали движенческий арсенал, и постепенно сценический танец выделился в самостоятельный вид театрального искусства, в котором сюжетная линия раскрывается выразительными средствами хореографии.

В XV – XVI вв. в развитие сценического танца внесли свой вклад профессиональные наемные танцовщики – морескьеры, исполнявшие сюжетные танцевальные сценки: морески, театральные танцы ряженых, берущие свое начало от воинственных плясок мечей.

«Летопись сообщает, что в Москве в начале XVI века при торжественном выходе матери Ивана Грозного, великой княгини Елены, на свадьбу ее шурина ”перед нею шли плясуны”» [5, с. 8]. К этому же времени в Москве появились большие поселения иностранцев, которые привнесли в жизнь москвичей увлечение театром. Развитие балета в России тесно переплетается с развитием театрального искусства. «По театральным законам того времени, независимо от жанра пьесы, каждый акт должен был заканчиваться театральным танцем, именовавшимся балетом. За рубежом эти балеты носили название выходов (entrée), так как исполнители выходили танцевать в антрактах из-за кулис на авансцену. В России балеты стали называться междусеньями в связи с тем, что ставились они между актами, которые именовались сеньями, то есть сценами» [Там же, с. 14].

С конца XVI в. начал формироваться балет, сначала существовавший в виде интермедий в оперных и драматических представлениях на мифологические сюжеты. Появился термин «балет». Во Франции в 1581 г. поставлен первый балетный спектакль «Комедийный балет королевы», хореография Бальтазарини ди Бельджойозо.

Профессиональный танец в период с конца XVI до конца XVII в. формировался под влиянием итальянских балетмейстеров, танцовщиков-виртуозов. В начале XVII в. возникла новая форма сценического танца – фигурный (изобразительный) танец (баллофигурато – в Италии, балле – во Франции, баиле – в Испании) [104]. Расцвет балетного

искусства наступил во время правления Людовика XIV – Короля-Солнце. Композитор и танцор Жан-Батист Люлли был любимцем короля; сочиняя музыку, он учитывал нюансы хореографической композиции, подчиняя музыкальные фразы движениям артистов. «Именно в эпоху Люлли, – размышляет В. М. Красовская, – ...танцовщики-виртуозы начали совершенствовать ту или иную избранную ими форму» [46, с. 131]. Одни отплясывали чакону, другие – луру, третьи проворно управлялись с тамбурином. И хотя позднее Новерр назвал этот подход «обветшалым каноном», анализируя исторические факты, В. М. Красовская все же делает вывод в пользу Люлли, считая, что «канон подтолкнул развитие форм выразительного танца, пластически передающих содержание музыки» [Там же]. В сотрудничестве с драматургом Мольером Люлли создал жанр «comédie-ballet», основанный на итальянской комедии dell'arte. В тандеме с Люлли работал и П. Бошан (преподаватель танцев Людовика XIV). Их наиболее важное творение – «Мещанин во дворянстве». К середине XVII в. сложились предпосылки для становления танцевального искусства как отдельного вида. Подтверждением тому явилось открытие в 1661 г. во Франции Королевской академии танца.

Профессиональное искусство хореографии, развиваясь, опирается на формы и элементы народного (бытового) танца. **В начале XVIII в.** главенствуют парные танцы: бурре, паспье, ригодон, гавот, менуэт и другие, в своем большинстве имеющие провинциальное французское происхождение. По своей сути бытовые танцевальные жанры практически не отличаются от сценических. В театральных представлениях исполняют те же танцы, что и на балах, независимо от сюжета спектакля. Танец вводится в оперу в виде дивертисмента – отдельных танцевальных номеров, связанных формально. Постепенно фольклорные и жизненно-реалистические элементы исключаются, «...остается лишь схема галантной, эротически окрашенной игры, в результате чего появляются танцы соразмерного, симметричного и искусно стилизованного движения» [104].

В Англии в первой половине XVIII в. хореограф и теоретик балетного театра Джон Уивер («отец английского балета») создал пантомимические спектакли с драматургическим действием. Он отказался от песен и слов, назвал пантомиму сценическим танцем, выделив его в отдельный вид театрального танца, разделил сценический и балетный танец. В 1717 г. Д. Уивер поставил сюжетный балет «Любовь

Марса и Венеры». Его идеи, касающиеся гармоничного сочетания композиции и движения в балетном искусстве, опережали свое время.

Новаторские идеи хореографов конца XVII – начала XVIII в. положили начало формированию профессионального балета. Структурировалась прыжковая техника (невысокие прыжки с заносками – royal, entrechat-quatre, entrechat-trois), виды вращений (pirouettes, tours). Жанровые разновидности танца нашли отражение и в творчестве композиторов, которые насыщали танцевальными ритмами не танцевальную музыку. Особенно ярко роль танца и ритма проявилась в крупных инструментальных формах венских классиков.

В России первый балетный спектакль «Балет об Орфее и Эвридике»²⁵ увидел свет при дворе царя Алексея Михайловича в 1673 г. Во время правления Петра I в России популяризируется классический танец, уже утвердившийся в Европе. На формирование народно-сценического (характерного) танца оказали влияние общественные балы, петровские ассамблеи, танцевальные вечера и маскарады для представителей дворянства и других сословий. Русская знать стала учить и танцевать бальные танцы, привнесенные из народных танцев Европы. Русский менталитет диктовал непосредственную, живую манеру исполнения, ускорялся темп, композиция приспособлялась к новым эстетическим вкусам и правилам поведения в обществе. Есть предположения, что французская кадрили как форма танца повлияла и на русский народно-сценический вариант кадрили. «В маскарадах и других ”потехах” Петр I поощрял исполнение русской пляски. В результате она все больше отходила от быта и приближалась к театральному действию» [62, с. 67]. Екатерина II тоже любила все «русское», но облагороженное посредством балетного театра. Придворный балет наполнялся смысловой значимостью и в XVIII в. превратился в целостный спектакль с развитой драматургией, воплощенной средствами пантомимы и танца. Балетмейстеры Ж. Б. Ланде и А. Ринальди поставили в Санкт-Петербурге при дворе Анны Иоанновны в Эрмитажном театре балетный дивертисмент в опере «Сила любви и ненависти» (1736 г.). «Русский француз» Ж. Б. Ланде, осознавая необходимость системного подхода к подготовке исполнительских кадров и преследуя цель развития техники танца и расширения горизонтов балетмейстерского мастерства, выступил в 1738 г.

²⁵ Музыка Г. Шютца, хореография Н. Лима – руководителя первой зарождающейся балетной труппы царской России, ее солиста, педагога и балетмейстера.

с инициативой открытия в Петербурге «Собственной Ее Величества танцевальной школы»²⁶ с изучением изящных искусств (бального танца) на основе Шляхетского кадетского корпуса. В 1773 г. открылась балетная школа в Москве – «классы театрального танцевания» при Московском воспитательном доме²⁷.

К началу XIX в. русский балет занял крепкие позиции. Основой классического балетного спектакля становится эстетическое течение «романтизм». Обновились сценические приемы, усилилась действенная композиция, положено начало симфонизации танцевального действия. Исторические события начала XIX в.: последствия французской революции, война с Наполеоном, национально-освободительное движение в Австрии, Германии, Италии, Польше – повлекли радикальные перемены в общественной и культурной жизни, что отразилось на тематике, формах и жанрах искусства²⁸. Театр открыл двери для широкой публики, большой интерес вызвал новый музыкально-театральный жанр – оперетта, в которой танец, наряду с вокалом и словом, составляет основу музыкальной драматургии. Танцы, предполагающие большое количество пар (полонез, контрданс), пользовались наибольшей популярностью. Фаворитом танцевальных жанров стал вальс, определивший структуру, характер и манеру балльных танцев. Жанровой основой вариаций и дуэтов явились многие музыкально-хореографические формы: вальсы, польки, галопы и др. В сценическую танцевальную культуру, подвергаясь значительной стилизации, вторглись новые танцы из народной среды Испании (болеро, сегидилья и др.), Польши (краковяк), Венгрии (чардаш), России (трепак). В России вошли в моду па-де-козак, русская пляска и кавказская лезгинка. Создавались новые балльные танцы, например па-де-шаль – танец, возникший вместе с модой на дамские шали. Благодаря творчеству П. Чайковского и А. Глазунова на основе традиционных бытовых танцевальных жанров возникли высокохудожественные произведения, музыка стала ядром драматургии хореографического спектакля.

²⁶ В настоящее время Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой в Санкт-Петербурге.

²⁷ В настоящее время Московская государственная академия хореографии.

²⁸ Появились патриотические балеты и народно-патриотические дивертисменты: «Новая героиня, или Женщина-казак», «Любовь к Отечеству», «Русские в Германии, или Следствие любви к Отечеству», «Торжество России, или Русские в Париже» (И. И. Вальберх).

Двадцатое столетие – золотой век русского балета. Но достижения в искусстве иногда завоевываются ценой утрат. В 20-е гг. XX в. появлялись многочисленные спектакли, в которых действие решалось в пантомимных, полутанцевальных сценах. Об этой тенденции В. В. Ванслов пишет: «Обытовление балетного спектакля вело к обеднению танцевальных форм и танцевального языка, к забвению богатейшего арсенала приемов и средств классического искусства прошлого. Это относится к таким формам, как гран па, па д'аксион, большое адажио, малый ансамбль, сольные вариации, основанные на мелкой технике, и другие».

Влияние на структурирование форм сценической хореографии, на развитие пластического языка оказали отечественные и зарубежные балетмейстеры, работавшие на русской сцене в разное время и в разных художественных стилях: Ж. Б. Ланде, Ф. Хильфердинг, Г. Анджолини, И. Вальберх, Ш. Л. Дидло, А. Глушковский, Ж. Перро, А. Сен-Леон, М. Петипа, Л. Иванов, А. Горский, М. Фокин, Ф. Лопухов, В. Вайнонен, Л. Мясин, С. Лифарь, Дж. Баланчин, Л. Лавровский, В. Чабукиани, К. Сергеев, И. Бельский, Л. Якобсон, К. Голейзовский, Р. Захаров, Ю. Григорович, О. Виноградов, Н. Боярчиков, В. Васильев, Д. Брянцев и др.

В части развития стилей современного танца Соединенные Штаты Америки привнесли в мировую хореографическую эволюцию два художественных элемента: «свободный» танец Айседоры Дункан и афроамериканский джазовый танец. Здесь сложились свои танцевальные системы, танец достиг высокой профессионализации. На развитие европейского танца в начале XX в. оказали влияние дягилевские сезоны и русские хореографы-новаторы М. Фокин, В. Нижинский, Б. Нижинская, Л. Мясин, С. Лифарь, Дж. Баланчин, сочетавшие классический танец с модерном, народным танцем. Появилось направление «неоклассика», основанное на технике классического танца, в котором работали М. Бежар, Р. Пети, И. Килиан, Д. Кранко, Д. Ноймайер и др.

В Европе и США благодаря процессам ассимиляции традиций классического балета с новыми формами и направлениями танца возник новый язык движений, который был назван танцем модерн. Параллельно развиваясь и совершенствуясь, джазовый танец и танец модерн оказывали влияние друг на друга и породили множество танцевальных техник и новый термин – модерн-джаз танец.

Во второй половине XX в. возникают новые формы музыкально-хореографического искусства. Они представляют собой соединение хореографии, музыки, слова, пантомимы, фотопроекции, кино, освещения, звука, перформанса. Это танец постмодерн (postmodern dance), современный танец (contemporary dance), пластический и танцевальный театр (dance theatre). Возникла разновидность современного танца – контактная импровизация (танцовщик взаимодействует с предметами на сцене и с самой сценой). Выделились лидеры, создавшие авторскую технику: М. Грэхем, Р. фон Лабан, М. Вигман (экспрессивный танец); М. Каннингем, А. Николайс, Э. Хоукинс, Дж. Батлер, П. Тейлор, М. Бежар (авангардный танец); Т. Браун, М. Моррис, П. Бауш (танец постмодерн) и др.

По мнению ведущих специалистов, *основоположник современной хореографии в России, автор жанра «танцсимфония» – русский балетмейстер Ф. Лопухов*. Симфонический классический танец как самостоятельный жанр – его великое открытие, ставшее частью фундамента как русского, так и европейского и американского модерна и авангарда. Большой интерес представляет авторская хореография Б. Эйфмана, Е. Панфилова, Н. Огрызкова и других балетмейстеров, работающих в России на стыке видов и жанров танца и расширяющих представления о формах сценического танца.

Постепенно на почве отрицания канонов классического танца происходит размежевание «высокого» искусства и легкого жанра²⁹. Эстрадные танцевальные направления развивались самостоятельно, создавали свой хореографический язык, формы, жанры, широко применялись в бытовом и театральном танце, в киноиндустрии, влияли на процесс художественной эволюции мюзикла, на его тематику и выразительные средства.

Творчество балетмейстеров во время Великой Отечественной войны. Особая строка в истории формирования и развития сценических форм танца – это творчество балетмейстеров во время Великой Отечественной войны. Хореографические произведения того времени были проникнуты оптимизмом, любовью к жизни, ненави-

²⁹ Черты легкого жанра – развлекательность, комедийность и коммерческая целесообразность. Высокохудожественные хореографические произведения строятся по принципу усложнения музыки, хореографического текста, обладают идейно-образным наполнением, глубоким содержанием.

стью к врагу. Например, балетмейстер В. Вайнонен поставил «Вальс» на музыку М. Мошковского, который исполняли О. Лепешинская и П. Гусев. Интересны хореографические миниатюры и целые хореографические программы, поставленные К. Голейзовским, А. Мессерером, В. Вайноненом, Р. Захаровым, И. Моисеевым и др. В блокадном Ленинграде в 1942 г. балетмейстер А. Е. Обрант организовал молодежный танцевальный ансамбль, постоянно работавший на передовой линии фронта. В пляске «Тачанка», имитирующей кавалерийский бой, он использовал новые рисунки танца: движение на публику клином, челночные ходы. Делая постановки в жанре хореопантомимы, он обогащал пластику элементами гимнастики и народного танца, пропагандируя силу, азарт, красоту тела. Хореограф придумал варианты смены оформления сцены на основе больших полотнищ ткани (парус, флаг, морские волны, ткацкие станки и т. п.). Показывая на сцене своих современников, А. Е. Обрант избегал натуралистических приемов, создавая обобщенные поэтические сцены и образы, объединенные одной темой.

Весомый вклад в развитие коллективов нового типа – ансамблей песни и пляски – внес Ансамбль красноармейской песни Центрального дома Красной армии имени М. В. Фрунзе³⁰. Героико-патриотическая тема получила свое продолжение в народно-сценическом танце: появился самостоятельный подвид – военная пляска, построенная на синтезе балета и народной пляски. Армейская пляска приобрела законченность формы благодаря балетмейстеру П. Вирскому. Он, создавая сценический образ советского воина, формировал отдельную эстетику и манеру исполнения, новые балетмейстерские подходы к музыкальному материалу, композиции и изобразительно-выразительным средствам танца. Создание Ансамбля песни и пляски Советской армии положило начало развитию многочисленных армейских профессиональных и самодеятельных коллективов. Среди них военноморские ансамбли, ансамбли летчиков, ансамбли различных военных округов страны. В статье «Власть высокого таланта» А. Компаниец подчеркивает значимость творческого пути Ансамбля песни и пляс-

³⁰ Ныне Академический дважды Краснознаменный, ордена Красной Звезды ансамбль песни и пляски Российской армии имени А. В. Александрова, организованный в 1928 г.

ки Российской армии имени А. В. Александрова³¹: «В нашей стране впервые в мировой практике учрежден уникальный жанр искусства – военный ансамбль, раскрывающий на языке двадцатого столетия устоявшуюся традицию российского хоровода» [85].

Создание государственных ансамблей народного танца. Их влияние на развитие сценических форм танца. Отдельную страницу в развитии сценических форм танца занимают профессиональные танцевальные коллективы, ведущие свою историю в СССР с 1937 г., со дня основания Государственного академического ансамбля народного танца (ГААНТ), отразившие на сцене исторические и культурно-идеологические аспекты времени. «Именно с этого момента... стал создаваться особый жанр сценического хореографического искусства, названный потом критиками "жанром ансамбля народного танца"» [13, с. 24]. Выступления ансамблей танца, ансамблей песни и танца явились новой формой сценического представления. Организованные в советский период государственные коллективы: Государственный академический хореографический ансамбль «Березка» имени Н. С. Надеждиной, Ансамбль народного танца Грузии, Государственный академический русский народный хор имени М. Е. Пятницкого, Национальный заслуженный академический ансамбль танца Украины имени П. Вирского и другие – задавали высокую художественную планку. Стоит обратить внимание на тот факт, что все руководители-балетмейстеры этих коллективов имели академическое балетное образование: являлись выпускниками хореографических училищ. В своем творчестве они утверждали высочайшую исполнительскую школу, стараясь сохранить, развить, обогатить фольклор профессиональными знаниями. Национальный колорит, облеченный в стройные сценические формы и уникальные по благородству линии, воплотился в бессмертных образцах хореографического наследия. Профессиональный подход к музыкальной форме, которая ложилась в

³¹ Когда издание готовилось к печати, случилась непоправимая трагедия для всей страны и профессионального хореографического сообщества во всем мире. 25 декабря 2016 г. 64 артиста Академического ансамбля песни и пляски Российской армии имени А. В. Александрова, из которых 29 человек – артисты балета, погибли в авиакатастрофе на пути к военной сирийской базе в Хмеймиме. Фронтальная гастроль стала последней для легендарного коллектива, с честью пронесшего знамя русской сценической культуры через все фронты, на которых сражалась его страна.

основу народно-сценической хореографии, подтолкнул к кристаллизации форм танца и появлению новых принципов развития и создания сценических форм танца.

Многие талантливые хореографы приумножили золотой фонд балетмейстерских работ, среди них И. Моисеев, П. Вирский, Н. Болотов, Т. Устинова, Н. Надеждина, О. Князева, М. Годенко, В. Захаров, В. Копылов, Г. Гальперин, Я. Коломейский, М. Чернышев, А. Шостак, В. Модзолеевский, Н. Кубарь, М. Мурашко и др.

Давая оценку этому культурному феномену – подъему народного танца до высочайшего художественно-технического уровня, созданию хореографических номеров по законам профессиональной сцены и утверждению национального танца на сценических площадках самых престижных театров мира, А. А. Борзов пишет: «Кто бы мог подумать в начале двадцатого века, что какие-то фольклорные образцы народной хореографии в России совсем неожиданно встанут в один ряд с традиционной культурой классического танца, с искусством знати и для знати? Такое никому не могло присниться даже во сне. А тут сегодняшние или вчерашние крестьяне, переодевшись и причесавшись, выделывают на сцене головокружительные коленца и танцуют хореографические композиции не только под народную музыку, а и под музыку, обработанную профессиональными композиторами» [13, с. 20 – 21].

Остановимся на некоторых достижениях одних из самых именитых законодателей народно-сценического танца, создавших авторскую хореографию.

Игорь Александрович Моисеев (1906 – 2007) – родоначальник модели профессионального коллектива, основатель новой разновидности сценического танца – народно-сценической хореографии. Он привнес академическую манеру исполнения и новые сценические формы в народный танец: танцевальную сюиту, картину, одноактный балет, хореографический цикл, класс-концерт («Вечер в таверне», «Картинки прошлого», «Русская сюита», «Ночь на лысой горе», «Дорога к танцу» и др.). Уделял большое внимание развитию техники³² и актерского дарования артистов ансамбля.

