## МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ ИМ А.М. КУЗЬМИНА «ШКОЛА ИСКУССТВ «ВЫСОКИЙ»

## Доклад

## НАЦИОНАЛЬНАЯ ТЕМА В БАЛЕТЕ

Преподаватель: Федорова Ксения Олеговна

Высокий 2022 год

## Возникновения национальной темы в балете

Все стороны человеческой жизнедеятельности раскрываются благодаря многогранности культуры. Именно искусство, которое отображает действительность и реальность и передает различные формы бытия, является одной из самых важных граней культуры. Искусство создает образы, благодаря которым воплощается и раскрывается представление об окружающем мире, а также открываются различные стороны человеческого существования.

Из данного определения можно сделать вывод о том, что именно хореография является основным выразительным средством в балете и занимает в нем главенствующее положение. Следовательно, хореография и является связующим звеном синтеза различных искусств. В энциклопедии можно встретить следующее определение слову хореография - это танцевальное искусство в целом, во всех его разновидностях.

Также нередко встречается синоним хореографии – искусство танца. Из этого следует, что, занимаясь хореографией, в обязательном порядке нужно оперировать определением такого феномена как танец. Исходя из того, что хореография - это искусство танца, она включает в себя различные танцевальные направления, начиная с фольклорного танца, заканчивая современными направлениями. В балетном искусстве в воплощении той или иной постановки хореография имеет значимое положение. Определений понятия танец на сегодняшний день существует довольно много. «Танец - искусство движения тела в ритмическом выражении, обычно с музыкой».

Композиционный строй взаимосвязанных между собой ритмично-пластических движений и положений человеческого тела, несущих идейно-смысловую, а иногда и сюжетную нагрузку также называется танцем. Понятия хореография и танец практически синонимичны, но первое является более широким, так как включает в определение второе понятие.

Танец - это самый древний вид искусства, в котором благодаря пластическим движениям и выразительным положениям человеческого тела создаются художественные образы.

Танец неразрывно связан с музыкой, которую могут заменять хлопки, человеческий голос, звуки природы. Рождение самого танца относится к первобытному обществу, но в то время танцы были далеки от того, что понимается под этим словом в наше время. В танце люди изображали различные трудовые процессы, в нем отображались движения животных и птиц. Танцы того времени носили и ритуальный, и военный характер. Именно через движения люди передавали свои переживания, чувства и эмоции.

Говоря о тематике древних танцев, можно выделить:

1. обрядовые (культовые) танцы;

2. трудовые, бытовые, охотничьи танцы;

3. праздничные танцы;

4. военные танцы;

5. танцы, связанные с эмоциями (запугивание врагов, завоевание внимания женщины);

6. танцы, имитирующие подражание флоре и фауне

7. военные танцы.

Первоначально танцы были простыми, затем постепенно усложнялись, обогащаясь эмоциональной окраской. «Танец постоянно развивается от простейших форм к более сложным, обогащается его идейное и эмоциональное содержание».

Танцы древних людей отличались друг от друга, имели свой характер, свое содержание и структуру. Самой древней формой являлась пляска. В Древнем Египте танец имел большое значение, в нем использовались движение и построения, которые были приобщены к культу какого-либо Бога. Основой часто служили мифы. Индусы с древних времен использовали танец для своих религиозных ритуалов. В Древней Греции танец считался настоящим, бесценным подарком Богов. При помощи танцы греки старались прикоснуться к божественному. В Древнем Риме хоть и преобладала пантомима, но ритуальный танец также не остался в стороне. Существовало много различных танцев-шествий для мероприятий.

Как и в других видах деятельности, в танцевальном искусстве постепенно появлялись свои профессионалы - мимы. Дорога и представления - вот уклад их жизни. Преодолевая границы, переезжая из города в город, они показывали простое искусство на различных ярмарках, праздниках, гуляниях. Миму было все равно, где и перед кем выступать, даже если язык был неизвестен публике, то жестикуляция и танец понятны. «Так постепенно разнесли они по всей Европе, вплоть до далекой Киевской Руси, технику той низовой театральной культуры, профессионалами которой мимы в ту пору были». Скоморохи, клоуны, акробаты, жонглеры, буффонные плясуны - в каждой местности их называли по-разному.

В эпоху Возрождения продолжалось развитие народного и придворного танца, стиль последнего становится более торжественным. В эпоху Просвещения балет отделяется от оперы и уже не воспринимается как явление придворной жизни. Искусство балета зародилось при княжеских дворах Италии в эпоху Возрождения. По мере того, как росла его популярность и совершенствовалась техника исполнения, оно распространялось.

