

**МИНОБРНАУКИ РОССИИ**  
**Федеральное государственное бюджетное образовательное**  
**учреждение высшего образования**  
**«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ**  
**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г.**  
**ЧЕРНЫШЕВСКОГО»**

Кафедра теории, истории  
и педагогики искусства

**ГРОТЕСК В ОТЕЧЕСТВЕННОМ БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ БАКАЛАВРА**

студентки 5 курса 531 группы  
направления 51.03.02 «Народная художественная культура»,  
профиль «Руководство хореографическим любительским  
коллективом»  
Института искусств

**КЛОЧКОВОЙ ДАРЬИ АЛЕКСЕЕВНЫ**

Научный руководитель (руководитель)

доцент, канд. пед. наук, доцент

должность, уч. степень, уч. звание

\_\_\_\_\_

подпись, дата

Н.А. Иванова

инициалы,  
фамилия

Зав. кафедрой

профессор, доктор пед.наук

должность, уч. степень, уч.  
звание

\_\_\_\_\_

подпись, дата

И.Э. Рахимбаева

инициалы, фамилия

Саратов 2020

## ВВЕДЕНИЕ

В истории музыкальной культуры и духовной жизни XX века театральному гротеску принадлежит особое место. К нему тяготели многие крупные композиторы. В их числе И.Стравинский, С.Прокофьев, Д.Шостакович, Т.Хренников, Р.Щедрин, а также Р.Штраус, Дж.Пуччини, Б.Бриттен, К.Вайль, П.Дессау и другие.

Расцвет комедийных жанров в искусстве XX века имеет глубокую социальную обусловленность. Комическое как особый вид эстетической оценки действительности, тесно связано с интенсивностью культурно-исторических процессов. Вот почему XX век с его невиданными по новизне и масштабу социальными преобразованиями, крайним обострением идеологической борьбы стал благоприятной почвой для процветания разных видов комического и гротескного, как наиболее острой формы проявления комического в искусстве. Особые формы, которыми располагает комическая опера, утвердили ее положение как наиболее демократического музыкально-театрального жанра, связанного в своих истоках с народным творчеством. Однако, проблемы использования гротеска в балетном театре остаются недостаточно изученными. Изложенное определило актуальность темы исследования.

**Цель** работы – выявить характер связей народных балаганных представлений с гротеском в отечественном балетном театре.

Для достижения цели были сформулированы следующие **задачи**:

- изучить истоки зарождения гротескной образности;
- осветить динамику изменений гротескной художественно-образной системы;
- выявить черты народного балагана и комедии масок в ранних музыкально-театральных произведениях Стравинского;

- провести анализ драматургических и языковых особенностей гротескных балетных спектаклей XX века;

**Методы исследования:**

-изучение исторической, литературоведческой, литературы и публикаций по истории хореографического искусства, соответствующих теме исследования;

- анализ балетных произведений отечественных композиторов XX века.

**Структура работы:** дипломная работа состоит из двух глав, введения и заключения, а также снабжена приложением. В первой главе раскрыто содержание категории «комическое», выявлена связь театрального гротеска с народной смеховой культурой. Вторая глава посвящена анализу балетных произведений И.Стравинского, отмеченных влиянием эстетики балаганных представлений, раскрыто влияние ранних народно-театральных форм на драматургию балетов второй половины XX века.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Комическое - это обличительная общественная ценность явления. Комическое порождает социально значимый, одухотворенный эстетическими идеалами, высокий смех, отражающий одни человеческие качества и общественные явления и утверждающий другие.

Так как смех заразителен и тяготеет к коллективности, благоприятными для комического оказались те искусства, которые рассчитаны на массовую аудиторию, - театр, кино, цирк. Комическое находит отражение и в музыке, которая говорит с людьми на непосредственном языке души.

Огромный вклад в изучение смеховой культуры внес М.М. Бахтин.. В своей фундаментальной работе «Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса» он рассматривает смеховой аспект бытия в условиях доклассового общественного строя, всплеск

«карнавального» смеха в эпоху средневековья и дает типологию гротеска, являющегося наиболее сложной, утонченной и изысканной категорией комического. Все многообразие проявления и выражения народной смеховой культуры по их характеру Бахтин М.М. подразделяет на три основных вида форм:

1. Обрядово-зрелищные формы (празднества карнавального типа, различные площадные смеховые);

2. Словесные смеховые (в том числе пародийные) произведения различного рода устные и письменные, на латинском и на народных языках;

3. Различные формы и жанры фамильярно-площадной речи (ругательства, божба, клятва.)