³² По свидетельству очевидцев (А. А. Борзова), И. А. Моисеев не разрешал заменять трюки в танце, поставленные на первый состав. Это правило одних лишало возможности привнести в трактовку танца более совершенное техническое решение, другие порой не выдерживали сравнительной характеристики с первоисточником.

Игорь Моисеев утвердил на сцене интернациональные принципы социалистической культуры. В репертуаре около 300 оригинальных произведений, отражающих мировую танцевальную культуру и исполняемых артистами разных национальностей. Особое место занимают русские танцы, в которых показан собирательный образ русского народа. Мастер считал, что русский танец – танец характеров – как никакой другой раскрывает индивидуальность исполнителей. Автор нового художественного метода сценической интерпретации фольклора, «И. Моисеев стремился к собственному прочтению, к творческому переосмыслению фольклора, к усовершенствованию и развитию его содержания и структуры» [67, с. 34]. Он обрабатывал фольклорные образцы по законам хореографической драматургии и зрительского восприятия, придумывая лексику в стиле той или иной народности³³. Народные танцы (впервые) стали исполняться под малый симфонический оркестр с привлечением группы национальных инструментов³⁴.

Игорь Моисеев – сочинитель формы танца «русская полька», исполняемой в класс-концерте. «В этой польке использована русская музыка, русские движения и сложные русские технические элементы. И только финальная часть этой композиции напоминает нам традиционную чешскую польку как момент признания за ней хореографического первоисточника» [12, с. 205].

Мастер развивал форму военной пляски: «День на корабле», «Севастополь», «Призывники», «Партизаны» и другие работы с комичными и героическими сценами, подчеркивающими характеры персонажей, со множеством трюков и композиционных приемов. Игорь Моисеев обладал редкостным даром соединять в единое целое героические элементы с комедийными. Он – мастер создания из пластических движений и тел исполнителей различных машин (танк, трактор, повозка и т. д.). Энергия радости – отличительный стиль его танцевальной эстетики. Для воспитания исполнительских кадров хореограф создал школу-студию, которая получила статус среднего специального учебного заведения.

³³ Один из примеров – белорусский танец «Бульба», являющийся выдумкой балетмейстера и вошедший в традиционную танцевальную культуру Белоруссии.

³⁴ Артисты оркестра принимают участие в постановках ансамбля: в сюите молдавских танцев на сцене играет скрипач в национальном костюме; «Калмыцкий танец» сопровождается звучанием саратовской гармоники, артист оркестра при этом одет в смокинг; одноактный балет «Ночь на лысой горе» начинается с выхода сценического оркестра в национальных украинских костюмах.

Павел Павлович Вирский (1905 – 1975) – создатель профессиональной украинской народной хореографической школы; балетмейстер-реформатор, соединивший украинский танцевальный фольклор с элементами классического танца. Развивая национальную танцевальную лексику, он интерпретировал только украинский фольклор, придавая ему академический исполнительский стиль (выворотность позиций ног, вытянутость коленей и стоп, классические позиции рук и т. п.). Балетмейстер П. П. Вирский обогатил танцевальные жанры и хореографическую драматургию за счет обращения к украинскому народному песенному материалу и старинному ярмарочному кукольному театру вертеп. Ансамбль под его руководством стал фольклорно-этнографической лабораторией, собиравшей по всей Украине танцы и танцевальные мелодии, движения боевого гопака, обряды. Творчество П. П. Вирского способствовало созданию танцевальной формы «сюжетная картина» (украинский балет-миниатюра) [31, с. 176].

Работа в героическом жанре – одна из ярких граней таланта балетмейстера. Эпопея национально-освободительной борьбы украинского народа против польской шляхты отображена в хореографической картине «Запорожцы». Подвиг воинов и мирного населения, сражавшихся против фашистов в Великой Отечественной войне, запечатлен в хореографической миниатюре «Мы помним» на музыку В. Мурадели «Бухенвальдский набат». В одноактном балете «Октябрьская легенда» П. Вирский соединил симфонические формы балетной музыки с приемами танцевальной пластики, насыщенной народными (национальными) красками. Исследователи считают, что П. Вирский создал своеобразный интонационный словарь современной хореографии, открыв новые возможности для освоения гражданской темы.

Признанный мастер солдатской пляски, П. Вирский привносил в хореографические номера элементы строевых учений, штыкового и сабельного боя, соединяя их с элементами народных танцев многонационального состава Советской армии. В мужскую военную пляску «Гопак» ввел женщин, чем украсил и обогатил композицию и лексику, подчеркнув мужественность и героичку мужского танца. Первым «применил в танце элементы кино – принцип смены крупных, средних и общих планов, стоп-кадры...» [Там же, с. 177].

Надежда Сергеевна Надеждина (1908 – 1979) основала особую школу русского хоровода, базирующуюся на классическом танце, национальном художественном образе и авторском домысливании. Работы Н. С. Надеждиной («Лебедушка», «Цепочка», «Березка», «Сударушка», «Воротца», «Прялица», «Русское поле» и др.) отличаются образностью композиционного построения, костюма и используемого реквизита. Балетмейстер разрабатывала движенческую и организационную структуру русского хоровода, используя «минимальный жест при максимальном воздействии».

«Красавицы-лебедушки», «русские мадонны», «сказочные красавицы», «русские Кармен» – все эти эпитеты о танцовщицах ансамбля «Березка». Они несут сценический образ, придуманный Н. С. Надеждиной. Артисток обучают особым образом смотреть на зрителя и улыбаться, их корпус стоит как бы отдельно от ног, «высится над бедрами» (в хореографии Н. Надеждиной отсутствуют движения бедрами). У исполнительниц ансамбля «Березка» своя постановка рук: в любой позиции и любом положении локтями вниз, локти до конца не вытягиваются, кисти узкие, сгруппированы на основе принципов школы классического танца (пальцы закругленные, мягкие, между всеми пальцами «воздух»). Ключевой балетмейстерской находкой является скользящий ход, производящий гипнотическое действие: зрителю кажется, что артистки «плывут», «едут» по сцене. Помимо исполнительской техники «волшебного» передвижения по сцене, существует секрет кроя и изготовления «березкинского» подъюбника (тяжелой нижней юбки) длиной в пол.

Балетмейстер М. М. Кольцова рассказывала о Н. С. Надеждиной как о мастере, создавшем совершенно новый жанр. «Как Чехова называют мастером короткого рассказа, Шопена – создателем жанра музыкальной миниатюры, так Надеждина стала мастером малых форм в танце. Именно ей удалось показать, что возможно в коротком танцевальном номере создать целую новеллу» [105].

Татьяна Алексеевна Устинова (1909 – 1999) в качестве главного балетмейстера в Государственном академическом русском народном хоре имени М. Е. Пятницкого поставила более двухсот произведений различных жанров и форм. Она основоположница методологических принципов сценической аранжировки русского народного танца. «Сочиняя произведения на темы современной действительности, Т. Устинова создает новые для сценической народной

хореографии жанры. Это танцевальная легенда («Ивушка»), эпическая поэма («Здравствуй, Волга»), героическая эпопея («К звездам»), жанровая картинка («Колхозная свадьба») и др.» [67, с. 107]. Хореограф Т. Устинова театрализирует подлинные фольклорные образцы, приспособляя их к условиям концертной площадки, преломляя национальный пластический материал; ставит масштабные вокально-хореографические картины с детально разработанной драматургией.

Михаил Семенович Годенко (1919 – 1991) – создатель Красноярского государственного академического ансамбля танца Сибири (сейчас носит имя М. С. Годенко), новатор в русском эстрадном хореографическом искусстве. Путем творческого переосмысления традиционной хореографической культуры М. С. Годенко создал новую эстетику, став родоначальником стиля «народный мюзик-холл». «Он переносит в народную хореографию выразительность и красоту мюзикла», – пишет В. Н. Нилов [59, с. 225].

Балетмейстер изменил подходы к формированию репертуара, модернизировав музыкальные, хореографические и художественно-оформительские принципы. Одним из первых М. С. Годенко высказал мнение о том, что сценическая обработка фольклора должна быть рассчитана на широкую публику, а репертуар не должен ограничиваться рамками этнографического танцевального фольклора. Создавая ансамбль танца, он настаивал на использовании выразительных средств именно хореографического искусства, подчеркивая существенную «...разницу между сценической формой народного танца и синкретической природой фольклорного источника, для которого характерно исполнение танца под народную песню и в большинстве своем ее иллюстративность» [56].

Выстраивая программу, хореограф посвящает ее многонациональному населению Сибири, создает собирательный образ «сибиряка». В работе М. С. Годенко использует законы сценического театрального действия (сюжетность, драматургию), новые технические приемы («юла» на поднятом мужчинами на вытянутые руки «подносе»), «танцующий реквизит» (гармошки, балалайки, коромысла), образную трансформацию элементов костюма. Впервые в национальный хореографический рисунок были введены стремительные современные ритмы и очень мелкая лексика, состоящая из танцевальных элементов разных направлений хореографии.

Балетмейстер пересмотрел музыкальную основу произведений, использовал народные мелодии и оригинальные произведения, сочиненные В. Г. Корневым и оркестрованные А. Вагнером. Он добивался самоценности музыки, полностью соответствующей замыслу балетмейстера и хореографическому тексту; осуществил переворот в сценическом имидже артистов: все девушки в коллективе – только блондинки; танцовщики (мужчины и женщины) преимущественно высокого роста и стройного телосложения. В костюмах используются облегченные ткани, нестандартный покрой (в том числе и укороченные юбки), их отличает буйство красок и богатство вышивки (аппликации).

Продолжателем начинаний М. С. Годенко в области народного мюзик-холла можно считать *Владимира Михайловича Захарова (1946 – 2013)*, организовавшего театр танца «Гжель» и поднявшего на следующую ступень театральное развитие фольклорного танца в соединении с современной хореографией. Он утверждал, что не повторение сохраняет традиции, а развитие. Владимир Захаров первым положил в основу репертуара сюжеты русских традиционных народных промыслов, украсив сценическое действие поистине фантастическими костюмами.

Заботясь о пополнении коллектива молодыми, хорошо выученными артистами, он создал Московское хореографическое училище при театре танца «Гжель». В 2003 – 2013 гг. был директором Института танца Государственной академии славянской культуры.

Советский период развития хореографического искусства подарил миру великолепные образцы классического и народного наследия. В настоящее время существует проблема дальнейшего творческого развития коллективов, созданных на основе авторской хореографии. Балетмейстерский почерк ушедших Н. Надеждиной, И. Моисеева, М. Годенко, В. Захарова и многих других постановщиков неповторим. Именно он принес славу коллективам, возглавляемым ими. Как в современных условиях формировать репертуар (передавать номера молодому поколению артистов или выстраивать программу исключительно на новых постановках); поддерживать сценический имидж; реконструировать костюм; сохранить индивидуальное лицо государственных ансамблей – вот насущные вопросы, требующие серьезного анализа и понимания меры ответственности за результат не только художественными руководителями, но и всеми заинтересованными лицами, претворяющими в жизнь культурную и образовательную политику в России.

Глава 2

Сольный танец

1. Сольный танец от древних времен до возникновения балетного искусства

В обрядовой хореографии древних народов преобладали массовые музыкально-танцевальные формы, в которых господствовало коллективное отношение к окружающей действительности, так как большинство жизненных проблем решалось всем родом, всей общиной. Но с изменением верований и отношений в обществе возникло индивидуальное творчество. С появлением профессиональных служителей культа начинается история развития сольного исполнительства.

Профессионалами в обрядовом искусстве называют жрецов и жриц, шаманов и волхвов, исполнявших ритуальные действия. В древности сольный танец развивался в двух параллельных мирах: в мире священного культа высшего общества, где исполнителями были служители храмов (жрецы и посвященные в эзотерические знания танцовщицы), и в мире народных верований, где магический танец испокон веков являлся неотъемлемой частью культов природы и космоса (исполнители – шаманы, волхвы).

Танец альмей. В Египте существовал танец альмей, который считался наследием эпохи фараонов. Танцовщицы носили яркие сверкающие одежды, вели роскошную жизнь, пользовались различными привилегиями. Редкий город не имел своего института альмей: «При учреждении этого института альмей считались ”учеными”, образованными танцовщицами и обязательно обладающими звучным голосом, изучавшими музыку в совершенстве и знакомыми с поэтическими произведениями страны» [77, с. 48]. Это связано с тем, что ни один праздник не обходился без их присутствия и от альмей часто требовалось сочинять, петь и танцевать, используя в своем творчестве исторические сюжеты. Во время праздничной трапезы альмей находились на специальной трибуне, где они пели, а потом спускались в зал к гостям и исполняли хореографические представления. Танцы отличались особой чувственностью и эротизмом, большой ловкостью и

энергетикой, красотой и грациозностью движений. Главными выразительными средствами танцовщицы являлись живот, бедра, поясница, грудь, красивое лицо и призывный взгляд. Альмеи искусно использовали различные аксессуары в танце: платок, двухструнную гитару, увенчанный бубенчиками тарабук-бубен, звонкие кастаньеты, одну или две сабли. Из воспоминаний очевидцев, сохранившихся до нашего времени, можно сделать некоторые выводы относительно танцевальной одежды. Она состояла из легкой туники, прозрачной шелковой юбки в виде широких панталон либо обширных шаровар, кружевной рубахи с глубоким вырезом на груди либо короткой куртки, совершенно открытой спереди. Иногда костюм дополнялся атласным корсетом с глубоким, откровенным вырезом. Бедра охватывал широкий пояс, украшенный большими кистями и монетами. Голову прикрывал небольшой шелковый тюрбан, покрытый газовой вуалью, или шапочка с золотыми (серебряными) монетами. Костюм отличался большим количеством украшений из драгоценных металлов и камней: цепочками, амулетами, бляхами, браслетами. Танцовщицы пользовались краской для подведения глаз, бровей, губ и скул. В ноздри были продеты кольца. В Каире, Тунисе, Алжире иногда ноги и ладони окрашивали в красный цвет. Восточная нега подчеркивалась невероятными ароматами духов, созданными преимущественно на основе мускуса.

Сохранились некоторые описания танца альмеи в путевых заметках русских путешественников. «Держа в руках двухструнную гитару или увенчанный бубенчиками тарабук (бубен), побрякивая звонкими кастаньетами, полные восточной неги и огня, начинают альмеи свою пляску. Быстро выпрямляется их стройный, красивый стан, обнаженные руки вскидываются вверх, звучит бубен, альмея извивается словно змея и как-то неслышно плывет по ковру, следуя такту музыки, выбиваемому бубном и саджалами-кастаньетами. ...высоко поднимается грудь, все тело дрожит и ноги скользят мелкими шажками под лепет замирающих кастаньет. Едва касаясь пола, взлетает потом она на остром носке, стан (живот) колышется, смуглые руки беспомощно откидываются назад вместе с опрокинутым туловищем и головою» [77, с. 50]. Это искусство оплачивалось довольно дорого. Историк танца С. Н. Худеков описывает, как египетский хедив засыпал бриллиантами танцовщицу, прославившуюся исполнением танца

с саблей. Девушка играла с саблей, как бы сражаясь с невидимым врагом, в конце убивая его. Владея оружием в совершенстве, она вертела саблей над головой, подбрасывала вверх и ловила ее на лету. Художественное продолжение эта старинная пляска получила в балете «Дочь фараона», поставленном балетмейстером М. Петипа.

Из Египта танцы альмей были привнесены в турецкие и персидские гаремы, сохранили свой родной египетско-арабский характер, но со временем потеряли былое величие, женственность и изящество. Танец живота стал исполняться преимущественно женщинами из низших слоев общества.

Танец баядерок. Согласно мифам Индии, хореография занимала видное место в религии, но при огромном количестве празднеств и процессий, составлявших неотъемлемую часть религиозного культа, публичных танцев с определенными названиями не существовало. Брахманы – служители богов – учредили институт служительниц храма. Ими становились девушки, владеющие искусством пения и танца. В Европе их называли баядерками, в Индии – девадази (в переводе означает «рабыня бога»). Баядерок, не причисленных к храмам, называли наутш, что означает «танцовщица». Обучение будущей баядерки начиналось с пяти лет, в программу входили: чтение, письмо, пение, танец. Большое внимание уделялось развитию гибкости корпуса, эластичности рук и пальцев. По достижении девятилетнего возраста проводилось посвящение в служительницы храма. Девочка на публике, в присутствии родителей, служителей храма и приглашенных гостей демонстрировала навыки пения и танца. По окончании экзамена брахман надевал ей ожерелье из жемчуга, и с этого момента она становилась «супругой бога».

Наиболее значительные танцевальные труппы создавались при богатых храмах и содержались на их доходы. Девушек кормили, роскошно одевали, богато украшали, давали хорошее образование (некоторые говорили на трех-четырёх языках) с условием вечно принадлежать храму. В их обязанности входило: поддерживать чистоту в храме; совершать службы – петь и танцевать перед изображением богов, искупая таким образом грехи свои и чужие; сопровождать торжественную процессию «представления истуканов» на улицах города; участвовать в свадебных церемониях; посещать частные дома для развлечения высшего сословия. Танцы баядерок были украшением

каждого праздника, но они не имели ничего общего с искусством балета. При полном отсутствии техники они состояли из медленных движений и поз, для них были характерны малая подвижность ног (без конкретной постановки и позиций) и медленные упражнения рук, «которыми симулируются перипетии любви» [77, с. 71]. Руки выражали тонкие чувства, пальцы шевелились быстро или медленно в зависимости от того, что хотели выразить артистки. Очень развита была мимика, особенно подвижными были глаза, выражавшие разные оттенки чувств – от любви до ненависти. В танце присутствовали жесты и условные знаки, которые помогали изобразить предметы и жизненные понятия. Сохранившиеся сведения о танце и внешнем виде баядерок противоречивы. В одних упоминаниях девушки необыкновенно красивы, их ноги и руки изысканной формы, главное достоинство – грудь, не маленькая и не слишком полная, роскошные, черные как смоль, длинные волосы. Ухоженное тело натерто шафраном, а глаза и ресницы подведены черной краской. Однако некоторые очевидцы утверждали, что баядерки невзрачные, неуклюжие и производят неэстетичное впечатление.

Костюм баядерок состоял из широких панталон, стянутых на талии; длинного шарфа (вроде мантильи) из легкой, прозрачной материи, который драпировался в разнообразные складки, слегка прикрывая полуобнаженное тело. «При священнодействиях костюм их состоит преимущественно из довольно длинной, особого покроя, юбки со складками. В руках неизменный шарф и по щиколоткам ног браслеты с погремушками для обозначения музыкального ритма» [Там же, с. 67]. Добавим, что на голове у танцовщиц могла быть маленькая шапочка или золотой обруч, волосы, лоб и виски украшены жемчугом, золотыми бляхами и цепочками. В ушах, а иногда и в ноздрях – большие кольца. Кольца надевали также и на пальцы босых ног. При исполнении танцев в закрытых собраниях танцовщицы окутывали нагое тело гирляндами из душистых цветов. «Подобно древним куртизанкам Востока, полунагие, бронзовые баядерки изображают все градации сладострастия, отказ и согласие на взаимность, ласки, слезы и вздохи, конвульсии, пламя страсти» [Там же, с. 71]. Они танцевали до изнеможения и с трепетом падали на землю. «Представьте себе самые грациозные позы, изображенные на полотнах искуснейшими живописцами, вообразите, что перед вами находятся красавицы, опья-

ненные страстью вакханки, ползающие у ног ваших, гибкие, как змеи, ласкающие своими томными взглядами, с вздымающеюся грудью, с лихорадочным возбуждением и нервным трепетом, и все-таки вы будете иметь слабое понятие об этом странном и возбуждающем представлении» [77, с. 71].