Слово «балет» возникло в Италии в конце 16 века для обозначения танцевального эпизода в опере, передающего определенное настроение. Предпосылками являлись богатейшая народно-танцевальная культура, традиции античного танца и пантомимы, потребность в зрелищах и развлечениях. Больших успехов балет достиг в эпоху Романтизма. Основополагающим видом хореографического искусства, который отличает балет, является классический танец. Л. Д. Блок понимала классический танец как систему художественного мышления, оформляющего выразительность движений, присущих танцевальным проявлениям человека на различных стадиях культуры.

Благодаря гармоническому единству классического танца балет вышел на новый уровень. Долгое время балет являлся увеселительным зрелищем, на которое собирались посмотреть богатые люди. Классический танец сложился благодаря усилиям большого количества талантливых людей, которые стремились добиться еще большей выразительности человеческого тела. Беспорядочность и хаотичность бытовых движений были приведены в стройную, согласованную и логичную систему.

Основой развития классического танца непременно стал сценический танец, который базировался на танцевальный движениях и приемах народного танца. Таким образом, становится понятно, что возникновение «национального» в балете происходило постепенно и поэтапно, начиная с древних времен. Оно происходило благодаря различным культурно- историческим аспектам, таким, как традиции, обычаи, уклад жизни народа во времена разных эпох. Национальная культура лежит у самых истоков возникновения балета, от чего возрастает ее ценность и значимость.

## Характерный танец - основа национальной темы в балете

Танец несет в себе огромное значение для культуры и общества. Это важная часть национальной культуры народа. Танец известен своим долгим, интересным и насыщенным путем развития. От самых простых танцевальных форм до самых сложных, эмоционально окрашенных и несущих в себе смысл и какую-то идею.

В балетных постановках довольно часто используется синтез самых различных видов хореографии. Помимо классического танца это могут быть современный танец или же народный. Народный танец на протяжении последних столетий окрашивал классический танец, украшал его и делал ярче.

Развитие характерного танца в балете является непростым. По мнению различных исследователей, термин «характерный танец» - условный. На протяжении долгого времени, ему были приписаны различные определения и его функции. «На протяжении 3 веков это понятие то суживалось, то расширялось до такой степени, что терялись границы, отделяющие характерный танец от других танцевальных категорий».

Характерный танец - это разновидность сценического танца, который берет свое начало в народном танце и содержит в себе его исключительную манеру, оставляя при этом стиль классического танца. Он соединил в себе традиции национального и балетного искусства.

Энциклопедия «Балет» называет характерный танец одним из выразительных средств балетного театра. Дословный перевод с французского языка, de caractere, обусловил русский термин «характерный танец» - народный танец, приспособленный для балетного спектакля, воспроизводящий движения народных танцев и являющийся способом раскрытия образа и создания целого балета.

В эпоху Романтизма характерными танцами называли национальные народные танцы, которые имели место в балетных спектаклях. А уже к концу 19 века была выработана академическая форма характерного танца, основой которой послужил классический танец. Формы характерного танца складывались, в первую очередь, из характерных движений и поз. Исполнение характерного танца требует владения виртуозной техникой, а также драматической выразительностью. Исполнитель характерного танца должен обладать умениями исполнять трюки различной сложности и умением создавать сценические образы.

Характерный танец отличается национальным колоритом, благодаря ему сцена обретает особую достоверность, он раскрывает эпоху, место действия, полноценно раскрывает самобытность того или иного народа, он «встроен» в балет, адаптирован под классический танец.

Такие национальные танцы, как русский, венгерский, итальянский, испанский являются наиболее популярными и наиболее часто адаптируются под классический танец. Характерный танец иногда может выражать характер и колорит того или иного народа, а не отражать конкретный танец. Для него важно использование конкретной танцевальной лексики того или иного народа.

Развитие характерного танца также напрямую связано с именами известных и великих балетмейстеров, как Ж. Ж. Новерр, М. Петипа, М. Фокин, Л. Иванова, А. Горский. Именно благодаря их творчеству и работе с национальными элементами танца удалось сохранить и передать следующим поколениям методы работы с фольклором при создании различных форм характерного танца. Самым важным событием в истории характерного танца - это книга «Основы характерного танца» А. В. Лопухова, А. В. Ширяева, А. И. Бочарова. Появление книги было в 1939 году. Эту работа считается и первым учебником по преподаванию характерного танца. В этой книге описаны правила исполнения движений и методические указания. Авторы подчеркивали в своей книге, что под характерным танцем они подразумевают образцы в балетном театре, а не народные первоисточники, так как они имеют отличия от сценических произведений. Также в книге отмечено, что характерные танцы встречаются в большинстве балетов.