Почти каждый праздник, будь то общественно значимый или церковный, имел свой "искривленно-комический" площадной вариант, так например, наряду с драматическими мистериальными библейского содержания, церковь допускала "праздники дураков" (в других версиях "праздники ослов"), в которых крестьяне и горожане безжалостно глумились на духовными сановниками и простыми служителями церкви. Важное место в светской культуре занимали шуты. Они неизменно входили в свиту королей и нередко становились наиболее приближенными людьми к королевской особе. Шуты забавляли публику во время весьма серьезных церемоний, таких как посвящение в благородное рыцарство, восхваление победителей рыцарских турниров и героев воинских походов.

«Празднество (всякое) — это очень важная первичная форма человеческой культуры. Оно (празднество) всегда имеет существенное отношение к времени. Празднества на всех этапах своего исторического развития были связаны с кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества и человека.

Карнавальная пародия — как пародия на обычную, т.е. внекарнавальную жизнь, как «мир наизнанку». Но, отрицая и обнажая

нелепости и пороки бытийной жизни, она создает вектор позитивного обновления, ибо беспредметное кривляние, бессмысленное глумление чуждо народной культуре. Особенно важное значение имела отмена во время карнавала всех иерархических отношений, которые в обычной светской жизни напротив демонстративно подчеркивали различие социального статуса участников торжества. На карнавале все считались равными. Здесь царила особая форма вольного фамильярного общения между людьми, разделенными в обычной жизни непреодолимыми барьерами сословного, имущественного, служебного, семейного и возрастного положения.

Таким образом, комическое составляет важнейшую часть человеческой культуры, а истоки гротескной образности зарождаются еще в народной смеховой культуре средневековья, в фольклорном сознании, в карнавальном мироощущении. Комическое порождает социально значимый, одухотворенный эстетическими идеалами, высокий смех, порицающий одни человеческие качества и общественные явления и утверждающий другие.

Особую форму комического представляет собой гротеск. Гротеск - это вид художественной образности, комически или трагикомически обобщающий и заостряющий жизненные отношения посредством причудливого и контрастного сочетания реального и фантастического, правдоподобия и карикатуры, гиперболы и алогизма. Термин «гротеск» впервые появляется в эпоху Возрождения, но первоначально лишь в узком значении. В конце XV века в Риме при раскопке подземных частей терм Тита был обнаружен незнакомый до того времени вид римского живописного орнамента. Этот вид орнамента и называли по-итальянски «la grottesca» от итальянского слова «grotta», т.е. грот, подземелье. Во второй половине XVII века происходит, с одной стороны, огосударствление праздничной жизни, и она становится парадной, с другой стороны - бытовизация ее, т.е. она уходит в частный, домашний, семейный быт. Былые привилегии праздничной площади все более ограничиваются.

Гротеск становится чисто литературной традицией. В «комедии delarte», в комедиях Мольера, в комическом романе, в философских повестях Вольтера и Дидро («Нескромные сокровища», «Жак-фаталист»), в произведениях Свифта карнавально-гротескная форма выполняет сходные функции. Она ощущается в свободе вымысла, дерзко сталкивает и соединяет разнородное, с игривой легкостью переключает от традиций следования общепринятым взглядам к свободе существования в иной системе координат, в мире, свободном от условностей и назидательного однообразия прописных истин. С уходом с исторической авансцены эпох средневековья и Ренессанса существование гротеска не прекращается, однако в предромантизме и в раннем романтизме он переживает существенное переосмысление. Гротеск перемещается с пространства средневековых площадей в мир духовного пространства человеческого индивида и становится формой для выражения субъективного мироощущения. В романтическом этапе развития гротеска следует подчеркнуть два положительных момента; во-первых, романтики искали народные корни гротеска и, во-вторых, они никогда не приписывали гротеску чисто сатирических функций. После романтизма, со второй половины XIX века, интерес к гротеску резко ослабевает как в самой литературе, так и в литературоведческой мысли. Гротеск либо относят к формам низкой вульгарной комедии, либо понимают как особую форму сатиры, направленной на отдельные, чисто отрицательные явления. При таком подходе исчезает бесследно вся глубина и весь универсализм гротескных образов.

Только в XX веке происходит новое и мощное возрождение гротеска. Картина развития новейшего гротеска сложна и противоречива. Но можно выделить две линии этого развития. Главная линия — модернистский гротеск (Альфред Жарри, сюрреалисты, экспрессионисты и др.). Эта линия связана с традициями романтического гротеска, в настоящее время она развивается под влиянием различных течений экзистенциализма. Вторая линия -

реалистический гротеск (Томас Манн, Бертольд Брехт, Пабло Неруда и др.), он связан с традициями гротескного реализма и народной культуры.