Публичные представления устраивали танцовщицы-наутш. Англичане называли их «nautch girls». В их исполнении особый интерес вызывал танец с яйцами. Все время танцуя и перебирая ногами, артистка подбрасывает яйца, нанизывая их на острые шпильки вертящегося на голове колеса.

Обрядовые пляски волхвов и шаманов. Священный и магический танец испокон веков являлся неотъемлемой частью культуры любой цивилизации, был синтезом духа и движения. На определенном историческом этапе существования магической обрядности появились особые люди – служители языческого культа. У восточных славян это волхвы, в языческой культуре народов Сибири – шаманы. И те и другие явились первыми профессиональными исполнителями обрядовых плясок. По мнению Г. Ф. Богданова, профессиональное сценическое направление в русской народной хореографии сформировалось раньше любительского. Действия волхвов и шаманов носили магический характер и особо не различались. В основе их деятельности лежало желание управлять явлениями природы и стремление убедить соплеменников в своих способностях лично общаться с богами. Они старались произвести впечатление, исполняя зрелищно-эффектные трюки высокого технического уровня, своего рода чудеса, «...умели пронзать себя ножом, могли искусно освобождаться от хитроумных пут, способны были ходить через горящий костер, плясать на раскаленных углях, переносить огромные тяжести, выдувать изо рта и носа настоящий огонь и т. д.» [11, с. 6].

По версии Д. М. Сундуй, шаманы вели свое происхождение от четырех стихий (огонь, вода, земля, воздух); тотемических животных (медведь, птица и др.); сил местностей (гор, рек, источников, перевалов и др.); духов-предков и злых духов. Танец шамана являл собой переход от ритуала к искусству и состоял из ритмики шаманского песнопения. Каждый шаман стремился к индивидуальному ритуальному наряду – украшенный халат с различными побрякушками, бубен с колотушкой и посохом; создавал свою мелодию, тексты и танец.

Пляски шамана отображали гиперболизированные, возвеличенные образы природы, богов и духов, их волшебные превращения и похождения, представляя собой большой интерес для зрителя. Это было драматическое представление, театр одного универсального актера, обладающего арсеналом актерских приемов и выступающего в различных образах: «...лошади – подражал ее храпу, скакал и лягался; изменив голос, говорил за своего духа-помощника; изображал полет черной птицы; подражал птичьему крику, изображал кукушку и охоту на ее духа-помощника, играл роль могущественного духа, иногда чертей (аза бук); разговаривал с ним на два голоса; разыгрывал сцену поимки зайца, играл со своим духом и т. д.» [70, с. 77 – 78].

Многие исследователи-шамановеды пытались установить последовательность движений и рисунок танца шамана, хотя определенная закономерность темпоритма шаманской пляски проглядывается, сила шамана оценивалась по его умению импровизировать. Поначалу медленная часть ускоряется и с нарастанием темпа превращается в «бешеный» танец, обрывающийся в своей кульминационной точке. «Анализ хореографической структуры шаманского танца выявил часто повторяющееся движение ”шаги” с покачиванием корпуса... эти мерные шаги с покачиванием бедер (притом без подчинения какому-либо ритму) являются основным движением экстатической пляски шаманов» [Там же, с. 79].

Исполнители сольного танца в Средневековье. Большую роль в развитии танца как такового сыграли талантливые выходцы из народа. С появлением профессиональных уличных артистов, таких как мимы, гистрионы, жонглеры, морескьеры, шпильманы, а в России скоморохи, наступил новый этап в развитии сольного исполнительства. Несмотря на различные названия уличных балагуров, все они синонимы и назначение деятельности уличных артистов в каждой стране одинаково – профессионально развлекать и веселить народ. Растущая конкуренция среди выступающих заставляла прибегать к поискам новых выразительных средств и индивидуальной техники исполнения.

В средневековой народной культуре среди странствующих актеров одну из значительных ниш занимали **жонглеры** – сказатели эпопеи, первые лирические поэты, авторы драматических диалогов светского театра. Артисты воплощали на сцене синтез зрелищных искус-

ств: пели, играли на музыкальных инструментах, показывали акробатические номера, зверей и марионеток, жонглировали. Их творчество заменяло театр. «Ты должен играть на разных инструментах, вертеть на двух ножах мячи, перебрасывая их с одного острия на другое; показывать марионеток; прыгать через четыре кольца; завести себе приставную рыжую бороду и соответствующий костюм, чтобы рядиться и пугать дураков; приучать собаку стоять на задних лапах; знать искусство вожака обезьян; возбуждать смех зрителей потешным изображением человеческих слабостей; бегать и скакать на веревке, протянутой от одной башни к другой, следя за тем, чтобы она не поддавалась» [28, с. 17].

Жонглеры были профессиональными танцорами, обучали танцам знатную молодежь, организовывали праздничные процессии и шествия при дворе и в период церковных праздников. В книге Л. Д. Блок «Классический танец. История и современность» интересны упоминания о том, как жонглеры «заводили каролы», т. е. хороводы, существовавшие у всех европейских народов. «Карола – это цепь танцовщиков, сомкнутая или разомкнутая, движущаяся под звуки песни, реже – под звуки игры инструментов. Танец состоял обыкновенно из следующих движений: три размеренных шага налево и балансирование на месте; три шага делаются, пока поются один или два стиха, а балансирование занимает время припева» [8, с. 95].

По версии ученых, изучавших исторические памятники Средневековья (романы, повести, миниатюры, барельефы, скульптуры, рисунки, игральные карты), танец жонглеров был виртуозным и техничным. В сольном исполнительском искусстве присутствовали рискованные трюки, демонстрирующие ловкость и смелость, акробатические движения, большое количество высоких порывистых прыжков, исполненных выворотными ногами с вытянутыми пальцами. Прыжки достигали нереальной высоты. Профессиональные танцоры исполняли «сальто», «тур де форсы», что считалось эталоном того времени. Постановка корпуса у них строго прямая, с подчеркнутой вытянутой поясницей, кисти рук со сгруппированными пальцами, похожие на форму кистей, принятую в классическом танце³⁵.

³⁵ Существует мнение, что изгибы и повороты кистей рук с оттопыренным большим пальцем и изломом в запястье указывают на преемственность исполнительской манеры жонглеров от античных мимов, так как «культуре народов севера совершенно не свойственна выразительность и обилие движений рук» [8, с. 88].

В своей работе «Природа танца» В. И. Уральская отмечает, что греческие танцоры-мимы были прекрасно технически подготовлены, танцевальная культура передавалась из одного поколения в другое – обучение являлось залогом профессионализма и обогащения танцевального языка. Отношение к танцу как к делу государственной важности подталкивало рост исполнительской техники [73, с. 15].

В литературных источниках, отражающих развитие танца в эпоху Возрождения, начиная с XV в. упоминается понятие «мореска», не имеющее единого значения. В одном случае это название театрального танца³⁶ ряженных, берущего свое начало от воинственных плясок мечей. Он так вошел в жизнь, что воспоминание о нем осталось в разговорном языке, отображая суть происходящего: перебранка, семейная ссора. В другом случае это праздничное зрелище, носящее имя «мореска». От слова «мореска» происходит название профессиональных наемных танцовщиков морески – морескьеры.

В Испании ни одного праздника не проходило без пляски мечей, она обязательно сопровождалась переодеванием – «ряжением». Участники пляски облачались в белые одежды с поясами, украшенными бубенцами (символом принадлежности к древним культам), последние были и на перевязях ног. Танцоры держали в руках мечи, стальные или деревянные, либо просто деревянные палочки. Исполнители маскировали лицо: чернили его сажей, мазали соком травы или закрывали куском коры дерева. Содержание в пляске отсутствовало, фигуры основывались на всевозможных перестроениях, переплетениях линий исполнителей, держащихся за меч соседа. Танцоры скрещивали мечи, образуя из оружия сплошную поверхность – платформу, и поднимали на нее предводителя пляски, фигура называлась «Роза». В конечном итоге предводителя убивали, появлялся шут и возвращал его к жизни, но это происходило уже за пределами танца. Танцовщики были одеты в широкие штаны из белого полотна, с повязками на головах из закрученных платков и держали в руках *espada blanca* (отточенную шпагу). Исполнители пляски выполняли различные переходы, после чего «...они начинали фигуру, называемую *degolada* – обезглавление. Каждый танцовщик направлял свою шпагу

³⁶ Мавританская пляска в Испании называлась мориской, во Франции – мореской, в Англии – «морис данс», в Германии – «морентанц, или морискентанц».

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» [8, с. 102].

Первую труппу танцовщиков морески содержал при своем дворе Жиль де Ре³⁷. Это первый «пример профессиональных условий быта для наследников жонглеров, сделавших из танца свою специальность» [Там же, с. 114]. В отличие от жонглеров профессиональные наемные танцовщики-морескьеры начали развивать танец как самостоятельный вид искусства. Морески придворных празднеств подготовили почву для «большого балета». Танец начал приобретать более благородные манеры, утратив приметы народной игры. «Танцевать профессионалу ”с достоинством” – это ново, этого еще не знал ни жонглер, ни морескьер, ни панталон, и этот жанр и мог выработаться только в такой, стоящей высоко в уважении сограждан, среде, куда он попал в XVII веке» [Там же, с. 142 – 143].

Театр итальянского Возрождения. Комедия dell'arte. Яркий пример эволюции сольного актерского исполнительства – уличный театр итальянского Возрождения с его комедией dell'arte. В комедии масок получили развитие такие понятия, как амплуа и индивидуальные данные артиста. Комедия закрепляла за актерами маски, мужские и женские, определенных персонажей и требовала синтетической манеры игры. Маска явилась прототипом амплуа. До наших времен сохранились (в театре пантомимы и балете разных стран) из мужских масок плутоватый Арлекин, грустный Пьеро, из женских масок Коломбина – подружка Арлекина. В XVI – XVII вв. была популярна маска хвастливого капитана Скарамуша, полюбившаяся зрителям за пластические буффонады.

В комедии главенствовали потасовки, проделки с реквизитом, шутовские ужимки, акробатические номера, сражения на деревянных мечах, сопровождавшиеся большим количеством не очень приличных шуток. Спектакли отличались зрелищностью и динамикой, имея сво-

³⁷ Жиль де Монморанси-Лаваль, барон де Ре, граф де Бриэн, сеньор д'Ингран и де Шанту (1405 – 1440) – французский барон из рода Монморанси-Лавалей, маршал Франции, участник Столетней войны, сподвижник Жанны д'Арк, алхимик. Послужил прототипом для фольклорного персонажа Синяя Борода [107].

ей целью непрерывность развивающегося действия. Определились нормы сценической актерской игры, характеризующие высокое профессиональное мастерство: высокоразвитая пластика, совершенство техники речи, действие в пределах амплуа, работа с партнером, коллективность творчества, актерская импровизация.

Танцевальные картины артистов комедии *dell'arte* отображены в офортах французского художника Жака Калло под названием «*Balli di Sfessania*», что в переводе означает «Танцы бескостных, или беззаяды». На рисунках Калло танцовщики-акробаты прекрасно владеют телом, демонстрируют сложные позы с хорошим апломбом, изгибаются, заворачивают ноги внутрь, но имеются и развернутые наружу, выворотные положения ног на высоких полупальцах. В хореографии присутствуют высокий прыжок, глубокое приседание, многие испанские па, различные положения корпуса и рук, проглядываются позы будущего классического танца – *croisée* и *effacée*. «Таков, например, танец Франческины и ее партнера Джанфарино: она – с воздетым над головой бубном, он – размахивая деревянным мечом и плащом, прыгают друг против друга в разгаре пляски, напоминающей стилизованную тарантеллу. На другом рисунке солирующий танцор застигнут в динамическом движении: подняв наперекрест правую руку и левую ногу, поворачив корпус на три четверти влево, а голову на три четверти вправо, он дает безупречный образчик позы *croisé* на высоких полупальцах слегка присогнутой опорной ноги» [46, с. 49].

Сохранились и другие источники, рассказывающие о чудесах ловкости итальянцев при исполнении фигур танца. Вращения, кабриоли, прыжки, трюки – целый арсенал виртуозности сольного исполнителя отчетливо характеризовал танцевальный профессионализм итальянских комедиантов. В стихотворном памфлете 1585 г. упоминается сложный даже по современным меркам танцевальный прием: «арлекин идет, ”пируэтируя тридцать раз”» [8, с. 137].

Исследуя происхождение комедии *dell'arte*, Л. Д. Блок заключает, что танцовщики в ней – не кто иные, как морескьеры, а все заложенное в мореске: акробатизм, зрелищность, формы и фигуры воинственных плясок, чернение лица или перекрывание его черной сеткой, детали костюма – следует отнести к танцам комедии *dell'arte*. Анализируя офорты Жака Калло, Л. Д. Блок пишет: «Танцы с деревянными мечами – знаем откуда; браслеты бубенцов на ногах – известно; не-

пристойное подчеркивание рельефов изгибом корпуса – все то же; маскирование лица, испанская ухватка многих поз и, несомненно, испанские па неизбежны» [8, с. 132]. Между танцем жонглера XIV в., морескьера XV в., арлекина (панталона) XVI в., баладена XVII в. искусствовед Л. Д. Блок прослеживает преемственную линию виртуозного танца с прыжками в комической, гротескной манере [Там же, с. 149].

Комедия dell'arte была с восторгом принята в высшем обществе, в связи с чем театральные танцы претерпели серьезные видоизменения, которые наложили отпечаток на дальнейшую судьбу танцевального искусства. Главными исполнителями стали король и цвет королевского двора. До конца XVI в. участниками придворных балетов были исключительно придворные дамы и королевы. Со временем ситуация меняется: если солирует принцесса, то вокруг танцуют придворные дамы, а мужские роли поручают профессиональным танцорам – баладенам. Если танцует балет короля (принца, герцога), женские и мужские роли исполняют только мужчины в плотно прилегающих к лицу масках и ослепительных костюмах. Танцевать с королем – большая честь, поэтому профессиональных баладенов в балете мало, в представлении принимает участие группа придворных, а также поэты, музыканты, акробаты, специализирующиеся в танце.

Танцевальное искусство скоморохов. В России немаловажную роль в развитии сольного танца сыграли скоморохи. Византийский хронист Феофан писал, что в 583 г. греки захватили в плен трех славян «без всяких железных доспехов, с одними только гусями» [11, с. 8]. Это можно считать первым упоминанием о скоморохах. «Скоморох – это древний русский актер, который в своем искусстве соединял актерскую игру, песню, музыку, слово, танец, акробатику и фокусы» [63, с. 17]. Таким образом, скоморох был синтетическим исполнителем. В процессе развития в искусстве скоморохов выделились жанры, в частности «плясуны» положили начало русской народно-сценической хореографии. Изучая русский танец как сценическое искусство, А. С. Шилова предполагает, что возникновение и становление базиса, из которого в дальнейшем сформируется народно-сценическая хореография, совпадает с периодом профессиональной деятельности скоморохов на Руси. Это VIII – IX вв. [80, с. 94].

По мнению исследователя А. А. Белкина, существовало несколько категорий русских скоморохов: оседлые, жившие в деревне –

непрофессиональные скоморохи; городские – предположительно профессиональные скоморохи; «походные» (странствующие) – безусловно, профессионалы. Странствующие скоморохи не имели ничего, кроме собственных музыкальных инструментов. «Гудки да рожок – все наше богатство», – говорили о себе скоморохи [7, с. 112].

В искусстве скоморохов необходимо выделить шутовскую, комедийную сторону, которая влияла на композиционный рисунок танца и его исполнение. Искусствовед Ю. А. Бахрушин упоминает впечатления иностранцев о скоморошьих игрищах как о «срамных» плясках с «нелепыми телодвижениями», объясняя такую реакцию незнанием русского языка и традиций. «Скоморохи одеты в ферьязи, то есть в костюм, характерный для государственных чиновников; на их лицах – маски. Маски и костюмы исполнителей говорят о сатирическом характере представления и свидетельствуют об усложнении его оформления» [5, с. 14 – 15].

Учитывая, что «профессиональные потешники» должны были владеть большим набором выразительных средств, можно предположить, что вначале их танец носил импровизационный характер. Народ ценил способных выдумщиков, для которых со временем скоморошество стало профессией. Скоморохи являлись авторами, постановщиками и исполнителями своих выступлений.

Скоморошество сыграло большую роль в русской национальной культуре, привнеся особый дух свободолобия, мятежности и раскованности творчества, значительно продвинув вперед зарождающуюся сольную пляску. Импровизационная основа сочетания различных движений будет свойственна всем видам русского танца и в дальнейшем.

2. Выдающиеся исполнители сольного (классического) танца

Профессиональный танец в период с конца XVI до конца XVII в. изменялся, развивался под влиянием французских и итальянских балетмейстеров, аристократических танцовщиков «большого балета», индивидуалистов-виртуозов. Первым танцовщиком-солистом можно назвать короля *Людовика XIV*. Одаренный от природы благородной фигурой и изяществом движений, Людовик страстно любил танцевать и под руководством танцмейстера Бошана ежедневно упражнялся в изучении этого искусства. За королем следовала придворная знать:

герцоги, графы и маркизы изощрялись друг перед другом в танцах того времени. В хореографии ценилась грация, изящные позы и жесты, красивые реверансы. Наиболее известна партия Короля-Солнце в балете «Ночь».

Французские и итальянские танцовщики развивали два исполнительских стиля: один основан на грации, другой – на технике. Танцовщик *Луи Дюпре (1697 – 1774)*, первым объединивший две манеры исполнения – французскую и итальянскую, стал одним из основоположников мужского сценического танца и балетной традиции Европы. Среди его учеников – известный теоретик танца Ж. Ж. Новерр и прославленные танцовщики М. Гардель и Г. Вестрис. Более двадцати лет Дюпре был самой яркой звездой Парижской оперы, танцевавшей фавнов, пастушков, античных богов и прочих традиционных персонажей французских балетов [106]. Луи называли «большим Дюпре» за рост и эффектную наружность. Обладая величавыми манерами аристократа, по воспоминаниям Новерра, этот превосходный танцовщик казался, скорее, небожителем, чем человеком: «...гибкость, плавность и нежность каждого его движения, глубокая связность в игре сочленений предлагали восхитительное целое» [40, с. 124]. Луи Дюпре был изящным, легким танцовщиком, владеющим рядом мелких па, батманов и пируэтов.

Несмотря на отточенную технику, Луи пытался внести в свой танец что-то новое. Он пробовал себя в роли популярного у англичан Арлекина, его пантомимы и буффонады, задиристые и шутливые, надолго вошли в моду. Сохранилось описание «Чаконны Арлекина»: Дюпре в роли Арлекина изображал свою смерть от выстрела Скарамуша, а затем представлял «мертвым телом». Дюпре с успехом освоил и популярный трюк комедиантов dell'arte: на глазах у изумленных зрителей умел создавать впечатление, как будто тело растет ввысь, увеличиваясь в размерах.

