

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ»
Министерство культуры Российской Федерации

На правах рукописи



Исплатовская Мария Алексеевна

ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ ТАНЕЦ В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ БАЛЕТНЫХ
СПЕКТАКЛЯХ 1930–1950-х ГОДОВ

Специальность – 5.10.3. Виды искусства (театральное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
Белова Екатерина Петровна,
кандидат искусствоведения

Москва

2026

Оглавление

Введение	3
Глава первая. Историко-бытовой танец в балетном спектакле: к истории вопроса	14
1.1 Бытовой танец: понятие и предыстория	14
1.2 Историко-бытовой танец на балетной сцене XVIII – первой четверти XX вв.	22
1.3 Историко-бытовой и характерный танец в балетном спектакле: особенности и различия	32
Глава вторая. Историко-бытовой танец в спектаклях Р. В. Захарова и Л. М. Лавровского	39
2.1 Историко-бытовой танец в постановках Р. В. Захарова: балет «Бахчисарайский фонтан» и картина Польского бала в опере «Иван Сусанин»	39
2.2 Историко-бытовой танец в наследии Л. М. Лавровского: «Танец с подушками» в балете «Ромео и Джульетта»	49
Глава третья. Историко-бытовой танец в балетах В. И. Вайнонена, В. М. Чабукиани, Н. А. Анисимовой	62
3.1 Историко-бытовой танец в балетах В. И. Вайнонена «Пламя Парижа» и «Щелкунчик»	62
3.2 Историко-бытовой танец в балетах В. М. Чабукиани «Сердце гор» и «Лауренсия»	71
3.3 Элементы историко-бытового танца в балете «Гаянэ» в постановках Н. А. Анисимовой и В. И. Вайнонена.....	80
Заключение	85

Список литературы и источников	93
Приложение 1	113
Беседа с И. А. Ворониной, заслуженным деятелем искусств РФ, профессором МГАХ. 20 декабря 2023 г.	
Приложение 2	124
Беседа с характерным солистом Большого театра, заслуженным артистом РСФСР, заслуженным деятелем искусств Узбекской ССР, хореографом Ю. В. Папко и характерной солисткой Большого театра, заслуженным деятелем искусств Узбекской ССР, кандидатом искусствоведения, хореографом Ю. Г. Скотт. 5 ноября 2024 г.	
Приложение 3	133
Беседа с заслуженным артистом России Ю. П. Бурлака, художественным руководителем балета Самарского театра оперы и балета имени Д. Д. Шостаковича, автором реконструкций балетов М. И. Петипа. 15 марта 2025 г.	
Приложение 4	137
Иллюстрации к балетам «Красный мак», «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Лауренсия», «Гаянэ», «Ромео и Джульетта»	

Введение

Актуальность исследования. В последние полтора десятилетия можно наблюдать новый подъем интереса к отечественным постановкам 1930–1950-х гг., к шедеврам эпохи драмбалета. Спектакли, поставленные в эти годы, возвращаются на сцены столичных и региональных театров, танцевальные сюиты из них включаются в программы концертов хореографических училищ.

Начало этой тенденции положило возобновление балета «Лауренсия» (музыка А. А. Крейна, хореография В. М. Чабукиани, 1939), предпринятое в 2010 г. в Михайловском театре М. Г. Мессерером. В 2012 г. в репертуаре Воронежского театра оперы и балета появился вечер «Балетные шедевры в оперной классике», объединивший Польский акт из оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» (хореография Р. В. Захарова, 1945), картина «Вальпургиева ночь» из оперы Ш. Гуно «Фауст» (хореография Л. М. Лавровского, 1949) и «Половецкие пляски» из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» (хореография К. Я. Голейзовского, 1932 – 1953; не относящиеся к наследию драмбалета). В 2013 г. М. Г. Мессерер возобновил в Михайловском театре «Пламя Парижа» (музыка Б. В. Асафьева, хореография В. И. Вайнонена, 1932).

31 марта 2016 г. в Мариинском театре состоялась премьера балета Р. М. Глиэра «Медный всадник» в постановке Ю. А. Смекалова, сохраняющей драматургическую конструкцию и большие фрагменты хореографии одноименного спектакля Р. В. Захарова (1949). 18 октября 2016 г. Самарский академический театр оперы и балета им. Д. Д. Шостаковича показал «Бахчисарайский фонтан» (музыка Б. В. Асафьева, хореография Р. В. Захарова, 1934), на самарскую сцену спектакль перенесла прима-балерина Мариинского театра Д. В. Павленко. 11 июня 2018 г. Краснодарский театр балета Ю. Н. Григоровича представил программу «Легендарные хореографы XX века», куда вошли сюиты из «Лауренсии», «Пламени Парижа» и балета А. И. Хачатуряна «Гаянэ» (хореография Н. А. Анисимовой, 1942), «Вальпургиева ночь» Л. М. Лавровского и сюита из его балета «Паганини» на музыку С. В. Рахманинова (1960). 4 апреля 2024 г. на сцену Большого театра вернулся балет

«Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева в постановке Л. М. Лавровского (1940 – 1946).

С 2015 г. в репертуаре Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой – свадебный дивертисмент из «Лауренсии». В 2025 г. АРБ обратилась к танцам из «Гаянэ» Н. А. Анисимовой, а дивертисмент из «Лауренсии» в том же году исполнили на выпускном концерте учащиеся Московской государственной академии хореографии.

Все эти факты красноречиво свидетельствуют о том, что хореография 1930–1950-х гг. обрела новую жизнь и стала восприниматься иначе, чем раньше. В период реформ балетного театра (конец 1950-х–1960-е гг.) основное внимание хореографов сосредоточилось в области танцевального симфонизма, условных форм и приемов. Главным выразительным средством в произведениях Ю. Н. Григоровича, И. Д. Бельского, Н. Д. Касаткиной и В. Ю. Василева, Н. Н. Боярчикова, О. М. Виноградова стал классический танец, часто технически усложненный, дополненный новыми движениями. Пантомима, характерный и историко-бытовой танцы отошли на второй план. В соседстве с новаторскими постановками этого времени многое в балетах предыдущих десятилетий выглядело архаичным. Их сложные, перенасыщенные внешними событиями сюжеты, сценарии, сочиненные с ориентацией на опыт драматического театра, обилие бытоподобной пантомимы виделись приметами навсегда ушедшего прошлого. В 1960–1990-е гг. постановки эпохи драмбалета практически исчезли из репертуара.

Сегодня, когда полемика вокруг драмбалета отошла в прошлое, основные особенности созданных тогда спектаклей воспринимаются скорее как достоинства. Подробно разработанный рисунок как главных, так и эпизодических ролей, тщательно спланированные постановщиками игровые сцены, танцевальные дивертисменты, включающие классические, характерные и историко-бытовые танцы – открывают перед зрителем все богатство выразительных средств балетного искусства, дают возможность

показать мастерство артистам всех амплуа – классическим и характерным танцовщикам, актерам балетной пантомимы.

Отделяющая нас от эпохи драмбалета историческая дистанция открывает возможность спокойно, не в рамках спора, рассмотреть хореографию того времени.

Желанием проанализировать ее и выявить особенности, позволившие ей возродиться в наши дни, объясняется выбор темы диссертационного исследования. Род профессиональной деятельности и профессиональные интересы автора, в свою очередь, подсказали конкретный аспект большой темы – историко-бытовой танец в спектаклях эпохи драмбалета.

Бытовой танец является неотъемлемой составляющей спектаклей 1930–1950-х гг.

Включение в ткань сюжетного спектакля историко-бытовых танцев не было изобретением постановщиков советского времени или драмбалета. Однако, данное направление, несомненно, располагало к тому, чтобы правдиво и подробно показывать обстановку, в которой происходит действие, т.к. драмбалет стремился к жизненности и правдивости в изображении любых ситуаций и сюжетов, выбранных для спектакля. Практически каждый сюжет, использованный балетным театром в то время, требовал показа социальной среды, в которой происходили те или иные события. Для этого прекрасно подошел историко-бытовой танец. Он же, в свою очередь, качественно менялся под влиянием творческих задач, решавшихся с его помощью. Хореографы воспринимали его не как безликий набор подходящих к определенным сюжетным обстоятельствам движений, поз и рисунков, а как средство для создания художественной реальности, богатейший хореографический словарь, родившийся в ходе самой жизни, запечатлевший в пластике ее важные стороны. Именно такой подход мы можем наблюдать в лучших спектаклях эпохи драмбалета, в которых представлены историко-бытовые танцы. Л. М. Лавровский, Р. В. Захаров, В. И. Вайнонен своими сочинениями показывают как на основе того, что нам сегодня известно о

бытовом танце, и с применением его лексики, могут сочиняться совершенно различные по содержанию композиции (достаточно сравнить «польские акты» в операх «Иван Сусанин» М. И. Глинки в хореографии Р. В. Захарова и «Борис Годунов» М. П. Мусорского в хореографии Л. М. Лавровского, первое действие «Бахчисарайского фонтана», основанные во всех случаях на материале польского бального танца).

Историко-бытовой танец использовался разными способами: в аутентичных формах, в виде мотивов, входивших в классические номера, в форме композиций на основе лексики и стилистики старинных танцев. Богатство сценических форм историко-бытового танца отличало эпоху драмбалета как от предшествующих, так и от последующих периодов в истории балетного театра. Примеры постановки историко-бытовых танцев в спектаклях драмбалета должны быть, на наш взгляд, описаны и систематизированы.

Гипотеза исследования. В спектаклях 1930–1950-х гг. существенно расширились как область задач, решаемых балетмейстером средствами историко-бытового танца, так и формы театрализации бытовой хореографии, усложнился метод работы над номерами историко-бытового танца. Хореографы этого времени изучали разнообразные исторические источники: старинные танцевальные трактаты и учебные пособия, литературные описания, иконографию, музыку. Знали они и современный им бытовой танец. Впервые в истории постановщики получили возможность пользоваться результатами исследования педагогов и теоретиков историко-бытового танца. Решенные средствами бытового танца номера характеризовали среду, в которой происходит действие спектакля, именно в них получал характеристику мир, окружающий героев, а в отдельных случаях и сами герои.

Степень разработанности темы. Основную часть литературы, посвященной историко-бытовому танцу, составляют учебники. Несколько обстоятельных книг о бальном и салонном танце и правилах его исполнения

появилось в XIX веке. Это книги Л. П. Стуколкина¹, А. Д. Чистякова², А. Я. Цорна³ и др. В XX веке были созданы основополагающие труды, посвященные историко-бытовому и бальному танцу: Н. П. Ивановского⁴, М. В. Васильевой-Рождественской⁵, И. А. Ворониной⁶, а также – работы по истории и методике характерного танца⁷.

Переходя к балетоведческим исследованиям, нужно сразу отметить, что бытовой танец в принципе редко попадает в поле интереса ученых. Если вопросам развития и сохранения традиций классической хореографии как вида искусства и учебного предмета посвящено достаточно много книг и исследований, то историко-бытовой танец освещен гораздо меньше, если не сказать скудно. Анализ и описанию проявлений историко-бытового танца в балетном театре уделяется мало внимания.

Что касается драмбалета как направления в истории отечественного музыкального театра первой половины XX века, оно начало изучаться еще в процессе его развития и появления постановок. О драмбалете много писали советские критики, балетоведы, музыковеды, искусствоведы. Советская хореодрама как художественное явление изучена разносторонне. Неоднократно описывались и продолжают описываться балетоведами отдельные исторические периоды в рамках целого направления (расцвет драмбалета, его упадок); деятельность артистов и хореографов, заявивших о себе в данный период (Г. С. Уланова, В. М. Чабукиани, Р. В. Захаров, В. И. Вайнонен, Л. М. Лавровский и др.); знаковые спектакли («Красный мак»,

¹ Стуколкин Л. П. Преподаватель и распорядитель бальных танцев / Л. П. Стуколкин. 4-е изд., испр. СПб.: Лань, Планета музыки, 2010. 382 с.

² Чистяков А. Д. Методическое руководство к обучению танцам в средне-учебных заведениях / А. Д. Чистяков. СПб.: Паровая скоропеч. П. О. Яблонского, 1893. 189 с.

³ Цорн А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. 2-е изд., испр. СПб.: Планета музыки, Лань, 2011. 539 с.

⁴ Ивановский Н. П. Бальный танец XVI-XIX веков / Н. П. Ивановский. Калининград: Янтартаный сказ, 2004. 207 с.

⁵ Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская; научн. ред. и вступ. статья Н. И. Эльяша. 2-е изд., пересмотр. М.: Искусство, 1963. 390 с.

⁶ Воронина И. А. Историко-бытовой танец. Учеб. пособие / И. А. Воронина. М.: Искусство, 1980. 128 с.

⁷ Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И. Основы характерного танца / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров; вступ. статья Ю. И. Слонимского. 4-е изд., стер. СПб.: Планета музыки, Лань, 2010. 343 с.; Васильева А. Л. Очерки истории характерного танца: от XVIII до середины XX века: Учебное пособие. 2-е изд., стер. / А. Л. Васильева. СПб.: Лань, Планета музыки, 2023. 160 с.

«Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта», «Лауренсия», «Пламя Парижа», «Сердце гор» и т.д.).

Достижения, недостатки и общее значение периода раскрывают труды балетоведов – И. И. Соллертинского⁸, В. М. Красовской⁹, Ю. И. Слонимского¹⁰, Л. И. Абызовой¹¹, статьи О. И. Розановой¹², А. А. Соколова-Каминского¹³, а также биографические книги, сборники статей и монографии о творчестве балетмейстеров и артистов¹⁴.

Научная новизна исследования. Проанализированная в диссертационном исследовании тема ранее не поднималась в таком аспекте. Историко-бытовой танец в работах хореографов 1930–1950-х гг. не исследовался системно. В настоящей диссертации не просто называются и описываются примеры историко-бытовых танцев из разных спектаклей, а осуществляется анализ их роли в развитии балетного искусства и сюжетного спектакля в XX веке. В работе впервые обстоятельно рассматривается историко-бытовой танец в спектаклях драмбалета, выявляются и обобщаются характерные черты исторических танцев в балетах-драмах, показывается

⁸ Соллертинский, И. И. Статьи о балете / И. И. Соллертинский / Сост. и авт. коммент. И. В. Белецкий; ред. и авт. предисл. М. С. Друскин. Л.: Музыка, 1973. 206 с.

⁹ Красовская, В. М. Статьи о балете / В. М. Красовская. Л.: Искусство, 1967. 340 с.

Красовская, В. М. Профили танца: сборник ст. / В. М. Красовская; общая ред. и вступ. статья И. В. Бельского. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 1999. 395 с.

Красовская, В. М. История русского балета. 3-е изд. / В. М. Красовская. СПб.: Лань, Планета музыки, 2010. 286 с.

¹⁰ Слонимский, Ю. И. В честь танца / Ю. И. Слонимский. М.: Искусство, 1968. 371 с.

Слонимский, Ю. И. Чудесное было рядом с нами. Заметки о петроградском балете 20-х годов / Ю. И. Слонимский. Л.: Советский композитор, 1984. 264 с.

¹¹ Абызова, Л. И. История хореографического искусства. Отечественный балет XX – начала XXI века. Учеб. пособие / Л. И. Абызова. СПб.: Композитор, 2017. 320 с.

¹² Розанова, О. И. Драмбалет: взгляд из XXI века / О. И. Розанова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 79-87.

¹³ Соколов-Каминский, А. А. Балет: классическое наследие / А. А. Соколов-Каминский // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 3 (74). С. 44-61.

¹⁴ Армашевская, К. Н., Вайнонен, Н. В. Балетмейстер Вайнонен / К. Н. Армашевская, Н. В. Вайнонен. М.: Искусство, 1971. 279 с.

Леонид Михайлович Лавровский: Документы, статьи, воспоминания / Сост. М. И. Березкина, Н. В. Чадсон, В. И. Уральская; вступ. статьи Б. А. Покровского и Б. А. Львова-Анохина. М.: Всерос. театр. о-во, 1983. 424 с.

Захаров, Р. В. Слово о танце / Р. В. Захаров. М.: Молодая гвардия, 1977. 159 с.

Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. Ред. А. В. Солодовников. М.: Искусство, 1976. 351 с.

Красовская, В. М. Вахтанг Чабукиани / В. М. Красовская. М.: Искусство, 1956. 191 с.

Константин Сергеев / Сост. М. И. Березкина; ред. Е. Л. Луцкая. М.: Искусство, 1978. 205 с.

преимущество от предыдущих периодов и то, что приобрел историко-бытовой танец благодаря обращению к нему постановщиков 1930–50-х годов.

Теоретическая значимость. В диссертации обобщен и проанализирован значительный пласт истории балетного театра – балетные постановки и деятельность советских хореографов 1930–1950-х годов – с принципиально новой точки зрения. Диссертация содержит новые факты, сведения, аналитические выводы и обобщения, связанные с развитием историко-бытового танца и его применением в отечественном балете первой половины XX века. Собранные материалы, приведенные описания спектаклей и сделанные наблюдения войдут в общий свод знаний, доступных к использованию балетоведами, музыковедами и практиками, занимающимися изучением балетного искусства в целом, отдельных танцевальных дисциплин и смежных вопросов.

Практическая значимость.

Внимание автора диссертации сосредоточено одновременно на нескольких практически значимых вопросах: сохранение аутентичности историко-бытового танца хореографами изучаемой эпохи; выявление выразительной природы историко-бытового танца; необходимость развивать и использовать все имеющиеся в арсенале балетного театра пластические формы и выразительные средства; самостоятельная ценность историко-бытового танца и его актуальность для балетного искусства. Проанализированные в диссертации с разных точек зрения примеры историко-бытовых танцев в постановках эпохи драмбалета дают возможность современным деятелям балетного театра лучше ориентироваться в вопросах применения разных форм танца в спектакле, а также обращают внимание на важную тему сохранения наследия и бережного к нему отношения. Выводы автора диссертации могут оказать помощь исполнителям номеров историко-бытового танца, репетиторам, педагогам, преподающим соответствующую дисциплину в хореографических училищах.

Методологические основы исследования. Методология включает аналитический метод: изучение историко-бытового танца как самостоятельного объекта в контексте балетного наследия драмбалета; интерпретационный метод, позволяющий интерпретировать значение историко-бытового танца и подходы к его постановке в конкретных балетных спектаклях; иконографический метод. В диссертации использованы методы анализа, систематизации, сопоставления, обобщения. Методология исследования предполагает отношение к изучаемому (историко-бытовому танцу в балетах советских хореографов 1930–1950-х годов) как к частному явлению, выступающему частью более глобального художественного явления – спектакля.

Объект исследования: историко-бытовой танец.

Предмет исследования: историко-бытовые танцы в постановках советских балетмейстеров 1930–1950-х годов.

Цель исследования: проследить путь развития историко-бытового танца в постановках советских балетмейстеров 1930–1950-х годов, рассмотреть хореографию этого периода и на основе анализа перечислить оригинальные черты и особенности историко-бытовых танцев из спектаклей данного периода, рассмотреть способы использования историко-бытового танца в спектаклях, обобщить подход хореографов 1930–1950-х годов к постановке историко-бытовых танцев, выявить особенности, отличающие творческий метод каждого из них.

Задачи исследования:

- проследить историю формирования историко-бытового танца как сценического явления и учебной дисциплины в эпоху драмбалета и в предшествующие ей периоды балетной истории;
- описать и проанализировать избранные образцы историко-бытового танца в постановках крупнейших представителей драмбалета – Р. В. Захарова и Л. М. Лавровского;

- проанализировать избранные образцы историко-бытового танца в спектаклях В. И. Вайнонена, В. М. Чабукиани, Н. А. Анисимовой.