Подводя итоги первой главы, стоит отметить, что особую форму комического представляет собой гротеск. Диапазон образности гротеска охватывает палитру комического и трагикомического, в правдоподобного и причудливо-фантазийного, в сочетании гиперболы и алогизма гротескно художественно-образная система претерпевала различные изменения.

В начале XX века театральная жизнь России была отмечена особой интенсивностью, вызванной общей революционной ситуацией в стране. Режиссерскими поисками стимулировалось творчество молодых композиторов. Их совместными усилиями возрождалась старинная театральная традиция, связанная с балаганом, Народным праздничным гуляньем, карнавальным зрелищем. В России тенденция балагана органически соединялась с новейшими достижениями русской режиссуры и актерского исполнительства, с самыми дерзкими художественными идеями искусства XX века, в том числе с идеей гротеска.

Связанный в своих истоках с народным юмором, бурлескными и фарсовыми элементами, опыт И. Стравинского оказался весьма плодотворным в последующем развитии музыкального театра. Теоретическое обоснование гротеска можно найти в статьях Мейерхольда, посвященных балагану. В какой-то период гротеск приобретает универсальный характер, смешивая в своей прихотливости понятие высокого и низкого в искусстве, трагического и комического, создавая остроту противоречий. Принципы гротеска открывали путь к постижению реальных жизненных контрастов, к обобщению, доведенного до остроты и насыщенности символа.

Гротеск – через стихию скоморошества – составляет неотъемлемую черту ранних театральных произведений «малых форм» Стравинского, созданных им в швейцарский период творчества. Гротескное начало проникло и в трактовку сюжетов, прежде всего вымышленных, в меньшей

мере бытовых. В свою очередь это сказалось на смешении разных видов театрализованного действия, на стремлении всеми средствами подчеркнуть его условность, разрушить иллюзию его жизненного правдоподобия. В наибольшей мере гротескность выразилась в музыкальном строе сочинений, их интонационной своеобразии, резко очерчивая особенности стиля и музыкального мышления Стравинского.

Большинству театрально-комедийных сочинений Стравинского свойственен лаконизм, особая концентрированность музыкальной драматургии. Это было вызвано новыми театральными веяниями, требованиями «краткости и экстрактов», о которых писали его современники. Поэтому в каждом своем произведении Стравинский предельно сосредоточен. Даже скуп, боясь хоть в чем-нибудь сделать уступку традиционному пышному зрелищу.

Увлеченность театром масок является одной из характерных черт русской предреволюционной культуры. «Арлекиниадами» увлекались художники К.Сомов. С.Судейкин и другие, с которыми был близок И.Стравинский. Театр маски предполагал тот же модус условности, что и балаган. Условность спектакля, «игра в театр» подчеркивается характером взаимоотношений актеров и публики, интермедиями, несвязанными с основной интригой. Это дает основание предположить, что в своеобразном музыкально-синтетическом произведении Стравинского важно не последовательное развитие действия, а стиль спектакля в целом. Помимо расчлененности театрально-сценического действия использовались приемы очуждения непосредственно в музыке, обращенной в XVIII век.

Таким образом, были выявлены черты народного балагана и комедии масок в ранних музыкально-театральных произведениях Стравинского.

Гротеск как форма отражения действительности становится важнейшим методом в художественной культуре России послереволюционного периода, и наконец, гротескное мировосприятие врывается на балетную сцену. Первым произведением, опирающимся на

эстетику гротеска в балете становится прокофьевская "Сказка про шута, семерых шутов перешутившего" по мотивам русских сказок из собрания А.Н. Афанасьева (постановка 1921 года, балетмейстер Т. Славинский, художник М.Ф. Ларионов). Эта партитура стала одной из самых эксцентричных, наиболее остро выражающей гротеск, который так привлекал композитора в молодые годы.

По жанру это комедийный балет в народном духе. Заостренно лубочный тон театральной сказки, в которой все персонажи представлены в виде шаржированных масок. А декорации и костюмы сделаны в подчеркнуто балаганном, футуристическом стиле.

Музыкальные характеристики персонажей русской сказки плакатны, как в народном балагане. Главным для авторов балета было создать скоморошье представление с переодеваниями, комическими потасовками, с необычными поворотами стремительно развивающегося действия. Поэтому в балете нет отдельных номеров — монологов и дуэтов, выражающих внутреннее настроение героев. Действие сжато, краткие пантомимные эпизоды сменяются более или менее развернутыми танцевальными сценами в марионеточно-шутковском характере ("танец шутиных жен", "танец шутиных дочерей", обрядовый "танец с козлухой").

