

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

Кафедра теории, истории  
и педагогики искусства

**ХОРЕОГРАФИЯ РУССКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА КАК**  
**СРЕДСТВО СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ДУХОВНО-**  
**ПРАВСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ**

**АВТОРЕФЕРАТ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ**

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

**Закудряевой Виолетты Владимировны**

Научный руководитель (руководитель)

доцент, канд. пед. наук,

\_\_\_\_\_  
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 2021

## Введение

Искусство балетной хореографии - самое утончённое среди всех пластических искусств. На протяжении развития хореографического искусства ему были присущи и строгая художественная соразмерность, и красота, и особая изысканность танцевальных движений. В начал XVIII века балет находился в переходной фазе развития, называемой пред-романтической. В пред-романтическую эпоху танцоры мужчины достигли своего пика. Французский балетмейстер и педагог Шарль Дидло (1767-1837) придал мужскому танцу большую активность.

В то время мужскому танцу были свойственны проявления силы: высокие прыжки, вращения на полу и в воздухе, разнообразные заноски. Но при этом дуэтные поддержки были ограничены в своих выразительных возможностях.

В танце оба партнёра балета делали одни и те же па, несложные по технике. Вся виртуозная нагрузка приходилась на сольный мужской танец. В балете XVIII века были лишь демонстрация мужской силы, её самоутверждение, часто самовосхваление, но принципы танцевального построения взаимоотношений мужчины и женщины, техническая сторона дуэтного танца ещё не были решены.

В начале XIX века в моду вошёл романтизм. Балет обратился за вдохновением к фольклору, легендам, мифам и суевериям. Романтическое содержание спектакля было связано прежде всего с партией балерины.

Обучение технике было обращено больше к балеринам. Всё меньше мужчин приходило в балетные школы. К середине XIX века число мужчин, обучающихся в профессиональных балетных школах, резко сократилось. Этот факт вынуждал балерин играть мужские роли. А ведь на момент зарождения балета как искусства всё было совершенно наоборот: наиболее активно танцевали только мужчины, а женщины лишь принимали красивые позы.

Эта практика - исполнять роли, предназначенные для танцоров противоположного пола, называли танцами travestie.

В начале XIX века европейский балетный театр вошёл в состояние кризиса. Именно в такой кризисный момент Сергей Павлович Дягилев привёз в Париж свои «Русские сезоны». И в 1909 году западное общество увидело грандиозное возвращение танцовщика балета. Настоящим открытием стали постановки, главным героем которых являлся мужчина, а женщина в них играла вспомогательную роль.

В современном балетном танце легко увидеть все специфические особенности повседневной жизни: фрагментарность восприятия, коллажность, клиповость мышления - это лежит в основе композиционных приёмов современных хореографов. При этом задача, требующая постоянного творческого исследования и решения, - соотношение мужского и женского начала в эстетике балета - часто уходит в тень или игнорируется вовсе. Изложенное обусловило актуальность темы исследования.

**Цель** исследования - проследить трансформацию мужских образов в хореографическом искусстве XX века и выявить тенденции современного развития.

Выдвижение поставленной цели потребовало решения следующего ряда **задач**:

- рассмотреть мужские партии в русском балете до начала XX века;
- охарактеризовать мужские образы в балетах М. М. Фокина и Нижинского;
- раскрыть новые грани в мужских образах советского балета;
- рассмотреть типичные примеры мужской хореографии в постсоветском балете.

**Методологическую** основу исследования составили труды таких известных исследователей хореографического искусства как В. М. Красовская, Н. И. Эльяш, Ю. А. Бахрушин, Р. И. Власова, А. А. Меланьин, В.

М. Пасютинская; воспоминания выдающихся танцовщиков и балетмейстеров: Г. Улановой, Ю. Григоровича, Т. Карсавиной, М. Лавровского и т.д.

**Методы** исследования - изучение истории русской хореографии, современного развития балетного искусства, знакомство с творчеством русских танцоров и балетмейстеров, проведение сравнительного анализа по результатам исследования, текстовое оформление выводов.

**Структура работы** включает: введение, две главы, заключение, список использованных источников и иллюстративное приложение.

В первой главе рассматривается история становления мужской хореографии в классическом балете. Вторая глава посвящена выявлению основных направлений развития мужских образов в современном балетном искусстве. В заключении представлены выводы по материалам исследования.

**Основное содержание работы.** Русский балетный театр возник во второй половине XVII века. Но пляска всегда являлась на Руси неотъемлемой частью празднеств и обрядов. Знакомиться с мужской хореографией вне исторического процесса развития русского балетного искусства вообще - невозможно. Поэтому совершим небольшой исторический экскурс в балетное прошлое России. Нельзя не отметить, что наиболее продвинутыми, каждый в свое время, были именно балетмейстеры-мужчины.