Положения, выносимые на защиту:

- балетмейстеры, создававшие спектакли в эпоху драмбалета, внесли большой вклад в развитие традиций постановки сценического историко-бытового танца и в дело использования наследия старинной хореографии как ресурса хореографического творчества; спектакли эпохи драмбалета («Бахчисарайский фонтан», «Пламя Парижа», «Ромео и Джульетта» и др.) содержат ряд выдающихся историко-бытовых танцев, сохранивших свое художественное значение по сей день;

- в балетных спектаклях 1930–1950-х гг. историко-бытовой танец культивировался во всех своих формах, начиная от аутентичных, практически не отличимых от бытовых его вариантов, заканчивая авторскими композициями, созданными на основе изучения материалов эпохи;

- в лучших балетных спектаклях эпохи драмбалета историко-бытовой танец вышел за рамки обособленного дивертисментного номера и приобрел драматургические функции. Он мог характеризовать среду, эпоху, выступать средством раскрытия образов действующих лиц.

Степень достоверности и апробация результатов исследования:

по теме диссертации опубликовано девять статей.

Основные положения исследования опубликованы в изданиях, рекомендуемых ВАК РФ:

1. Исплатовская, М. А., Шкода, Н. Н. Менуэт и классический танец / М. А. Исплатовская. - Текст: непосредственный // Вопросы театра. Proscaenium. - Москва : ГИИ. - 2018. - № 3-4. - С. 170-175 [III квартал].
2. Белова, Е. П., Исплатовская, М. А. Развитие историко-бытового танца в постановках советских хореографов / Е. П. Белова, М. А. Исплатовская. - Текст: непосредственный // Вопросы театра.

- Proscaenium. - Москва : ГИИ. - 2024. - № 3-4. - С. 292-305 [III квартал].
3. Исплатовская, М. А. Историко-бытовые танцы в балетах М. Петипа / М. А. Исплатовская. - Текст: непосредственный // Вестник Академии Русского балета им А. Я. Вагановой. - 2024. - № 5 (94). - С. 6-14 [II квартал].
 4. Исплатовская, М. А. Исторический танец на балетной сцене как художественное явление: от Новерра до наших дней / М. А. Исплатовская. - Текст: непосредственный // Вестник ГГУ. - 2024. - № 6. - С. 161-170 [III квартал].
 5. Исплатовская, М. А. Режиссура балета в эпоху хореодрамы: путь поисков, ошибок и достижений / М. А. Исплатовская. - Текст: непосредственный // РГСАИ. Художественное образование и наука. - 2025. - № 3. - С. 225-232 [II квартал].

В других изданиях:

1. Исплатовская, М. А., Шкода, Н. Н. Особенности развития бытового танца в Англии XVII века / М. А. Исплатовская, Н. Н. Шкода. - Текст: непосредственный // ACADEMIA: Танец. Музыка. Театр. Образование. – Москва : МГАХ. - 2016. - № 1 (41). - С. 6-12.
2. Исплатовская, М. А. Роль, значение и важнейшие принципы интеграции историко-бытового танца в жанр современного бального танца / М. А. Исплатовская. - Текст: непосредственный // ФГБОУ «Академия акварели и изящных искусств Сергея Андрияки» Современное художественное образование: духовная связь времен. Материалы Международной научно-практической конференции. - Москва : 2021. - С. 71-74.
3. Исплатовская, М. А. Балет “Пламя Парижа” Б. Асафьева в постановке В. Вайнонена. История замысла и создания / М. А. Исплатовская. - Текст: непосредственный // Сборник материалов VI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием “Актуальные

вопросы развития искусства балета и хореографического образования”.

Россия. Москва. МГАХ. 24.10.2022. - Москва : МГАХ, 2023. - С. 59-61.

4. Исплатовская, М. А. Польский бал из оперы “Иван Сусанин” в постановке Р. Захарова / М. А. Исплатовская. - Текст: непосредственный // ACADEMIA: Танец. Музыка. Театр. Образование. – Москва : МГАХ, 2024. - № 1 (57). - С. 50-60.

Ключевые положения данного исследования были представлены в докладах на научно-практических конференциях:

- МГАХ, XIV Межвузовская научно-практическая конференция “Актуальные вопросы образования в сфере культуры и искусства”, доклад на тему: Балет Л. М. Лавровского “Ромео и Джульетта”. 17.04.2023.

- МГАХ, Форум “Балетная школа и балетный театр”, доклад на тему: Польский бал из оперы “Иван Сусанин” в постановке Р. Захарова. 23.10.2023.

- X Ежегодная научно-теоретическая конференция Hommage a Petipa (Посвящение Петипа) в АРБ имени А. Я. Вагановой, доклад на тему: “Историко-бытовые танцы в балетах М. Петипа”. 11-12 марта 2024 года.

Структура работы:

Работа состоит из введения, трех глав с подразделами, заключения, списка литературы и источников, и приложения, в котором представлены интервью с деятелями балетного театра.

Глава первая. Историко-бытовой танец в балетном спектакле: к истории вопроса

1.1. Бытовой танец: понятие и предыстория

Бытовой танец – это общее обозначение для целого ряда танцев, возникших преимущественно в Средневековье, людьми разных социальных сословий в целях развлечения или церемониала, не требовавших специальных умений и навыков. Театр – как музыкальный, так и драматический – воспринимает бытовой танец как набор базовых несценических форм, которые трансформируются в различные варианты сценических танцев. При этом в современном балетном и научном обиходе термином «бытовой танец» обозначают, в первую очередь, те из них, которые не имеют четкой привязки к стране или национальности.

Бытовой танец появился гораздо раньше, чем балетное, и даже раньше, чем театральное искусство. Изначально он возник, как поясняет само его название, в бытовой среде и был непрофессиональным. Уже в эпоху Средневековья, несмотря на неодобрительное отношение к праздности и увеселениям, «танец бытовал повсюду в формах национального фольклора, проникал и в самую церковь. <...> Старинные английские пляски в канун дня св. Иоанна исполнялись вокруг костров, сложенных из снопов соломы, через костры прыгали плясуны. Во Франции плясали с горящими факелами в первое воскресенье поста»¹⁵.

Основными участниками танцев на народных праздниках были горожане и крестьяне. Соответственно, движения и танцевальные формы оказывались обычно достаточно простыми. Появлялись в бытовых танцах прыжки, повороты, сложные смены положений танцующих – но они не

¹⁵ Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. Очерки истории / В. М. Красовская. Л.: Искусство, 1979. С. 16.

превалировали и всегда соответствовали жизненным условиям, включая костюмы, нормы поведения в обществе, физические возможности танцующих.

Параллельно с крестьянами и горожанами приобщались к танцевальной культуре представители высших сословий. В дворянской среде исполняли частично те же пляски, что и в простонародье, частично – внедряли и развивали новые виды танцев, которые могли подчеркивать благородство исполнителей, отражали нормы этикета и взаимоотношения между представителями данного слоя общества. Так появился большой комплекс танцев, менявшийся от эпохи к эпохе, получивший позднее название «салонных», или «церемониальных танцев»¹⁶, которые вошли в единое понятие «бытовых». Одновременно сложилась обширная палитра простонародных танцев. В. М. Красовская в своем исследовании по истории балетного театра так определяет различия между разными направлениями бытовых танцев: «...беспорядочные движения народной пляски и тяжеловесная медленная поступь “благородного” танца-шествия»¹⁷. Бытовой танцевальный репертуар того времени был велик. Если вести отсчет с эпохи Средневековья, необходимо вспомнить такие названия как сальтарелла (активный прыжковый танец), гальярда (веселый подвижный танец), павана (медленный, благородный танец), бранль (базовое название для разных типов хороводной пляски), хей (вариант хоровода), мореска (гротескный танец, воспроизводивший противостояние с маврами), жига, куранта, сарабанда, чакона, менуэт и т.д.

Большинство старинных танцев вышли из крестьянской среды, где никто не занимался танцами специально и не развивал соответствующие навыки. В отличие от этих более ранних образцов бытовой пляски, танцы позднего Средневековья и Нового времени обладали развернутым хореографическим содержанием, их исполнители пользовались сложными элементами, требующими хорошей координации, умения прыгать и

¹⁶ Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. Очерки истории / В. М. Красовская. С. 17.

¹⁷ Там же. С. 20.

вращаться, делать поддержки и т.п. У историка балета Н. И. Эльяша читаем: «Техника бытового танца XVIII века была сложной. Помимо выворотности, строгого рисунка движений рук, поз и поклонов она включала невысокие прыжки, заноски и ряд мелких движений, исполнять которые без тренировки было невозможно. Почти все эти движения встречались в гавоте и особенно в менуэте»¹⁸. Менуэт и гавот были не единственными непростыми с точки зрения техники танцами: «В балетном репертуаре прошлых эпох немало танцев сложных не только по графическому рисунку, но и по обилию своеобразных поз, фигур, прыжков (гальярда, вольта, менуэт, гавот, бальная мазурка и т.д.)»¹⁹.

Влияние социальных условий, моды, культурных норм сказывалось на бытовой хореографии. Происходил процесс ассимиляции и самостоятельного развития танцев, когда-то бывших простонародными, в среде дворян и аристократии. С приходом бытовых танцев в светскую среду, они стали изменяться и усложняться. Вспомним, как сельская пляска местечка Пуату, прообраз менуэта²⁰, перекочевала во все бальные залы Европы, стала невероятно популярна, но и наверняка изменила свой внешний вид.

Отметим, что танцы Средневековья и Возрождения были по сути своей универсальными, бытовали в разных странах. В дальнейшем появились также бытовые танцы национального колорита и практиковавшиеся изначально в одной стране – например, мазурка или танго. Но в итоге и они выходили за рамки национальной культуры.

Элементы бытовых танцев использовались представителями средневекового искусства – морескьерами, жонглерами, скоморохами; они фигурировали позже в уличных театральных представлениях. Здесь они уже подвергались определенной переработке. Традиционно все бытовые танцы были парными. В них участвовали мужчины и женщины, которые делились на

¹⁸ Эльяш, Н. И. Историко-бытовой танец и его теория / Н. И. Эльяш // *Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец*. С. 5.

¹⁹ Там же. С. 8.

²⁰ Там же. С. 6.

пары и иногда сохраняли партнерство в течение всего танца, иногда по ходу пляски менялись партнерами. Формы сольных танцев возникали в народной среде как единичные случаи, тогда как в творчестве профессиональных исполнителей они заняли заметное место. Л. Д. Блок, изучив доступные свидетельства, следующим образом описала хореографию этого времени: «Танец жонглеров мы должны представлять себе виртуозным и технически проработанным, с сильной примесью акробатических движений, с большим применением темпов элевации, причем технику полагаем унаследованной от античных мимов. Ноги выворотны, часто вытянут носок. Руки тщательно проработаны, группировка пальцев иногда приближается к принятой в классике. Постановка корпуса с подчеркнута вогнутой поясницей. Характер движений – резкий, порывистый, в плане *allegro* нашей классики»²¹.

Около XV–XVI вв. – на основе базовых движений бытовых танцев начала формироваться лексика сценического танца. Знакомые по бытовым бранлям, жиге, сарабанде и аллеманде движения и здесь также приобретали более сложный характер. *Ras* бытового танца по-новому осмыслились танцмейстерами и танцовщиками. На протяжении нескольких веков преимущественно в Италии, Франции и Англии вышло несколько трудов, положивших начало описанию методических основ профессионального «танцевания» и обучения ему. Вспомним трактаты Доменико да Пьяченца²², Э. Гульельмо²³, Ч. Негри²⁴, из позднейших работ – трактат Р. Фейе «Хореография, или Искусство записи танца»²⁵, теоретические труды

²¹ Блок, Л. Д. Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок; вступ. статья В. М. Гаевского. М.: Искусство, 1987. С. 93.

²² Доменико да Пьяченца (Domenico da Piacenza) - итальянский учитель танцев, автор труда «Об искусстве прыгать и плясать» («De arte saltandi e choreas ducendi») (ок. 1450-60 гг.). Первое сохранившееся издание в настоящее время хранится в фондах Национальной библиотеки Франции (Paris, Bibliotheque Nationale, fonds ital. 973. с. 1455).

²³ Гульельмо Эбрео (Guglielmo Ebreo da Pesaro) (Дж. Амброзио (Giovanni Ambrosio)) - итальянский учитель танцев, автор труда «О практике и искусстве танца» («De pratica seu arte tripudii») (1463).

²⁴ Негри Чезаре (Cesare Negri) - итальянский учитель танцев, автор труда «Nuove Inventioni di Balli» («Новые изобретения танца») (1604).

²⁵ Фейе Рауль (Raoul Auger Feuillet) – французский хореограф и учитель танцев, автор труда «Хореография, или Искусство записи танца» («Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse») (1701).

Дж. Уивера²⁶ и «Письма о танце» Ж. Ж. Новерра²⁷. В этих трактатах, а также учебниках XIX века, речь шла о бытовых танцах как о фундаменте балетного искусства.

Самые известные ранние бытовые танцы, которые впоследствии перешли на театральную сцену – это жига, бранль, гальярда, сарабанда, павана, аллеманда, куранта, ригодон. Со временем они, а также «многие пантомимно-танцевальные формы народных праздников и обрядов легли в основу балетного театра»²⁸. Историк балета Ю. И. Слонимский отмечает, что «в балетную практику XVI-XVII веков из народного входят жига и гальярда...»²⁹. Позднее к ним присоединились «тамбурин – старинный деревенский танец итало-французского происхождения, менуэт – переработанный и стилизованный вариант бретонского танца (бранль), мюзетта – старинный французский танец, фарандола – хороводный танец, <...> гальярда – мужской пляс в оживленном темпе. В безусловной связи с народной вольтой рождается на рубеже XVIII и XIX столетий бальная и сценическая структура вальса»³⁰.

Салонные танцы и правила их исполнения в течение нескольких столетий тщательно фиксировались, обретали теоретическую базу, заслуживали, по мнению современников, внимания и изучения. По свидетельству Н. П. Ивановского, «...традиции народного танца передавались устно от поколения к поколению. ... <...> очень многое из области народного танцевального искусства забывалось, отмирало, исчезало бесследно, тогда как большинство бальных танцев господствующего класса находило своего летописца. <...> Вследствие отсутствия данных о том, как развивался

²⁶ Уивер Джон (Weaver John) – английский хореограф конца XVII – начала XVIII вв., автор нескольких книг о танце.

²⁷ Новерр Жан Жорж (Jean-Georges Noverre) – французский хореограф и теоретик танца, автор труда «Письма о танце и балетах» («Lettres sur la danse et sur les ballets») (1760).

²⁸ Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. Очерки истории / В. М. Красовская. С. 25.

²⁹ Слонимский, Ю. И. Путь характерного танца / Ю. И. Слонимский // Лопухов, А. В., Ширяев, А. В., Бочаров, А. И. Основы характерного танца. С. 12.

³⁰ Там же.

народный танец, трудно представить себе все его особенности. <...> Иначе обстоит дело с салонными танцами придворных кругов и буржуазии всех стран»³¹. Их практика была отражена в целом ряде теоретических работ и учебных пособий.

Важнейшим источником информации для будущих поколений стал труд «Орхесография»³² Туано Арбо, в котором он «описывает почти все существующие танцы и их многочисленные разновидности. Особенно в этом замечательном труде то, что его автор большое внимание уделяет танцам, которые исполняет городское население, а также бранлю – первоисточнику почти всех танцев»³³. Невозможно игнорировать богатый, но подчас крайне специфический и субъективный материал по бытовому танцу, содержащийся в учебниках танца и практических пособиях. Отметим учебники и самоучители (на которые опирались и которыми пользовались исследователи XX века): «...руководство Рамо (Rameau, *Le maître à danser*, Paris, 1725) <...>, “Танцевальный учитель” И. Кускова, посвященный менуэту, – одно из первых практических руководств, принадлежащих перу русского автора <...>; труды Л. Петровского, А. Максина, А. Чистякова, Н. Гавликовского, <...>, Готфрида Тауберта, Альберта Червинского, Рудольфа Фосса, Жоржа Дера»³⁴. В качестве примера источников более позднего времени вспомним «Граматику танцевального искусства и хореографии» А. Я. Цорна³⁵, популярный в свое время «Практический самоучитель бальных танцев» де Колиньяра³⁶ и подобные ему, «Руководство к изучению новейших бальных танцев» Г. Целлариуса³⁷ и ряд других содержат вполне понятные современному читателю описания танцев и массу разной другой информации, которая может

³¹ *Ивановский, Н. П.* Бальный танец XVI-XIX веков / Н. П. Ивановский. С. 9-10.

³² *Арбо, Т.* Орхезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века / Т. Арбо. СПб.: Лань, Планета музыки, 2013. 252 с.

³³ *Эльяш, Н. И.* Историко-бытовой танец и его теория / Н. И. Эльяш // *Васильева-Рождественская, М. В.* Историко-бытовой танец. С. 9.

³⁴ Там же.

³⁵ *Цорн, А. Я.* Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. 539 с.

³⁶ *Колиньяр, де.* Практический самоучитель бальных танцев для обоего пола. Соч. балетмейстера Де-Колиньяра / Де-Колиньяр. М.: Тип. А. Гатцука, 1890. 205 с.

³⁷ *Целлариус, Г.* Руководство к изучению новейших бальных танцев / Г. Целлариус. СПб.: В. Поляков, 1848. 113 с.

стать основой для их воссоздания в сценической практике. Например, подробно фигуры и *pas* мазурки описаны у А. Я. Цорна: «Характер танца явствует из его названия. Музыка танца – мазурка в 3/4 или 3/8 такта, в 8-ми тактных или 16-ти тактных музыкальных коленях, тогда как по движению это вальсообразный круговой танец. За последние годы этот танец довольно распространился и особенно полюбился полякам. Исполнение. Кавалер ставит предварительно левую, а дама – правую ногу в 3-ью переднюю позицию. Во время первой половины шагового сочетания кавалер ведет даму, держа своей правой рукой ее левую, а во время второй половины он принимает с ней позу вальса. Для разнообразия можно держать руки и в других позах. Прогулка, *promenade*. Во время первых 4-х тактов оба делают 4 *mazurka-pas ordinaires* (упраж. 119-ое а), начинаемые кавалером левой дамой – правой ногой. Это образует первую половину периодического сочетания»³⁸. В определенном разделе учебника к этим общим рекомендациям прилагаются детальные раскладки *pas* с музыкальным размером. Благодаря названным пособиям появился ряд популярных версий старинных танцев, на основе которых были созданы многочисленные их парафразы в балетном театре. Так как у балетмейстеров появились образцы для использования, их сочинения можно считать как авторской хореографией, так и настоящими примерами возрождения историко-бытового танца.

Все вышеназванные авторы имели целью, прежде всего, помочь желающим научиться исполнять те или иные танцы и понять принципы их построения, овладение которыми требовалось для участия на балу или приеме. Однако эти книги не были направлены на систематизацию обширного этнографического материала, затрагивали обычно лишь актуальные для эпохи «благородные» танцы. Пособия имели различающуюся терминологию и опирались не на единую теоретическую базу или общий взгляд на технику и эстетику бытового танца, а, в первую очередь, на личный опыт автора.

³⁸ Цорн, А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. С. 271.

Россия познакомилась с европейской бытовой танцевальной культурой в период реформ Петра I. Бальный танец и бальный этикет получил распространение благодаря учрежденным императором ассамблеям. В послепетровские десятилетия эти начинания еще более укоренились в жизни русского общества. 4 марта 1726 г., в царствование Екатерины I, при Академии наук была открыта академическая гимназия. В ее штате состоял, в том числе, танцмейстер, обучавший воспитанников танцевальному искусству³⁹. В правление Анны Иоановны императорский двор приобрел особую пышность, праздники и балы – невиданный ранее размах. Историк С. Н. Шубинский писал: «Русский двор, отличавшийся при Петре Великом своею малочисленностью и простотой обычаев, совершенно преобразился при Анне Иоановне. Императрица хотела непременно, чтобы двор ее не уступал в пышности и великолепии всем другим европейским дворам. Она учредила множество новых придворных должностей; завела итальянскую оперу, балет, немецкую труппу и два оркестра музыки <...>. Торжественные приемы, празднества, балы, маскарады, спектакли, иллюминации, фейерверки и тому подобные увеселения, следовали при дворе беспрерывно одно за другим»⁴⁰. Традиции придворных празднеств, непременной частью которых были бальные танцы, продолжились при Елизавете Петровне. Я. Штелин свидетельствовал, что в это время «русский двор действительно достиг в танцах блестящих результатов, беря пример с императрицы Елизаветы, бывшей одной из превосходнейших совершеннейших танцорок»⁴¹. Ставший уже обычным строй придворной жизни еще более упрочился при Екатерине II.