Таким образом, характерный танец является отдельным феноменом балета, который отличается от народно-сценического танца, образованного в процессе творческого отбора различных хореографический движений и элементов, передающие национальный образ в классической хореографии.

**М. Петипа как проводник «национального» в классический балет**

Имя французского балетмейстера Мариуса Петипа широко известно в России. Его личности и творчеству посвящено большое количество различных статей и научных публикаций. Российский артист балет родился в 1818 году во Франции. Он не был восхищен европейским балетом, поэтому он покинул свою родину, чтобы развиваться в России. Творчество М. И. Петипа считается новым этапом в развитии балета. Так как Петипа очень часто путешествовал по Европе, он обладал знаниями о традициях и особенностях жизни различных народов. Поэтому он имел четкие представления о характерном танце. Петипа культивировал характерный танец как одно из выразительных средств в балете.

Дочь Мариуса Петипа - Мария - была выдающейся танцовщицей характерного танца. Сам Мариус Петипа, как танцовщик, не обладал совершенными формами и отточенной техникой, но он был очень эмоциональным и подвижным танцовщиком. Исполняя характерные танцы, отличался живостью и темпераментом. Балеты Петипа отличались масштабной географией и оригинальностью. Среди его балетов - «Пахита», «Дон Кихот», «Зорайя» - Испания, «Корсар» - побережье Эгейского моря, Греция и Турция, «Дочь Фараона» - Египет, «Баядерка» и «Талисман» – Индия, «Ливанская красавица» - Ближний Восток, «Роксана, краса Черногории» - Балканы, «Дочь снегов» - Норвегия, «Коппелия» и «Привал кавалерии» - австрийская Галиция, «Арлекинада» - итальянские мотивы, «Раймонда» - французский Прованс с гостями-сарацинами с Иберийского полуострова.

Все эти постановки отличались ярким колоритом и разнообразием фольклорных плясок и характерной стилистики. Несмотря на то, что Петипа побывал во многих странах, оставались такие страды и народы, которые были ему неизвестны. Сам М. Петипа писал: «Несколько лет назад я должен был поставить черкесский танец: лезгинку в опере «Руслан». Поскольку я никогда не видел, как танцуют этот танец, я попросил знакомого офицера привести мне четырех черкесских танцоров из его полка. Посмотрев и усвоив их па и манеру танцевать, я сочинил «Лезгинку» в опере «Руслан и Людмила» для г-на Бекефи и моей дочери Марии».

Постановки Петипа отлаются конфликтностью на сцене в динамике и кульминации. Он широко использовал различные сценографические эффекты, такие как кораблекрушение в «Корсаре» и разрушение дворца в «Баядерке». Часто основой его постановок было противопоставление характерного танца классическому, чего-то возвышенного приземленному. Федор Лопухов писал об этом следующие слова: «На совершенно противоположных принципах построен танец характерный. Если основа классического танца - мягкое plié, то основа характерного - жесткое plié. Если классическому танцу свойственны невесомость и нереальность, то в характерном доминирует притяжение к земле и явная человечность, подчеркиваемая прикосновением к полу всей ступни, ясно показывающая всю его зeмность. Классический и характерный танцы - это два противоположных полюса, два вечно враждующих начала».

Мариус Петипа - наследник эпохи Романтизма Европы. На момент расцвета романтизма в балете - середина 19 века - приходится время учебы, странствий и становления Мариуса Петипа. Мотив поиска нового, поиска идеалов является одним из главных в романтизме.

В разных балетах характерный танец имел отличное понимание и описание. В фантастических балетах характерный танец являлся чем-то грубым и земным, откуда герои могли вырваться ради своей мечты. Характерный танец в драматическом балете символизировал демократизм. Здесь характерные танцы исполнялись в противовес злодеям, которые довольствовались менее разнообразными движениями и танцевальными средствами.