Стоит упомянуть о воздушной и грациозной балерине, покрывшей весь Париж. Ее прозвали «очаровательной волшебницей», «неподражаемой» Камарго³⁸. *Мари Камарго (1710 – 1770)* была очень

³⁸ Луи Дюпре и Мари Камарго оттачивали, совершенствовали, доводили до идеала технические элементы балетного танца своей эпохи, унаследованные от учителей. «Они оказались ”последними могиканами” танцевального искусства, зародившегося в семнадцатом веке в школе Пьера Бошана и связанного с театром Люлли» [72, с. 19].

изящна и необыкновенно музыкальна, могла в импровизационном танце передать все оттенки музыки. От природы она обладала выворотными ногами и путем усиленных занятий довела выворотность до совершенства, что сыграло решающую роль в освоении техники прыжков, особенно заносок. Балерина первой показалась на публике в короткой юбке, обрезав пышный подол из тяжелой ткани, мешавший исполнению технически сложных элементов. Этот поступок не только дал возможность показать отточенные движения ног, но и способствовал совершенствованию женской техники. Мари блеснула неожиданным для женщины стилем танца: «быстрым и напористым... она сделала ставку на виртуозность» [72, с. 40]. Как заметил Вольтер: «Она первая сравнялась в танце с мужчиной» [Цит. по: 46, с. 227]. Камарго была первой танцовщицей, поднявшейся от земли в высоком прыжке. В 1730 г. она исполнила изобретенные ею антраша – *jete battus*, *royal*. Ее современники писали: «...публика всегда с нетерпением ожидала этой хореографической блески и провожала эту артистку с восторгом» [77, с. 421]. Мелкие прыжки исполняла с отчетливостью и уверенностью, «...она скакала с одного конца сцены до другого, делая антраша во всех направлениях» [Там же, с. 122]. Камарго прекрасно владела техникой и, как говорили, больше играла не «физиономией», а «ногами». Имея серьезные творческие амбиции, Мари всегда танцевала выразительно, энергично, с полной отдачей. «Она была создательницей на сцене оживленных танцев с высоким подъемом корпуса» [Там же].

Мари Салле (1707 – 1756) – первая танцовщица-балетмейстер, поэтесса и музыкант; одна из самых интересных и значительных фигур в истории балета XVIII в., недаром именно ее называли «Терпсихорой Франции». Ее попытка поднять искусство хореографии на новую высоту опередила время на полвека. Творческая карьера была predeterminedена ее происхождением из семьи потомственных балаганских артистов, благодаря чему она рано приобрела опыт публичных выступлений в комических операх, фарсах, пантомимах и дивертисментах. Салле была первой исполнительницей женских партий, владеющей искусством пантомимы и украсившей технику актерским мастерством. Ее влияние на эволюцию сольного танца выражается в прогрессивности взглядов на танцевальное искусство в целом. Увидев, что старые балетные формы исчерпали свой ресурс и техника ради техники уже не производит впечатления, она предприняла попытку

ку самостоятельно поставить балет-пантомиму, в котором посредством актерской игры можно было раскрыть замысел и показать чувства главных героев. Первым авторским «сюжетным» балетом стал «Пигмалион». Танец возникал в кульминационных точках сюжета, представлял собой диалог, ставка была сделана на «выразительную и гармоническую пластику всего тела» [72, с. 44]. Балетмейстер вложила в хореографию сильные душевные порывы, подчеркивая драматичность действия. Пластика потребовала и облегчения, упрощения костюма. Салле, выступая в партии Галатеи, вышла на сцену в простом муслиновом платье с драпировками на манер классической скульптуры, в обуви без каблуков, простоволосая, не надев драгоценностей. «Все были поражены новостью хореографических сочетаний, а также и костюмами, тщательно скопированными с античных одеяний» [77, с. 425]. Присутствовавший на репетициях Новерр отмечал чувствительность, лукавство, проникновенность ее исполнения, обращая внимание на благородное, выразительное, одухотворенное лицо, свободное от жеманства. «Я был очарован ее танцем, – писал он впоследствии, – она не знала ни блеска, ни трудностей, распространенных ныне, но заменяла эту мишуру простой и трогательной грацией» [72, с. 45].

Гаэтано Вестрис (1729 – 1808) – любимый танцовщик французского двора, получивший от благодарной публики театральное прозвище «бог танца», учитель танцев короля Людовика XVI. Щедро одаренный природными внешними данными и творческими способностями, он больше полувека удивлял, покорял, восхищал своим талантом. Красивый, элегантный, величественный, Вестрис был очень интересен в «благородном» танце. Историки свидетельствуют о том, что придворные дамы брали у него уроки исполнения реверансов. Отметим, что при таком природном благородстве манер танцовщик не умел ни читать, ни писать, но при этом говорил: «На свете всего трое великих людей – Вольтер, Фридрих II и я» [Там же, с. 21]. Безукоризненная чистота позиций, скульптурность поз и виртуозность па – отличительные особенности танца Вестриса. Он придал движениям свободу, привнес в танец начальные черты актерского мастерства, одним из первых появился на сцене без маски (Аполлон в балете «Медея»), изумив зрителя выразительностью мимики. Новерр писал о Вестрисе: «Если танцовщик одарен от природы, он сделает быстрые

успехи. Он, так сказать, должен быть сформован грациями и создан таким, как Вестрис-отец или Ле Пик. Эти танцовщики довели свое искусство до такого совершенства, что их никем нельзя заменить и нет способа подражать им и идти по их следам» [60, с. 54].

Мари Огюст Вестрис (1760 – 1842) – виртуозный танцовщик и мимический актер широкого амплуа. Сила, решительность и благородство, блеск, чувствительность, ловкость, точность исполнения и прекрасная выучка – это грани танца Вестриса. Историк Н. М. Карамзин, впечатленный искусством О. Вестриса, писал: «Душа сидит у него в ногах, вопреки всем теориям испытателей естества человеческого... Какая фигура! Какая гибкость! Какое равновесие!» [Цит. по: 44, с. 239]. У танцовщика «интуиция таланта, счастливо уловившего эстетические запросы времени»³⁹ [44, с. 241]. Пафос партерного танца его не интересовал, он экспериментировал, пытаясь вывести балет из неподвижности, щедро добавляя в танец динамику, исполнительский темп и актерскую игру. Избавляясь от штампов, томность он заменил живостью, слащавость – веселостью, жеманство – мужественностью. Он исполнял стремительные пируэты, «...особенно великолепно он выглядел в сложных видах пируэта с *rond de jambe*, производившими впечатление "лучей солнца", и пируэта с *petits battements sur le cou-de-pied...*» [19, с. 11]. Огюст Вестрис ввел в танец прыжок с места вверх, усложненный заноской, двойные кабриоли, прыжок с разбега. В серии прыжков О. Вестрис впервые попытался преодолеть пространство сцены. Игнорируя традиционные подходы к жанрам и амплуа, с большим художественным вкусом подошел к смешению жанров, не знал равных в жанре героической пасторали. Новерр писал, что танцовщик, «не раздумывая, образовал новый вид архитектуры, где все ордера, все пропорции смешаны и преувеличены; из-за него исчезли три известных и отчетливых жанра; он слил их, произведя из этого сплава один» [44, с. 236]. Высоко оценил новшество и А. Бурнонвиль: «Стиль его танца был демихарактерным, для чего прекрасно подхо-

³⁹ Нововведения О. Вестриса подготовили академический танец XIX в. Он создал новый тип танцовщика и новые формы танца, положил начало не практиковавшемуся до него полухарактерному (*demicaractere*) танцу. Восхищаясь техникой этого артиста, советский хореограф Л. Якобсон ставит номер «Вестрис», а исполняет его другой гениальный танцовщик – М. Барышников.

дила редкая упругость и стремительность в сочетании с выразительным лицом и живым характером. Освободясь от строгостей отцовской школы, он создал совершенно новый жанр, который был так же не похож на предыдущий, как не похожа блистательная красками живопись на мраморную скульптуру, являющую классическое совершенство» [44, с. 234]. Об актерских талантах О. Вестриса говорили, что он перенял от отца «возвышенную и цветистую пластическую речь» [Там же, с. 233].

Мари-Мадлен Гимар (1743 – 1816) – «Терпсихора» второй половины XVIII в., более четверти века царившая на сцене; первая полухарактерная танцовщица, балерина «*terre à terre*» – земная, невысоко поднимавшаяся от земли, избегавшая воздушных прыжков. Гимар была небольшого роста, хорошо сложена, с подвижным лицом и «...чрезвычайно проказливыми глазами» [45, с. 59]. Ее танец не отличался большой виртуозностью, но был очень эмоционален и правдив в танцевальных образах ее героинь. Танец балерины в роли Терпсихоры из оперы Колен де Бламона «Греческие и римские празднества» В. М. Красовская трактует так: «...угловато-капризный танец Гимар нес штриховку тонкого аристократического изыска и был лукаво загадочен. Эскизность танца, лишенная технических тур де форсов, и была главным отличием, которое Гимар противопоставляла "итальянским гротескам" танцовщиц типа Аллар и Пелен» [Там же, с. 61]. Благородство линий проявлялось в постановке корпуса и аттитюдах, движения отличались классической правильностью, гибкостью. По словам Ф. М. Гримма, «все ее движения гармоничны, изысканны и живописны. Поневоле любишь ее наивной простотой, ее природой, без малейшей аффектации грацией... В смысле подражательного, мимического искусства мы не видели ничего более изящного и совершенного» [Цит. по: 77, с. 452].

Карло Блазис (1797 – 1878) – итальянский танцовщик, балетмейстер, педагог, теоретик. Он стал первым серьезным исследователем практики балетной профессии, создал систему «...упражняемого курса академического танца и аналитическую хореографию (т. е. анатомо-физиологическую схему поведения танцовщика и синоптические таблицы, применяемые в учебно-воспитательном процессе)...» [30, с. 1]. Будучи техничным танцовщиком, он придумывал новые

трюки. До наших дней дошли воспоминания А. Я. Левинсона: «...начинал пируэт во второй позиции и после двух-трех кругов перегибал тело на арабеск и в ускоренном темпе заканчивал движение. Или же он пируэтировал, вытянув тело и нагнувшись, насколько возможно, вперед, волнуя зрителей ожиданием своего падения, казавшегося неминуемым. Иногда, наконец, он вращался в прекраснейшей, по его мнению, из пластических поз – в аттитюде знаменитого ”Меркурия” Жана де Булонь с кадучеем в поднятой руке» [47, с. 237 – 238]. Стилистику танца К. Блазиса Л. Д. Блок характеризует как «ампирную», она же описывает технику его любимого прыжка – *entrechat six* открытого, когда на высоком баллоне ноги широко открываются на «третьем темпе»; в дальнейшем за этим приемом закрепилось название «московское антраша» [8, с. 227]. Вершиной мужского танца Блазис считал парящий прыжок. Он первым начал исполнять большие прыжки, пересекая пространство сцены в разных позах (аттитюд, арабеск) [19, с. 11].

Луи-Антуан Дюпор (1781 (по другим данным 1783 или 1786) – 1853) – один из лучших полухарактерных танцовщиков с гротесковым амплуа, мировая знаменитость, кумир дворянского зрителя Москвы и Петербурга. Артист небольшого роста с прекрасным телосложением и обаятельным сценичным лицом, он удивлял и поражал своей техникой: «Он был похож на хорошо устроенную машину, действие которой всегда верно» [26, с. 175]. Мужественность являлась главным его качеством. Дюпор обладал хорошей физической формой, необычайной быстротой исполнения, выносливостью. Современники отмечали виртуозность его прыжка и силовую манеру танца, сочетающуюся с легкостью, грациозностью и чистотой исполнения. Классический пируэт Дюпор довел до совершенства, исполнял его на самых кончиках пальцев и завершал его в разнообразные позы. Известный мемуарист Ф. Ф. Вигель описывает его танец так: «Все движения его были исполнены приятности и быстроты; не весьма большого роста, был он плотен и гибок, как резиновый шар; пол, на который падал он ногою, как будто отталкивал его вверх; бывало, из глубины сцены на ее край в три прыжка являлся он перед зрителями; после того танцы можно было более назвать полетами» [Цит. по: 44, с. 268 – 269].

Истории известны и другие имена танцовщиков, оказавших влияние на формирование сольного исполнительства⁴⁰. Во второй половине XVIII в., после постановок сюжетных балетов и выразительного, эмоционального танца Салле, реформатор Новерр и его последователи (Доберваль, Гардель, Вигано) высказали новые взгляды на балетное искусство, заявив о хореографии как самостоятельном сценическом действии. Переворот в балете коснулся и костюмов, что в целом имело проекцию на технику танца и на его содержательную сторону. К концу XVIII в. была создана новая форма балета – «drameballet-rantomime», появились гениально одаренные танцовщики во главе с Вестрисом, которые усовершенствовали пируэт. «...Карло Блазис в своем "Кодексе Терпсихоры" называет Доберваля, Гарделя и Вестриса изобретателями пируэта» [49, с. 107]. Сергей Лифарь, рассматривая аспекты развития балета в XVI – XVII вв., отмечает различные этапы эволюции и существенные скачки развития в этот период, но достижения в искусстве XVIII в. называет революционным ураганом [Там же, с. 93].

Исполнительское искусство в балете на рубеже XVIII – XIX вв. освобождалось от старинных пережитков, шли поиски новых подходов к академизму, появился танец на пальцах, развивались все достижения предшествующего века. Танцовщики наращивали виртуозность и параллельно с этим работали над естественностью, непринужденностью танца и актерской выразительностью⁴¹. «Попытки оживить, обогатить национальными чертами лексику застывшего языка сценической хореографии, канонизированного в эпоху Про-

⁴⁰ Д. Уивер (1673 – 1760), Ф. Хильфердинг (1710 – 1768), Ж. Ж. Новерр (1727 – 1810), Ж. Доберваль (1742 – 1806), Ш. ле Пик (1744 – 1806), М. Гардель (1741 – 1787) и П. Гардель (1758 – 1840), Т. С. Бубликов (предположительно 1748 – 1815) и др.

⁴¹ В XIX в. на сцене блистали: Т. В. Шлыкова-Гранатова (1773 – 1863), И. И. Вальберх (Лесогоров) (1766 – 1819), Ш. Дидло (1767 – 1837), Ф. Тальони (1777 – 1871), А. П. Глушковский (1793 – ок. 1870), М. И. Данилова (1793 – 1810), А. И. Истомина (1799 – 1848), Н. О. Гольц (1800 – 1880), М. Тальони (1804 – 1884), А. Бурнонвиль (1805 – 1879), Ж. Перро (1810 – 1892), Ф. Эльслер (1810 – 1884), Е. А. Санковская (1816 – 1878), К. Гризи (1819 – 1899), А. Сен-Леон (1821 – 1870), М. Н. Муравьева (1838 – 1879), П. П. Лебедева (1839 – 1917), В. Ф. Гельцер (1840 (1841) – 1908 (1909)), Е. О. Вазем (1848 – 1937), К. Брианца (1867 – 1930) и многие другие.

свещения академиками Королевской академии танца, предпринял Ж. Ж. Новерр» [53, с. 4]. 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 его комплекс выразительных средств русские исполнители претворяли по-своему, в характере национальной пластики утверждалась одухотворенность движения, осмысленность поз» [84, с. 75]. Выдающиеся исполнители русской пляски начала XIX в. – И. К. Лобанов (1797 – ок. 1840-х), Е. И. Колосова (1780 – 1869), О. Пуаро (предположительно 1780 – 1844).

Авдотья Ильинична Истомина (1799 – 1848) – великая русская танцовщица, «русская богиня танца», имела амплу пантомимной, полухарактерной балерины, исполнявшей и классические танцы. Брюнетка среднего роста, красивой наружности, с маленькой прекрасной головкой, мечтательными черными глазами, обрамленными длинными ресницами – так описывают А. Истому современники [84; 61]. Она обладала безупречной техникой и большой силой в ногах, хорошим апломбом, грацией, легкостью и быстротой движений, утверждала своим танцем лучшие черты русской исполнительской школы – эмоциональность и выразительность. Балерина в совершенстве владела искусством пантомимы и перевоплощения. «В репертуаре Авдотьи Истоминой комические роли чередовались с драматическими, лирическими и трагедийными. Героический характер Истомина воплощала на сцене с не меньшим мастерством» [72, с. 88]. Тонкое художественное чутье, редкое сценическое обаяние помогали ей в создании различных сценических образов. «Мимический дар и техническая завершенность танца, эти идеальные для танцовщицы качества, естественно сочетались в ней» [61, с. 21]. «Душой исполненный полет» – так охарактеризовал ее танец А. С. Пушкин, посвятив ей строки в романе в стихах «Евгений Онегин». Истомина первой из русских танцовщиц сделала несколько шагов на пуантах. Появившееся положение на пальцах имело огромное значение для развития женского классиче-

ского танца в русском балете. «Оно не только обогатило танцовщицу, но и позволило ей занять главенствующее положение в балете» [5, с. 78].

Август Бурнонвиль (сын) (1805 – 1879) – танцовщик исключительного уровня, балетмейстер, основатель датского балетного стиля и датской балетной школы⁴². Всю жизнь занимался модификацией балетной техники, радел за творческое равенство и единство между балеринами и танцовщиками. Его стиль отмечен особой культурой (плавные переходы, чистота поз, строгость пропорций), непринужденностью (зритель не должен видеть трудностей исполнения). Поэт М. Гольдшмидт, наблюдавший танец Бурнонвиля, высказал свой восторг в следующих строках: «В его движениях была не только легкость, гибкость, энергия, душа, страсть... я испытывал такое же чувство, как при чтении классиков: так совершенно соединялось содержание танца и музыки с формой. С неопишуемой точностью хронометра его тело могло извиваться в дикой, горячей страсти, нестись вихрем, а на последней ноте, на последнем такте замирать мраморным изваянием» [Цит. по: 74, с. 173].

Бурнонвиль, будучи учеником О. Вестриса, оставил о нем достойную память, записав сто сорок его танцевальных комбинаций и используя некоторые из них в поставленных им балетах. Интересна история одной из самых красивых в классическом балете партий – партии Голубой птицы в балете М. Петипа «Спящая красавица». Лучший ученик Бурнонвиля, Х. Иогансон преподавал в Петербургском театральном училище, и у него в классе часто бывал М. Петипа. Балетмейстер позаимствовал новые движения из комбинаций Бурнонвиля, и так в партии Голубой птицы появились эффектные диагонали. Одна диагональ состоит из *pas soubresaut* и *pas assemblé*, другая – из мелких заносок (*pas brisé*), используя которые Петипа создал сказочный образ [72, с. 109].

Балетмейстер Серж Лифарь определяет в романтическом балете первой половины XIX в. два важных момента: «...один относится к

⁴² Бурнонвиль создал систему обучения артиста балета, прототип нынешних хореографических училищ, где обучают балету, одновременно получают общее образование и вплотную взаимодействуют с театром. Ввел программу, которая составляется на неделю (класс для понедельника, вторника и т. д.). По его методике развивают отменную координацию и динамичный прыжок, выразительность тела и лица артиста, способность концентрировать в себе энергию, выбрасывая ее в кульминационные моменты действия.