В царствование Анны Иоановны при русском дворе начались представления опер (первая из них – «Сила любви и ненависти» Фр. Арайи с балетами в постановке Антонио Ринальди (Фузано) – была исполнена 29

³⁹ Петербургский балет. Три века: хроника. I т. XVIII век. Авт.-сост. Н. Н. Зозулина / Авт. проекта и ред. С. В. Дружинина. СПб.: Акад. Русск. балета, 2014. С. 13.

⁴⁰ Цит. по: Петербургский балет. Три века: хроника. I т. XVIII век. С. 14.

⁴¹ Цит. по: Петербургский балет. Три века: хроника. I т. XVIII век. С. 38.

января 1736 г.)⁴². Оперно-балетные спектакли знакомили российского зрителя со сценической хореографией, в XVIII веке часто представлявшей собой несколько усложненный вариант тех же бальных танцев⁴³.

В 1738 г. в Петербурге начала работать Танцевальная Ее Императорского Величества школа под руководством балетмейстера Жана-Батиста Ланде, готовившая профессиональных танцовщиков. В 1773 г. танцевальные классы были учреждены в Московском воспитательном доме, первое время ими руководил итальянский педагог и балетмейстер Филиппо Беккари. Из этих школ на сцену вышли первые русские профессиональные балетные танцовщики.

Таким образом, была создана основа для сценической разработки форм бытового танца в России.

1.2. Историко-бытовой танец на балетной сцене XVIII – первой четверти XX вв.

Начиная с конца XVII века, с профессионализацией балетного искусства, развитие историко-бытового танца происходило по двум, иногда параллельным, а иногда сближавшимся линиям. Бытовые танцы стали первоосновой балетной хореографии. На сцене музыкального театра они усложнялись технически, все более отходя от своих прообразов. Одновременно многие исторические салонные и народные танцы продолжали столетие за столетием практиковаться в своих аутентичных или близких к аутентичным формах. Они развивались сами по себе, в народной среде,

⁴² *Феррации, М.* Первые итальянские балетмейстеры при русском дворе. Антонио Ринальди (Фузано) / М. Феррации // Вопросы театра. Prosaenium. 2022. № 3-4. С. 13.

⁴³ См.: Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1 / Сост., вступ. статья и коммент. Л. М. Стариковой. М.: Наука, 2003. С. 61, 64, 75, 94, 180, 181; Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1751–1761. Вып. 3. Кн. 1 / Сост., автор вступ. статьи и коммент. Л. М. Стариковой. М.: Наука, 2011. С. 295, 300, 305; *Феррации, М.* Первые итальянские балетмейстеры при русском дворе. Антонио Ринальди (Фузано) / М. Феррации // Вопросы театра. Prosaenium. 2022. № 3-4. С. 10-35; *Феррации, М.* Первые итальянские балетмейстеры при русском дворе. Джованни Антонио Сакко / М. Феррации // Вопросы театра. Prosaenium. 2025. № 3-4. С. 218-237. Автор выражает глубокую благодарность Л. М. Стариковой за сообщенную информацию и предоставленные публикации.

параллельно с театральным процессом. В театре постановщики и артисты использовали *pas* и фигуры паваны или гальярды, аллеманды или бранля, и в народе их исполняли тоже, но по-своему. Долгое время процветала народная танцевальная культура. В то же время набирала все бóльшую значимость и становилась массовой культура бала. Постепенно из повседневной жизни многие бытовые танцы стали уходить, зато все более важное место им выделялось в профессиональном сценическом искусстве.

Бытовой танец стал проникать на сцену стихийно, в силу творческих задач, которые ставили перед собой балетмейстеры. Он был необходим для создания определенных художественных образов, жанровых картин, показа исторического контекста и конкретных обстоятельств, для более четкого соотнесения происходящего на сцене с определенной эпохой. К началу XIX века зародился комплекс движений и понятийный лексикон будущего классического танца, потерявший связь с танцем бытовым, от которого он когда-то был воспринят. В то же время начали определяться характерный и историко-бытовой танцы как отдельные языки балетного спектакля. Все они были в полной мере представлены в практике отечественной балетной сцены. По словам В. М. Красовской, «с тех пор как балет в России стал самостоятельным жанром, в нем всегда существовало многообразие танцевальных жанров и форм»⁴⁴. Со временем возникла потребность все более четко различать разные виды танца, сосуществующие на сцене и, соответственно, требующие специальной подготовки и знаний об их природе и основах. В этой связи «попытки систематизировать историко-бытовой танец предпринимались не раз. Но подавляющее большинство авторов игнорировали его народное происхождение и национальное своеобразие. Основное внимание уделялось его внешней структуре и ритмическим особенностям»⁴⁵.

⁴⁴ Красовская, В. М. Статьи о балете / В. М. Красовская. С. 21.

⁴⁵ Эльяш, Н. И. Историко-бытовой танец и его теория / Н. И. Эльяш // Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская. С. 11.

М. И. Петипа, благодаря которому большой многоактный спектакль, сочетающий в себе разные пластические и образные языки, сформировался как жанр. Соединение классического, характерного, гротескового, историко-бытового танца и пантомимы в единое взаимосвязанное целое показало себя как крайне действенный и способствующий раскрытию любого содержания художественный метод. Чистый классический танец выражает душевные порывы. Характерный танец оказывается незаменим для создания праздничной атмосферы или демонстрации национального колорита. Гротесковый танец позволяет создавать образы персонажей разного рода – комических, злых, сказочных или мистических. Историко-бытовой танец, в свою очередь, дает возможность воссоздать в спектакле подлинную социально-культурную атмосферу или стилизовать ее при необходимости. Большую сюиту историко-бытовых танцев, выполняющих именно эту функцию, зритель видел во втором акте балета «Спящая красавица» (музыка П.И. Чайковского, 1890), в сцене охоты принца Дезире. В первом акте «Раймонды» (музыка А.К. Глазунова, 1898) подруги главной героини и трубадуры исполняли Романеску.

Многие историко-бытовые танцы, созданные на балетной сцене в конце XVIII – начале XX вв. стали классическими образцами данного вида хореографии. Таковы гавот Вестриса, менуэт М. И. Петипа, экосез А. А. Горского и другие танцы, которые явились примерами профессионального отношения к сфере историко-бытового танца и сохранения его основ. Выдающимся мастерам балета удалось перенести их на сцену благодаря личным знаниям и опыту.

В первой трети XX века на балетную сцену стали проникать бытовые танцы XIX века, а также начала XX века. Оказалось, что народная культура в балете – это не только старинные бранли, бассдансы, сарабанды, менуэты и т. д. К ним присоединялись новые танцевальные формы XX века, в том числе танго, фокстрот и т.д. Вальс, фокстрот, чарльстон прекрасно отражали

культуру и социальные нормы времени и того общества, которое хотел показать в своем спектакле постановщик.

Балетмейстеры советского времени сознательно сочетали разные виды танца в своих балетах, используя их сообразно ситуации, по образцу, который им дали постановщики прошлого, прежде всего – Петипа. Но если Петипа, на наш взгляд, использовал танец характерный или бытовой во многом интуитивно, как визуальный и смысловой противовес «чистой классике», то теперь этот инструмент стал теоретически и методически обоснованным. Характерный, гротесковый, историко-бытовой танец получили новый статус. Балетмейстеры не начали ставить балеты полностью языком характерного или историко-бытового танца или гротесковой пластики. Движение от традиций и схем конца XIX – начала XX века было поступательным, классический танец сохранял свои позиции, но не за счет меньшего внимания к использованию других видов танца, а за счет понимания его эстетической самооценности и широчайших возможностей.

Одним из самых первых – и одновременно самых известных и популярных – спектаклей, где зритель видел современные бытовые танцы, стал «Красный мак» Р. М. Глиэра. Премьерная версия была создана в 1927 году в Большом театре (постановка В. Д. Тихомирова и Л. А. Лащилина). В 1929 году в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета свой вариант «Красного мака» с той же музыкой Р. М. Глиэра показал хореограф Ф. В. Лопухов (при участии В. И. Пономарева и Л. С. Леонтьева). Этот балет завоевал большую зрительскую любовь и долгое время шел и в Ленинграде, и в Москве, и во всех основных балетных театрах Союза. Новые редакции постановки появились также в 1949-м (год провозглашения Китайской Народной Республики) и в 1957 году. Длительную сценическую жизнь «Красному маку» обеспечил ряд факторов: талантливая музыка Р. М. Глиэра, удачное постановочное и режиссерское решение, актуальный сюжет, популярность у аудитории, идеологические и политические причины (в частности, дружба СССР с КНР). Как отмечала историк балета Е. Я. Суриц,

«оценивая <...> “Красный мак” в перспективе развивающегося искусства, видишь, что авторы балета зорко подмечали события окружающей жизни. Многие казалось в “Красном маке” безнадежно устаревшим, а в действительности возникало как раз вовремя. Сама архаичность балета была симптоматична. Именно к концу 1920-х гг., когда бурная волна экспериментаторства стала спадать и наметился возврат к более нормативной эстетике, приверженцам академизма стало легче отстаивать свои позиции»⁴⁶.

Успех спектаклю обеспечили авторы-балетмейстеры: В. Д. Тихомиров и Л. А. Лащилин – в Москве, Ф. В. Лопухов, В. И. Пономарев и Л. С. Леонтьев – в Ленинграде, а в последующих постановках – Л. М. Лавровский, Р. В. Захаров и А. И. Андреев, которые хорошо понимали природу своего искусства и то, как можно различные средства выразительности использовать и развивать в рамках любого стиля – будь то чистая «классика», авангард или соцреализм.

На примере «Красного мака» стало очевидно, что балетным языком можно говорить не только на легендарные и сказочные, но на злободневные социальные темы, и что средства, которыми располагает балетный театр – классический, характерный, гротесковый и историко-бытовой танец, пантомима – могут раскрыть и украсить любой сюжет. Историко-бытовой танец получил в балете большое применение и стал выразительным языком для показа взаимоотношений между социальными слоями, сталкивавшимися в постановке.

По сюжету, советские моряки приезжают в китайский порт. Они сталкиваются с картиной местной жизни: кули падает от усталости, его силой заставляют работать. Моряки во главе с Капитаном защищают кули и помогают ему. Начальник порта Хипс крайне недоволен их поступком и отношением к нему Капитана. Он решает организовать покушение, привлекая танцовщицу Тао Хоа, которой Капитан оказал внимание. В результате

⁴⁶ Суриц, Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. Тенденции развития / Е. Я. Суриц. М.: Искусство, 1979. С. 248.

драматических коллизий Капитан остается жив, а вот Тао Хоа, не захотевшую быть орудием в руках угнетателей, убивают.

Не только современники премьеры, но и исследователи нашего времени признают, что балет «Красный мак» «явился новым словом в советском балете. <...> Во-первых, он решил вопрос о возможности отражения в балетных формах актуальных событий и революционных тем. Во-вторых, впервые были обозначены сценические решения, которые стали классическими для советских балетов на “революционную тему”»⁴⁷. Вдобавок ко всему этот спектакль открыл хореографам новые направления применения народно-сценического танца. В балетах XIX века номера, основанные на его лексике, были обычно чисто дивертисментными вставками в основное действие. В спектаклях с реалистическими и остросоциальными сюжетами историко-бытовой танец приобрел новые краски, его значимость заметно увеличилась, а функции расширились: от орнаментальных — к смыслообразующим.

В «Красном маке» хореографы-постановщики, создавая народные танцы, прибегали и к собственной фантазии, и к этнографическим образцам, и к историческому материалу. С точки зрения режиссерской концепции постановки, в разных ситуациях были оправданы разные подходы. Так создавалось многообразие выразительных средств, сочетание которых делало балет зрелищным, насыщенным, содержательным.

В частности, можно вспомнить такой известный номер из «Красного мака», как «Яблочко». Казалось бы, он родился в народной среде. На самом деле, он был сочинен Л. А. Лапшилиным, характерным танцовщиком Большого театра. Он опирается на подлинные движения русского танца, но, традиционно для балетного характерного танца, представляет их в подчеркнуто динамичном, виртуозном ключе. Это был не единственный номер, который основывался на народном танце. В спектакле присутствовал и «Сиамский

⁴⁷ Сапанжа, О. С., Баландина, Н. А. Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры / О. С. Сапанжа, Н. А. Баландина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 34.

танец», по сути, выдуманный, а также танцы кули и моряков разных национальностей.

Масштабно были представлены в «Красном маке» номера, отражающие стилистику и культуру историко-бытового танца, как ее понимали постановщики. Е. Я. Суриц писала: «Характеристикой европейцев-колонизаторов служили дивертисмент западных танцев на балу у банкира и отчасти танцы в портовом баре. Фокстрот, чарльстон, вальс-бостон переносили непосредственно в 1920-е гг. Они исполнялись тогда в ресторанах и эстрадных программах, им обучали в танцклассах, их показывали в иностранных фильмах и советской киноленте “Аэлита”. Западные танцы освоила драматическая сцена и усиленно пародировала для дискредитации “паразитирующих классов”. <...> Но если у талантливых режиссеров драмы получалось сатирическое изображение духовной опустошенности правящего класса, то в “Красном маке” западными танцами упивались, преподносили их с полным знанием дела и со всем изяществом, доступным первоклассным актерам»⁴⁸.

Из текста либретто видно, что бытовые танцы исполняли не только гости на празднике, но и главная героиня балета: «Показывается паланкин, который несут кули, и в нем Тао Хоа. Она выходит из паланкина и танцует приветственный танец с веером. Какой-то молодой моряк приглашает Тао Хоа танцевать фокстрот».⁴⁹ И далее: «Вечер во дворце начальника порта. Нарядные дамы танцуют с офицерами чарльстон. Для увеселения гостей приглашены европейские и китайские артисты. На огромном блюде слуги вносят танцовщицу. Она исполняет танец, который всех приводит в восторг. Бал в полном разгаре. Гости танцуют теперь вальс-бостон»⁵⁰.

Новую жизнь историко-бытовой танец обрел в спектаклях хореографов драмбалета, где стал восприниматься иначе, чем раньше.

⁴⁸ Суриц, Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. Тенденции развития / Е. Я. Суриц. С. 255.

⁴⁹ «Красный мак». Балет в трех действиях с апофеозом // *Энтелис, Л. А.* 100 балетных либретто / Л. А. Энтелис. Л.: Музыка, 1971. С. 84.

⁵⁰ «Красный мак». Балет в трех действиях с апофеозом // *Энтелис, Л. А.* 100 балетных либретто / Л. А. Энтелис. С. 86.

Драмбалет кардинально поменял отношение к роли танца в спектакле. Хореографическое действие всегда должно было быть обусловлено фабулой постановки и служить раскрытию взаимоотношений персонажей и конфликта. Интерес и внимание хореографов к бытовому танцу были связаны с темами, к которым обращался и продолжает обращаться музыкальный театр. Бытовые танцы находят свое применение в совершенно различных спектаклях. К ним относятся: постановки по классическим литературным произведениям, сказочно-фольклорное направление, инсценировки исторических сюжетов и событий. Все три линии, особенно если речь идет о необходимости создать реалистичную обстановку народного или дворянского быта, культуры, образа жизни, сталкивались с необходимостью включения в ткань спектакля бытовых танцев. Эти танцы создавали атмосферу и стилевое своеобразие постановки. Яркими примерами такого подхода у балетмейстеров эпохи драмбалета являются Гросфатер в «Щелкунчике» В. И. Вайнонена (1934) и Танец с подушками в «Ромео и Джульетте» Л. М. Лавровского (1940).

При использовании бытовых танцев спектаклей эпохи драмбалета постановщики опирались на ряд аспектов. Вставляя историко-бытовые танцы в балеты на исторические темы или на классические литературные сюжеты, балетмейстеры-постановщики исходили из общего режиссерского решения спектакля, стремясь понятно и наглядно отразить избранный сюжет. В таких условиях исторический танец оказывался незаменим и крайне ценен. Номера историко-бытового танца в спектаклях 1930–1950-х гг. перестали быть только лишь дивертисментными вставками «по случаю», как это зачастую происходило ранее, когда в эпизоды праздника, свадьбы, народного гуляния вставлялись красивые танцевальные фрагменты – как орнаменты, украшающие действие. Не лишаясь сюжетных мотивировок, они теперь несли и вполне определенную смысловую нагрузку. Этого удалось добиться автором лучших постановок данного направления, чьи историко-бытовые танцы будут проанализированы нами в следующих главах. Постановочная концепция таких спектаклей как «Пламя Парижа», «Ромео и Джульетта», «Лауренсия»,

«Бахчисарайский фонтан» выстраивалась с учетом подобного принципа: в них старинные танцы в авторских вариациях служат раскрытию сюжета.

Готовясь к постановкам, балетмейстеры эпохи драмбалета использовали научный подход, подразумевавший изучение источников, знания методики историко-бытового танца, умение сочинять свои композиции.

Постановка исторических танцев и перенос на сцену этнографических образцов требовали от хореографов внимания к ряду факторов. В беседе с автором диссертации участник спектаклей Л. М. Лавровского, В. И. Вайнонена, Р. В. Захарова, постановщик танцев казаков в опере «Мазепа» П. И. Чайковского на сцене Большого театра Ю. В. Папко отмечал, что для создания исторических композиций не существует неважных аспектов. Хореографам нужно было знать и учитывать костюм, манеру поведения, среду, исторический «ландшафт» страны и особенности поведения национальности, к которой восходил танец, иконографию эпохи⁵¹. Чем больше материала изучал постановщик, чем больше внедрялся в контекст, тем более органичным, исторически верным, художественно оправданным получался результат. Постановка исторических танцев (и характерных, содержащих бытовые *pas* и комбинации) становилась частью большого творческого и исследовательского процесса. Балетная сцена «к тому времени имела многовековой багаж. И все, что было сделано в балете за века, учитывалось советскими балетмейстерами. Они опирались, когда создавали балеты по литературным сюжетам, и на фактический материал. Они изучали все – танцы той эпохи, музыку, построение бала, этикет, взаимоотношения между партнерами. Иными словами, это уже была определенная теоретическая и документальная основа, на которой создавался танец»⁵².

Знание исторического наследия являлось – и продолжает являться – значимой составляющей компетенции хореографов. Его знание дает возможность и сохранять связь с историей и народной культурой, и творить на

⁵¹ Беседа автора диссертации с Ю. В. Папко 5 ноября 2024 года.

⁵² Беседа автора диссертации с И. А. Ворониной 20 декабря 2023 г.

этой основе свободно, «не цитируя художников прошлого <...>, свободнее пользуясь своей собственной фантазией»⁵³. Большинство известных нам примеров историко-бытовой хореографии в спектаклях изучаемого периода отражают концепцию объединения подлинного исторического и этнографического материала с авторским влиянием и сочиненными (или стилизованными) хореографом элементами.

В одной из своих статей В. М. Красовская писала о массовом танце в балетах этого периода: «Масса тут распалась на отдельные характеры, на резко выраженные индивидуальности. В сценах репетиций Большой оперы и маскарада из балета “Утраченные иллюзии” возникал Париж, красочный и живой. Роман был переведен на язык хореографии, и сценический перевод получился естественным. В балете “Катерина” помещный быт раскрывался в противопоставлении двух миров — господ и крепостных, и каждый был наделен щедрым разнообразием характеристик. В “Ромео и Джульетте” простонародье и знать Вероны были очерчены в смелом сгущении то комедийных, почти буффонных, то торжественно-мрачных, то лирических красок»⁵⁴. Добавим от себя, что своеобразие этих и многих других спектаклей сложилось благодаря тому, что их авторы искали новые пути воплощения сюжета, а также создания характеров, но при этом активно и осознанно использовали накопленный балетным театром багаж возможностей и пластических красок, в том числе воспринятых из народной среды в форме историко-бытового танца.