Со временем, мужчины-танцоры перестали быть только помощниками для танцовщиц и заняли самостоятельное, и даже ведущее место во многих балетных постановках.

Расцвет русского балета наступил на рубеже XVIII-XIX веков. Один из крупнейших танцовщиков, балетмейстеров этого времени - И. И. Вальберх (1766-1819), ученик Г. Анджолини.

Московский балет многим обязан Глушковскому. А. П. Глушковский (1793-1870) в 1811 году окончил Петербургскую школу, стал танцором-

премьером, но вскоре был направлен в Москву, где возглавил московский балет.

В начале XIX века в Россию приезжает Шарль Дидло . Он стал одним из корифеев русской школы балета, поставил сорок балетов. . Дидло обогатил технику танца, выдвинул принцип единства музыки и хореографии. Он ставил балеты на мифологические, героико-патриотические сюжеты, разрабатывал комические темы.

В 1830-1840-е годы в русский балет пришла романтическая тема. Исчезли со сцены национальные балеты. Вместо серьезных спектаклей, глубоких и поэтических, на подмостках царили эффектные пышные зрелища.

Во второй половине XIX века танец разделился на классический и характерный. Высокого совершенства достиг классический танец. Главное место в спектакле занимала все ещё балерина, ради неё оттачивались разнообразные возможности танца. Заметно совершенствовался и танец на пальцах. Изменялась также техника поддержек.

Русский балет второй половины XIX века нельзя рассматривать отдельно от европейского.

К концу 1880-х - началу 1890-х годов Россия осталась оплотом «большого балета». В Италии, Франции, Англии он выродился в феерию-обозрение - в мозаичное эстрадное зрелище. В России балетная феерия сохранила традиции академизма и творчески укрепила их. Петипа порицал феерию: «Она развращает публику, отвлекая её от серьёзных балетов». Будущее балета он видел не в отказе от его структурных форм и условных выразительных средствах, а в их дальнейшем развитии на основе содержательной музыкальной драматургии. Свою правоту Петипа доказал в 1890 году, когда на сцене Мариинского театра состоялась премьера «Спящей красавицы» Чайковского.

Свою правоту Петипа доказал в 1890 году, когда на сцене Мариинского театра состоялась премьера «Спящей красавицы» Чайковского.

Много нового и интересного в развитии русского балета связано с именем московского балетмейстера Александра Алексеевича Горского (1871-1924). Как балетмейстер он совершил своего рода подвиг - поставил 52 балета (из них 23 - оригинальных). И в каждой его постановке он утверждал какой-то элемент нового.

Наиболее мощным этапом, давшим новый виток в классическом балете, стали балеты Фокина и Нижинского. Значительным событием в начале XX века, свидетельствующим о всемирном признании русского балета, стали «Русские сезоны», начавшиеся в Париже в 1909 году.

В развитии хореографии мужского танца огромную роль сыграла деятельность Михаил Михайлович Фокин - великий танцовщик, хореограф, педагог, один из крупнейших деятелей балетного театра. Эстетические взгляды Фокина на хореографию и сам балет сложились ещё в начале его педагогической деятельности. Эстетические требования Фокина сводились к тому, чтобы танец, музыка и художественное оформление составляли единое целое, чтобы формы танца соответствовали характеру всего балета.

В 1911 году, для дягилевской труппы, и конкретно для В. Нижинского, отличавшегося удивительной пластикой, поэт Жан-Луи Воудайе предложил создать балет на тему стихотворения Т. Готье:

Отри сверкающие слезы,  
Час пробуждения настал.  
Взгляни - я только призрак розы,  
Что приколола ты на бал.  
Твоя рука меня сорвала,  
Еще покрытую росой  
И в шумном вихре карнавала

Весь вечер я была с тобой.  
Теперь не время укоризны:  
Мне так завидуют, любя!  
И кто не отдал бы всей жизни,  
Чтоб быть так близко от тебя!  
Я смерти слышала угрозы,  
Я не забыла ничего.  
Всю ночь танцует призрак розы  
У изголовья твоего.  
Не бойся, в гробовом молчанье  
Я De profundis не пою.  
Душа моя - благоуханье,  
И расцветаю я в раю.

Балет «Видение розы», вообще ставка сделана исключительно на мужскую партию Призрака. Женский образ отодвинут на задний план, и дает возможность открыться танцовщику.