двадцатым годам, к появлению в мире Тальони, другой – к сороковым годам, когда была создана ”Жизель”. В качестве обстоятельства, сыгравшего не последнюю роль в эволюции балета, отметим последовательное появление вслед за Марией Тальони двух других балетных звезд – Фанни Эльслер и Карлотты Гризи, а также то близкое участие, которое принимал в балете Теофиль Готье» [49, с. 109].

Мария Тальони (1804 – 1884) – знаменитая «Сильфида», впервые в истории балета показавшая, как велики выразительные, поэтические возможности танца⁴³. Тальони была любимицей публики, которая дарила ей безумное количество цветов, что вызвало появление водевиля «Букеты, или Петербургское цветобесие» [61, с. 46]. Невыгодные внешние данные: чрезмерно длинные руки и ноги иксообразной формы с большими ступнями, короткий торс и сутулая спина, слишком покатые плечи, мелкие черты лица – и плохое пантомимное искусство Марии подтолкнули ее отца, Ф. Тальони (1778 – 1871), к поиску новой стилистики танца и костюма. В стремлении скрыть недостатки артистки он придумал ее сценический образ и исполнительский стиль, подчеркнув достоинства: большой и свободный прыжок, точность фиксации, естественную грацию, необычайную легкость и кантиленность танца [72, с. 100]. Очень гибкая, с фантастическим баллоном, Мария владела множеством «мужских» прыжков, до нее не исполнявшихся танцовщицами. Тальони начала танцевать на высоких полупальцах, что принималось зрителем за танец на пальцах. Длинная узкая стопа усиливала это впечатление, но то была иллюзия. Балерина широко применяла в танце позу арабеск, ставшую, по сути, эмблемой романтического балета. Скольжение и бег, замирание на пальцах одной ноги, виртуозная сложность хореографии – были подвластны только ей. На сцене танцевала не женщина, ее героини – фантастические существа. Современники отзывались о ней так: «парящая душа», «олицетворение бесплотной, неуловимой тени» [77, с. 482]; «чудная, воздушная, неуловимая мечта»; «Тальони – воздух! Воздушнее еще ничего не бывало на сцене» [61, с. 45].

Отец создал для дочери специальный тренаж с большим количеством элементов и многократным их повторением (ежедневный урок,

⁴³ Актер П. А. Каратыгин написал водевиль, посвященный Марии, в нем были такие строки: «Что говорит она ногами, того не скажешь языком» [Цит. по: 61, с. 44].

повторявшийся иногда по три раза в день). Новая методика преподавания помогала развивать выносливость, естественную легкость и непринужденность исполнения. Благодаря сценическим новшествам, введенным Тальони, произошел отказ от привычного балетного костюма – тяжеловесных платьев из парчи и атласа, упразднился громоздкий парик. Появилась воздушная юбка из легкой материи в несколько слоев, укороченная и широкая, с узким в талии корсажем, «крылышки стрекозы, прикрепленные сзади к лифу, подчеркивали невесомость тела»⁴⁴ [43, с. 72].

Фанни (Франциска) Эльслер (1810 – 1884) – доктор хореографических наук Оксфордского университета, австрийская балерина, представительница драматического течения в романтическом балете. Блистала в жанре «характерной классики», в котором каноны классического танца сочетались с выразительностью и свободой характерного танца. «Танец Фанни Эльслер во всем удаляется от академических данных; она отлична своеобычным характером, отделяющим ее от прочих танцовщиц...», – цитирует С. Лифарь слова Т. Готье [49, с. 116]. Внешность Ф. Эльслер служила эталоном: высокий рост, фигура «пышной стройности», красивые, правильного строения ноги, небольшая голова посажена на шею «самых нежных линий», роскошные плечи сверкали белизной кожи, «...ее глаза исполнены привлекательной прелести, к которой присоединяется ироническая дивная улыбка правильного рта...» [61, с. 102]. Современники наградили ее множеством эпитетов: «очаровательная, восхитительная, невероятная, почти невозможная» [Там же].

Ее техническое совершенство, соединяемое с мимическим даром, производило ошеломляющее впечатление. Фанни Эльслер обла-

⁴⁴ Реформа Тальони оказалась очень существенной для развития балета. Новая форма танца, простая по своему рисунку, но трудная по технике, стала прогрессивным явлением того времени, она расширила рамки танцевальной выразительности, но большим минусом оказалось отделение танца от пантомимы и сведение мужского танца на нет [5, с. 101].

После подъема балерины на пальцы мужской танец потерял свою значимость, уступив первый план сольному женскому танцу. Тальони стала создательницей оригинальной исполнительской манеры – «нового стиля» танца и имиджа балерины как воздушного, невесомого существа. Классический танец получил в наследство «скрещенные на груди руки» и понятия «сильфидность» и «тальонизм».

дала чистотой «хореографической грамматики», выносливостью, поставленным дыханием, сильными мышцами, стальной крепостью носка. Она разрабатывала технику партерных движений, в ее танце появился быстрый бег и два пируэта на пальцах. Даже выходя на поклон, балерина демонстрировала профессиональную сценическую культуру, сохраняя сценический образ. Ее творчество явилось своеобразным толчком к развитию новой формы – сольного народного танца. Артистка облагородила народный (сценический) танец, не потеряв национального колорита. Исполненные ею театрально-стилизованные танцы («Качуча», «Краковянка», «Мазурка», «Гарантелла») были полны эмоций, отражающих переживания женской души. Непревзойденной считалась «Русская пляска» в алом сарафане и бриллиантовом кокошнике. Критики восхищались Эльслер: «...плечи говорили, и плыла она, точно лебедь белая, и глаза смотрели с поволокою... словом, настоящая наша душа-девица» [61, с. 105; 5, с. 115]. В ее актерских работах гротескные приемы окрасились оттенками «капризного изящества, шаловливой нежности, лукавого соблазна» [44, с. 55]. Она из пляски создала поэму: «...то она молит о взаимности страстным, преданным взором, то возбуждает сладкую негу телодвижением, только ей одной свойственным, то горит и трепещет, как разъяренная тигрица» [49, с. 117].

Героини Эльслер не отрицали языческой привязанности к земле, на сцене бушевали «женственный порыв, страсть во плоти и крови» [43, с. 76]. Благодаря хореографическому новаторству Ж. Перро в балете восторжествовала «земная» тема. Критики писали о том, что Эльслер окончательно излечила публику от эксцентрической любви к «сильfidным» танцам и «от восторженного удивления тем мелконамелко искрошенным па, выше которых еще так недавно мы ничего не умели представить себе во всей области балетного искусства» [5, с. 117]. Так же как и Тальони, Эльслер не желала видеть рядом с собой на сцене выдающегося танцора, целенаправленно отодвигая его на второй план. Танцевала со своей сестрой Терезой, очень высокой и громоздкой, играючи поднимавшей Эльслер на руки.

Карлотта Гризи (1819 – 1899) – итальянская танцовщица и певица, первая исполнительница партии Жизели. По версии историков балета, Гризи сочетала в себе способности и художественное дарование как М. Тальони, так и Ф. Эльслер. Возможно, учитывая эти со-

вершенно противоположные грани таланта, Т. Готье написал для нее балет «Жизель», где первый акт – «земной», а второй – «небесный» (в царстве теней – виллисов). Танцовщик и балетмейстер С. Лифарь высказывал свое мнение о том, что на двойственности этого образа потерпели фиаско многие балерины и, пожалуй, после Гризи только А. Павлова и О. Спесивцева добились успеха [49, с. 118]. Созданным ею неувядаемым образом Жизели она сказала новое слово в хореографии. «Она плывет по полу, почти не касаясь его. Это тот же лепесток розы, представленный на волю ветра!» – восторженно отзывался о ее танце Т. Готье [77, с. 518]. Ученица Ж. Перро, Гризи обладала абсолютным слухом, легкой поступью, безукоризненно точными движениями, техникой парящих прыжков.

Балетмейстеры эпохи романтизма Ф. Тальони, Ж. Коралли, Ж. Перро подняли женский танец до недостижимого для мужчин-танцовщиков уровня с точки зрения выразительности и технического мастерства. Отшлифовалась и «эстетически определилась пальцевая техника романтического балетного танца. Возникнув сначала как самодовлеющий трюк, танец на пальцах превратился в неотъемлемую примету балетных героинь романтизма, в слагаемое стиля» [44, с. 55].

Екатерина Александровна Санковская (1816 – 1878) – русская балерина московской школы танцевального и драматического искусства, «незабвенная Санковская», «душа русского балета», «пластическая разъяснительница "нового слова"» [43, с. 88]. Образ, созданный ею на сцене, олицетворяет одну из вершин русского тальонизма [8, с. 283]. Санковская с огромным успехом дебютировала в Москве в роли Сильфиды в один день и час с Тальони в Петербурге. В разных трактовках предстали один и тот же сюжет и актерская линия роли. «Пассивность Тальони – отказ от борьбы, примирение; активность Санковской – протест против окружающей действительности» [5, с. 98]. Сильфида Тальони – холодная, не переступающая границу с земным миром, Сильфида Санковской – драматически насыщена, эмоциональна. Тальони танцевала суть своей натуры, оставаясь Сильфидой и во всех других балетах. Санковская (ученица М. С. Щепкина) была талантливой актрисой и создавала на сцене различные образы. Независимый характер танцовщицы с ярко выраженным чувством собственного достоинства, хорошее образование, как балетное, так и общее, помогли создать яркие самобытные образы, противопоставленные общепринятым канонам.

Много души, грации и русской идейности было в ее танце. «Сладость подвига общественного окрыляла душу, а громкое имя артистки заключало в себе магическую неисповедимую силу», – высказывалось о ее танце московское передовое студенчество [43, с. 87]. Творчество балерины имело огромное общественно-просветительское значение для московского зрителя. «Психологическая правдивость созданных ею образов утверждалась как плодотворная традиция русской балетной сцены» [Там же, с. 88]. Балерина оказала облагораживающее влияние на прогрессивную молодежь, утверждая, что свобода творчества легко согласуется со служением современности [5, с. 99]. Она обогатила балет лучшими находками М. Тальони, «...но отвергла отделение танца от пантомимы», добавив яркое актерское начало, опирающееся на реалистические традиции русского театра, придала прогрессивное направление содержанию постановок Ф. Тальони [Там же, с. 101].

«В конце XIX – начале XX в. сформировались три типа исполнения мужского танца, и связывали их становление с именами Х. П. Иогансона, П. А. Гердта и М. И. Петипа» [19, с. 13]. *Мариус Иванович Петипа (1818 – 1910)* вернул мужскому танцу его роль. Активно включал в танец воздушные туры, его вариации четырех кавалеров в балете «Раймонда» – это танец-соревнование, который стал открытием балетной сцены конца XIX в. [Там же, с. 14]. Мариус Петипа использовал опыт постановочных решений женских вариаций для создания мужского танца, вложив в мужскую вариацию психологизм. Обогастил танцевальное искусство новыми движениями, усложнил академическую технику элементами характерных танцев. Долгое время М. Петипа сам исполнял в балетах сольные партии. По свидетельству очевидцев, классический танец не был его коньком, но он прекрасно справлялся с характерными партиями. Танцевал темпераментно, увлекательно. «Однако венцом искусства Петипа как балетного артиста была мимика. Здесь он был положительно выше всяких похвал. Темные жгучие глаза, лицо, выражавшее целые гаммы переживаний и настроений, широкий, понятный, убедительный жест и глубочайшее проникновение ролью и характером изображаемого лица, граничащее с настоящим перевоплощением мима в его роль, ставили Петипа как ”немом артиста” на высоту, которой достигали очень немногие его собратья по искусству», – делится своими впечатлениями балерина Е. О. Вазем [18, с. 165 – 166].

Христиан Петрович Иогансон (1817 – 1903) – образцовый русский танцовщик, швед по происхождению, типичный представитель французской классической школы, родоначальник мужского исполнительского стиля, отличавшегося подчеркнутым изяществом поз, размашистым жестом, безукоризненным ераulement, пружинистым и вольным plié, большим прыжком. Посредством ежедневных занятий поддерживал балетную форму до глубокой старости и в возрасте 59 лет блестяще исполнил вариацию в спектакле, а критика решила, что его танец стал еще совершеннее. «Вождем мужского искусства на классической сцене» называет Х. Иогансона А. Л. Волынский [8, с. 307]. Вариации Х. Иогансона не были слишком сложными, что компенсировалось художественной законченностью, легкостью и элегантностью. Систематизируя опыт русских педагогов, он создал «иогансоновскую» систему преподавания, нацеленную на устранение недостатков учеников и «воспитание умения выходить из любого затруднительного положения на сцене» [5, с. 210]. На основе анатомии и шведской гимнастики подготавливал опорно-двигательный аппарат своих учеников к исполнению элементов классического танца и акробатических элементов; развивал в них силу, равновесие, выдержку и точность, воспитывал дыхание.

Павел Андреевич Гердт (1844 – 1917) – русский танцовщик и педагог. Первым исполнил партию принца Зигфрида в балете «Лебединое озеро», партию принца Дезире в балете «Спящая красавица». Обладал благородной сценической внешностью: высоким ростом, превосходной фигурой, удивительной красоты ногами, красивым лицом, хорошими манерами и изяществом движений. Павел Гердт культивировал строгую академическую классику, воплощал исполнительские идеи в разнохарактерных, рельефных образах, создав «гердтовский канон». Артист служил в балете более полувека и вел грандиозный репертуар. Выдающийся хореограф Ф. Лопухов восторгался широким диапазоном актерского дарования П. Гердта, который с одинаковым блеском и правдоподобием танцевал французских принцев, римских патрициев, венгерских полковников и многие другие партии. Его манера исполнения стала образцом танцевального стиля в последующие десятилетия.

Пьерина Ленъяни (1863 – 1923 или 1930) – итальянская балерина, одна из последних представительниц виртуозного итальянского стиля, первая исполнительница партий Одетты и Одиллии. Выпускница балетной школы театра Ла Скала в Милане, она демонстрировала технику танца на уровне цирковых трюков, первой исполнила 32 fouetté⁴⁵ и по требованию зрителей повторила еще раз, «...ни на один сантиметр не сошла с того места, на котором делала первый тур» [5, с. 204]. Пьерина Ленъяни слабо владела образной стороной танца и, осознав это, стала брать уроки у Х. Иогансона (первый случай, когда итальянцы начали учиться у русских).

Развитию сольного танца в России способствовали профессионализм итальянских артистов и деятельность в нашей стране блестящего танцовщика-виртуоза и педагога Э. Чеккетти. «Живой струей, распахнувшимся окном, свежим воздухом» – так назовет творчество итальянцев в России Л. Д. Блок. «Переведя танец в сухие, резкие линии виртуозной итальянской техники, подражавшие итальянкам наши танцовщицы тем самым вырвали его из затхлого, гнилого болота... Из тины ”фиглей-миглей” и ”изящных ручек” не могли бы подняться летящий танец Павловой, тонко прекрасная Карсавина, быстро сгоревший Нижинский. Вихрь ”тридцати двух фуэте” был нужен, чтобы осушить болото бесформенности» [8, с. 328].

Энрико Чеккетти (1850 – 1928) – итальянский танцовщик-виртуоз, балетмейстер и педагог. Первым исполнил партию Голубой птицы (балет «Спящая красавица»), в которую были включены все достижения техники танца того времени (великолепные полеты, се-

⁴⁵ По достоинству оценил новинку М. Петипа. Он подобрал из сочинений П. Чайковского музыкальный отрывок длиной 32 такта и определил для fouetté место в коде, завершающей *pas de deux* в балете «Лебединое озеро». В 30-х гг. XX в. балерина О. Лепешинская первой усложнила трюк двойным поворотом на четвертом круге (три одинарных поворота, четвертый – двойной). Последующие исполнительницы добавили к трюку смену направлений – точки во время поворота. Например, три поворота – лицом в зал (т. 1), четвертый – в полтора оборота заканчивают спиной к зрителю (т. 5); или меняют точку на каждом четвертом вращении (т. 1, 3, 5, 7). В процессе развития fouetté начали исполнять без форса руками (руки находились на бедрах), поворот стал осуществляться за счет толчка опорной пяткой и хлесткого *gond* с последующим резким подведением рабочей ноги к опорной на *passé*. Последнюю разновидность с легкостью и изяществом демонстрировала балерина Е. Максимова.

рии антраша, brisé, коды). Газетчики прозвали итальянца «прыгающим демоном с каучуковыми конечностями», он же именовал себя «королем пируэтов». По мнению Л. Д. Блок, «школа Чеккетти – это школа Блазиса, пропущенная... через итальянский темперамент» [8, с. 325]. Чеккетти создал собственную методику обучения искусству танца. Преимущества его экзерсиса: надежный arlomb, динамика вращений, крепость и выносливость пальцев, продуманность ведения урока (твердый план занятий на каждый день недели). Хореограф включил в танец длительные пиццикато на пальцах, сложные туры, полетные прыжки, серии антраша (по 16 антраша сис в один подход, бризе), различные танцевальные коды и неожиданные дуэтные поддержки.

Стилистически его ученики напряженно прямы, резки, демонстрируют силу и четкость, они прыгучие, вращающие и необычайно выносливые. Балерины О. И. Преображенская, В. А. Трефилова, М. Ф. Кшесинская брали уроки у Э. Чеккетти, что сказалось на качестве и разнообразии их танца. В балетной школе он за три года воспитал блестящих балерин Ю. Н. Седову, Л. Н. Егорову, Э. Вилль [Там же, с. 323]. Занималась у него и А. Я. Ваганова. Обладая способностью к профессиональному анализу, она усвоила все силовые преимущества манеры итальянца, но сохранила классические французские формы.

Отразились итальянские новшества и на творчестве братьев Легат. *Николай Густавович Легат (1869 – 1937)* – русский танцовщик. Даже не учившись у Э. Чеккетти, перенял «силовую» манеру исполнения, для чего специально занимался гимнастикой, делал пируэт на голове и упражнялся с гирей весом более трех пудов; артист и поистине гениальный педагог, он привнес «эффектное новшество» – приземление после прыжка на одно колено [47, с. 238].

Педагог Н. Легат был преемником П. А. Гердта и Х. П. Иогансона. Педагог-новатор, он проделал кропотливую «селекционную» работу с разными методами, изучал анатомию, биомеханику. В классе Н. Легата занимались такие будущие звезды, как М. Кшесинская, О. Преображенская, В. Трефилова, Ю. Седова, Т. Карсавина, О. Спесивцева, А. Павлова, Ф. Лопухов и др. Его величайшее достижение как педагога – воспитание блестящего танцовщика В. Нижинского.

По системе Н. Легата работали многие. Поклонницей его метода стала и *Агриппина Яковлевна Ваганова (1879 – 1951)*. Впоследствии она разработала авторскую методику преподавания классического танца, бесповоротно повлиявшую на сольный танец, его вариационную форму и русскую исполнительскую манеру. Работая в балетном классе, А. Ваганова ставила перспективную задачу перед собой и ученицами – воспитать солистку, хорошо выученную балерину. Мы не станем касаться принципов методики Вагановой, приведем только несколько выдержек о Вагановой-балерине. «Королева вариаций» танцевала правильно, обладала большим прыжком и баллоном, гибкостью, артистизмом, мелкой техникой. Историк балета Л. Д. Блок цитирует выдержки из газет того времени: «ее элевация почти беспримерна», «вариация Вагановой отменно чиста», «брильянтовое сверкание заносок». «Артистка отделяется от пола, как птица. А в воздухе она как бы рвет ногами паутину, скрещивая их необычайно быстро. Все тело у нее при этом живет». «Она срывается с места без разбега и висит неподвижно и прямо несколько минут. Взлет ее даже выше, чем у Павловой» [8, с. 339].