Во многих спектаклях эпохи драмбалета, как и в балетах XIX века, наряду с бытовыми танцами, фигурируют и танцы характерные, которые часто имеют общие базовые элементы с бытовыми плясками. Подлинным народным танцам нашлось место в творчестве советских хореографов наравне с дворянской и салонной танцевальной культурой. Балетмейстеры увидели, что одним из самых выразительных, действенных и при этом достоверных

⁵³ Беседа автора диссертации с Ю. П. Бурлака 15 марта 2025 г.

⁵⁴ Красовская, В. М. Статьи о балете / В. М. Красовская. С. 8.

способов изображения разных слоев общества, какими они были в своей бытовой жизни, становятся именно историко-бытовые танцы. Например, старинный немецкий танец гротеск мы наблюдаем в первом действии «Щелкунчика» В. И. Вайнонена, а в третьем акте видим развернутую сюиту характерных танцев разных национальностей. Вспомним и полонез из «Бахчисарайского фонтана», сарабанду из «Пламени Парижа», «Танец с подушками» из «Ромео и Джульетты», сюиту национальных танцев из «Медного всадника» и многие другие, как сохранившиеся в репертуаре, так и известные по описаниям, образцы историко-бытового танца изучаемого периода.

В результате переосмысления возможностей историко-бытовой хореографии и старинных танцев на балетной сцене хореографам удалось не просто сохранить их как неотъемлемую часть сценической хореографии, но и повысить их значение. Недаром «Танец с подушками» из «Ромео и Джульетты», сарабанда и гавот из «Пламени Парижа» или гротеск из «Щелкунчика» запоминаются сами по себе, остаются в памяти, создают самостоятельное художественное впечатление у зрителя. В них есть и историко-этнографическая составляющая, ценная для данного направления, которое нужно сохранять в его исторических формах, и действенная, и смысловая. Все это явилось заслугой балетмейстеров 1930–1950-х годов.

1.3. Историко-бытовой и характерный танец в балетном спектакле: особенности и различия

В XX веке стало очевидным, что при единой природе и корнях историко-бытовых и характерных танцев, они служат в спектакле разным целям, что их различия должны быть осознаны как в балетмейстерской практике, так и в преподавании. К этому же итогу пришла в своем развитии балетная педагогика.

В первой половине XX века направление историко-бытового танца получило широкое применение в учебном варианте, что отразилось в теоретических книгах, в создании соответствующей дисциплины для балетных школ и ВУЗов. Теперь это была самостоятельная дисциплина и самостоятельная живая составляющая постановочной практики, со своими методическими основами, художественными принципами, сферой применения и новыми творческими достижениями. Сложившаяся методика историко-бытового танца помогла четче отграничить его от характерного танца, что, как мы увидим далее, не всегда бывает просто сделать, разбирая материал конкретного спектакля.

Культура характерного и историко-бытового танца формировалась в профессиональном балетном мире постепенно, и границы двух этих направлений как минимум до начала XX века не были четкими и научно обоснованными. А. Л. Васильева, описывая историю появления дисциплины «характерный танец», отмечает, что в конце XIX – начале XX века «никакой специальной тренировки и подготовки не было, об этом не поднимался вопрос. Готовясь к выступлению в каком-либо номере, актер разучивал отдельные *pas*, которые различались по признакам принадлежности их к тем или иным танцам – *pas* из мазурки, *pas* из тарантеллы, испанское *pas* и т.д. Этим заучиванием движений из сценических номеров и ограничивалось знакомство танцовщиков с характерным танцем»⁵⁵. Со временем возник характерный «разогрев» с использованием движений классического экзерсиса, который придумал А. Ф. Бекефи.

В 1930-х годах А. В. Ширяев закончил труд (на основе его собственных наработок и опыта А. Ф. Бекефи), по созданию системы освоения характерного танца. Это привело к его кристаллизации в самостоятельное художественное явление. Результаты педагогической деятельности А. В. Ширяева и его младших коллег – А. В. Лопухова и А. И. Бочарова – были

⁵⁵ Васильева, А. Л. История и методика преподавания характерного танца в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой / А. Л. Васильева // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2007. № 1 (17). С. 83.

изложены в учебнике «Основы характерного танца» (1939)⁵⁶. Столь же основополагающие труды по методике историко-бытового танца вышли значительно позднее. В 1948 г. опубликовали книгу артиста и педагога Ленинградского хореографического училища В. П. Ивановского «Бальный танец XVI–XIX вв.»⁵⁷, в 1963 г. – «Историко-бытовой танец» М. В. Васильевой-Рождественской⁵⁸.

Одним из главных, считаваемых визуально, различий между историко-бытовым и характерным танцем является разный подход к технике и принципы движения. Подобная разница во многом определилась тесной взаимосвязью характерного танца с классическим танцем и взаимопроникновением эстетических принципов двух вышеназванных направлений.

Характерные танцы и в XX веке, и ранее, и в наши дни не претендовали и не претендуют на идентичность с танцами народными. Они находятся с ними в дальнем родстве. «Характерный» краковяк или фанданго – не братья-близнецы своим историческим национальным прообразами. Если в начале XIX века национальные пляски на сцене были во многом близки тем танцам, на основании которых они сочинены или скомпилированы, то позднее их соотношение изменилось, и технической основой характерного танца часто выступали классические *pas*. А. В. Ширяев писал про характерный репертуар конца XIX в.: «приверженец балетной классики, Петипа шел к характерному танцу от нее же, а не от народных плясок. <...> Сарацинский танец в “Раймонде” построен на классических темпах *pas de basque* и *ballonné*, испанский в том же балете – на *pas de basque*, индусская пляска в “Баядерке” – на больших батманах и т.д. Самым любимым темпом его был *pas de basque*, которым определялась большая часть его характерных композиций. Таким образом, как ни блестящи и эффектны характерные танцы Петипа, их

⁵⁶ Лопухов, А. В., Ширяев, А. В., Бочаров, А. И. Основы характерного танца / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И., Бочаров. 343 с.

⁵⁷ Ивановский, Н. П. Бальный танец XVI–XIX веков / Н. П. Ивановский. 207 с.

⁵⁸ Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская. 390 с.

правильнее считать классическим вариациями на ту или иную национальную тему, чем национальными танцами в чисто сценическом смысле»⁵⁹. В XX веке профессиональный характерный танец пошел по пути все большей эстетизации свойственной ему пластики, все большего заимствования *pas* у классики и, соответственно, все более очевидного отделения от реального народного танца.

Напротив, историко-бытовой танец предполагает перенос на сцену движений и рисунков танца, если таковые сохранились, в их первоначальном, не приукрашенном и не усложненном технологически виде, с сохранением его структуры, рисунка, стиля, исторической канвы. М. В. Васильева-Рождественская так обобщенно определяет принципы исполнения народных и бытовых танцев в сценических версиях, отмечая сходство терминологии бытового и классического танца: «Бальные варианты менуэта и гавота включают: *attitude, arabesque, pas de bourrée, pas balancé, pas assemblé, pas jeté, pas emboîté, changement de pied, entrechat quatre, brisé, pas sissonne*. Но, несмотря на идентичность названий и пластического рисунка, в бальном танце эти движения выполняются иначе, чем в классике. Самое распространенное движение – *balancé* – делается менее выворотню, чем в классическом танце; в арабеске отведенная от корпуса нога полусогнута в колене и только слегка приподнята, прыжки значительно ниже, заноски не глубокие. Большинство этих движений исполняется на низких полупальцах. Подъем вытянут не полностью, движения менее техничны. Этому немало способствует обувь на каблуке и плотной подошве»⁶⁰. В характерном танце практикуется подъем на высокие полупальцы; частым явлением становятся сильные прогибы и перегибы корпуса, чего в бытовой хореографии быть не могло, т.к. это требует специального костюма, подготовки и физических данных; изобилует он также прыжками, заносками и сложными вращениями. Все подобные элементы –

⁵⁹ Ширяев, А. В. Рядом с Петипа / А. В. Ширяев // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. и авт. примеч. А. М. Нехендзи, предисл. Ю. И. Слонимского. Л.: Искусство, 1971. С. 268.

⁶⁰ Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская. С. 19.

привнесенные. Историко-бытовой танец в этом смысле остается «верен себе»: в нем виртуозные детали фигурируют только там, где они присутствовали в жизни. Бытовой танец сохранил – что сегодня и является его ценнейшим и важнейшим качеством – свою естественную природу и внешнее своеобразие. За каждым танцем стоят история, культурный контекст, эмоциональное содержание, которые и делают его ценным для современного искусства, выводя за рамки этнографического материала и музейного экспоната.

Следует, однако, отметить, что не всегда даже в тех случаях, когда хореограф имеет такое намерение, он может включить в спектакль бытовой танец в его подлинном виде. Нередко от танцев, существовавших в далеком прошлом, сохранились только отдельные движения, общие описания, музыка. На основании имеющихся постановщиками сведений приходится составлять композиции, которые являются авторскими, при этом опираясь на тщательный анализ исторического материала, в том числе – музыкального. Имея дело со средневековыми танцами, балетмейстеры не могут не прибегать к собственному творчеству, обусловленному вышеописанными факторами. В 1960-х гг. М. В. Васильева-Рождественская писала про историко-бытовой танец: «Современный балетный репертуар требует от балетмейстеров и исполнителей точных и обширных знаний этого предмета. Постановщики обязаны безошибочно определять эпоху возникновения и расцвета каждого танца, знать, в каких слоях общества он исполнялся, уметь установить связь и зависимость танца от быта и еще многое другое»⁶¹. Указывала М. В. Васильева-Рождественская и на цель, стоящую перед хореографом: «Исторический танец должен предстать в спектакле как воскресшая живопись прошлых эпох. Вот почему при сочинении композиций по мотивам исторических танцев самое главное внимание необходимо уделять их смысловому содержанию. Эта сложная работа балетмейстера значительно облегчается, когда он имеет дело с артистами, которые еще в стенах школы

⁶¹. Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская. Там же. С. 16.

восприняли исторические танцы не как отвлеченно-абстрактные схемы, а как живой, образный язык прошлых эпох»⁶². Главным становится соблюдение духа, общей хореографической канвы и стилистики того или иного танца. Так, павана, гальярда, бранль, менуэт или вальс, сочиненные хореографом на основе реальных исторических танцев, в балетном спектакле могут одновременно и иметь сходство со своими прародителями, и обретать новые черты авторского сочинения. Об этом свидетельствует, в частности, опыт постановок В. И. Вайнонена, которые будут разобраны в третьей главе.

Самостоятельно «собирать» танцы из доступного для изучения материала бывают вынуждены и педагоги, недаром в своей книге М. В. Васильева-Рождественская предложила несколько композиций собственного сочинения в разделе танцев эпохи Возрождения. Все это сказалось на развитии сценических форм бытового танца и на отношении к нему постановщиков.

Если мы говорим о функциях историко-бытового танца в спектакле, то он обычно характеризует и представляет ту или иную прослойку общества – либо представителей «народа», либо «благородных господ». Танцы же характерные чаще всего не имеют социальной подоплеки, а дают обобщенный национально-окрашенный хореографический образ.

Заметим, что в балетах 1930–1950-х гг. описываемый подход уже проявлялся в полной мере. Балетмейстеры применяли историко-бытовой танец часто, делали это оправданно, с пониманием его основ, его функции. Хореографы, чье творчество затрагивается в исследовании, опирались на опыт своих коллег-теоретиков, педагогов-практиков (в том числе – и Н. П. Ивановского, и М. В. Васильевой-Рождественской), свой кругозор и знания о танцевальной культуре прошлого, а также на общее представление о сценическом бытовом танце как о явлении, которое должно максимально достоверно отражать народную танцевальную культуру, не становясь плодом произвольного изменения. Многие годы до публикации своей книги

⁶²Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская. С. 17.

М. В. Васильева-Рождественская преподавала в Московском хореографическом училище, а также в Государственном институте театрального искусства им. А. В. Луначарского. Смеем предположить, что ее научная и практическая деятельность десятилетиями оказывали глубокое влияние на ее коллег и многочисленных учеников. Подход к использованию форм историко-бытового танца на сцене становился все более осмысленным, обеспеченным научными изысканиями.

Влияние более основательного, чем ранее, отношения к историко-бытовому танцу нашло отражение в сценических его образцах 1930–1950-х гг., которые рассматриваются в данном исследовании. Эпоха драмбалета стала первым периодом, когда и метод преподавания, и метод переноса бытового танца на сцену перестали быть отражением сугубо индивидуального взгляда на него и личного опыта конкретного человека, обрели научный фундамент. Постановки и достижения советского балета стали значимой частью истории сценического бытового танца, а также балетного театра XX века.

Глава вторая. Историко-бытовой танец в спектаклях Р. В. Захарова и Л. М. Лавровского

2.1 Историко-бытовой танец в постановках Р. В. Захарова: балет «Бахчисарайский фонтан» и картина Польского бала в опере «Иван Сусанин»

Наиболее значимыми примерами использования историко-бытового танца в работах Р. В. Захарова являются, на наш, взгляд польские танцы в первом акте балета Б. В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» и в картине бала во втором акте оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» – прежде всего, полонезы. Этот танец в обоих «польских актах» мы с наибольшей уверенностью можем рассматривать как чисто историко-бытовой, в то время как краковяки и мазурки в них, на наш взгляд, стоят на границе историко-бытового и характерного танца.

Р. В. Захаров творил в эпоху, когда теория и методика историко-бытового танца уже во многом сформировались. Хотя методическая литература еще не была издана, но информацию и материалы, на которых они основаны, специалисты, несомненно, знали и использовали в профессиональной среде. Состав большинства танцев XVIII-XIX веков был полностью записан, изучен и представляет собой доступную базу для постановщиков. Существовала эта «база» в разных формах и во времена Р. В. Захарова. Сочиняя полонезы, Захаров мог использовать многочисленные упомянутые выше учебники XIX века, опыт своих старших коллег, носителей старых традиций, а также сохранившиеся фактически танцы. Будучи хорошо образованным и осведомленным о своем искусстве, являясь опытным режиссером-постановщиком, он понимал, что исторические танцы требуют, с одной стороны, знания их народных основ и базовых форм, а, с другой – не исключают индивидуального подхода к их сочинению. Р. В. Захаров обладал знаниями в области истории исторического и народного танца и применял их

в своей преподавательской и постановочной практике. Знание темы он демонстрировал в книге «Сочинение танца»: «...салонный танец пошел по иному направлению, чем это происходило в народе: ведь народ танцевал на лужайке или на земляном полу хижин, а знатные дамы и кавалеры скользили по гладкому полу, изящно вытягивая носки, плавно и важно приседая по правилам, специально выработанным придворными танцмейстерами. Длинные платья и шлейфы дам обязывали к неторопливым движениям. В XVIII веке, когда на время исчезли шлейфы, темпы танца стали быстрее, появились маленькие прыжочки, также заимствованные из народных танцев»⁶³. В силу своих убеждений и особенностей творческого подхода к постановке балетного спектакля он стремился к более достоверному и точному воспроизведению образцов танцевального наследия прошлого.

Балет «Бахчисарайский фонтан» был поставлен Р. В. Захаровым в 1934 году в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета. Соавтором постановки был режиссер С. Э. Радлов, которому, согласно афише, было доверено «общее художественное наблюдение»⁶⁴ за спектаклем. Можно предположить, что реальная роль большого драматического режиссера была значительнее заявленной, т.к. он одновременно «направлял первый крупный опыт ученика»⁶⁵ и привносил в постановку свои идеи.

К моменту постановки «Бахчисарайского фонтана» в 1934 году балетмейстер Захаров уже обладал запасом практических знаний и большого опыта восприятия спектаклей своих предшественников и коллег. Этот опыт отразился на его вкусе, представлениях о танце, определил используемый им «танцевальный словарь». Несомненно, на постановку историко-бытовых и характерных танцев повлияли постановки других отечественных хореографов. Сам Захаров отмечал позднее, говоря о формировании своего профессионального арсенала и взглядов на хореографию: «Из моих

⁶³ Захаров, Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. М.: Искусство, 1989. С. 11.

⁶⁴ Золотницкий, Д. И. Сергей Радлов. Режиссура судьбы / Д. И. Золотницкий. СПб.: РИИИ, 1999. С. 136.

⁶⁵ Там же.

практических ”учебников” я могу назвать балеты “Тщетная предосторожность”, “Жизель”, “Эсмеральда”, “Коппелия”, “Лебединое озеро”, в некоторой части – “Баядерка”, “Корсар” и “Конек-Горбунок”. С интересом всматривался я в балеты Фокина, которые в то время еще шли в бывшем Мариинском театре. Принесли мне пользу и постановки Ф. Лопухова...»⁶⁶. Мы видим, что он был знаком с хрестоматийными образцами балетного искусства (включая, предположим, и балетные сцены в операх, где много историко-бытовых танцев). Постановка польских танцев отражает влияние М. И. Петипа, Л. И. Иванова, М. М. Фокина – знатоков различных форм хореографии, в том числе – национальных и бытовых, умевших их воспроизводить и сочинять новое на их основе.

Р. В. Захарова от многих его современников отличало то, что он был в равной степени успешным и одаренным практиком и теоретиком балетмейстерского искусства. Он стал первым из тех, кто получил специальное образование в области постановочной работы, овладев основами драматической режиссуры, пониманием принципов театрального спектакля, масштабным подходом к постановке балета. По словам биографов балетмейстера, «...молодой Захаров, находясь в центре бурных театральных борений, споров и веяний тех лет, самостоятельно пришел к этой мысли и в двадцать шесть лет поставил “Бахчисарайский фонтан” (1934). Его хореографическое творение оказалось, как увидим дальше, свободно от штампов прошлого и от крайностей формальных экспериментов современников. Захаров воспринял все лучшее, что накопила русская хореографическая культура, и, базируясь на этом, создал принципиально новое современное произведение, не разрушающее, а развивающее национальные театральные традиции»⁶⁷. В работах Захарова, в духе эпохи драмбалета, большое место занимает пантомима как важное выразительное

⁶⁶ Захаров, Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. С. 16.

⁶⁷ Ивашнев, В. И., Ильина, К. В. Ростислав Захаров. Жизнь в танце / В. И. Ивашнев, К. В. Ильина. М.: Советская Россия, 1982. С. 48.

средство, и артисты, исполняя танцевальный текст, должны в то же время играть заданную хореографом роль.

«Бахчисарайский фонтан» дает образец балетной режиссуры самого высокого профессионального уровня, скрупулезного выстраивания конструкции балета, последовательности и содержания танцевальных сцен, в том числе – историко-бытовых танцев. Спектакль получился драматичным настолько, насколько это вообще возможно не в ущерб танцу. В нем сохранены многие мотивы произведения А. С. Пушкина. Массовые сцены первой картины и второго акта представляют собой отдельные шедевры, наравне с массовыми сценами «Дон Кихота» А. А. Горского. Каждый участник этого акта имеет индивидуальное актерское задание. «Среди гостей были юноши и девушки, дамы и кавалеры средних лет, убеленные сединами ровесники отца Марии; высокие и низенькие, худые и полные»⁶⁸, – замечал хореограф и предлагал артистам кордебалета самостоятельные роли с продуманной линией поведения.

Будучи талантливым балетмейстером-постановщиком и одаренным режиссером, Р. В. Захаров в равной степени владел – это показывает разноплановая, яркая танцевальная палитра «Бахчисарайского фонтана» – всеми видами театрального танца и понимал его роль в спектакле. В «Бахчисарайском фонтане» есть и талантливо поставленные классические вариации, и классические и характерные ансамблевые номера, и прекрасные образцы сольного характерного танца, и гротесковый танец, и танец историко-бытовой, и все они на своем месте. При этом историко-бытовой танец занимает важное место в драматургии балета.