С октября 1917 года начинается новая эра в искусстве. Широкие круги трудящихся становятся ценителями и судьями русского театрального искусства. Хореография нового советского государства прошла через большие испытания, стремясь занять достойное место в культуре новой страны.

Балетные артисты по-настоящему сближаются с широким зрителем, а новый зритель относится к танцевальному искусству с неподдельным интересом. Балет обрел новое качество - он стал массовым искусством. Средствами танца пытались выразить отвлеченные от сюжета идеи.

В искусстве этих лет резко обозначилось героическое начало. Героика, патетика была и на балетной сцене. В 1918 году Горский поставил балет «Стенька Разин» на музыку А. Глазунова. Спектакль отличался лаконичностью формы, стремлением показать вольнолюбивый и мятежный

дух казачьей вольницы. Свою эстафету он передал своему единомышленнику и последователю В. Д. Тихомирову.

Тихомиров способствовал возрождению мужского танца. Его танец отличали волевые, широкие интонации. Ему оказались подвластны все виды классической хореографии. Свою исполнительскую карьеру он завершил в 1927 году партией советского капитана в первом советском героико-романтическом балете «Красный мак». Премьера балета «Красный мак» состоялась на сцене Большого театра 14 июня 1927 года.

Советская Россия представлялась советскими моряками. Художник хотел подчеркнуть мощь, несокрушимость молодой советской республики, это выразилось в несколько преувеличенных масштабах советского корабля, который казался массивной громадой. Спектакль предстал как красочное зрелище, насыщенное различными танцами.

Последующие балеты с полна впитали в себя и мужской образ - образ героя.

В искусстве хореографии 1930 годов народная тема была представлена в плане героико-революционных балетов. Возвращение современных хореографов к балету «Красный мак» говорит об актуальности темы балета - темы человека, стремящегося к свободе.

Идейно-художественная перестройка хореографического искусства была глубокой, многосторонней. Главным героем искусства стал народ - вершитель великих исторических преобразований.

Идеал гармонической личности Григорович воплотил в образе Спартака - вождя, героя восставших гладиаторов. По жанровым признакам «Спартак» - это исторический роман на балетной сцене. Монументальный героический спектакль, который показал советскому зрителю самого лучшего человека всей древней истории. Этот героический спектакль стал новым этапом в истории советского балета, продолжающий лучшие традиции русского и советского балета.



Образ вождя восставших рабов Спартака в этом спектакле лишен плакатной монументальности и статичности. Можно сказать, что «Спартак» в постановке Григоровича является этапом в развитии возможностей палитры мужского танца. Не только партии Спартака и Красса, но и многочисленные мужские ансамбли, танцевально поданные бои, пляски рабов, пастухов, воинов - все это создает могучую, захватывающую своей энергией и темпераментом, еще небывалую в балете симфонию мужской пластики.

«Спартак» - это самое яркое современное выражение традиций советской хореографии в области создания героического балета. Новая тематика способствовала обогащению актерского мастерства, значительно расширила возможности мужского танца. В нем появились настоящие героические черты, волевой накал, широта жеста, мужественная полётность.

Нельзя не сказать о балете этого времени «Ромео и Джульетта», который не включил в себя тему героики и массовости, но перемены мужского образа - здесь нет безидейности. Образ пылкого и влюбленного Ромео наделен юношескими чертами, которые по мере развития трагических событий становятся мужественными и решительными.

Таким образом, середина XX века в русском балете отмечена интенсивностью художественных поисков, появлением новых интересных балетмейстерских и актерских индивидуальностей. Можно назвать эти годы началом нового этапа в развитии хореографии. Где мужские образы и мужской танец вышли на первый план, а героизм и массовость привлекло внимания к ним.

Репертуар современного балетного театра обретает всё более глубокое идейно-смысловое содержание. Драматургия современного балетного спектакля требует от танцовщика не только отличной технической выучки, но и более совершенного актёрского мастерства, музыкальной и общей культуры.

В своей эволюции балет всё больше приближается к спорту, теряя по дороге драматургическое значение роли, порой опережает в технике, но отстаёт в содержании.

Мужская хореография и мужской образ развивается и не последнюю роль сыграло появление таких выдающихся танцовщиков как Цискаридзе. Уже в школьные годы Николай Цискаридзе отличался элегантностью и воздушной манерой танца, отточенностью прыжков и заносок – в «Большом классическом па» на музыку Ф. Обера в постановке В. Гзовского, па-де-де из балета «Праздник цветов в Дженцано» А. Бурноолия и в других произведениях балета.