Номер «Шепот цветов» для А. Вагановой поставил Н. Легат. В основу техники легли разнообразные пируэты, большие sauts de basque в контрасте с движениями на пальцах, с которых исполнительница не спускалась, демонстрируя кантиленность переходов от одного движения к другому. Историк балета В. Красовская приводит слова критика А. Л. Волынского: «...фигуры ее танца рождаются одна из другой и дают ритмику волнистых переливов удивительной красоты. ...каждому полету у нее всегда предшествует пружинистое и плавное plié... Заноски Вагановой безукоризненной чистоты» [42, с. 82 – 83].

Анна Павловна (Матвеевна) Павлова (1881 – 1931) – величайшая мировая танцовщица, «русский лебедь», олицетворяющий образ мятущейся души, душевной чистоты и ранимости. Она была наделена красивой сценической внешностью: высокая, стройная, с удлиненными по форме линиями тела, изящным подъемом стопы, маленькой головой на изящно выгнутой шее. Балерина обладала жгучим темпераментом, упрямым характером, негибаемой волей, сверхъестественной нервной силой и выносливостью (давала по восемь-девять спектаклей в неделю). По наблюдению А. Дункан, А. Павлова казалась эластичной и одновременно сделанной из стали [61, с. 165]. Балерина одинаково хоро-

шо танцевала характерные и лиричные образы. Она отрицала танец ради техники, пропагандировала артистическую выразительность и вдохновение, умела «выражать тончайшие нюансы настроения и духовную жизнь человека во всех ее проявлениях» [61, с. 164].

Мягкость и выразительность А. Павлова переняла у педагога Е. П. Соколовой, необыкновенный исполнительский стиль артистки подчеркнул П. А. Гердт, трудолюбию и стремлению к совершенству научил Х. П. Иогансон, М. М. Фокин создал новый репертуар, поставив для нее первый сольный концертный номер. «Умирающий лебедь» – балетмейстерская удача М. Фокина и артистическая удача балерины А. Павловой. О танце А. Павловой С. Лифарь писал: «...никаких фуэте, никаких виртуозных фокусов – только красота и только воздушное скольжение» [Там же, с. 168]. Балерина создала новый пластический язык, что частично было продиктовано отсутствием некоторых природных данных. «Обе ступни ее прекрасных, говорящих ног были совершенно невыворотны, направлены внутрь и никаким усилиям не подчинялись. Павлова со свойственной гению смелостью нашла выход: она вовсе перестала стремиться поддерживать ногу в выворотном положении и в арабеске решительно повернула ногу подъемом вниз» [8, с. 332 – 333]. Искусствовед Л. Д. Блок считает, что этот поступок имел губительное действие на балетную труппу, так как все, подражая А. Павловой, затанцевали «с небрежной выворотностью». В результате фокинской борьбы с классикой произошло «чрезвычайное упрощение как в адажио, так и в аллегро, в вариациях» [Там же, с. 334].

Вацлав Фомич Нижинский (1889 – 1950) – выдающийся танцовщик и хореограф польского происхождения, «человек-птица», прославивший русский балет начала XX в.; основоположник мужского сольного танца. Он стал первым артистом, индивидуализировавшим мужские балетные партии. Новаторская хореография выражалась в его владении телом, в пластичности, в неподражаемых по высоте и полету прыжках. Вацлав Нижинский – танцовщик с феноменальными физическими данными и талантом, которому не было равных. О сенсационном прыжке В. Нижинского восторженно писал А. Я. Левинсон: «...без глубокого приседания – плие, внезапно и легко он взвивается, повисает в воздухе, как бы выдерживая паузу, и по-

чти бесшумно опускается. ...прыжок Нижинского – чудо силы, гармонии, самообладания, музыкальности. Здесь материальный импульс – сокращение мышц – скрыт искусством, элементарная сила мужчины укрощена бесподобно-свободной грацией эфеба» [47, с. 239].

Перестав быть только партнером балерины, В. Нижинский стал возрождать мужской танец, адаптируя к танцу проникшие в него элементы спортивной гимнастики, акробатики и машинерии. Подчеркивая губительное влияние на мужской танец творческой эпохи М. Тальони, С. Лифарь воздаст должное таким танцовщикам, как В. Нижинский и М. Фокин, считая залогом развития мужского исполнительства претворение в танце современности, она «...не погубит, а обогатит академический танец, который должен жить, т. е. постоянно изменяться, а не пребывать в летаргическом сне заколдованного спящего балетного царства» [49, с. 182].

Исследователь М. Е. Валукин о развитии мужского классического танца в XIX в. пишет: «Усложнились традиционные pas, вводились новые приемы окончания движений (двойной saut de basque с опусканием на одно колено, двойной tour с окончанием в позе 1-го arabesque, attitude и т. д.). Создавались новые сочетания pas и приемы их исполнения (jeté entrelacé с fouetté, jeté entrelacé с заноской, revoltade с опусканием на одно колено и др.)» [19, с. 14]. Большой вклад в русское женское исполнительское искусство внесли М. Ф. Кшесинская (1872 – 1971), О. И. Преображенская (1871 – 1962), В. А. Трефилова (1875 – 1943), Е. В. Гельцер (1876 – 1962), Т. П. Карсавина (1885 – 1978), В. А. Каралли (1889 – 1972), В. В. Кригер (1893 – 1978), М. Р. Рейзен (1892 – 1969), О. А. Спесивцева (1895 – 1991), М. П. Кандаурова (1895 – 1990), Н. Б. Подгорецкая (1902 – 1977). Ведущие артисты: Ф. И. Кшесинский (1823 – 1905), П. К. Карсавин (1854 – 1922), В. И. Степанов (1866 – 1896), В. Д. Тихомиров (1876 – 1956), М. М. Мордкин (1880 – 1944), Л. А. Жуков (1890 – 1951) и др.

Марина Тимофеевна Семенова (1908 – 2010) – «Тальони двадцатого века», непревзойденная танцовщица и педагог, роковая красавица, светская львица, царственная балерина. Утверждала на сцене идеальность и виртуозность «победного» классического танца, балетную классику как самоценное искусство. Ее стихия – крупная балетная форма. Марина Семенова – родоначальница героической манеры

танца. Ее исполнительский диапазон – от «тер-а-терной» до «сильфидной», элевационной танцовщицы. Танец балерины отличает великолепный прыжок, искрометный бег на пальцах, незыблемый апломб, способность сочетать адажийные темпы с максимальным аллегро.

Первая половина XX в. охарактеризована эстетическими и техническими преобразованиями⁴⁶. Утверждался новый исполнительский стиль с героическими чертами танца, динамичностью, большими виртуозными прыжками, темповыми вращениями, в том числе и воздушными. Параллельно совершенствовалась техника дуэтного танца.

Галина Сергеевна Уланова (1910 – 1998) – легендарная танцовщица XX в. лирико-романтического склада и большого драматического дарования, новая «русская Терпсихора», «муза русского балета». Отличительные черты индивидуального стиля Г. Улановой: «сильфидность» танца, актерское мастерство, непринужденность техники, харизма танцовщицы и поэтичность танца.

По физическим данным балерина не идеальна (средний рост, широкие плечи, невысокий прыжок и шаг). Не отличавшаяся виртуозной техникой, но хорошо выученная, Уланова благодаря невероятному трудолюбию и глубине своей личности превзошла многих современниц. Она уделяла огромное внимание психологической разработке роли, ее язык пластических реплик неотразим. «Все, что танцевала Уланова, было наполнено содержанием и смыслом. Что-то потустороннее было в ее танце, загадочное, неразрешимое до конца, ее искусство являло собой поэзию и романтизм» [25, с. 375]. На протяжении десятилетий историки балета пытаются разгадать магию знаменитого улановского искусства полупозы, полужеста, полудвижения, связанного с новой передачей в танце романтического мироощущения. «Дар полудвижением, даже не жестом, а намеком на жест выразить смысл происходящего сделал Уланову непревзойденной исполнительницей хореодрам. В их небогатом танцевальном рисунке балерина чувствовала себя свободно, потому что любому движению могла сообщить бесконечное разнообразие оттенков» [82, с. 178].

Наталья Михайловна Дудинская (1912 – 2003) – виртуозная танцовщица с ярким актерским талантом, «королева быстрых темпов», отличающаяся «инструментальностью» техники танца. Искус-

⁴⁶ См. примечание «К с. 97».

ствовед Г. Беляева-Челомбитько называет ее танец «гимном сверкающей виртуозности, отстраненной самооценности технического мастерства» [6, с. 109]. Наталия Дудинская – обладательница прекрасных сценических данных: точеной фигуры, аристократической внешности, большого прыжка, необычайной гибкости в сочетании со стальным апломбом, выносливости и трудоспособности. Манера танца напористая, графичная. Три десятилетия Н. М. Дудинская вела весь классический и современный репертуар, ее партии в спектаклях классического наследия считались эталоном. Ее исполнительский актерский талант первым раскрыл В. Чабукиани, сочинив под ее индивидуальность партию Лауренсии. Он создал «невиданные по трудности комбинации, включив в них знаменитый прыжок... когда носком ноги танцовщица касалась затылка (гранд па де ша с полным раскрытием ног в шпагат)» [Там же, с. 110]. «Распластанные в воздухе па де ша Н. М. Дудинской бесподобны и совершенно индивидуальны...», – пишет Л. Д. Блок [8, с. 494]. Одна из любимых учениц А. Я. Вагановой, она переняла постулаты учителя и всю жизнь совершенствовала методику обучения технике и выразительности сольного танца, стремясь из всех учеников в классе вырастить солистов.

Ольга Васильевна Лепешинская (1916 – 2008) – типичная московская балерина с ярким открытым актерским темпераментом и взрывной техникой танца. Ольга Лепешинская славилась неподражаемыми по темпу и искрометности фуэте, число которых доходило до пятидесяти с одного приема. Она легко исполняла по три-четыре пируэта без партнера, прекрасно владела прыжковой техникой, имела взрывной высокий прыжок. Оптимистичность дарования, комедийные образы, динамизм, напористость в танце – характерные черты представительницы балета советской эпохи. Она любила яркий, рельефный, дерзкий танец. Амплуа О. Лепешинской – инженерю-комик.

Балерина вела активную деятельность на концертной эстраде. Один из самых популярных номеров – «Вальс» М. Мошковского с головокружительными поддержками (подбросами с несколькими поворотами, подъемами на одну руку и последующим сбросом в различные позы).

Асаф Михайлович Мессерер (1903 – 1992) – ведущий солист Большого театра, академический премьер, эталонный исполнитель, демонстрировавший строгий, чистый стиль танца. Внес большой вклад в прогресс техники исполнительства, используя спортивно-цирковые

трюки; был создателем многих прыжков («в кольцо», «щучка»); прекрасно владел правой и левой стороной тела; увеличил количество пируэтов до 32 оборотов на 16 тактов (вправо и влево); начал практиковать двойные *saut de basque*, двойные *assemblé*, двойные *jeté entrelacé*, *jeté entrelacé* с окончанием *fouetté*. Серии двойных *tours en l'air* доводил до 12 – 14 раз. Вставные виртуозные номера «Футболист», «Танец с лентой», «Танец китайского божка», партия Японского матроса изобилуют прыжковой техникой и трюками, исполненными в гротесковой, эксцентричной манере. Талантливый исполнитель, он стал также блестящим педагогом (педагог «звездного класса» солистов и солисток Большого театра, автор книг «Уроки классического танца», «Танец. Мысль. Время») и постановщиком серии концертных номеров: «Весенние воды», «Мелодия» и др.

Алексей Николаевич Ермолаев (1910 – 1975) – виртуоз классического танца, педагог, хореограф, основоположник нового эстетического начала в мужском танце (волевого, полетного, жизнеутверждающего, героического). Палитра артистического дарования – от лирико-героических до гротесково-характерных партий. Алексей Ермолаев – первый исполнитель двойных *revoltade*, двойных *tours en l'air* (несколько раз подряд), тройных *tours en l'air*, тройных *saut de basque*. Вертел по 10 – 12 *pirouettes*, меняя позы. Первым стал делать *jeté en tournant* по кругу в темпе *allegro vivace*, доводя до *presto*. Создавая иллюзию задержки в воздухе, в два-три прыжка пересекал сцену. Об экспериментах А. Ермолаева ходили легенды: говорили, что он отрабатывал пируэты в темноте, держа «точку» на огонек свечи, работал с грузами (обвешивался мешочками с дробью, чтобы выработать силу и высоту прыжка). «Ермолаевская вариация демонстрировала новую структуру – поток виртуозности. Прыжковые и вращательные *pas* он выполнял непрерывно», воплощая в танце принцип динамического нарастания [19, с. 17]. Как педагог-репетитор А. Н. Ермолаев воспитал поколение блистательных звезд мужского исполнительства 60 – 70-х гг. XX в. Разработал собственную систему преподавания, объединив достижения ленинградской и московской школ. Класс А. Ермолаева стал творческой лабораторией для М. Лиепы, В. Васильева, М. Лавровского, Ю. Владимирова и других, где каждому танцовщику подбирались трюковые элементы в соответствии с индивидуальными физиологическими возможностями.

Вахтанг Михайлович Чабукиани (1910 – 1992) – артист, педагог, хореограф, феномен грузинского балета, наследник всех традиций петербургской школы, воплощающий в своем творчестве богатейший танцевальный фольклор Грузии. Вахтанг Чабукиани был одним из создателей героического стиля мужского танца. На сцене он рыцарь и аристократ, словно рожденный для танца (обладатель широких плеч, узких бедер и талии, горделивой осанки, хорошей формы рук и ног). Завораживал независимостью манер, темпом и силой. Отточенная виртуозная техника выражалась в стремительных «вихревых» вращениях и координированной выверенности движений. Скульптурная величественность венчала сценический образ. У В. Чабукиани был индивидуальный исполнительский стиль, получивший название «неистовый», отличавшийся мастерством и темпераментом, выраженным в мужественной героике сценического дарования. Ему подвластны сложные повороты в воздухе и прыжки с остановкой в разных позах: новая форма *grand pas jeté* со сгибом передней ноги к колену, двойной *saut de basque* с окончанием на колено и дополнительным разворотом корпуса на 180°. «Прекрасно было, когда Чабукиани сразу бросался в вихрь своего большого пируэта и в этом вихре сохранял точеную форму па: не сходя с места ни на пядь, отчетливым разгибанием ступни стремительно кружил себя в классно безукоризненной позе» [8, с. 454]. Вахтанг Чабукиани много сделал для развития техники танца как балетмейстер, рассматривая классический танец в качестве «...средства пластического воплощения содержания музыки в действенном сценическом образе» [19, с. 19].

Константин Михайлович Сергеев (1910 – 1992) – блистательный премьер, основоположник лирического направления в отечественной хореографии; «Ромео отечественной сцены», мастер пластического диалога с партнершей, умевший преподнести балерину и понимавший ее технические нюансы. «Сергеев был великолепным танцовщиком-премьером. Он имел для этого все необходимые данные: прыжок, верчение, силу, замечательное сложение, обаяние, красоту. Но плюс к этому он придерживался границ амплуа» [1, с. 43]. Отличительные черты его исполнительской манеры: академическая чистота танца, лиричность, мягкость, благородство линий, горделивая осанка, энергия мужского начала, индивидуальный артистический дар. Константин Сергеев много сделал, будучи главным балетмейсте-

ром Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова: собрал ансамбль солистов; сформировал уникальный кордебалет (дисциплинированный, технически оснащенный, владеющий стилистическими особенностями танца); поддержал эксперименты Ф. Лопухова, Ю. Григоровича, И. Бельского, воплотивших на сцене симфонизм и новые художественные принципы. Как хореограф владел всеми формами классического танца (сольными, дуэтными, ансамблевыми, кордебалетными), был прекрасным реставратором, одним из лучших редакторов балетов классического наследия.

Палитра исполнительских дарований советского периода в балете поистине блистательна: И. А. Моисеев (1906 – 2007), Н. А. Зубковский (1911 – 1971), А. Я. Шелест (1919 – 1998), А. А. Макаров (1925 – 2000), М. М. Плисецкая (1925 – 2015), Р. С. Стручкова (1925 – 2005), Б. Я. Брегвадзе (1926 – 2012), А. Е. Осипенко (1932), И. А. Колпакова (1933), М. Э. Лиёпа (1936 – 1989), С. В. Викулов (1937), О. М. Виноградов (1937), Р. Х. Нуреев (1938 – 1993)⁴⁷, А. И. Сизова (1939 – 2014), Е. С. Максимова (1939 – 2009), Ю. В. Соловьев (1940 – 1977), В. В. Васильев (1940), Н. И. Бессмертнова (1941 – 2008), Н. И. Сорокина (1942 – 2011), М. Н. Барышников (1948), Л. И. Семеняка (1952), Н. Л. Семизорова (1956), Н. В. Павлова (1956) и др.

Майя Михайловна Плисецкая (1925 – 2015) – великая советская балерина второй половины XX в., одна из самых харизматичных личностей в балете, создавшая «плисецкий» стиль танца. Ее танец – это благословенная агрессия, бешеная атака красоты, радостно яростный штурм [51, с. 65]. Красивая, эротичная, хорошо сложенная, блистательная и мятежная, она обладала удлинёнными пропорциями, женственным абрисом форм, лебединой шеей, огненной копной ры-

⁴⁷ Русская исполнительская школа повлияла и на зарубежный балет. Два легендарных ученика гениального педагога А. И. Пушкина изменили отношение к мужскому танцу на Западе. Первый среди артистов балета, покинувших Советский Союз, Р. Нуреев обладал незаурядным сценическим дарованием. Яркий, эмоциональный, сексуальный танцовщик с потрясающей харизмой и необъяснимой притягательной силой. В его исполнении танец обрел самостоятельное значение, премьер стал равноправным партнером балерины. Второй – это М. Барышников, танцовщик с большим диапазоном как технических, так и художественно-эмоциональных возможностей; виртуозно исполнял весь арсенал элементов классического танца: вращения, прыжки, заноски, дуэтные поддержки, – создавая неповторимые хореографические образы.

жих волос, большими, красивой формы глазами. У М. Плисецкой был по тем временам огромный от природы шаг, удивительно выразительная пластика, гибкость, подвижная мимика, интуитивное чувство ритма и стопроцентная музыкальность. Главное достояние – достаточно редкий для балерин прыжок: «феноменальный», «неправдоподобный», «удивительной силы с невероятным зависом», «взрывной». Она в совершенстве владела темпами аллегро, упиваясь танцевальной стихией; «редкое соединение чистоты, красоты лирической линии с властной экспрессией, мятежной динамикой танца» [51, с. 57].

Майя Плисецкая всегда искала нужную тональность движения, и ее большой актерский талант в сочетании с профессиональной, скрупулезной работой над ролью подарил миру бесконечную череду непередаваемых балетных образов⁴⁸.