В книге «Записки балетмейстера» Р. В. Захаров писал: «Основой, питающей фантазию балетмейстера при сочинении дивертисментного танца, так же должны быть богатства народного творчества и его личные наблюдения и впечатления. Начав с исследовательской работы, он по отдельным

⁶⁸ Захаров Р.В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. М.: Искусство, 1976. С. 289.

найденным штрихам правдиво и выразительно воссоздает картины прошлого, которые нужно воплотить в спектакле. Но балетмейстер не этнограф. Он не должен, восстанавливая народные танцы, точно воспроизводить их в своем балете. Настоящий мастер всегда помнит советы Гоголя и, взяв у фольклора его “стихию”, сочиняет на ее основе новый танец, в котором творчески преломляет черты первоисточника, бережно сохраняя стиль и характер его»⁶⁹. В балете «Бахчисарайский фонтан» историко-бытовой танец сочинялся с учетом вышеназванных принципов. В нем правдиво и выразительно воссозданы картины пушкинской поэмы, связанные с образом Марии и ее жизнью. Исторические танцы первой картины идеально вписаны в сюжетную линию и служат созданию реалистического образа польских шляхтичей.

В кратком содержании спектакля сцене бала посвящено всего два предложения: «В старинном замке празднуют день рождения Марии, дочери знатного польского феодала. Княжна Мария, оставив гостей, встречается со своим женихом Вацлавом»⁷⁰. За кратким описанием скрывается значительный по сценическому времени и танцевальному содержанию эпизод.

Данная сцена представляет собой один из шедевров советского хореографического искусства. Сегодня можно признать, что сочинение композиций на основе классического танца было не самой сильной стороной мастерства Р. В. Захарова. Он, несомненно, хорошо знал методику и балетный «словарь», владел ими на должном уровне, но классическая хореография в его спектаклях не представляет собой самостоятельных «мини шедевров», как в балетах М. И. Петипа. Зато танцы, поставленные Р. В. Захаровым, всегда отвечали действенным задачам конкретного эпизода, были подчинены образу персонажа. В «Бахчисарайском фонтане» он сумел подобрать для своих героев именно такие пластические характеристики, которые максимально раскрывали их индивидуальность и соответствовали драматургическому развитию спектакля. Даже в достаточно простых комбинациях адажио Марии

⁶⁹ Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. С. 216.

⁷⁰ «Бахчисарайский фонтан». Балет. Краткое содержание // Официальный сайт Мариинского театра. URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2011/11/2/1_1900/ (дата обращения: 13.09.2023).

с Вацлавом или вариации двух юношей в первой сцене первого акта высвечивается характер героев и нечто типичное для них как для поляков, хотя в основном их пластика «унифицирована», не наделена национальными чертами. В первой сцене первого акта перед нами предстает и сама героиня, которой посвящен балет, и ее окружение – гордая, благородная польская шляхта. Если для образа Марии закономерно выбран классический танец, то в партиях остальных персонажей хореографом использованы и классика, и деми-характерный танец, и историко-бытовой. Одним из кульминационных моментов сцены, построенной практически как единый *pas d'action*, переходящий в сцену нападения татарского войска на дом отца Марии, становится именно историко-бытовой танец – полонез. За ним следует сюита характерных танцев, соло и дуэт Марии и Вацлава, а также классическая «двойка» юношей.

Именно полонез открывает праздник. Это торжественный выход Марии, ее отца и всего их дворянского окружения. В нем собраны движения и фигуры, свойственные данному танцу и исполнявшиеся в бытовой среде, на балах, в благородном обществе. Полонез представлял собой танец, в котором гости должны были чинно шествовать, соблюдая правила этикета, и при этом двигаться музыкально. Сложно сказать, что в полонезе казалось важнее – сохранить благородство позы и осанки или правильно выполнить все предписанные танцмейстером рисунки. Данный танец мог содержать соло, но построен он на ансамблевой схеме, на повторях одних и тех же движений многочисленными парами исполнителей. Р. В. Захаров учел и воспроизвел основные принципы исторического полонеза. Сценическая хореография здесь отражает бальную культуру в ее аутентичных формах. В случае с полонезом мы видим пример того, как хорошо отраженный в различной литературе и практически сохранившийся в своем реальном виде танец используется в балетном театре.

Полонез у Р. В. Захарова поставлен очень просто с композиционной и хореографической точек зрения. Кроме основного шага, поклонов и смены

положений и рисунков, в которые выстраиваются пары, здесь нет практически никаких движений, тем более таких, что требуют развитой техники. Действующие лица неторопливо и с достоинством вышагивают в танце, а зрители в это время могут разглядеть лица и костюмы исполнителей, и понять обстановку жизни польской знати. Сам хореограф так описывал ту картину, которую стремился создать: «Разгоряченные вином и жаром сотен свечей душного зала, гости, выйдя на лужайку, наслаждаются воздухом, насыщенным ароматом леса и цветов. Слышатся оживленные разговоры, смех, шутки»⁷¹.

Можно отметить, что постановка Захарова является очень близкой к бытовому первоисточнику – и лексически, и композиционно, и образно. Автор практически не отходит от данных методических указаний и исторической правды. В учебнике И. А. Ворониной по историко-бытовому танцу для балетных школ и училищ приведены базовые *pas* полонеза⁷², которые осваиваются в учебной практике, и, само собой, используются в сценическом варианте. Автор описывает хрестоматийные «шаги» и варианты фигур полонеза – по прямой и по кругу: приводить их здесь мы не видим необходимости, т.к. они общеизвестны. Несмотря на то, что учебник И. А. Ворониной был написан гораздо позже выхода балета Р. В. Захарова, принципы исполнения и изучения данного танца за эти несколько десятилетий не изменились. У Захарова он выглядит именно так, как мог исполняться в реальной бытовой среде Западной Европы – будь то Польша или другое государство. В полонезе Захарова отслеживается тенденция переноса лексики и стилистики исполнения историко-бытового танца на сцену практически в чистом виде, за исключением нескольких отдельных решений в формате мизансцен, вписанных внутрь полонеза, в которых происходит взаимодействие между персонажами балета. В целом же этот номер является примером того, как исторический танец становится художественным сам по себе, не подвергаясь существенной переработке, дополнению или

⁷¹ Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. С. 289.

⁷² Воронина, И. А. Историко-бытовой танец. Учеб. пособие / И. А. Воронина. С. 16-18.

переосмыслению автором-постановщиком спектакля, в котором он используется. Полонез из «Бахчисарайского фонтана» – классический пример использования бытового танца эпохи в чистом виде для создания национального, социального и временного колорита.

Несмотря на простоту конструкции, рисунка и движений танца, продиктованных его историческими корнями и природой, Захаров умело продемонстрировал, насколько серьезную роль может играть в балетном спектакле историко-бытовой танец. В полонезе и танцевальной сюите первой картины «Бахчисарайского фонтана» он одновременно живописует польское шляхетское сообщество XVI века с его образом жизни, создает сценическую атмосферу, привносит ощущение эмоционального подъема, придает действию местный колорит. Историко-бытовой танец выполняет функцию одной из опорных точек первого акта. Своей благородной сдержанностью, симметрией построений, степенностью движений он создает контраст последующей сцене боя с ее подчеркнутой хаотичностью, экспрессией и непредсказуемостью. Также мы видим Марию в привычной ей обстановке и окружении, противопоставленных миру Гирея и Заремы. Таким – насыщенным смыслами, подчиненным идее спектакля, не ограниченным дивертисментной функцией – бытовой исторический танец стал в произведениях советских балетмейстеров, благодаря присущему им видению спектакля.

К наследию Захарова в области историко-бытового танца относится один из самых известных балетных эпизодов в русской опере – картина «Польский бал» во втором акте оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки (Большой театр, режиссер Б. А. Мордвинов, 1939) – масштабный эпизод с участием хора и размещенного на сцене духового оркестра.

Второе действие оперы целиком посвящено изображению поляков. Эта сцена требует от хореографа создания единого стилистического впечатления, знания исторического танцевального наследия, которое и воплощено Захаровым. В сцене «Польского бала» друг друга сменяют четыре танца: полонез, краковяк, вальс, мазурка. Три из них (за исключением вальса) –

польские. Танцы выполняют важную драматургическую роль: они раскрывают характер шляхтичей. Хореограф сам определил, чем эти танцы отличаются от аналогичных в «Бахчисарайском фонтане»: «Если в “Бахчисарайском фонтане” наши симпатии на стороне поляков, которые страдали от деспотической тирании татарских набегов, если характеристика поляков вытекала там из поэтических строк друга Пушкина польского поэта Мицкевича, то в “Иване Сусанине”, русской патриотической опере, польская шляхта – это захватчики, насилием пытавшиеся превратить русский народ в своих вассалов»⁷³.

Знания этнографического материала и опыт Захарова позволили ему принести на сцену аутентичные танцы и встроить их в структуру действия (первая постановка 1939 г., режиссер Б. А. Мордвинов; в 1945 г. новая постановка, режиссер Л. В. Баратов, обе – Большой театр). Полонез – пышный, торжественный, это танец-шествие: он начинается призывными фанфарными «возгласами», в нем прослеживается национальный характер, использованы традиционные движения и ходы. Краковяк – танец по характеру размашистый и темпераментный, таким его и показал Р. В. Захаров. Вальс выполняет роль лирической вставки посреди остальных активных танцев: он интимный, трогательный, грациозный. Мазурка – традиционно самая бравурная, она создает ощущение кульминации праздника и веселья. Захаров стал выдающимся постановщиком этих танцев, сочинившим не только хореографию, но и воплотившим музыкально-сценическую драматургию номера. В его версии картина «Польский бал» до сих пор живет на оперных и балетных сценах.

Если мы посмотрим полонез, поставленный Р. В. Захаровым в «Иване Сусанине», и сравним его с описанием из учебника по историко-бытовому танцу, мы и здесь обнаружим практически идентичную «картинку». М. В. Васильева-Рождественская пишет: «...основу полонеза составляет

⁷³ Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. С. 304.

ритмический, плавный и мягкий неизменяющийся шаг, несмотря на причудливость и сложность композиционного рисунка. Изящный и легкий шаг полонеза сопровождался неглубоким и плавным приседанием на третьей четверти каждого такта. В танец входили также реверансы и поклоны. В полонезе нет сложных хореографических украшений, замысловатых движений и поз. Но вместе с тем ни один танец не требует такой строгости осанки, горделивости и собранности, как полонез»⁷⁴. Все это присутствует в композиции, сочиненной Захаровым. Этот факт доказывает, что практически «дословный» перенос старинного танца не только допустим в принципе, но и может становиться основой различных режиссерско-хореографических решений, поскольку канва бытового танца-шествия легко вбирает привнесенные балетмейстером индивидуальные пластические элементы, своеобразные черты поведения героев, оригинальные рисунки. В «Иване Сусанине» полонез превращен в развернутую сюжетную сцену: «При первых звуках музыки в роскошно убранный зал, где на троне восседает король Сигизмунд, торжественно вводят почетных гостей – польских военачальников. Сам король венчает героев лавровыми венками, благодарит за преданность трону. Мы видим четыре разных образа, которые развиваются в дальнейшем в краковяке и мазурке. Здесь и убеленный сединами льстивый и хитрый царедворец, и массивная туша самодовольного, тупого и глупого рубака, и совсем еще молодой, заносчивый шляхтич, гордый своим происхождением, и седеющий бывалый воин»⁷⁵. Образы героев, выделенные хореографом, создаются актерскими средствами, в то время как движения остаются верны лексике полонеза и нормам бального этикета. Такой подход отвечал задачам, которые ставили перед собой деятели драмбалета и Р. В. Захаров, как один из главных его представителей: создавать правдоподобные и отражающие реальную жизнь людей пластические образы.

⁷⁴ Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская. С. 127.

⁷⁵ Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. С. 305.

Польские танцы в «Бахчисарайском фонтане» и «Иване Сусанине» поставлены с максимальным приближением к тому, как танцевали в быту. Композиции Захарова можно считать одним из самых показательных примеров умения работать с историко-бытовым танцем, сохраняя его принципы и законы, при этом адаптируя и видоизменяя их в зависимости от целей и содержания постановки.

Р. В. Захаров не только создал одни из лучших образцов историко-бытового танца в спектаклях советского периода, сохранившиеся на сцене и в наши дни. Балетмейстер показал следующим поколениям хореографов пример использования разных выразительных средств танца и пластики для раскрытия образов спектакля и для воплощения его режиссерской концепции. К заслугам Р. В. Захарова относится, в первую очередь, аккуратное и уважительное обращение с историко-бытовым танцем, а также – умение встроить его в ткань спектакля, сделать обращающим на себя внимание элементом драматургии и создать законченную композицию из исторического, характерного, классического танца и пантомимы.

Время показало, что «Бахчисарайский фонтан» и польский акт «Ивана Сусанина» переросли рамки драмбалета, на волне которого появились, став классикой вне времени.

2.2. Историко-бытовой танец в наследии Л. М. Лавровского: «Танец с подушками» в балете «Ромео и Джульетта»

Примером авторской композиции, созданной на материале эпохи, может служить «Танец с подушками», поставленный Л. М. Лавровским в балете С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» (1940, Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова).

«Ромео и Джульетта», наряду с «Бахчисарайским фонтаном», – одна из вершин направления, получившего название «драмбалет»: спектакль, вошедший в золотой фонд балетной классики.

Л. М. Лавровский получил сценарий, разработанный известным режиссером С. Э. Радловым в соавторстве с литературоведом и драматургом А. И. Пиотровским. Сценарный план наложил отпечаток на то, каким получилось все произведение. Благодаря участию Радлова, спектакль сконструирован так, чтобы максимально сохранить динамику и действенное начало как сюжета в целом, так и каждой отдельной сцены. Опытный режиссер учел, что в балете должно быть обязательно уделено внимание пантомимно-пластическому общению персонажей с учетом значимых точек шекспировской трагедии, но и с тем, чтобы «главную роль» оставить за ведущим выразительным средством любого балетного спектакля – танцем. Каждая сцена, будь то действенные моменты или танцевальные эпизоды, получила глубокое содержательное обоснование, создавалась в связи с литературным первоисточником, а также с учетом художественной природы балета. В то же время, сценарий не следует напрямую сюжетным поворотам пьесы, делая акцент на тех ее моментах, которые являются наиболее сценичными, развивая отдельные мотивы, упомянутые в тексте вскользь. Поэтому вся танцевальная ткань постановки, включая интересующие нас элементы историко-бытового танца, выглядит в нем настолько органично.

Л. М. Лавровскому удалось соединить литературный сюжет, реалистичность ситуаций и человеческих переживаний с условностью пластического языка. О его подходе и понимании задач говорят личные свидетельства. Например, в газете «Советский артист» в 1946 году Л. М. Лавровский так высказывался о работе над «Ромео и Джульеттой» в Большом театре: «Решая средствами хореографического театра произведение глубочайшего идейно-философского содержания – трагедию Шекспира, на сцене должен жить и действовать человек с его реальным жизнеощущением и жизнепроявлением соответственно воссоздаваемой эпохе в спектакле... <...> Реалистический метод и его применение даже в таком условном жанре, как балет, требует художественных обобщений жанровыми изобразительными

средствами...»⁷⁶. И. И. Соллертинский писал в связи с премьерой: «...как естественно желание – после всевозможных “Баядерок” и “Дочерей фараона” – окунуться в атмосферу больших трагических страстей, лепить подлинные человеческие характеры...»⁷⁷.

В отличие от более аскетичного в плане классической хореографии «Бахчисарайского фонтана», где превалировали танцы характерные и бытовые, а также пантомима, Л. М. Лавровский в «Ромео и Джульетте» использовал все формы профессионального сценического танца, созданные для балетной сцены – классический, характерный, гротесковый и, конечно, историко-бытовой. Хореограф писал: «Особое значение в хореографическом решении шекспировского спектакля имел стиль, характер танца и метод его применения. За основу была принята форма классического танца, но отнюдь не по принципу ее универсального применения. Я пользовался ею в тех случаях, когда классика обеспечивала наиболее полное и совершенное выражение внутреннего состояния образа; по мере художественной необходимости я старался найти собственные оригинальные танцевальные движения, находящиеся в стилистическом единстве с рисунком всего спектакля»⁷⁸. В «Ромео и Джульетте» такие индивидуальные движения были найдены, и не только в области классики. Одной из кульминаций спектакля является номер, который в партитуре назван «Танец рыцарей», а в спектакле – «Танец с подушками», решенный средствами историко-бытового танца.

«Танец с подушками» стал одним из шедевров историко-бытовой хореографии во многом благодаря тому, что был отлично продуман с точки зрения драматургии. Сцена «Танца с подушками» на балу у Капулетти полностью создана фантазией хореографа, сценаристов и композитора. Балю отдано много внимания, т.к. он может быть решен максимально танцевально,

⁷⁶ Лавровский, Л. М. О работе над балетом «Ромео и Джульетта» / Л. М. Лавровский // Советский артист. 1946. 27 июня. С. 5.

⁷⁷ Соллертинский, И. И. «Ромео и Джульетта» / И. И. Соллертинский // Леонид Михайлович Лавровский: Документы. Статьи. Воспоминания. С. 169.

⁷⁸ Лавровский, Л. М. «Ромео и Джульетта». История спектакля / Л. М. Лавровский // Леонид Михайлович Лавровский: Документы. Статьи. Воспоминания. С. 123.

чем и воспользовался Лавровский. В этом эпизоде получили характеристики и Джульетта, и Ромео, и Меркуцио, и общество, в котором они находятся – через церемонный танец, полный спеси и самолюбования средневековых итальянских аристократов. Хореография отражает средневековое отношение к жизни и показывает ту силу, которая помешала главным героям балета быть вместе. Как и пьеса У. Шекспира, балет Л. М. Лавровского во многом построен на внутреннем конфликте двух эпох – Средневековья и Возрождения – и связанных с этим социально-культурных процессов. В различных текстах и обзорных статьях приводится цитата Лавровского: «В создании хореографического образа спектакля я шел от идеи противопоставления мира Средневековья миру Возрождения, столкновения двух систем мышления, культуры, миропонимания»⁷⁹. Л. М. Лавровский на высоком уровне владел умением создавать хореографическую ткань спектакля, определять меру классического, гротескового, характерного, историко-бытового танца в своих балетах, он также понимал природу режиссуры хореографического произведения. «Танец с подушками» поставлен с учетом приемов и законов балетной драматургии. Танец контрастирует по характеру и типу пластики с обрамляющими его классическими танцами. Он поставлен со строго конкретной целью: показать характер средневекового дворянского общества. Он составляет отдельный хореографический образ, связанный с другими образами спектакля и его фабулой.

Известно по документам (в том числе, по свидетельствам самого постановщика), что Л. М. Лавровский не воспроизвел «дословно» некий танец позднего Средневековья – раннего Возрождения. Для времени действия пьесы мы едва ли найдем даже в специальной литературе последовательную запись целых танцев по движениям и с музыкальной раскладкой. Поэтому балетмейстеру пришлось фантазировать и сочинять определенную композицию, опираясь на исторический материал и контекст. Лавровский

⁷⁹ Лавровский, Л. М. «Ромео и Джульетта». История спектакля / Л. М. Лавровский // Леонид Михайлович Лавровский: Документы. Статьи. Воспоминания. С. 121.

собирал исторический материал, изучал его, аккуратно художественно преобразовывая. Он писал: «...составить абсолютно точное понятие о танце эпохи Ренессанса – задача чрезвычайно сложная, ибо народные танцы, танцы обрядовые, мистерии и придворные настолько перепутаны между собой, что, по-моему, даже знающему историографу в них чрезвычайно трудно разобраться. Для народных танцев второго акта балета я пользовался элементами итальянских народных танцев гальярда и тарантелла, описание которых скорее поясняют их характер и сущность, нежели танец как таковой. Для танца гостей на балу у синьоры Капулетти я взял подлинный английский танец XVI века, именуемый “Танцем с подушечкой”»⁸⁰. Л. М. Лавровский так описывал историческую основу, на которой построен данный танец: «На середину зала выходил кавалер, держа в руках подушечку. На хорах играл оркестр. Кавалер, идя в танце с подушечкой по залу, обращался к оркестру, говоря ему, что та дама, с которой он хочет танцевать и которую он приглашает на танец, не отвечает на его приглашение, а танцевать же один он не хочет. Тогда оркестр прекращал играть и отвечал ему, что избранная им дама не имеет права отказываться от его приглашения. Кавалер подходил к даме и клал к ее ногам подушечку. Дама опускалась на колени на эту подушечку, кавалер целовал ее, после чего они вместе в танце проходили по залу. Вслед за этим то же самое делала дама»⁸¹.