События эпоса «Слово о полку Игореве» стали основой балета «Ярославна». Балет «Ярославна» - одно из самых потрясающих сочинений русской музыки XX века. «Ярославна» - истинно патриотическое произведение, проникнутое болью и гордостью за русский народ, вынесший нелегкие испытания своей судьбы.

Балетмейстер и автор либретто О. Виноградов в своем поиске тяготеет к предельно виртуозным, изощренным формам хореографии. Все темы в спектакле имеют самостоятельное пластическое решение, пластический язык персонажей нарочито скуп. Музыка балета отмечена динамичностью, стремительностью развития, острой конфликтностью драматургии.

Другая ключевая тема появляется в эпизоде «Святослав». Сурово скандирует хор, его «золотое слово, со слезами смешанное»: «Вложите в ножны свои мечи поврежденные, ибо лишились вы славы дедов».

Очень убедительна и контрастна хореография в сценах столкновения русских и половцев.

Эйфман - противник бессюжетных, абстрактных балетов.

Рассмотрим оригинальный балетный спектакль в постановке Б. Эйфмана «Братья Карамазовы». Балет по мотивам романа Ф.М. Достоевского на музыку Р. Вагнера, М. Мусоргского и С. Рахманинова. Художник: В. Окунев. Премьера спектакля состоялась 10 октября 1995 года.

Критики отмечают, что автору удалось создать необычное действо – визуально притягательное, изысканное, выразительное по форме, и глубокое по содержанию. Эйфман - приверженец неоклассического танца, его движения тягучи, насыщены прыжками, головокружительными позами, руки танцовщиков часто тянутся к небу в знак мольбы или отчаянья. Балетмейстер пытается вслед за великим романом решить вечную тему свободы и рабства.

Как отмечают критики, восторг и удивление вызывают высокий профессионализм исполнителей, блестящее владение пальцевой техникой. Танцовщики этой труппы укротили пуанты. «Когда танцуют мужчины» - весьма интересная работа прославленной труппы.

Эйфман - приверженец неоклассического танца, его движения тягучи, насыщены прыжками, головокружительными позами, руки танцовщиков часто тянутся к небу в знак мольбы или отчаянья.

Мужские образы здесь драматичны. Все они разные, с различной хореографией, но всё же их объединяют узы родства и это отражается в танце, пантомиме, используемых позах (Приложение, рис.14-16).

Каждый зритель найдет в этом балете своё, созвучное его мыслям и ощущениям.

Появилась новая тенденция, исполнения мужчинами не свойственного им репертуара. И доказательством тому стало уникальное явление в балетном мире как уже двадцать лет Санкт-Петербургский государственный Мужской балет Валерия Михайловского. В 1992 году, после ухода из труппы Б. Эйфмана, известный петербургский танцовщик, заслуженный артист России Валерий Михайловский создает новую оригинальную труппу, не имеющую аналогов в мире - Санкт-Петербургский Мужской балет.

Идея создания коллектива была поддержана Комитетом по культуре Администрации Санкт-Петербурга и таким образом труппа становится государственной.

Как отмечают критики, восторг и удивление вызывают высокий профессионализм исполнителей, блестящее владение пальцевой техникой.

Танцовщики этой труппы укротили пуанты. Не только «Лебедь», «Пахита», «Жизель», но и философские, чисто мужские композиции: «Человек, как он есть», «По образу и подобию», «Взгляд со стороны» снискали Мужскому балету популярность и любовь зрителей.

«Когда танцуют мужчины» - весьма интересная работа прославленной труппы. Для тех, кого покорили мужчины на пуантах - второе отделение, дивертисмент из классических номеров и балетов мировой хореографии «Ах, эти шедевры!» («И в шутку, и всерьёз!»). (Приложение, рис.17 ).

Мужской балет Валерия Михайловского называют новой страницей в истории русского балета, явлением, которое прочно заняло свою особую нишу в русском балетном искусстве.

Не все современные постановки грамотно реализуют мужские образы. Балет «Онегин. Online» ждали долго и настороженно. Будоражили слухи о сведении сюжета к гомосексуальному сюжету.

В данной роли мужские образы нельзя назвать мужественными. Они представлены сомневающимися, никчёмными и практически бесполыми созданиями (Приложение, рис.18-19 ).

Путь развития мужского танца сложен и труден. Классический мужской танец не устарел, он как основа для новых идей. Творческий опыт современных балетмейстеров доказал, что средствами классического танца можно создать произведения, ярко отражающие новое содержание жизни. Изменились композиционный строй танцевального языка, образ, характер и поступки действующего лица, но совершенная хореографическая первооснова сохранилась незыблемой.