С «танцующим богом» сравнил *Владимира Викторовича Васильева (1940)* известный мэтр балета Ф. Лопухов. Венцом исполнительских достижений балета XX в. называют историки танец Васильева, обогатившего язык танца новой лексикой и эстетикой [6, с. 150]. Творчество В. Васильева – яркий пример сочетания лучших традиций русской хореографии и смелых шагов в поиске нового качества движения, виртуозной сложности и при этом образности классического элемента. Свободный, откровенный танцовщик с открытым актерским темпераментом, он создал небывалую до этого технику танца. Владимир Васильев – артист всеохватного амплуа. «Идеальный классический танцовщик, наделенный неидеальными физическими данными», он не подчинился цеховым балетным параметрам оценки. У В. Васильева «крепкая, ”кряжистая” мужская фигура с сильными мышцами, крупным абрисом кистей рук, гордой несгибаемой осанкой и славянским лицом...» [Там же, с. 151]. Его танец отличается высокий, «могучий, львиный» прыжок, искрометность и блеск заносок, темповые продолжительные вращения; огромная экспрессия, бурная внутренняя динамика, мужская статья, полетность «русского

⁴⁸ Непревзойденная Лауренсия и зажигательная, безудержная, смелая Китри. Масштабная роль, показавшая трагедийное дарование балерины, – Кармен. Невесомая девушка-птица Сюимбике в балете «Шурале». «Звезда любви, краса гарема» – Зарема. Мягкая, напевная, неторопливая, с тонкой иронией Царь-девица. В партии Лебедя «создала пленительно женственный и поэтический образ, полный лиризма, романтики...» [3, с. 369].

духа», скульптурная надежность в партнерстве с балериной. Танец актера заразителен, обладает необъяснимым экстрасенсорным воздействием на зрителя. «Эмоции артиста становились материальной силой, и зрительный зал подчинялся ей» [6, с. 151]. Балерина Н. Тимофеева подмечала, на каком непостижимом эмоциональном напряжении В. Васильев танцует спектакль, но при этом умеет «...скрыть труд, усилие, напряжение, создать впечатление всемогущей радостной легкости» [52, с. 174]. Интересна работа В. Васильева в знаменитых концертных миниатюрах, поставленных для него К. Голейзовским: «Русский танец» и «Нарцисс».

Исследователь М. Е. Валукин перечисляет элементы, трансформированные (усложненные) В. Васильевым для партии Базиля: двойной *saut de basque en dedans*; двойной *grand pirouettes à la seconde* и с приема *temps relevé grand pirouettes attitude*; *pirouettes en dehors* с переходом на двойные *pirouettes fouetté*; *jeté en tournant* по кругу в сочетании с *grand fouetté* в позу *attitude* (называют «васильевский круг») [6, с. 152]; *attitude tire bouchon en dedans* с переходом из высокого положения приемом *passé* в положение *sur le cou-de-pied*; *rond de jamb en l'air* с поворотом правой и левой ногой [19, с. 23]. Владимир Васильев реформировал мужские партии в балетах «Икар», «Корсар», «Пламя Парижа» и других балетных спектаклях.

Наиболее яркие представители русской исполнительской школы классического танца конца XX – начала XXI в., транслирующие в международном профессиональном сообществе современные технические тенденции и эстетические приоритеты балетной педагогики: И. Д. Мухамедов (1960), А. Н. Ветров (1961), Н. Г. Ананиашвили (1963), В. Я. Писарев (1965), Ф. С. Рузиматов (1963), Ю. В. Махалина (1968), В. А. Малахов (1968), А. О. Ратманский (1968), И. А. Зеленский (1969), И. А. Ниорадзе (1969), Н. А. Грачева (1969), А. И. Уваров (1971), Н. М. Цискаридзе (1973), У. В. Лопаткина (1973), Д. В. Белоголовцев (1973), Н. Г. Балахничева (1974), Д. К. Гуданов (1975), Д. В. Вишнёва (1976), А. Г. Фадеев (1977), М. А. Александрова (1978), Д. В. Павленко (1978), С. А. Лунькина (1979), С. Ю. Захарова (1979) и др.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Охарактеризуйте черты сценического танца.
2. Дайте определение понятию «эстрадный танец».
3. Назовите виды, жанры и формы танца.
4. Кто такой балетмейстер? Какова сфера его деятельности?
5. В чем разница между профессиями хореографа, балетмейстера, балетмейстера-репетитора?
6. Какие требования предъявляются к профессии балетмейстера?
7. Проанализируйте возможные источники тем для создания хореографического произведения.
8. Из чего состоит композиция танца?
9. Охарактеризуйте этапы работы над созданием хореографического произведения.
10. Что такое композиционный план?
11. Дайте определение всем составляющим частям хореографической драматургии.
12. Из чего состоит хореографический текст?
13. Расшифруйте названия: pas de deux, pas de trois, pas de quatre. К чему они относятся (жанры, виды или формы танца)?
14. Назовите основные характеристики танцевальной вариации.
15. Что означает понятие «либретто»?
16. Как вы понимаете принцип дивертисментного построения спектакля?
17. Каковы исторические предпосылки боевого пляса в присядку и его черты в современной сценической хореографии?
18. Как подразделил сольные русские народные пляски Ю. А. Бахрушин?
19. Назовите особенности сюжетных и бессюжетных танцев.
20. Раскройте вклад И. А. Моисеева в развитие сценического танца.
21. В чем заслуга балетмейстера П. П. Вирского?
22. Кто основатель Красноярского государственного академического ансамбля танца Сибири? Каков его вклад в развитие сценического танца?

23. Назовите основные характеристики исполнительской манеры ансамбля «Березка». Кто его основатель и первый балетмейстер?
24. Опишите танец альмей: костюм, социальный статус исполнительниц, предназначение танца.
25. Каков вклад скоморохов в развитие сольного танца?
26. Назовите главных действующих лиц комедии масок. В какой стране она возникла?
27. Как называются испанская пляска мечей и ее исполнители?
28. Раскройте вклад Ж. Б. Люлли в развитие сценического танца.
29. Кто инициатор открытия в Петербурге «Собственной Ее Величества танцевальной школы»?
30. Назовите ведущих педагогов – основателей русской балетной школы.
31. Кто создал датскую балетную школу?
32. Опишите вклад в развитие сольного танца О. Вестриса.
33. Расскажите о балеринах М. Тальони, Ф. Эльслер, К. Гризи (характеристика танца, вклад в сольное исполнительство).
34. Кто первой исполнил 32 fouetté на пальцах?
35. Для кого был создан концертный номер «Умиравший лебедь»? Кто балетмейстер?
36. С чьими именами связано формирование трех типов исполнения мужского танца в конце XIX – начале XX в.?
37. Расскажите об А. Я. Вагановой – «королеве вариаций», М. Т. Семеновой – «Тальони двадцатого века», Г. С. Улановой – «русской Терпсихоре».
38. Советская балерина XX в. М. М. Плисецкая.
39. Охарактеризуйте мужской исполнительский стиль XX в.
40. «Танцующий бог» В. В. Васильев.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Эволюция лексического языка танца от бытовых движений (фольклорных) к сценическим – неоспоримый факт, подтвержденный временем. В процессе этой эволюции происходило взаимопроникновение танцевальных элементов, балетмейстерских приемов, шла модернизация сценических костюмов. Каждый народ, опираясь на особенности своей национальной культуры, создавал самобытную танцевальную речь, но язык танцевального искусства по своему существу интернационален. Он формировался мастерами разных эпох и стран. Происходил творческий взаимообмен между театрами и балетными школами мира. В процессе этого взаимообмена мир получил Русский балет. В труппах всего мира танцуют образцы русской классики: «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Раймонда», «Шопениана», «Весна священная», «Дон-Кихот» и др.

Сольный танец – вершина мастерства, украшение спектакля, концертной программы. Своими корнями он уходит в глубокую древность. Всевозрастающие требования современного сценического искусства к исполнительской технике, внешним данным, актерским навыкам, востребованность артиста многопланового и разносторонне подготовленного, в совершенстве владеющего всем арсеналом исполнительской школы, – все это играет немаловажную роль в развитии хореографического искусства и образования. Но приходится признать тот факт, что общий уровень подготовки кадров в целом не так уж высок, есть проблемы с развитием массовой танцевальной культуры, с наличием у исполнителей профильного образования, с сокращением бюджетных мест в вузах на творческие специальности. Предприимчивые руководители и исполнители танцевальных компаний, не имеющие образования⁴⁹, называют себя профессионалами, не зная сценических законов, эстетических основ танца, этапов взращивания танцовщика. Это особенно негативно отражается на работе с детскими коллективами. Со сцены исчезает театральность и костюмность, а превалирует при-

⁴⁹ «Нам не надо заигрывать перед теми труппами, члены которых не образованны. Под образованием я имею в виду прежде всего систему классического танца. ...наличие выворотности еще не все, – быть похожим на обезьяну легче, чем стать классическим танцовщиком... Сегодня – колоссальное количество непрофессиональных трупп. ...Они позорят имя русского балета и оскорбляют наш труд. Вседозволенность и бесконтрольность породили всю ту чушь, которой занимается большинство современных трупп» [23, с. 17 – 19].

митивный (уличный) танец в нательном белье, бытовой одежде и обуви. Композиция танца отсутствует: все стоят по линиям либо группа на группу и, независимо от гендерных различий, танцуют одну и ту же комбинацию. Модно стало танцевать под песни и «петь» одновременно с исполнителем. Выбранная тематика номеров часто не соответствует возрасту. Непонятность, отсутствие мысли, странность – черты современного «элитного» танца. Анализируя законы композиции в современном танце, Г. В. Бурцева делает вывод, что композиция не отражает действительности, а передает лишь чувственный мир и субъективный человеческий опыт, чаще тот, который не осознан самим человеком. «Танец называют искусством блуждания в человеческом подсознании или искусством замыкания. Из него ушла событийность» [16, с. 121].

На сегодняшний день актуальна проблема сохранения самобытности народной культуры в сценическом искусстве. Велик тот народ, который знает и ценит истоки своей танцевальной культуры и сумел сохранить её, но другой вопрос – в каком виде она существует на профессиональной сцене. Есть мнения по поводу необходимости возрождения утерянных старинных форм танца в первоизданном виде. Исследователь Ю. М. Чурко высказывает предположение о бесперспективности «гальванизации ушедших жанров и форм танца» [83, с. 244] по причине того, что каждому этапу развития народного сознания сопутствуют свои формы художественного и пластического мышления. Старинные фольклорно-танцевальные копии выглядят ненатурально, примитивно. «Нельзя не заметить, что в этих своих стремлениях фольклористы – любители старины подходят к народному творчеству со своих узкопрофессиональных позиций и хотят быть народнее, чем сам народ, постоянно перерабатывающий хореографические формы и отказывающийся от того, что устарело» [Там же, с. 244 – 245].

Современный балетмейстер, педагог, репетитор своими творческими работами должен воспитывать хореографическую культуру как исполнителей, так и зрителей. Опираясь на традиции и русскую танцевальную школу, необходимо развивать сценические формы и жанры танца, уделяя особое внимание малой форме и действенному танцу, к которым все реже обращаются постановщики. Важно пропагандировать значимость профессионального высшего образования, расширяя тем самым круг профессионального сообщества и поднимая качество сценического и социального танца на высокий уровень.

СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК

1. *Алексидзе Г. Д.* О коллегах (Баланчин, Бельский, Нуреев, Чабукиани, Лопухов, Сергеев, Вечеслова, Ростропович) // Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета, 1738 – 2008 : к 270-летию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой : сб. ст. СПб. : Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2009. Ч. 1. С. 19 – 53.
2. *Алексидзе Г. Д.* Школа балетмейстера : учеб. пособие. М. : ГИТИС, 2013. 176 с.
3. *Амиргамзаева О. А., Усова Ю. В.* Самые знаменитые мастера балета России. М. : Вече, 2003. 202 с.
4. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М. : Совет. энцикл., 1981. 623 с.
5. *Бахрушин Ю. А.* История русского балета : учеб. пособие. 3-е изд. М. : Просвещение, 1977. 288 с.
6. *Беляева-Челомбитько Г. В.* Балет : эпоха sovietica (1917 – 1991 гг.) : учеб. пособие. М. : Ун-т Натальи Нестеровой, 2005. 298 с.
7. *Белкин А. А.* Русские скоморохи. М. : Наука, 1975. 237 с.
8. *Блок Л. Д.* Классический танец. История и современность. Л. : Искусство, 1987. 560 с.
9. *Блазис К.* Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы. 2-е изд., испр. СПб. : Лань : Планета музыки, 2008. 352 с.
10. *Богданов Г. Ф.* Работа над сценической русской народной хореографией : учеб.-метод. пособие. М. : ВЦХТ, 2009. Вып. 3. 160 с.
11. *Богданов Г. Ф.* Основы хореографической драматургии : учеб. пособие. 2-е изд., доп. М. : МГУКИ, 2010. 192 с.
12. *Борзов А. А. И. А. Моисеев и русский танец* // Хореография : история, теория, практика : сб. ст. М. : Моск. акад. образования Натальи Нестеровой, 2011. Вып. 4. С. 191 – 214.
13. *Борзов А. А.* Игорь Моисеев и его творческий метод // Хореография : история, теория, практика : сб. ст. М. : Моск. акад. образования Натальи Нестеровой, 2008. Вып. 3. С. 20 – 29.
14. *Бочкарёва Н. И.* Традиционная танцевальная культура и сценические формы русской народной хореографии в современных условиях // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : сб. ст. Новосибирск : СибАК, 2013. № 10 (29). С. 118 – 127.

15. *Бурнаев А. Г.* Теоретические основы формирования жанров в хореографическом искусстве // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2011. Т. 13, № 2 (3). С. 723 – 726.

16. *Бурцева Г. В.* Принципы композиции современного танцевального жанра // Культурная традиция и современный танец в образовательном хореографическом пространстве Сибирского региона : сб. ст. Барнаул : Изд-во Алтайской гос. акад. культуры и искусств, 2006. С. 121 – 129.

17. *Бухвостова Л. В., Щекотихина С. А.* Композиция и постановка танца : учеб. пособие. Орел : Орлов. гос. ин-т искусств и культуры, 2002. 160 с.

18. *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра, 1867 – 1884. СПб. : Планета музыки : Лань, 2009. 472 с.

19. *Валукин В. М.* Эволюция движений в мужском классическом танце. М. : ГИТИС, 2007. 104 с.

20. *Ванслов В. В.* Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л. : Музыка, 1980. 192 с.

21. *Ванслов В. В.* Живая память : мемуары. М. : Памятники исторической мысли, 2012. 271 с.

22. *Ванслов В. В.* Искусств прекрасный мир. М. : Памятники исторической мысли, 2011. 558 с.

23. *Виноградов О. М.* Моя система балетного образования (Вашингтонская балетная академия). СПб. : СПбГУП, 2010. 32 с.

24. *Володченков Р. Г.* Творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы (на примере спектаклей хореографов поколения 1960 – 80-х годов) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. Т. 17, № 1. С. 243 – 249.

25. *Вульф В. Я.* Серебряный шар. М. : АСТ, 2007. 461 с.

26. *Глушковский А. П.* Воспоминания балетмейстера : учеб. пособие. 2-е изд., испр. СПб. : Планета музыки : Лань, 2010. 576 с.

27. *Губская И. Т.* Эволюция балетного спектакля // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2000. № 8. С. 206 – 215.

28. *Даркевич В. П.* Народная культура Средневековья. М. : Наука, 1988. 232 с.

29. *Данциг Р. ван.* Вспоминая Нуреева. След кометы / пер. с нидерл. И. Михайловой. СПб. : Геликон Плюс, 2011. 386 с.

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

31. *Дорошенко В. Ф.* Роль хореографа-постановщика П. П. Вирского в процессе возникновения и развития народно-сценического хореографического искусства Украины // Вестник славянских культур. М. : Моск. гос. ун-т дизайна и технологии, 2014. Т. 32, № 2. С. 171 – 180.

32. *Ефимович Н. А.* Майя Плисецкая. Рыжий лебедь. Самые откровенные интервью великой балерины. М. : Комсомольская правда, 2015. 176 с.

33. *Зарипов Р. С., Валяева Е. Р.* Драматургия и композиция танца : учеб. пособие. СПб. : Лань : Планета музыки, 2015. 768 с.

34. *Захаров Р. В.* Сочинение танца : Страницы педагогического опыта. М. : Искусство, 1983. 224 с.

35. *Захаров Р. В.* Искусство балетмейстера. М. : Искусство, 1954. 431 с.

36. *Захаров Р. В.* Записки балетмейстера. М. : Искусство, 1976. 351 с.

37. *Карпенко В. Н., Карпенко И. А.* Танец XXI века : Ступень эволюции хореографического искусства // Успехи современной науки и образования. 2016. № 7. С. 148 – 151.

38. *Катышева Д. Н.* Рудольф Нуреев – балетмейстер. СПб. : СПбГУП, 2011. 168 с.

39. *Кисеева Е. В.* Новые формы музыкального театра : Танец постмодерн и его научное осмысление // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1. С. 99 – 107.

40. Классики хореографии : [сборник] / отв. ред. Е. И. Чесноков ; примеч. А. Г. Мовшенсона ; Ленингр. гос. хореогр. техникум. Л. ; М. : Искусство, 1937. 358 с.

41. *Коптелова Е. Д.* Игорь Моисеев – академик и философ танца. СПб. : Лань : Планета музыки, 2012. 416 с.

42. *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики. М. : Искусство, 1972. 454 с.

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

44. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр : Очерки истории : Преромантизм. Л. : Искусство, 1983. 431 с.
45. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр : Очерки истории : Эпоха Новерра. Л. : Искусство, 1981. 286 с.
46. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр : Очерки истории : От истоков до середины XVIII века. Л. : Искусство, 1979. 295 с.
47. *Левинсон А. Я.* Старый и новый балет. Мастера балета. СПб. : Лань : Планета музыки, 2008. 560 с.
48. *Линькова Л. А.* О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета : [сб. ст.]. Л. : Музыка, 1979. Вып. 3. С. 54 – 71.
49. *Лифарь С.* Танец. Основные течения академического танца. М. : ГИТИС, 2014. 232 с.
50. *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровения. М. : Искусство, 1972. 216 с.
51. *Львов-Анохин Б. А.* Мастера большого балета. М. : Искусство, 1976. 240 с.
52. *Львов-Анохин Б. А.* Владимир Васильев. М. : Центр-полиграф, 1998. 430 с.
53. *Макарова О. Н.* Национальный танец в современном балете. СПб. : Балтийские сезоны, 2012. 208 с.
54. *Мессерер А. М.* Танец. Мысль. Время. М. : Искусство, 1990. 265 с.
55. *Мессерер С.* Суламифь. Фрагменты воспоминаний. М. : Олимпия Пресс, 2005. 344 с.
56. *Мымликова И. А.* Становление и развитие Красноярского государственного ансамбля танца Сибири под руководством М. С. Годенко в 1963 – 1970-е годы в контексте танцевальной культуры Сибири : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. 229 с.
57. *Надеждин Н. Я.* Вацлав Нижинский : «Отдых фавна» : биографические рассказы. М. : Майор, 2011. 192 с.
58. *Никитин В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце : учеб. пособие. М. : ГИТИС, 2011. 472 с.
59. *Нилов В. Н.* Творчество М. С. Годенко – мастера современного русского народного хореографического искусства // Хореография : история, теория, практика : сб. ст. М. : Моск. акад. образования Натальи Нестеровой, 2011. Вып. 4. С. 215 – 234.