Мы видим, что романтизированную идею танца Л. М. Лавровский несколько видоизменил, однако, сохранив свойственную ему степенность, благородную окраску взаимоотношений дамы и кавалера, общую эстетику. При этом авторское видение хореографа выразилось в том, что он добавил танцу торжественности, углубил общую идею церемониальности взаимоотношений между мужчинами и женщинами, условности их общения, в то время как Ромео и Джульетта ведут себя абсолютно спонтанно. Пластическое и музыкальное решение «Танца с подушками» идеально

⁸⁰ Лавровский Л. М. «Ромео и Джульетта». К постановке балета в Театре имени Кирова / Л. М. Лавровский // Леонид Михайлович Лавровский: Документы. Статьи. Воспоминания. С. 127.

⁸¹. Там же. С. 128.

сошлись друг с другом. Суровая, тяжеловесная, давящая музыка Прокофьева, не цитирующая старинные музыкальные сочинения, но восходящая к ним по ритмике и образности, была очень точно услышана и воспроизведена Лавровским в его сочинении. Этот танец – размеренный, с паузами, с вниманием к деталям, к каждой отдельной позе.

Балетмейстер продемонстрировал ясное понимание танцевальной культуры Европы указанного периода в общем контексте времени, истории, развития социума. М. В. Васильева-Рождественская так описывает это время: «Несмотря на то, что появляется огромное количество новых танцев, различные слои общества еще долго сохраняют танцы, популярные в эпоху позднего средневековья. Народ по-прежнему любит бранли. При дворе исполняются променадные танцы. Танцы со свечами и факелами прочно входят в бытовые и торжественные обряды и распространяются по всей Европе. Самыми популярными танцами XV—XVI веков были бассдансы»⁸². Отголоски всего описанного выше мы находим в сочинении Л. М. Лавровского – это и тема бассдансов, и танцев с факелами (замененными другим предметом – подушкой), и променадных танцев. Все это присуще созданной фантазией хореографа композиции и определяет ее прямую взаимосвязь с историческим танцем.

М. В. Васильева-Рождественская так описывает характерные черты хореографии бытового танца указанной эпохи: «В танцевальной культуре позднего средневековья намечается ряд изменений. Помимо повсеместно распространенного хороводного танца появляется парный танец. Исполнители, взявшись за руки, стоят парами, в затылок одна другой. Пары могли образовывать круг или стоять в ряд (линию). Усложняется и рисунок движений. К шагам, легким прыжкам добавляются более резкие и высокие прыжки, покачивание корпуса, острый рисунок движений рук. Положение стопы невыворотное»⁸³. Опираясь на сведения, изложенные в «Оркезографии»

⁸² *Васильева-Рождественская, М. В.* Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская. С. 62.

⁸³ Там же. С. 21.

Т. Арбо, а также на данные других старинных трактатов, исследователь резюмирует: «Бассдансы – собирательное название беспрыжковых старинных придворных танцев, основу которых составляют элементы народной хореографии. Бассдансы часто называют прогулочными танцами. И действительно, они более похожи на церемониальное шествие или чинную ритуальную процессию. <...> Композиционный рисунок прогулочных танцев мог строиться в виде хоровода, цепи, шествия. Горделивая осанка исполнителей, двигавшихся плавными скользящими шагами, придавала танцу торжественно строгий вид. Бассдансы чаще всего исполнялись под хоральные мелодии самих танцующих, реже — под аккомпанемент лютни, флейты, арфы или трубы»⁸⁴. Характер музыки С. С. Прокофьева соответствует стилю «хорала», о котором пишет М. В. Васильева-Рождественская – его композиция написана в торжественно-замедленном ритме, с ощущением значимости происходящего. В хореографии Л. М. Лавровского четко прослеживается стилистика и эстетика бассданса – одного из ключевых направлений салонных и «благородных танцев» позднего Средневековья.

Лавровскому удалось отразить базис бытовой хореографии эпохи, хотя в его распоряжении не было большого количества этнографического материала, а все имеющиеся труды по историко-бытовому танцу появились позже. Он знал, из каких основных движений может состоять европейский танец позднего Средневековья, как вели себя танцующие в то время (особенно, если речь идет о благородном сословии), какие рисунки использовались.

Постановка Л. М. Лавровского задействует словарь движений, который в полной мере соответствует составу *pas* и поз, использовавшихся и уместных в благородном танце XV–XVI столетий. К ним относятся: шаги разного типа, поклоны, опускание на колено у мужчин, *dos á dos* (то есть положение «спиной к спине» во время танца), разные другие варианты обхода партнерами друг друга и позы *vis á vis*, смена партнеров при движении «ручейком», фронтальное направление движения, определенный набор положений рук и

⁸⁴Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская. С. 59.

корпуса, работа с предметом (с подушкой). Сочиненную балетмейстером композицию сегодня считают хрестоматийной и повсеместно используют, в том числе, и в учебной практике, потому что она дает отличное представление об историко-бытовом танце как художественном явлении в его применении в сценической балетной практике. В данном танце сочетаются такие свойственные настоящему историческому танцу качества как простота техники (т.к. исполняли их обычные люди, без специальной подготовки), следование определенному церемониалу и правилам этикета, пластическая однородность.

Образы Средневековья отражены в общем характере движений, выбранных Лавровским для танца гостей. Для сравнения: в танцах эпохи Возрождения появились куда более манерные позы, поклоны кавалера, стала использоваться шляпа, которая то снималась, то надевалась и была важным аксессуаром. Изменились позы исполнителей, движений в танце стало больше, и они утратили средневековую медлительную величавость. По словам М. В. Васильевой-Рождественской, в более ранние времена «этикет придворного общества был очень строгим; он регламентировал тончайшие детали поведения. Соблюдение правил этикета считалось обязательным во время официальных аудиенций, церемоний, придворных прогулок, обедов, ужинов, танцевальных вечеров»⁸⁵. Постановка Лавровского отражает заложенный в этом утверждении смысл и, значит, верно передает исторические реалии, как это и должно быть, когда речь идет о сценических версиях исторических танцев. В целом, «Танец с подушками» построен «на подлинном материале и дает характеристику времени действия балета, эпохи, персонажам. <...> Мы видим персонажей и понимаем, что они из себя представляют. Естественно, что такой танец не мог просто выдумываться из головы. <...> В данном случае совпадает все – и музыка, и костюмы, и хореография, которую Лавровский поставил на очень простых движениях бранля – самого простого и самого

⁸⁵ Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская. С. 63.

популярного танца средних веков. И из этих нескольких движений он создал яркую картину»⁸⁶.

Для профессионала несложно заметить и отделить друг от друга те движения и фигуры, которые относятся к типичным медленным церемониальным танцам рубежа Средневековья – Раннего Возрождения, и те, что добавлены постановщиком для усиления выразительности композиции в целом и являются, скорее, плодом его фантазии, чем *ras* исторического танца. Например, Л. М. Лавровский много использует поклоны, которые были важнейшей частью хореографии бассдансов Средневековья и благородных танцев Возрождения. В этом аспекте он обращается к этнографическому наследию и следует правилам и нормам исполнения поклонов, принятым в данную эпоху. Это немаловажно, т.к. поклон, реверанс и тому подобные движения, свойственные дворянскому этикету, менялись с течением веков, обретая и теряя различные черты и особенности. Далее, Л. М. Лавровский использует типичные шаги, которые мы знаем по бассдансам, паване, куранте и т.д. – простой бранль, двойной бранль, двойной бранль с репризой. Эти шаги универсальны для многих простонародных и придворных танцев эпохи. Естественно, что их не мог обойти хореограф, ставя историко-бытовой танец. Использует Л. М. Лавровский и такие типичные для церемониального танца положения *vis á vis*, обводки партнерши партнером, опустившимся на одно колено, взаимные поклоны и т.д. Все эти фигуры составляют основу танцевальной культуры данного периода: они использовались повсеместно по всей Европе и украшали все медленные танцы. На основе перечисленной лексики и конструкции из фигур, известных благодаря старинным учебникам танца и гравюрам, Л. М. Лавровский создает собственный пластический рисунок, в который внедряет оригинальные *ras*, комбинации и композиционные приемы.

Отметим, что если народному танцу могла быть присуща определенная удаль, раскрепощенность, нарочитая простота и фривольность общения между

⁸⁶ Беседа автора диссертации с И. А. Ворониной 20 декабря 2023 г.

танцующими (часто это тесные объятия, обхват партнером талии партнерши и т.д.), то в танце салонном, наоборот, подчеркивалась дистанция между танцующими и их статус. В благородных танцах большое значение имел церемониал, узаконенные взаимоотношения между полами. Отсюда – максимальная степенность, соблюдение правил этикета, обращения с одеждой, шаги, постановки корпуса и т.д. Все это отражено Л. М. Лавровским в «Танце с подушками». Есть в нем и некоторая утрированность поз, которые выглядят то и дело более значительными и полными пафоса, чем схожие бытовые движения, что также соответствует всему, что мы знаем о данной эпохе и о танце этого времени. Например, сеньор Капулетти картинно бросает подушку к ногам сеньоры Капулетти, она опускается на нее на колени, затем сеньор Капулетти тоже с достоинством опускается на колени и обнимает супругу. Эти объятия очень отличаются от объятий в народном танце: они достаточно сдержанные и даже скованные, т.к. публичное проявление чувств не было принято у благородного сословия. Присутствуют в данном танце и мотивы поклонения Прекрасной даме, распространившиеся в обществе в позднем Средневековье. С одной стороны, мужчина показывает свое главенство, с другой – выказывает уважение и пиетет к супруге и партнерше по танцу. Все это Л. М. Лавровский смог передать в движениях, характере взаимодействия танцующих, а также в общей атмосфере «Танца с подушками». Учел постановщик особенности положений рук и вообще то, как держались за руки в танце: в частности, мы видим, как партнер держит партнершу не за кисть, а за запястье. Интересна также поза *vis á vis*, во время которой партнеры кладут друг другу вытянутую руку на плечо.

Л. М. Лавровский демонстрирует знание основ старинного салонного танца эпохи, который, как указано выше, бывал парным и хороводным. Но он соединяет элементы того и другого танца в единый рисунок. Танец рыцарей длится около пяти минут (вместе с входящим в него дуэтом Джульетты и Париса), и за это время хореографу важно не потерять зрительское внимание.

Поэтому в данной композиции он многократно применяет различные рисунки. В реальности, скорее всего, схема подобных танцев была более однообразной.

К той составляющей «Танца с подушками», что придумана Л. М. Лавровским для раскрытия образного содержания номера, можно отнести «соло» всех женщин и затем всех мужчин. Они как будто обмениваются «фразами», разговаривают через танец друг с другом. Дамы обращаются к кавалерам, выказывая в очередной раз свое смирение, но и напоминая о личном достоинстве и даже некой независимости. Мужчины отвечают резкими агрессивными движениями, в которых видны гордость, смелость, готовность защищать свой род. Также у Лавровского в финальной части данного номера артисты делятся на тройки – мужчина и две дамы; дама, двое мужчин – с определенной драматургией взаимоотношений и танцевальным «сюжетом» внутри каждой тройки. Мы не можем точно утверждать, практиковались ли такие выходы в исторических салонных танцах, хотя достоверно известно, что в бытовом танце существовали индивидуальные сольные «высказывания», а также могла быть солирующая пара. Предположим, что Лавровский сделал эти добавления для того, чтобы дополнительно подчеркнуть церемониальный характер происходящего, однако общий дух и эстетика его постановки никак не противоречат теоретическим материалам и сведениям о танцах позднего Средневековья.

«Танец с подушками» стал прекрасным примером реалистического, но при этом лежащего в границах хореографического искусства отображения целого социального слоя, европейского средневекового мира, с его законами, атмосферой, правилами. Все это нашло четко читаемое, не требующее специальных пояснений отражение в танце, основные движения и рисунки которого взяты из истории и имеют народные истоки. В изображении знатного общества и бала у Капулетти Лавровскому удалось придать персонажам много истинной значительности и благородства не в условном «благородном», а именно в средневековом духе. Для этого хореограф и сочинил историко-бытовой танец, восходящий к образцам данной эпохи, очень аккуратно и

умело скомпонованный им в авторском стиле. При этом в «Танце с подушками» нет национальных черт, а есть черты эпохи и свойственного ей колорита.

Мы считаем, что Л. М. Лавровскому удалось достичь цели несколькими путями: и с помощью источников, и с применением профессионального опыта, и через творческую интуицию – добиться значимого художественно результата, перекликающегося в то же время с исторической реальностью и образцами существовавших исторических танцев.

Таким образом, в «Ромео и Джульетте» историко-бытовой танец использован как пластический язык, которым можно выражать то, что обычно считается прерогативой куда более абстрактного по сути своей, более, казалось бы, подходящего для обобщений и отражения эмоциональной жизни классического танца. Историко-бытовой танец имеет свои традиции, касающиеся областей его применения в балете, о которых подробнее сказано в первой главе данного исследования. Прежде всего, речь идет о создании исторической и социальной атмосферы, показе обобщенного образа социального слоя. «Танец с подушками» можно назвать художественным обобщением. Он не является декоративным, «непрограммным» дивертисментным эпизодом: он наделен собственным содержанием, он дает образ «Средневековья» как неперсонифицированного «героя» спектакля – системы взглядов и ценностей, влияющей на все события балета.

Подведем некоторые итоги. В спектаклях эпохи драмбалета происходящее на сцене должно было соотноситься с реальной действительностью, особенно если речь шла не о легендарных, полностью выдуманных сюжетах, а об историях, взятых из жизни. Стил и культура воспроизводимых в спектакле эпох и социальных обстоятельств накладывала на постановщиков ограничения. Это обусловило те новые качества и функции, которые приобрел историко-бытовой танец в балетах 1930–1950-х гг. Несомненно, для постановщиков данных балетов было важным показать

эпоху в ее правдивом, близком к исторической реальности виде, и танцы, распространенные в быту, давали необходимые для этого краски. При этом Р. В. Захаров и Л. М. Лавровский не переходили определенные границы, не занимались примитивным бытописанием, но и не ограничивались отвлеченными образами и чисто академическими танцевальными приемами.

Сюжет «Ромео и Джульетты» отсылает нас к событиям, которые могли иметь место в эпоху раннего Возрождения в Италии, в контексте совершенно определенных жизненных реалий. Персонажи спектакля должны были соответствовать месту и времени действия пьесы. Речь идет о противостоянии двух миров и двух типов мироустройства – Средневековья с его преданностью устоям и кастовому мышлению, и Ренессанса с его раскрепощением нравов и вниманием к духовному миру отдельной личности. В этой связи в «Танце с подушками» Л. М. Лавровский использовал пластику и выразительные средства историко-бытового танца не только для того, чтобы показать семью Капулетти, создать образы веронской знати, но главным образом для того, чтобы погрузить зрителя в те исторические и социальные условия, которые послужили причиной трагедии, постигшей Ромео и Джульетту. Схожим образом мыслил и сочинял свою балетную историю Р. В. Захаров в «Бахчисарайском фонтане» и «Иване Сусанине», передавая в номерах историко-бытового танца образ польской шляхты: в одном случае – родственников и друзей главной героини, окружающих ее вниманием и заботой, в другом – гордого и надменного войска, торжествующего в предвкушении победы.

Глава третья. Историко-бытовой танец в балетах В. И. Вайнонена, В. М. Чабукиани, Н. А. Анисимовой

3.1. Историко-бытовой танец в балетах В. И. Вайнонена «Пламя Парижа» и «Щелкунчик»

Наряду с балетами-пьесами, в репертуаре 1930–50-х гг. существовали спектакли, более «балетные» по своей драматургии. В. М. Красовская писала: «Танец, который не являлся прямым аналогом драматического действия, а создавал образные обобщения, развернутые характеристики, героическую атмосферу спектакля, существовал рядом с драматическим танцем в таких, например, балетах В. Вайнонена и В. Чабукиани, как “Пламя Парижа”, “Сердце гор”, “Лауренсия”»⁸⁷. Все, сказанное исследователем о хореографии этих спектаклей, относится в равной мере к классическому, характерному и историко-бытовому танцу в них.

«Пламя Парижа» (музыка Б. В. Асафьева, 1932) стало свидетельством того, как «создавался новый тип героико-драматического балета, в связи с чем на новый уровень выходила роль кордебалета, призванного изображать народные массы, превращаясь из “фона”, на котором действуют центральные персонажи, в полноправного участника балетного спектакля. Новым было и то, что в таком балете появился массовый мужской танец. “Реализм” как непереносимое условие при создании нового советского балета привел к расширенному применению элементов народного танца и актерского мастерства исполнителей»⁸⁸. В контексте таких задач историко-бытовой и характерный танец становились незаменимыми.

В «Пламени Парижа» В. И. Вайнонен уделил большое внимание культуре французского танца эпохи Великой буржуазной революции. При этом сам Вайнонен отмечал: «Этнографический материал, как литературный,

⁸⁷ Красовская, В. М. Статьи о балете / В. М. Красовская. С. 23.

⁸⁸ Васильева, А. Л. Очерки истории характерного танца: от XVIII до середины XX века: учеб. пособие / А. Л. Васильева. С. 149.

так и иллюстративный, почти не использован. По двум-трем гравюрам, найденным в архивах Эрмитажа, приходилось судить о народных танцах эпохи. В свободных, непринужденных позах “Фарандолы” мне хотелось дать представление о веселящейся Франции. В порывистых линиях “Карманьолы” я хотел показать дух возмущения, угрозы и бунта»⁸⁹. Восставший народ являлся полноправным действующим лицом балета. Красовская отмечала: «<...> герои были тесно связаны с массой, жили одним дыханием с нею. Некоторые из них погибали. Умирала Тереза. Но самая ее смерть утверждала бессмертие народа, звучала победным призывом к продолжению борьбы, потому что образ Терезы органически связан с образом массы, непосредственно из него возникал. И потом так естественен был праздник свободы – дивертисмент последнего акта. Зритель встречал здесь старых друзей, тех, кто шел с Терезой в бой и имел право праздновать свою победу»⁹⁰. Естественны были и танцы первого акта, и развернутый дивертисмент в третьем, подводившие к картине штурма Тюильри.

Большая народная сцена на площади в третьем действии содержит несколько выдающихся номеров, основанных в той или иной степени на народной хореографии: овернский танец, танец басков, «Карманьола», однако их мы отнесем к сфере характерного танца. Эти танцы – национальные «по-балетному», отражают дух и традиции французской культуры тех лет в индивидуальном восприятии хореографа-постановщика. Они проникнуты темой народной борьбы, насыщены эмоциональным зарядом, ощущением душевного подъема и национального единения. На этих основах балетмейстер сочинил композиции, которые отразили образы крестьян и горожан, принимавших участие во Французской революции. Вайнонен не изучал специально французский танцевальный фольклор XVIII века или культуру басков и, возможно, имел о них лишь общее, свойственное образованному человеку и практику хореографии, представление. Но несмотря на это, он

⁸⁹ Цит. по: Армашевская, К. Н., Вайнонен, Н. В. Балетмейстер Вайнонен / К. Н. Армашевская, Н. В. Вайнонен. С. 85.

⁹⁰ Красовская, В. М. Статьи о балете / В. М. Красовская. С. 95.