Самой вершины характерный танец достиг благодаря совместной работе М. Петипа с П. И. Чайковским в балете «Лебединое озеро» (1895) и М. Петипа с А. К. Глазуновым в балете «Раймонда» (1898). Как раз именно тогда сформировался характерный танец именно в том понимании, которое присуще нынешнему поколению. Дальнейшее развитие произошло уже в начале 20 века. П. И. Чайковский и А. К. Глазунов оказали огромное влияние на творческий подход и мышление хореографов. Именно в спектаклях, созданных на музыку этих композиторов, произошло окончательное обособление характерного танца в классическом балете. Петипа стремился создать новую, совершенную хореографию, которая бы вывела классический балет на новый уровень. Именно музыка Чайковского, написанная для характерных танцев, в которой были симфонически разработаны типические образы народов, и хореографическая огранка народных танцев, сделанная Петипа, привели к возникновению нового устойчивого культурного сплава, нового образа. Чайковский написал для «Лебединого озера» уникальную сюиту характерных танцев, в которой все четыре танца объединены общей музыкальной драматургией: испанский, неаполитанский танец, отличный от него венгерский танец и заключительная польская тема.

Сцена бала и выбора невесты, заканчивается ярким фуэте в количестве 32х. Но она сопровождается не простым танцем. Стремительное появление на сцену Одиллии и Ротбарта сопровождается исполнением характерных танцев, перечисленных выше. Они добавляют страсти, приковывают внимание зрителя, готовят к хореографической кульминации.

Партитура «Раймонды» Глазунова составляет масштабный симфонический цикл. В. М. Красовская отмечала, что проблема слияния классического и характерного танцев, столь несомненно интересовавшая Петипа, наиболее глубоко была поставлена и решена им в «Раймонде». Как полагает Б. В. Асафьев, мы видим в «Раймонде» «умно скомпонованную прогрессию хореографического действия, что вновь подтверждает гениальную художественную прозорливость Петипа, увы, никем не подхваченную». Именно это высказывание подтверждает особое значение творчества М. Петипа. Главная героиня - Раймонда - стремится в мир возвышенный, где желает воссоединиться со своим рыцарем. Это отражено через классический танец. Но ее через характерный танец представлено ее искушение - арабо-мавританский восток. И именно большое венгерское классическое па, в котором М. Петипа смог соединить элементы классического танца с венгерским характером, становится моментом успокоения главной героини. Таким образом, благодаря М. Петипа русская культура обогатилась новыми балетными постановками, а также и тем, что создавало дух и атмосферу, происходящего на сцене - характерными танцами. Он смог объединить в одно целое весь накопленный балетный опыт и синтезировать классический танец с национальным.

## Национальная тема в балете XX века

1930 года считаются временем, когда были произведены первые попытки создания национальных балетов. Тогда в Москве были показаны различные спектакли на национальные темы. В основу входили народные легенды и различные придания. Хореографическая лексика строилась на приемах синтеза классической хореографии и самобытных народных танцев. Но движения в этих балетах были достоверными, а не в характере народа. Ю. И. Слонимский подметил: «В историческом обзоре я стремился показать, как молод национальный танец в балете, рождающийся в виде сценической системы только в наши дни. Его «молодость», его «неравноправие» в прошлом по сравнению с классикой поставили его в невыгодное положение и в области литературы о танце. О классическом танце, при всей бедности научных работ, все же имеется с десяток книг, в которых на разных исторических этапах описываются, систематизируются и утверждаются его основы. Но проблемы характерного танца не отражены ни в одном документе».

Характерный танец 20 века ускорил процесс становления балетного спектакля в СССР. Советский балет отличался от европейского отсутствием бессюжетных спектаклей. Федор Лопухов был тем, кто сыграл особую роль во внедрении фольклора в балет, он сблизил народный и характерный танцы. Ю. И. Слонимский называет его первым балетмейстером, который стремился сообщить танцу этнографический характер. В 1927 году Ф. В. Лопухов поставил в Мариинском театре балет «Сольвейг» («Ледяная дева») на музыку Эдварда Грига, II акт был полностью отведен жанрово-национальным танцам и сценам, таким как свадьба на норвежском хуторе. Лопухов также поставил танец кули для I акта балета «Красный мак», где можно было встретить большое количество пластико-ритмических жестов рук и движений, которые имитировали повседневный труд кули, а приемы классического балета почти не прослеживались.

Другим новатором, который стремился раскрыть образ в танце, стал В. Вайнонен. Он стремился обогатить хореографические движения, уйти от привычного. В постановках он сочетал классический, характерный и гротесковый танцы. Он лепил из бытовых движений классические, стремился к характерному гротеску. В. Вайнонен сочинил танцы разных районов Франции времен Великой французской революции, которые отражали социально- историческую среду и народные массы. Он стремился к сюжетному действию, решенному пантомимой.