60. *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.
61. *Обоймина Е., Татькова О.* Полеты любви. Балерины русской сцены. М. : ЭКСМО, 2007. 480 с.
62. *Пасютинская В. М.* Волшебный мир танца : кн. для учащихся. М. : Просвещение, 1995. 223 с.
63. *Панферов В. И.* Основы композиции танца : эксперим. учеб. для вузов, колледжей и училищ культуры и искусств. Изд. 2-е, доп. Челябинск : ЧГАКИ, 2003. 256 с.
64. *Слонимский Ю. И.* Семь балетных историй. Рассказ сценариста. Л. : Искусство, 1967. 260 с.
65. *Слонимский Ю. И.* Мастера балета. Л. : Искусство, 1937. 254 с.
66. *Слонимский Ю. И.* Советский балет : материалы к истории советского балетного театра. М. ; Л. : Искусство, 1950. 368 с.
67. *Смирнов И. В.* Искусство балетмейстера : учеб. пособие. М. : Просвещение, 1986. 192 с.
68. *Соловьев Н. В.* Мария Тальони : 23 апреля 1804 г. – 23 апреля 1884 г. 2-е изд., испр. СПб. : Лань : Планета музыки, 2011. 256 с.
69. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. М. : МУЗГИЗ, 1963. 278 с.
70. *Сундуй Д. М.* Хореографическая пластика в обрядах и ритуалах тувинских шаманов // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : сб. ст. Новосибирск : СибАК, 2014. № 40. С. 73 – 80.
71. *Терентьева Н. А.* Балет как вид искусства и феномен культуры: существенные характеристики и подходы к определению // Челябинский гуманитарий. 2011. № 1 (14). С. 128 – 132.
72. *Трускиновская Д. М.* 100 великих мастеров балета. М. : Вече, 2010. 432 с.
73. *Уральская В. И.* Природа танца. М. : Сов. Россия, 1981. 110 с.
74. *Фридеричиа А.* Август Бурнонвиль. Балетмейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века. М. : Радуга, 1983. 272 с.
75. *Фокин М. М.* Против течения. Л. ; М. : Искусство, 1962. 640 с.
76. *Хмельницкий П. У.* Военной пляски мастер // Балет. 2003. № 6 (нояб. – дек.). С. 28 – 29.
77. *Худеков С. Н.* Всеобщая история танца. М. : ЭКСМО, 2009. 608 с.

78. *Шелемов А. Н.* История развития дуэтного танца на профессиональной сцене и формирование учебной дисциплины «Дуэтно-классический танец» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2015. Вып. 11. С. 135 – 143.

79. *Шереметьевская Н. В.* Танец на эстраде. М. : Искусство, 1985. 416 с.

80. *Шилова А. С.* Русский танец как искусство сценическое: от скоморошества до начала XX в. // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 342. С. 94 – 97.

81. *Шумилова Э. И.* Правда балета. М. : Искусство, 1976. 152 с.

82. *Чернова Н. Ю.* От Гельцер до Улановой. М. : Искусство, 1979. 191 с.

83. *Чурко Ю. М.* Проблемы сохранения и развития народного танца на сцене // Хореография : история, теория, практика : сб. ст. М. : Моск. акад. образования Натальи Нестеровой, 2011. Вып. 4. С. 235 – 247.

84. *Эльяш Н. И.* Авдотья Истомина. Л. : Искусство, 1970. 192 с.

85. *Компаниец А.* Власть высокого таланта [Электронный ресурс] // Наше наследие. 2005. № 74. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7408.php> (дата обращения: 20.10.2016).

86. *Карпенко В. Н., Карпенко И. А.* Формы танца и его многообразные жанровые разновидности в историческом процессе развития хореографического искусства [Электронный ресурс]. URL: <http://euroasia-science.ru/iskusstvovedenie/formy-tanca-i-ego-mnogoobraznye-zhanrovyey-raznovidnosti-v-istoricheskom-processe-razvitiya-xoreograficheskogo-iskusstva/> (дата обращения: 20.10.2016).

87. Танец. Словарь эпитетов [Электронный ресурс]. URL: <http://enc-dic.com/epithet/Tanec-249.html> (дата обращения: 09.09.2016).

88. Танец // Википедия [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86> (дата обращения: 21.10.2016).

89. Толковый словарь Ефремовой [Электронный ресурс]. URL: <http://enc-dic.com/efremova/Tanec-107216.html> (дата обращения: 21.10.2016).

90. Мой академический словарь [Электронный ресурс]. URL: <http://enc-dic.com/academic/Tanec-63984.html> (дата обращения: 21.10.2016).

91. Большая советская энциклопедия (1969 – 1978) [Электронный ресурс]. URL: http://enc-dic.com/enc_soviet/Tanec-87381.html (дата обращения: 21.10.2016).

92. Словарь иностранных слов русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://enc-dic.com/fwords/Tanec-35628.html> (дата обращения: 21.10.2016).

93. Балетмейстер [Электронный ресурс]. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/617971> (дата обращения: 21.10.2016).

94. Человек мира – Рудольф Нуреев [Электронный ресурс]. URL: <http://leila-1503.livejournal.com/111699.html> (дата обращения: 22.10.2016).

95. «Роден» Бориса Эйфмана [Электронный ресурс]. URL: <https://yandex.ru/search/?text=http%3A%2F%2Fkalinkavv.livejournal.com%2F32950.html&lr=192&clid=1945587&win=53> (дата обращения: 23.10.2016).

96. Государственный академический хореографический ансамбль «Березка» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.zhar-ptica.com/buking/leaders/tantsevalnyekollektivny/gosudarstvennyu-akademicheskij-khoreograficheskij-ansambl-berezka> (дата обращения: 23.10.2016).

97. Аида // Википедия [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B8%D0%B4%D0%B0> (дата обращения: 23.10.2016).

98. Композиция (изобразительное искусство) // Википедия [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Композиция_\(изобразительное_искусство\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Композиция_(изобразительное_искусство)) (дата обращения: 23.10.2016).

99. Композиция (литературоведение) // Википедия [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Композиция_\(литературоведение\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Композиция_(литературоведение)) (дата обращения: 23.10.2016).

100. Славянская культура. Русская пляска [Электронный ресурс]. URL: <http://slavyanskaya-kultura.ru/slavic/tradition/russkaja-pljaska.html> (дата обращения: 23.10.2016).

101. Кадриль // Википедия [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B4%D1%80%D0%B8%D0%BB%D1%8C> (дата обращения: 24.10.2016).

102. Джон Уивер [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belcanto.ru/weaver.html> (дата обращения: 25.10.2016).

103. Эллинизм [Электронный ресурс]. URL: <http://www.harc.ru/slovar/2564.html> (дата обращения: 26.10.2016).

104. Танцевальные жанры. XVII – XVIII и XIX – XX веков [Электронный ресурс]. URL: <http://www.liveinternet.ru/users/barucaba/post123317960/> (дата обращения: 26.10.2016).

105. «Русские мадонны» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.womenofrussia.org/character.aspx?Id=276> (дата обращения: 27.10.2016).

106. Луи Дюпре [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belcanto.ru/dupre.html> (дата обращения: 27.10.2016).

107. Жиль де Ре [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B8%D0%BB%D1%8C_%D0%B4%D0%B5%D0%A0%D0%B5 (дата обращения: 22.10.2016).

РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Алексидзе, Г. Д.* Школа балетмейстера : учеб. пособие / Г. Д. Алексидзе. – М. : ГИТИС, 2013. – 176 с. – ISBN 978-5-91328-092-3.
2. *Алексидзе, Г. Д.* Балет в меняющемся мире / Г. Д. Алексидзе. – СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2008. – 168 с. – ISBN 978-5-7379-0354-1.
3. *Амиргамзаева, О. А.* Самые знаменитые мастера балета России / О. А. Амиргамзаева, Ю. В. Усова. – М. : Вече, 2003. – 202 с. – ISBN 5-94538-008-3.
4. *Бахрушин, Ю. А.* История русского балета : учеб. пособие / Ю. А. Бахрушин. – 3-е изд. – М. : Просвещение, 1977. – 285 с.
5. *Беляева-Челомбитько, Г. В.* Балет : эпоха sovietica (1917 – 1991 гг.) : учеб. пособие / Г. В. Беляева-Челомбитько. – М. : Ун-т Натальи Нестеровой, 2005. – 298 с. – ISBN 5-901617-51-7.
6. *Блок, Л. Д.* Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок. – Л. : Искусство, 1987. – 560 с.
7. *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.
8. *Валукин, В. М.* Эволюция движений в мужском классическом танце / В. М. Валукин. – М. : ГИТИС, 2007. – 104 с. – ISBN 978-5-91328-009-1.
9. *Вальберх, И. И.* Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии / И. И. Вальберх. – М. : Лань, 2010. – 360 с. – ISBN 978-5-8114-1055-2.
10. *Виноградов, О. М.* Моя система балетного образования (Вашингтонская балетная академия) / О. М. Виноградов. – СПб. : СПбГУП, 2010. – 32 с. – ISBN 978-5-7621-0553-8.
11. *Глушковский, А. П.* Воспоминания балетмейстера : учеб. пособие / А. П. Глушковский. – 2-е изд., испр. – СПб. : Планета музыки : Лань, 2010. – 576 с. – ISBN 978-5-8114-1030-9.

12. *Зарипов, Р. С.* Драматургия и композиция танца : учеб. пособие / Р. С. Зарипов, Е. Р. Валяева. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2015. – 768 с. – ISBN 978-5-8114-1615-8.

13. *Захаров, Р. В.* Сочинение танца : Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1983. – 224 с.

14. *Захаров, Р. В.* Искусство балетмейстера / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1954. – 431 с.

15. *Захаров, Р. В.* Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1976. – 351 с.

16. *Красовская, В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики / В. М. Красовская. – М. : Искусство, 1972. – 454 с.

17. *Красовская, В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Хореографы / В. М. Красовская. – М. : Искусство, 1971. – 526 с.

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

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

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

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

22. *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.

23. *Лифарь, С.* Танец. Основные течения академического танца / С. Лифарь. – М. : ГИТИС, 2014. – 232 с. – ISBN 978-5-91328-157-9.

24. *Лопухов, Ф. В.* Хореографические откровения / Ф. В. Лопухов. – М. : Искусство, 1972. – 216 с.

25. *Львов-Анохин, Б. А.* Мастера большого балета / Б. А. Львов-Анохин. – М. : Искусство, 1976. – 240 с.

26. *Никитин, В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце : учеб. пособие / В. Ю. Никитин. – М. : ГИТИС, 2011. – 472 с. – ISBN 978-5-91328-122-7.

27. *Панферов, В. И.* Основы композиции танца : эксперим. учеб. для вузов, колледжей и училищ культуры и искусств / В. И. Панферов. – Изд. 2-е, доп. – Челябинск : ЧГАКИ, 2003. – 256 с. – ISBN 5-94839-001-2.

28. *Смирнов, И. В.* Искусство балетмейстера : учеб. пособие / И. В. Смирнов. – М. : Просвещение, 1986. – 192 с.

29. *Шереметьевская, Н. В.* Танец на эстраде / Н. В. Шереметьевская. – М. : Искусство, 1985. – 416 с.

ПРИМЕЧАНИЯ

К с. 35.

Танец-трагедия встречается в многоактной форме и миниатюрах, может выражаться любым танцевальным языком, но чаще используется язык классического балета или танца модерн. Трудно представить трагический спектакль, решенный языком степа или бытового танца. Однако известный фильм-балет А. Гадеса «Кармен» решен средствами танца фламенко, несмотря на всю трагичность сюжета. К жанру трагедии обращались М. Грэхем, М. Вигман и др.

Драматический танец предполагает наличие идеи, сюжета (истории, которая может быть изложена в либретто), конфликта. К драматическому танцу относится предложенная Р. В. Захаровым схема построения хореографического произведения: завязка, кульминация, развязка. Возникают понятия образа и характера героев, характеристики персонажей. Взаимоотношения действующих лиц, выраженные через движения, должны быть захватывающими, вовлекающими зрителя в сценическое действие.

Комический танец – комический эффект возможно создать двумя способами: с помощью сюжета (комичной истории), например как в классическом балете «Тщетная предосторожность»; с помощью комических движений (особая координация движений, непривычные ракурсы и позы).

Лирический танец очень часто не выделяют из драматического танца, однако в лирическом танце отсутствует конфликт и столкновение характеров. Он предполагает поэтическое настроение, некую нежность, мягкость, светлость. Часто лирический танец бывает бессюжетным.

Чистый танец – танец формы. Обычно создается под влиянием кинетических стимулов, выражает движение как таковое. Требует показа высоких технических возможностей исполнителя, виртуозности и музыкальности (творчество Дж. Баланчина и других хореографов).

Абстрактный танец – танец, не имеющий конкретного сюжета, истории или идеи. Хореограф абстрагирует форму и образы (челове-

ческие, природные), понятия или объекты и показывает их с помощью движений, сохраняющих с ними отдаленное сходство. Абстрактный танец – основной жанр танца эпохи постмодерна.

Учебный танец – танец изучения, танцевальные комбинации и этюды, не имеющие развернутого танцевального действия. Учебный этюд может быть ограничен только одним движением в разных его формах и вариациях либо рисунком танца и расположением исполнителей в пространстве. Он может перерасти в сценическую форму танца. Примером подобной художественной трансформации служит практика класс-концертов, которые в сценической форме показывают разные виды танца [58, с. 267 – 268].

К с. 42.

Военная пляска называется также «боевой пляс в присядку». Изначально техника присядки существовала в двух проявлениях: способ боя и боевой танец. Пляс был распространен по всей Руси, его архетип един для всех восточных славян, различия в музыке не меняют исконного смысла и вида древнерусского боевого танца. Белорусы пляшут в присядку в танце трепак, украинцы – в гопаке, казачке и гонте. В русском мужском танце присядки имеют широкое и разнообразное применение. На Северо-Западе России пляска в присядку сохранилась в виде вариантов пляски русского (одионочная, в паре). «Барыню» плясали с женщиной, выбивая коленца вокруг партнерши, не подпуская к ней плясуна-соперника.

Среди всадников и пехотинцев были широко распространены способы боя в присядку: в «ползунке» и «гуськом»; прыжки на всадника с выбиванием врага из седла, опершись на пику или боевую палку. Бой в присядку включал в себя четыре основных уровня: кувырки; ползунки (перемещения на корточках и четвереньках); удары и передвижения стоя; прыжки и колеса. Совершали фланкировку (вращение оружия с атакой и защитой флангов). Руки, поставленные на землю, давали дополнительную опору, в них можно держать оружие.

Специфические для такой манеры боя двигательные навыки мужчины вырабатывали, практикуясь в плясе и бойцовских состяза-

ниях. Большой популярностью боевой пляс пользовался в среде воинов: казаков, солдат, матросов, офицеров и в артелях кулачных бойцов. В XIX в. каждый полк, сотня, подразделение российской армии имели собственные хоры и плясовые коллективы. Перед марширующим строем «выдавали в присядку» лучшие плясуны подразделения, иногда вместе с санитарками. Во время Гражданской войны боевая пляска часто использовалась как инструмент психической атаки. Предания повествуют, что легендарный комдив В. И. Чапаев знал боевой пляс и любил станцевать русского на бруствере под шквальным огнем белогвардейцев. Выплясывая, он учил бойцов храбрости.

Военно-морской пляс «Яблочко» исследователи причисляют к позднему варианту восточнославянского пляса в присядку. Флотская пляска получила название «Яблочко» по припеву в популярном наигрыше. Поднявшись с берега на палубы, танец «Яблочко» стал одним из развлечений русских моряков. Закрытость и сплоченность флотского коллектива создавали хорошую почву для сохранения и передачи навыков пляса, а состязания между моряками разных кораблей обогащали традицию.

Боевой пляс в присядку был унаследован и Красной армией, правда, движения были «причесаны» советскими культпросветработниками. Трудно переоценить воздействие музыки и пляски на боевой дух бойцов. Пляской разминали затекшие в окопах ноги, грелись на морозе, снимали предбоевое напряжение. Прадедовская традиция превращала измученных солдат в чудо-богатырей, зажигала в сердцах бесстрашие и воинский задор [100].

К с. 97.

На развитие сольного танца повлияло и студийное движение. В этот период появилось большое количество экспериментальных танцевальных студий, выразивших протест против каноничности дореволюционного балета [81, с. 53]. Студии сыграли значительную роль в будущем хореографическом процессе, в ходе творческих поисков нового танцевального языка «происходил синтез танцевальной лексики, когда традиционный классический танец взаимодействовал с

инными пластическими системами» [6, с. 44]. Наибольшее влияние на развитие танцевального искусства оказали «Московский камерный балет» под руководством Касьяна Голейзовского, великого создателя миниатюр и сольных концертных номеров, и Петроградский академический «Молодой балет», лидером которого был Федор Лопухов, а хореографом – Георгий Баланчивадзе (Джордж Баланчин – родоначальник американского балета, создавший в дальнейшем жанр «симфобалет» и усовершенствовавший, усложнивший женский танец на пальцах).

Неоценимый вклад в развитие классической школы танца и воспитание исполнительской личности танцовщиков внесли педагоги московской и ленинградской школ: В. И. Пономарев, Н. Г. Легат, А. И. Чекрыгин, А. А. Горский, В. Д. Тихомиров, А. Я. Ваганова, А. И. Пушкин, В. А. Семенов, М. А. Кожухова, Н. М. Дудинская, Н. И. Тарасов, А. М. Мессерер, А. Н. Ермолаев, П. А. Пестов, С. Н. Головкина, Л. П. Сахарова и многие другие. «...Школа воспитывала танцовщика-виртуоза, а сцена – артиста, способного играть, используя опыт драматического театра» [19, с. 41]. Артисты и педагоги, определившие исполнительский стиль русского балета XX в., блистали гранями талантов, виртуозной техникой, совершенной гармонией. Принципы музыкальности танца широко распространились на все области хореографии, пробудив особый психологизм в создании роли. Реформировался большой стиль русского балета, возник героический жанр, новая хореографическая драма.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА.	
Эволюция сценических форм танца.....	8
1. Профессия «балетмейстер».....	8
2. Композиция танца. Формы, виды, жанры танца.....	29
3. Краткий экскурс в историю сценического танца.....	49
Глава 2. Сольный танец	65
1. Сольный танец от древних времен до возникновения балетного искусства	65
2. Выдающиеся исполнители сольного (классического) танца	76
ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ.....	104
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	106
СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК	108
РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	116
ПРИМЕЧАНИЯ	119

Учебное издание

МАРЧЕНКОВ Андрей Леонидович
МАРЧЕНКОВА Анна Ивановна

ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА.
ЭВОЛЮЦИЯ СЦЕНИЧЕСКИХ ФОРМ ТАНЦА.
СОЛЬНЫЙ ТАНЕЦ

Учебное пособие

Редактор Т. В. Евстюничева

Технический редактор С. Ш. Абдуллаева

Корректоры Е. П. Викулова, Е. В. Невская

Компьютерная верстка Л. В. Макаровой

Выпускающий редактор А. А. Амирсейидова

Подписано в печать 29.12.17.

Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 7,21. Тираж 80 экз.

Заказ

Издательство

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