создал целую палитру разнообразных номеров. В танце басков, судя по свидетельству биографов мастера, он смог удивительно точно угадать движение реальных баскских плясок (как выяснилось во время гастролей балетной труппы Ленинградского театра опера и балета им. С. М. Кирова по Франции в 1950-х гг.)⁹¹, но это совпадение было интуитивным, оно не основывалось на изучении материалов или знаниях о баскской культуре.

К области историко-бытового танца в спектакле относятся крестьянская фарандола первого акта и сарабанда во втором действии. Они создавались по иному принципу, чем упомянутые выше характерные номера. Хореограф старался следовать образцам старинных бытовых танцев, трансформируя их в соответствии с драматургией тех сцен, в которых они исполнялись. Балетмейстерское и режиссерское решение составляло единое целое. Здесь сработал принцип, позже сформулированный М. В. Васильевой-Рождественской: балетмейстер волен создавать собственные парафразы на основе движений народного танца⁹², но с учетом его природы и эстетики; также им должны быть учтены основополагающие принципы народного танца – рисунки, общий стиль, пластика. Все это мы находим в «Пламени Парижа».

Фарандола в первом действии «очень естественно возникает как танец радости и веселья народа, захватившего замок маркиза. <...> Аристократов с позором изгоняют, толпа крестьян выбегает из настежь распахнутых ворот только что захваченного замка – и сразу, немедленно, как вспышка радости, с общего круга начинается танец»⁹³.

Отметим, что в 1930–32 гг., когда Вайнонен работал над своим балетом, взять уже собранную информацию о движениях и рисунках Фарандолы было неоткуда, и хореографу приходилось самостоятельно анализировать и отбирать источники. В случае с Фарандолой он не использовал «от и до» реальный материал старинной фарандолы, отраженный в литературе, а

⁹¹ Армашевская, К. Н., Вайнонен, Н. В. Балетмейстер Вайнонен / К. Н. Армашевская, Н. В. Вайнонен. С. 91.

⁹² Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская. С. 14.

⁹³ Армашевская, К. Н., Вайнонен, Н. В. Балетмейстер Вайнонен / К. Н. Армашевская, Н. В. Вайнонен. С. 85–86.

основывался на иконографии. При этом балетмейстер самостоятельно разработал хореографическое содержание данного танца, опираясь на найденные в изобразительном материале «исходные точки» – статичные положения участников народных увеселений. Вайнонен использовал в качестве лейтмотива найденную им на гравюрах типичную для фарандол позировку. Отталкиваясь от гравюр, он воспроизвел «позу танцора на сельском празднике. Эта поза точно скопирована Вайноненом в “Фарандоле” <...>: округлые руки, из которых одна наверху, другая уперта в бедро локтем вперед; нога, поставленная на носок чуть впереди другой, плотно стоящей на земле; слегка склоненные корпус и голова, так что танцор смотрит как бы из-под руки. Это все. Остальное балетмейстер домысливает, извлекая из <...> воображения...»⁹⁴. Прочитанный отрывок из книги про В. И. Вайнонена представляет собой одно из уникальных свидетельств того, как рождались историко-бытовые танцы в балетах советского времени. Отразила фарандола и общую осведомленность Вайнонена о народной плясовой культуре, воссозданной в фигурах и рисунках этого танца: «парное построение, круги, кружочки, переходы, напоминающие по рисунку и кардиль, и контрданс, и любой другой массовый танец любого народа»⁹⁵. Иначе говоря, хореограф соблюдал в своей авторской композиции общие начала, на которых строится танец XVIII века. Он не использовал сложных движений, обратился к базовым рисункам и построениям, существующим в танцах такого типа. В данном случае воображение автора было сознательно ограничено рамками, позволившими создать восходящую к фольклорным образцам танцевальную композицию.

В Фарандоле В. И. Вайнонен пошел по пути авторского переосмысления существовавшей в быту хореографии. Сегодня этот танец принято относить к народно-сценическому направлению. Однако, по нашему мнению, Фарандола находится на стыке выразительных средств и эстетики историко-бытового и

⁹⁴ Армашевская, К. Н., Вайнонен, Н. В. Балетмейстер Вайнонен / К. Н. Армашевская, Н. В. Вайнонен. С. 86.

⁹⁵ Там же. С. 87.

характерного танца. К историко-бытовому танцу ее приближают танцевальная лексика, манера исполнения, общее художественное решение. В ней нет той энергичности, экспрессии жеста и позы, которые отличают, например, Карманьолу из того же спектакля, решенную чисто в характерном ключе. Зато в Фарандоле присутствуют свойственные историко-бытовому танцу скромность движений, их несложный набор, а также типичная именно для историко-бытового танца временная и социальная, а не национальная окраска. В отличие от характерных номеров третьего акта, передающих образы жителей различных регионов Франции, Фарандола раскрывает обобщенный образ французского крестьянства.

Сцена праздника в Тюильри (второе действие балета) открывается торжественным медленным церемониальным танцем – Сарабандой. Возглавляют его король с королевой. Данный номер призван воссоздать атмосферу жизни в королевском дворце, картину нравов французской аристократии конца XVIII в. как стороны конфликта, лежащего в основе «Пламени Парижа». По своему смыслу и выразительным средствам он противопоставлен танцам крестьян и горожан, которые зритель уже видел в первом акте и еще увидит в третьем. Сарабанда как нельзя лучше подходила для данной задачи, т.к. она является танцем степенным, благородным, даже величественным, построенным на медленных темпах, исполняется в сдержанной манере. В. И. Вайнонен использовал движения подлинной сарабанды, а также положения, типичные для медленных балльных танцев эпохи в целом. Руки согнуты в локтях и раскрыты в стороны, часть руки от локтя до кисти поднята кверху, на высоту плеча. Танцующие движутся медленно, делают картинные остановки в профильных позировках, кланяются друг другу, строго соблюдают вплетенные в саму ткань сарабанды правила придворного этикета.

Сарабанда наиболее близка тому, с чем идентифицируется сегодня понятие «историко-бытового танца». Опираясь и здесь на исторический контекст и образы, навеянные иконографией, Вайнонен поставил перед собой

и осуществил задачу «не стилизовать эпоху, а показать ее как реальность, как факт»⁹⁶. В уже цитированной нами книге о Вайнонене так описан этот эпизод спектакля и характер танца: «... зритель видит роскошный зал, офицеров и дам, застывших в церемонном поклоне. Начинается ритуальный придворный танец, чопорный, медленный, манерный. Но манерность его нимало не шаржирована. Постановщик хочет, чтобы зритель воспринимал эту сцену, как реальную, чтобы он был убежден – да, вот так танцевали во дворце. Перед нами истые аристократы... <...> Строгая симметрия линий, медленные переходы, каменные лица, на которых застыло выражение заученной галантности, диктуемой этикетом»⁹⁷.

В сарабанде хореограф еще ближе подошел к истокам бытового танца, самым минимальным образом театрализовав его. Этот номер является редким для 1930-х гг. примером «цитатного» включения в спектакль реально существовавшего танца в его аутентичной форме.

Особый вариант использования элементов исторического танца дает «Гавот» на музыку Ж. Б. Люлли, исполняемый в той же сцене «Пламени Парижа». По сюжету придворные артисты показывают гостям короля балет в стиле мифологических представлений XVII–XVIII вв. «Балет в балете» рассказывает о любви двух безымянных героев, соединенных Амуром. Гавот является стилизованной под старинную пластику вариацией на пальцах, исполняемой героиней балета, а в самом спектакле – придворной актрисой Дианой Мирей. Данный номер сохранился в кинозаписи в исполнении известной балерины Большого театра Р. С. Стручковой. Несмотря на то, что это классическая вариация, она в полной мере связана с приемами исторического танца и восходит к нему. Однако эти приемы существенно переосмыслены.

Старинный салонный гавот был парным танцем. Основной его вариант бытовал в бальном обиходе, но имелась у него и особая сценическая версия. В

⁹⁶ Армашевская, К. Н., Вайнонен, Н. В. Балетмейстер Вайнонен / К. Н. Армашевская, Н. В. Вайнонен. С. 85.

⁹⁷ Там же. С. 101.

бальном варианте гавота «кавалер и дама ставят правую ногу в 4 позицию на полупальцы, левую – на низком арабеске (первая четверть). *Plié* на обе ноги (вторая четверть). Правая нога поднимается на полупальцы, одновременно левая делает *soupiré* (третья четверть). *Plié* на обе ноги (четвертая четверть)»⁹⁸. Далее на втором такте танцующие «делают семь маленьких шагов на полупальцах»⁹⁹, а затем переходят к сложной фигуре с прыжковыми движениями. Что касается сценического варианта¹⁰⁰, он, при той же основе, требует хорошей техники, предполагает исполнение на пальцах. Это и позволило Вайнонену сочинить вариацию, придав ей характер гавота и сохранив присущий ему стиль. В Гавот включено много вариантов *pas de bourrée*, *sauté* и шаги на пальцах, повороты, низкие аттитюды, а также позировки, типичные для салонного гавота: особая постановка корпуса с чуть наклоненным вперед верхом спины, мягкими руками с опущенными локтями и поднятыми кистями. Соединенные с классическими движениями, *pas* гавота стали, таким образом, основой классического номера. Так наследие историко-бытового танца приобрело чисто балетную форму, сохранив при этом свои истоки и специфические черты.

Интересно отметить, что в наши дни «Гавот Люлли» как бы возвратился к своим истокам. Он является сегодня элементом учебной программы по историко-бытовому танцу. Его адаптированную для данного предмета, но все же достаточно сложную технически редакцию используют на уроках в Московской государственной академии хореографии. Разучивая «Гавот» с учениками, мы как будто бы заново соединяем его с теми материалами и свидетельствами, на которые опирался Вайнонен. В то же время старинный танцевальный материал, использованный хореографом, становится образцом для формирования представлений о гавоте (и о салонных танцах XVIII века) у

⁹⁸ Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская. С. 117-118.

⁹⁹ Там же. С. 118.

¹⁰⁰ Там же. С. 120-124.

современных артистов балета: «Гавот Люлли» позволяет соединить культуру исполнения историко-бытового и классического танца.

Еще один пример историко-бытового танца в творческом наследии В. И. Вайнонена мы находим в «Щелкунчике», где исполняется Гросфатер.

Работу над постановкой балета П. И. Чайковского хореограф начал с того, что в соавторстве с композитором и музыковедом Б. В. Асафьевым пересочинил изначальное либретто М. И. Петипа. Двухактный в оригинале, спектакль стал в новом варианте трехактным. Фантастические сцены, разворачивавшиеся во сне Маши, занимали второе и третье действие, первое целиком посвящалось празднику Рождества в семействе Штальбаумов.

В первом акте «Щелкунчика» Вайнонен стремился реалистически воспроизвести образ бюргерского быта и немецкой культуры XVIII века. Он пояснял: «В первом акте я, желая дать предпосылки сну Маши, ввожу ряд новых (не бывших ранее) моментов: Дроссельмейер показывает детям “Петрушку”, в которой участвуют король мышей, Щелкунчик и принцесса. Мальчики играют в солдаты; Фриц пугает Машу куклой короля мышей и т.д. Музыка этого акта позволила мне осуществить задачу реалистического показа разворачивающихся событий, где каждое действующее лицо я наделил характером и образом. Намерение дать ощущение реальной жизни было для меня главной задачей»¹⁰¹. Как часть реальной жизни разворачивается Гросфатер.

Гросфатер, «родственник» и гавота, и контрданса, имеет общие с ними черты, но обладает и своими особенностями. Вайнонен учел эти особенности, тщательно поработав над тем, чтобы элементы оригинального гросфатера присутствовали в его композиции в чистом виде.

Вайнонен следует природе и историческим принципам гросфатера, состоявшего из двух частей – медленной и контрастной быстрой. Но едва ли и в быстрой части гости настоящего званого вечера или бала XVIII века

¹⁰¹ Цит. по: Армашевская, К. Н., Вайнонен, Н. В. Балетмейстер Вайнонен / К. Н. Армашевская, Н. В. Вайнонен. С. 109.

исполняли комичные *pas*, которые сочинил для солистов своего гротфатера балетмейстер.

Но есть в Гротфатере из «Щелкунчика» и совершенно индивидуальные черты. При смене темпа во второй части танца, не только в музыку (абсолютно точно стилизованную П. И. Чайковским в традициях танцевальной культуры XVIII века), но и в хореографию «вторгается» новая и даже неожиданная тема. У номера появляются центральные персонажи – бабушка и дедушка, старшие родственники Штальбаумов. Пластика и образность переходят тут в откровенно гротесковую сферу. Балетмейстер изображает здесь двоих старичков, старающихся «вспомнить молодость» и исполнить резвые танцевальные движения, которые им уже едва ли под силу. Сами эти движения стилизованы, как и манера исполнения, и общий рисунок танца. Бабушка то мелко семенит, то слегка подпрыгивает в подобии антраша, дедушка вторит ей. Оба героя ведут себя слегка неловко, танцуют, подергиваясь и демонстрируя старческую манеру двигаться. Затем «интермедия» заканчивается и танец снова приобретает благородные, церемонные очертания. Утомившись, дедушка хватается за сердце, гости помогают ему дойти до кресла и сесть. Дирижер Ленинградского театра опера и балета им. С. М. Кирова Ю. В. Гамалей вспоминал, как играли эту небольшую сценку первые исполнители спектакля: «Во время танца Родителей, когда Штальбауму по сценарию делалось нехорошо, и он, схватившись за сердце, отходил в сторону к креслу, я услышал такой разговор между Штальбаумом (Солянниковым) и его Женой (Макаровой). Солянников, скривив рот, говорил: “Ой, ой, ой, что-то мне не по себе, схватило сердце, надо отдохнуть”. А Макарова отвечала: “Конечно, дорогой, сядь вот тут на кресло, сейчас принесу тебе водички”. Так большой мастер пантомимы Солянников помогал себе в создании образа соответствующим импровизированным разговором»¹⁰².

¹⁰² Гамалей, Ю. В. «Мариинка» и моя жизнь: Воспоминания дирижера / Ю. В. Гамалей; предисл. В. М. Красовской. СПб.: Папирус, 1999. С. 46.

Танец продолжается традиционно во всех отношениях: участники выстраиваются в несколько шеренг парами, под небыструю торжественную музыку начинают синхронное движение, исполняя так называемые променады и фигуры, характерные для контрдансов. В целом, Вайнонен использует лексику, типичную для такого танцев. Его сочинение строится на свойственных реальному гротеску основах: чередовании парных променад из обычных плавных шагов, шага с *plié* и выниманием ноги, поклонов, шагов с «припаданием», а также с исполнением аллеманд, кругов, переходов, кружений и т.д.

Когда музыка вновь меняет темп, из общего состава участников выделяется тройка солистов: Дроссельмейер и две молодые гостьи. Им Вайнонен поручил ряд быстрых скользящих *pas*, оттеняющих несколько замедленный характер общего танца.

Вайнонен был не только талантливым хореографом: он являлся, наряду с Л. М. Лавровским, Р. В. Захаровым и другими современниками одним из тех практиков, кто вел поиски в области природы режиссуры хореографических произведений. Сочетание разных форм и видов танца, их применение в зависимости от сюжетных ситуаций, внимание ко всем художественным средствам балетного искусства отличает его спектакли. К таким средствам относится и историко-бытовой танец, который В. И. Вайнонен активно задействовал, способствуя сохранению его основ и упрочению его места в балетном искусстве XX века.

3.2. Историко-бытовой танец в балетах В. М. Чабукиани «Сердце гор» и «Лауренсия»

В конце 1930-х гг. ленинградский репертуар обогатился двумя спектаклями В. М. Чабукиани – «Сердцем гор» и «Лауренсией». Оба внесли заметную лепту в развитие историко-бытового танца.

Чабукиани, будучи виртуозным и ярким танцовщиком, прекрасно понимал специфику своего искусства, а также оказался наделен таким ценным качеством, как умение сочетать элементы народного танца с классическим, и знанием грузинского танцевального фольклора. Исполнительский опыт позволил Чабукиани создавать балеты, которые становились актуальны для его времени и заслуживали признания больше, чем многие другие произведения эпохи драмбалета. Его работы в качестве хореографа показали, что он умело театрализует национальные танцы, сочиняет интересные вариации (особенно мужские), а также продуманно komponует разные танцевальные композиции и сюиты.

Работа над балетом «Сердце гор» продолжалась в течение 1937–38 гг. В создании постановки участвовали: композитор А. М. Баланчивадзе, сценарист Н. Д. Волков, художник С. Б. Вирсаладзе. Действие происходило на Кавказе, спектакль повествовал о любви княжны Маниже (обрученной с князем Заалом) к простому охотнику Джарджи. Рецензент премьеры выделял социальную подоплеку сюжета: «в основу либретто положен эпизод из истории Грузии конца XVIII – начала XIX века: восстание крестьян против феодалов. Линия социального конфликта переплетается с личной драмой...»¹⁰³. В силу сословного неравенства главные герои не могли быть вместе. Однако история заканчивалась не только любовной, но и реальной трагедией – Джарджи ранили в схватке с людьми жестокого князя, а Маниже гибла от удара кинжалом, прикрыв собой возлюбленного. «Сердце гор» несло в себе все приметы балетного искусства того времени: актуальную социально-политическую тематику, развитую драматургию, четко прописанные характеры героев, реалистичность исторической обстановки, в которой разворачивались события. Как и балеты-пьесы 1930-х гг., спектакль содержал много пантомимных сцен. Ставить их помогал драматический режиссер Н. В. Петров. Участие режиссера отдавало дань практике драмбалета. Поводы для введения танцев также были вполне традиционны. В частности, в данном

¹⁰³ Госберг, А.М. «Сердце гор» / А.М. Госберг // Советская музыка. 1938. № 8 (60). С. 58.

балете присутствовал типичный для спектаклей подобного плана эпизод с народным весельем, в котором был использован в полной мере народно-сценический танец. Либретто балета «Сердце гор» гласит: «...празднуют день охоты. На площадь высыпало все население аула. Танцуют и стар и млад. Когда появляется всеобщий любимец Джарджи, праздник становится еще веселей, звонче гремит музыка, ярче сверкают глаза»¹⁰⁴.

Хореографическая часть спектакля была богата и разнообразна. Чабукиани активно использовал классический, характерный и историко-бытовой танец. Опираясь на музыку балета, он преодолевал сюжетно-иллюстративную функцию танцевальных номеров. Особенно ценным в партитуре было то, что композитор А. М. Баланчивадзе использовал настоящий грузинский мелос, старинные напевы и танцевальные мелодии. Соответственно, балетмейстер опирался на аутентичный материал и создавал номера, которые отражали развитие характерного и историко-бытового танца, как их понимали на том этапе балетной истории.

Насыщенность спектакля «Сердце гор» элементами и образами, почерпнутыми в быту, подтверждает рецензент постановки, музыковед М. С. Друскин. Первым большим достижением В. М. Чабукиани он называет то, что классический танец использован в спектакле разнопланово и талантливо. Второе – на наш взгляд – не менее значимое достоинство балета и его автора «заключается в методе использования танцевального фольклора на подмостках театра. <...> ...Чабукиани <...> использовал движения народных грузинских танцев в целях их театрализованного развития и обогащения. При таком подходе к фольклору балетная классика и народная хореографическая культура обогащают друг друга. “Сердце гор” — первый балет в истории грузинской хореографии — убедительно доказывает правильность такого метода. В своей постановке Чабукиани дал любопытную “энциклопедию” грузинских народных танцев. В разработке их он проявил большую творческую изобретательность. Хороводный гурийский танец “Перхули”

¹⁰⁴ «Сердце гор». Либретто балета // *Энтелис*, Л. А. Сто балетных либретто / Л. А. Энтелис. С. 47-50.

<...> сменяется сванским танцем па пуантах “Перули”; танец с бубном “Довмури” чередуется с горской лезгинкой, осетинским свадебным танцем “Симга”; лирический “Лекури” — со свободной вариацией аджаро-гурийского танца “Хоруми” (последний помер принадлежит к лучшим в постановке Чабукиани)»¹⁰⁵.