Шутки главного героя балета порой не просто острые, но и опасные. Балет начинается с того, что на глазах у окружающих Шут разыгрывает убийство своей жены, а затем "воскрешает" ее ударом "волшебной" плетки. Семеро других шутов покупают у него эту плетку за 300 рублей и испытывают ее на собственных женах, предварительно убив их, но ни одна из жен, естественно, не воскресает. Таким образом, на первый план начинают выступать мотивы бесцельного озорства: тут и драки, и ссоры, и злое кривлянье. Хлесткое веселье русского балаганного зрелища начинает приобретать мрачно-издевательский характер. Добрый юмор, традиционно присутствовавший в любой русской народной сказке, совсем ушел из контекста спектакля. Скрытая ирония, тонко обличающая недостатки героев

окончательно превратилась в откровенную издевку и злую сатиру. Сделав главными эмоциональными состояниями в балете ярость и ужас.

Другим заметным явлением в отечественном музыкальном театре стал спектакль " Конек-Горбунок " на музыку Р.К.Щедрина. В 1963 году в Ленинградском Малом театре оперы и балета сказка о Коньке-Горбунке была поставлена в хореографии И. Бельского. Ему виделся спектакль компактный, с динамичным «частушечным» ритмом. Самое лучшее у композитора – жанрово-комедийная сфера, где столько сочного юмора, заразной русской веселости, а моментами и сарказма, – еще ярче высветилось в новом спектакле. Особенно удалась хореографу вся сатирическая линия. В красных рубахах и высоченных шапках, сажеными шутовскими шагами выходят один за другим бояре. Они отгесняют народ. На первом плане появляется тройца: царь в сопровождении палача и конюшего. Дурачки охорашиваясь и любуясь собой, аккомпанируя холеным ручками собственному приплясывающему движению то вперед, то назад, царь напыщенно и чуть утомленно приветствует «свой народ». И сразу же возникает ответная издевка: златогривые кони, что приводят царя в неопиcуемый восторг, дерзостно отвечают ему тем же снисходительно-панибратским жестом.

В XX веке гротеск приходит и в детский балетный театр. В балете «Балда» в постановке Владимира Васильева сказалось личное васильевское гармоничное, светлое, умиротворенное мироощущение. Здесь нет настоящего конфликта, нет кипения страстей, ирония была весьма тонка и приправлена восхищением перед законченной, самодостаточной эстетической системой. В балете «Балда» собственно танцевальное начало отступает под "натиском" пантомимы, состоящей из множества говорящих жестов, преувеличенной мимики, имитации реальной жизни.

Таким образом, несмотря на столетнюю историю введения гротеска на профессиональную балетную сцену, проблема поиска адекватной хореографической лексики остается достаточно актуальной, что не

становится основанием для отказа от обращения к формам народной смеховой культуры в танцевальном искусстве.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Гротеск в искусстве имеет многовековую историю. Его примеры можно обнаружить уже в средневековом балагане, в театре скоморохов. Однако, к 20-30-м годам XX столетия гротеск приобретает универсальный характер, смешивая в своей прихотливости понятия высокого и низкого в искусстве, трагического и комического, создавая остроту противоречий. Принципы гротеска открывали путь к постижению реальных жизненных контрастов.

Решающее воздействие на развитие искусства начала XX века оказало влияние социального гротеска. Отличительной стороной нового искусства было неприятие принципов морали буржуазного общества, резко критическое отношение к нему, хотя при этом не всегда обнаруживалась достаточно четкость позитивных идеалов.

Гротескное начало проникло в трактовку сюжетов, прежде всего вымышленных, в меньшей мере бытовых. Оно сказалось на соединении разных видов художественных приемов, на стремлении всеми средствами подчеркнуть условность содержания, разрушить иллюзию жизненного правдоподобия. В то же время во всех рассмотренных сочинениях отчетливо прослеживается контакт с современностью, который всегда был присущ ранним формам комедийных спектаклей и позволил привнести конкретные социальные мотивы в условно-фантастическую среду.

Традиция комедийно-игровых спектаклей в наибольшей мере связана с народной театральной практикой, для которой характерна синкретичность, тесное взаимодействие музыкального и пантомимического начала, пения и танца. Но, пожалуй, главной отличительной особенностью произведений данного типа является проявление в них яркой театральнойности, обращение

кособого рода композиционным моделям, в которых господствует принцип балагана или импровизационной комедии масок как своеобразной области театрального гротеска.

Откровенная деформация изображаемого, нарочитые несоответствия, контрасты музыкального тематизма и сценического действия являются специфическим проявлением средств народной эстетики и свидетельствуют о влиянии народных театрализованных представлений, свойственных им обличительных тенденций наряду с активным жизнеутверждением.

Таким образом, цель предпринятого исследования достигнута. Поставленные задачи выполнены.