В 1932 году В. И. Вайнонен поставил в Ленинграде балет «Пламя Парижа». Характерные танцы - танец басков (героический танец восставшего народа) и отдельные классические эпизоды сохранились. Музыку Бориса Асафьева, по музыкальным материалам Великой французской революции. В. М. Красовская писала, что в реалистическом танцевальном действии «Пламени Парижа» был впервые создан монументальный образ народа-борца, народа-героя. «Ставя перед собой большие, подлинно новаторские цели, Вайнонен в лучших эпизодах спектакля сочетал начала классического и характерного танца, танца и пантомимы. В этом балете классический танец нередко вырастал из массового характерного танца, сохранял его живость, динамику и конкретность. Необходимость новых решений диктовало само содержание народно-героического действия».

В «Щелкунчике» Вайнонен сделал танец «Шоколад» - испанским, «Кофе» - восточным, «Чай» — китайским, а также поставил танец трепак. В балете В. Вайнонена «Партизанские дни» (1937) была отражена героика гражданской войны. На сегодняшний день этот балет не сохранился. Главный герой этого балета Керим исполнял танцы, копировавшие грузинский фольклор. В. М. Красовская, в свою очередь, полагала, что такие танцы не могли служить действенной характеристикой лиц и событий, их необходимо было театрализовать.

Чабукиани продолжил сближение классического и характерного жанров, которое начали Вайнонен и Лопухов. Он стремился передать через внутреннее наполнение характера танца. Темой его балета «Сердце гор» стало восстание грузинских крестьян. Балет был построен на грузинском народном творчестве. Балетмейстер вынес на сцену подлинный национальный танец, не стилизованный, например танец «Хоруми», мужской хороводный танец воинственного характера, в котором ярко просматривались мужские образы грузинских преданий. Л. В. Якобсон был мастером постановки характерного танца. В балете «Шурале» во II и III актах сцены в татарской деревне сделаны на материале татарского танца. Благодаря этому он создал образ татарского народа на сцене, что позволило передать национальный колорит.

Также известен цикл разнохарактерных миниатюр, созданный Л. В. Якобсоном. Сценки «Тройка», «Снегурочка», «Баба-Яга», «Русский сувенир», «Деревенский Дон Жуан» - в русском характере. «Тройка», «Снегурочка», «Баба-Яга» были поставлены на симфоническую музыку Стравинского, Мусоргского и Прокофьева. Еврейские танцевальные мотивы были положены в основу миниатюры «Влюбленные» (1959, музыка С. М. Кагана) и одноактного балета «Свадебный кортеж» на темы картин Марка Шагала (1971, музыка Д. Д. Шостаковича).

Яркую русскую национальную тему можно встретить в балете «Каменный цветок» на музыку Сергея Прокофьев. Этот балет был поставлен Юрием Григоровичем, который уделил место характерным танцам. В. В. Ванслов подметил: «Если в танцах Данилы и Катерины классическая основа обогащалась народными элементами, то в массовых танцах в народную основу органически вплетаются отдельные классические движения. Григорович обладает способностью органически сплавлять классические и народные элементы в единый танцевальный образ. Классические движения совершенно естественно переходят в народные, а народные уточняются классическими». Ю. Григорович в «Каменном цветке» сумел выявить поэтические начала русского народного искусства, сумел органично ввести в классику национальную тему. Он нашел образное отражение русского танца в системе. Во II акте балета «Каменный цветок» одновременно создал целостный танцевальный образ народного быта и праздника.

Цыганская сюита служит раскрытию темной души антигероя спектакля - Северьяна - и подводит действие к кульминации - гибели приказчика, которого карает Хозяйка, олицетворяющая природу и красоту. Ю. Григорович смог раскрыть все черты цыганского характера - от неторопливых, движений девушек до страстного танца молодого цыгана.

В 1961 году М. Григорович поставил трехактный балет «Легенда о любви» по мотивам драмы Назыма Хикмета «Ферхад и Ширин» на музыку азербайджанского композитора Арифа Меликова. Его постановка представила собой синтез национального танцевального материала и достижений современного балета. Этот синтез был усложнен акробатическими элементами и сложной техникой. В. В. Ванслов отзывался: «Балетмейстера упрекали в том, что у него в спектакле нет подлинного Востока, что его танцы - сплошная стилизация. Это, как и в других случаях, обвинения с позиций натуралистического балета. Правильнее было бы сказать, что Восток в «Легенде о любви» не этнографический. Но это и не стилизация». В этом спектакле только благодаря движениям рук и положениям корпуса отражен восточный колорит. Обтягивающие комбинезоны танцовщиков графически подчеркивают восточную пластику. Хореография Григоровича прошла проверку временем и заняла прочное место в «золотом репертуаре» классического балета. Национальный танец в советское время был особенно актуален, он воплощал образ советского человека на сцене.