В «Сердце гор» (как позже и в «Лауренсии») зритель видел много номеров, находящихся на стыке характерного и историко-бытового танца, что в очередной раз демонстрирует зыбкость границ между двумя этими направлениями в сценической практике. Такой подход обуславливали смысловые и драматургические задачи, возлагавшиеся на данные фрагменты спектакля. Целью В. М. Чабукиани не был показ одних лишь этнографических особенностей среды, в которой живут герои (что можно было бы сделать с помощью чисто характерной хореографии). Он использовал элементы настоящих горских танцев для того, чтобы выявить характеры персонажей. А поскольку среди героев были и крестьяне, и представители местной знати, особенности бытового поведения имели не меньшее значение, чем элементы народных танцев. Архивные кадры из спектакля подтверждают, что созданию правдивой бытовой атмосферы уделялось особое внимание. Костюмы аристократии, грузинских крестьян, охотников и т.д. воссозданы с большой тщательностью и правдоподобием. Соответственно, в танцах использовались те аутентичные композиции и движения народной хореографии, которые мы сегодня причисляем к историко-бытовому жанру. Бытовой танец применялся здесь как элемент многообразной структуры балетного спектакля, как важная часть его образной системы.

В рецензии музыковеда А.М. Госберга есть описания, как классических, так и историко-бытовых и характерных номеров. В частности, о сюите плясок на свадебном пиру в третьем акте он пишет: «Среди танцев, сменяющих друг друга, следует отметить “Самайю”... <...> “Самайя” — древнейший грузинский танец... <...> Музыка и движения этого танца не сохранились. В

¹⁰⁵ Друскин, М. С. Очерки. Статьи. Заметки / М. С. Друскин. Л.: Советский композитор, 1987. С. 202.

данном спектакле – это своеобразная “археологическая фантазия”, <...> в которой ритм танцевального движения подсказан старинной грузинской фреской...»¹⁰⁶. Характеристика «Самайи», придуманной В. М. Чабукиани на основе этнографического и иконографического материала, еще раз подтверждает, что историко-бытовая хореография в балете XX века – это не всегда четко сохранившаяся, записанная и воспроизведенная композиция прошлого, а зачастую – авторское сочинение на основе имеющегося (порой достаточно скудного) исходного материала, базирующегося на знании других танцев эпохи, ее колорита, изобразительного искусства, исторического контекста.

За «Самайей» следовала «Горская пляска», которую мы отнесем к сфере характерного танца, т.к. в ней были виртуозно развиты традиционные движения национальной пляски – «соперничества». Сама техническая сложность хореографии делала ее явлением чисто театральным, подчеркнуто внебытовым. В целом, по словам критика, в этом балете «чередование и органическое слияние приемов балетной классики и народного танца – дали блестящий творческий результат»¹⁰⁷.

В «Сердце гор» отводилось значительное место для бытовой хореографии в авторской обработке. Иконографический материал это подтверждает. Например, сохранилось фото, изображающее возрастных персонажей – князя и княгиню Эристава, запечатленных в танцевальной позе¹⁰⁸. По фото можно однозначно сделать вывод о том, что они исполняли бытовой танец. На женщине – платье в пол в традиционном кавказском стиле, из тяжелой ткани с обильной вышивкой, достаточно узкое, богато украшенное, явно исключающее широту движений, зато вполне удобное для исполнения национальных танцев в их близком к старинному виде. На мужчине – длинный чекмень (сюртук), сидящий по фигуре, с удлиненными

¹⁰⁶ *Госберг, А. М.* «Сердце гор» / А. М. Госберг // Советская музыка. 1938. № 8 (60). С. 63.

¹⁰⁷ Там же. С. 64.

¹⁰⁸ Артисты Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова Валентина Константиновна Иванова (Яровая-Равская) в роли княгини Эристава и Михаил Михайлович Михайлов в роли князя Эристава в балете «Сердце гор» // ЦГАКФД СПб. Фотоальбом. Пр 897. Позитив снимок 37.

рукавами, с подвешенным к поясу кинжалом и другими деталями, что также соответствует историческому образу. Доступно также фото главной героини спектакля – Маниже¹⁰⁹, которая одета в длинное историческое платье и туфли на каблуке, хотя в ряде других сцен она запечатлена в классическом длинном тюнике и на пуантах. В одном наряде она исполняла классические композиции, в другом – участвовала в мизансценах и историко-бытовых танцах. У героев, исполнявших танцы демихарактерные, характерные, классические, костюмы тоже похожи на национальные, но выглядят они проще и облегчены с точки зрения объема и деталей.

Это лишний раз подчеркивает, что не красочный национальный колорит как таковой, а исторически-конкретный быт служил предметом изображения для хореографа.

Обратимся теперь к одному из самых знаменитых и, на наш взгляд, самых значимых балетов, созданных в советское время – «Лауренсии» А. А. Крейна. Этот спектакль появился в разгар эпохи драмбалета – премьера состоялась в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова в 1939 году. Хореографом-постановщиком также выступил В. М. Чабукиани.

В спектакле, в соответствии с эстетическими требованиями эпохи, был разработан балетный вариант сюжета, заимствованного из классической литературы. Основной либретто послужила пьеса Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник»). Идея народной борьбы считалась неизменно актуальной для советского искусства, а выбор произведения испанского драматурга дополнительно усиливал современное звучание темы (в Испании шла гражданская война). В. М. Чабукиани привлекли сценичность и зрелищность положенного в основу балета материала. Сам он писал, что ему казалось важным воссоздать на сцене «богатый испанский колорит, который можно блестяще использовать в спектакле»¹¹⁰. Либретто балета и отзывы о

¹⁰⁹ Артисты Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова Елена Георгиевна Чикваидзе в роли Маниже и Роберт Иосифович Гербек в роли Заала в балете «Сердце гор» // ЦГАКФФД СПб. Фотоальбом. Пр 897. Позитив снимок 32.

¹¹⁰ Красовская, В. М. Вахтанг Чабукиани / В. М. Красовская. С. 78.

спектакле говорят одинаково как о наличии национальной основы в хореографии спектакля, так и о внимании к исторической атмосфере и ее приметам. Их и стремился воссоздать в «Лауренсии» хореограф. Народная культура, быт, образ испанских крестьян играли в этом спектакле общую важную роль. Отразить колорит помогли и сочиненные Чабукиани танцевальные композиции, и талантливые участники постановки, своим исполнительским мастерством подсвечивавшие образы темпераментных, энергичных, свободолюбивых, открытых испанцев. В балет были включены исторические танцы XVII века, когда происходит действие пьесы. Они решались в разном ключе, преимущественно средствами характерного танца, но возникали в балете и историко-бытовые композиции.

Здесь уместно будет еще раз напомнить, что грань между историко-бытовым и характерным (народно-сценическим) танцем в балетном спектакле бывает тонка. Знаток исторического танца, руководитель кафедры народно-сценического и современного танца МГАХ И. А. Воронина говорила: «Танец в спектакле, конечно, можно классифицировать: этот – народно-сценический, этот – историко-бытовой, но он всегда немного стилизован в той манере, в которой это должно быть в данном конкретном спектакле. Возьмем, например, фарандолу, в “Спящей красавице” (крестьянский танец): ее можно отнести к народно-сценическому танцу. Это выдуманный танец, хотя там есть народные движения, взятые из разных бранлей. Но главное – для чего данный танец поставлен»¹¹¹. Печать «выдуманности» лежит и на танцах «Лауренсии». Участник премьеры, характерный солист Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова М. М. Михайлов писал: «В “Лауренсии” <...> он [Чабукиани – *М. И.*] поступался той суровостью, какой требовала драма Лопе де Вега. В постановке отдельных танцев <...> он склонялся даже к эстрадной стилизации, образчики которой, если не ошибаюсь, завезла к нам немецкая

¹¹¹ Беседа автора диссертации с И. А. Ворониной 20 декабря 2023 г.

танцовщица Паулина Конер¹¹². <...> Думаю, не избежал этого влияния в испанских танцах “Лауренсии” и Чабукиани. <...> Углубили эту изысканную стилизацию в танцах еще и костюмы, с большим вкусом сделанные по эскизам С. Б. Вирсаладзе. В противовес общепринятому художник одел танцовщиц кордебалета наряднее, чем балерин. Широленные шелковые и газовые юбки с воланами у испанских деревенских красавиц ассоциировались скорее с современной эстрадой, чем с бедной средневековой деревней. Богатство и шик костюмов заставляли исполнителей держаться элегантнее, чем требовала логика характеров»¹¹³.

Попробуем выделить элементы историко-бытового танца, использованные балетмейстером для создания его стилизованной Испании.

Хореографическая драматургия «Лауренсии» во многом подобна драматургии «Сердца гор», танцевальные дивертисменты вводятся под теми же предложениями праздников. По сюжету, во втором акте балета отмечается свадьба Фрондосо и Лауренсии: «Все деревня весело празднует их свадьбу. Танцы и пляски следуют одна за другой»¹¹⁴. Логично, что в этой части спектакля собраны и народно-характерные, и историко-бытовые танцы. Присущие им средства используются достаточно свободно, балетмейстер не стремится четко следовать методике или принципам применения тех или иных пластических форм. В этом смысле театральная практика и школьное образование отчасти расходятся, т.к. в профессиональной балетной школе существует четкое разграничение и различие между методикой преподавания историко-бытового и характерного танца и формой их исполнения. В балетном спектакле, как отметила выше И. А. Воронина, эту грань часто приходится переходить и где-то стирать. Она предусматривает более свободное обращение хореографа с танцем, что мы и видим у Чабукиани.

¹¹² Конер Паулина (Полин) (1912–2001) – американская танцовщица, педагог и хореограф. Занималась танцем у М. М. Фокина.

¹¹³ Михайлов, М. М. Жизнь в балете / М. М. Михайлов; под ред. Д. И. Золотницкого; послесловие В. М. Красовской. Л.; М.: Искусство, 1966. С. 206–207.

¹¹⁴ «Лауренсия». Либретто балета // Энтелис, Л. А. 100 балетных либретто / Л. А. Энтелис. С. 129–131.

Хореографическое содержание и состав танцев балета «Лауренсия» прекрасно иллюстрируют высказанную И. А. Ворониной мысль. В балете есть ряд номеров, которые, несомненно, имеют взаимосвязь с историко-бытовым танцем и историческим материалом. В частности, к таким номерам можно отнести танец испанских цыган. Рассматривая его хореографию, мы понимаем, что это танец стилизованный, но основан он на народной лексике и подлинных движениях, которые знал В. М. Чабукиани. Об одной из исполнительниц данного номера и выразительных особенностях его композиции балетный критик Н. И. Эльяш писал: «Артистка Я. Сангович танцует в спектакле цыганский танец фламенго, и <...> богатство хореографического рисунка позволило ей отойти от того, что было найдено прежде в этой области и совершенно по-новому, крайне сдержанно, с почти суровой страстностью исполнить его и тем самым ввести “вставной номер” в образный строй всего спектакля»¹¹⁵. Слово «сдержанно» явно отсылает нас к эстетике историко-бытового танца, с его менее броской, яркой и подчеркнуто эффектной манерой исполнения по сравнению с народно-сценическим танцем. Этот аспект исторического танца – то, что он отражает бытовое поведение, показывает человека в его социальном облике и реальной среде – можно видеть и у современных исполнителей данного танца.

Другой критик отмечал: «В “Лауренсии” много массовых танцев. Необычайно эффектен цыганский “Фламенго” во главе с превосходной характерной танцовщицей Ядвигой Сангович. Гибка и пластична темпераментная Сусанна Звягина в большом “лирическом танце”. Интересен “танец с кастаньетами” в исполнении В. Галецкой и К. Рихтера»¹¹⁶.

В целом, в сюите народно-сценических танцев Чабукиани показал увлеченность не только выразительным, виртуозным и эмоциональным характерным танцем, но и разносторонность своих познаний о культуре историко-бытового танца, элементы которого вплетены в спектакль. Трудно

¹¹⁵ Эльяш, Н. И. Праздник танца [О премьере балета «Лауренсия» в Большом театре в 1956 г.]/ Н. И. Эльяш // Советская культура. 1956. 20 марта. С. 4.

¹¹⁶ Долгополов, М. Н. Балет «Лауренсия» / М. Н. Долгополов // Известия. 1956. 22 марта. С. 5.

сказать, что в этом балете есть отдельные исторические танцевальные композиции, которые основаны строго на фольклорном материале и воссоздают старинную манеру исполнения, свойственную XVII веку. Также мы не можем утверждать, что В. М. Чабукиани стремился показать в своем балете историко-бытовой танец в чистом виде. Однако его темы и образцы «просачиваются» сквозь ткань всего спектакля, демонстрируя тесную взаимосвязь между народным искусством и классическим балетом.

3.3. Элементы историко-бытового танца в балете «Гаянэ» в постановках Н. А. Анисимовой и В. И. Вайнонена

В 1930–1950-х годах было создано несколько балетов с народной тематикой, рассказывавших истории, которые разворачивались на фоне национального колорита одной из советских республик. К ним относится и «Гаянэ» А.И. Хачатуряна (1942 г.).

Балет «Гаянэ» появился тогда, когда шедевры драмбалета уже были созданы, и отразил первые приметы кризиса этого направления. В «Пламени Парижа», «Бахчисарайском фонтане», «Сердце гор», «Лауренсии», «Ромео и Джульетте» сюжет и хореографическая драматургия были тесно переплетены. Танцы, даже там, где они служили фоном действия, вытекали из него, оправдывались его логикой. Либретто «Гаянэ», сочиненное К. Н. Державиным, оказалось самым уязвимым элементом спектакля, и переделывалось при каждой новой постановке.

Спектакль был задуман как патриотическое произведение, утверждающее тему любви и верности Родине. Согласно первоначальному варианту сценария (1942), «действие балета происходит в одном из колхозов Советской Армении. Молодая колхозница Гаянэ вместе со своим братом Арменом – в числе передовых мастеров высокого урожая. Но муж Гаянэ, злостный бездельник Гико, хочет запереть ее дома, помешать участию молодой женщины в колхозном труде. Гаянэ удастся раскрыть вражеский

заговор, участником которого является Гико. Советские пограничники задерживают диверсантов, пытавшихся бежать через границу. Разоблаченный Гико в бешеной ярости угрожает Гаянэ бросить их ребенка в горную реку, наносит ей удар ножом. Колхозники схватывают преступника, который должен понести заслуженную кару. Начало Великой Отечественной войны. Многие колхозники отправляются на фронт. Гаянэ и другие женщины напряженно трудятся на полях колхоза, добываясь высокого урожая во имя Родины, во имя победы над врагом»¹¹⁷. В 1953 г. балет возобновили, изменив сюжет. «В новой постановке Гаэнэ – уже не молодая мать, страдающая от насилий и издевательств жестокого мужа, но такая же веселая, жизнерадостная девушка, как и ее подруги. <...> имя Гико носит молодой колхозник, влюбленный в Гаянэ, человек неустойчивый, пьяница и бездельник, мешающий труду своих односельчан; неустойчивость Гико пытается использовать в своих целях неожиданно появившийся в колхозе диверсант. Однако, разгадав врага, Гико поступает решительно и смело. Он спасает из огня полузадушенную Гаянэ. Ему удается задержать шпиона до прихода колхозников, но сам он погибает от удара ножом в спину. <...> Почему <...> авторы спектакля заставили Гико умереть? Вопрос разрешается очень просто: кроме Гико, Гаянэ любит чабан Армен, которому она отвечает взаимностью. Присутствие Гико усложнило бы ситуацию. Надо было его “вывести из игры”, и авторы новой редакции придумали “эффектную развязку”»¹¹⁸, – писал Ю. В. Келдыш, считавший переделки неудачными.

Хореографом первых постановок «Гаянэ» была Н. А. Анисимова. Она создала спектакль для артистов Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова во время эвакуации коллектива в Молотов (ныне Пермь) в 1942 г., а в 1944-м перенесла его на родную сцену театра. Ей же принадлежала обновленная в сценарном отношении редакция 1953 г., причем целый ряд хореографических фрагментов перешел в новую постановку без изменений.

¹¹⁷ Келдыш, Ю. В. Новая постановка «Гаянэ» / Келдыш Ю. В. // Советская музыка. 1953. № 2. С. 85-86.

¹¹⁸ Там же. С. 86.

Это было возможным, потому что танцы основывались не столько на сценарных положениях, сколько на музыке.

Музыка А. И. Хачатуряна стала важным фактором, повлиявшим на успех балета. Как и в случае с «Сердцем гор», с ясно звучащими грузинскими фольклорными мотивами, в музыкальном материале «Гаянэ» четко прослеживаются мотивы армянской народной музыки. «Гаянэ» – «балет на современную тему»¹¹⁹, – говорил композитор. Соответственно, перед зрителем возникали современные герои. Их образы раскрывали яркие пляски курдов, праздничные армянские танцы и другие номера. Качества, заложенные в партитуре, не могли не отразиться в хореографии. Ученица А. Я. Вагановой, прошедшая академическую школу, Н. А. Анисимова в «Гаянэ» работала с материалом, взятым непосредственно из жизни.

Для «Гаянэ» Н. А. Анисимова сочинила, в частности, знаменитый, сохранившийся по сей день «Танец с саблями». В этом номере преобладали выразительные средства характерного танца, но, помимо них, мы можем увидеть в нем и движения, пришедшие из бытовой пластики. Они необходимы хореографу, поскольку танец исполняется не в полуполюгендарной обстановке далекого прошлого, а в современных зрительских условиях.

Еще один вариант постановки «Гаянэ» осуществил В. И. Вайнонен в Большом театре в 1957 году. Для этого спектакля хореограф и Б. В. Плетнев написали новое либретто. «<...> конфликт был построен на сложных взаимоотношениях, возникающих внутри “любовного четырехугольника”». Двое юношей, Армен и Георгий, связаны той редкой мужской дружбой, которую проносят через всю жизнь, как самый святой союз. Оба друга любят Гаянэ. Она готова ответить взаимностью Георгию, но тому кажется, что ее избранник – Армен. Поняв, что может стать виновницей крушения их дружбы, Гаянэ решает отказаться от своего счастья. Четвертый участник коллизии – Мариам. Она любит Армена. Все четверо страдают, особенно Георгий, которого влечет к Гаянэ необоримая, глубокая страсть. Это чувство берет в

¹¹⁹ Хачатурян, А. И. Большое и трудное дело / А. И. Хачатурян // Советский артист. 1957. 25 мая. С. 3.

нем верх над законами дружбы, и он совершает предательство. Армен и Георгий охотятся в горах. Армену грозит смертельная опасность. Георгий может спасти друга, но терзания ревности на какой-то миг удерживают его, и он пытается прийти на помощь, когда уже поздно – Армен срывается в пропасть. Никто, кроме самого Георгия, не знает о его малодушии. Никто его не осудит, и он даже сам себя, казалось бы, может не казнить, так как Армен не погиб и выздоравливает. Но совесть мучает его все сильнее, особенно с тех пор, как он понял, что Гаянэ любит его. Георгия терзает и всеобщее участие к его угнетенному состоянию, которое все принимают за горе, вызванное несчастьем друга. Мариам терпеливо и упорно ухаживает за Арменом. Она ни за что не предаст своей любви, хотя и знает, что после падения в пропасть Армен может на всю жизнь остаться калекой. Армен пытается отвергнуть Мариам, так как не хочет принимать ее жертву. Гаянэ в недоумении, так как не может понять состояние Георгия, который то рвется к ней, то бежит от нее. Снова все четверо страдают. Мучения Георгия особенно сильны: ведь о его предательстве не подозревает даже Армен! В конце концов Георгий не выдерживается и признается в своем поступке. Все в ужасе от него отворачиваются. Только Гаянэ, преодолев себя, остается верной своему чувству к Георгию <...>. Армен выздоравливает и называет счастливую Мариам своей невестой <...> Армен, видя глубокое раскаяние Георгия, прощает его, как друга, но жители аула продолжают стоять в суровом молчании. <...> [Георгий и Гаянэ] покидают аул»¹²⁰.

Вайноненом было собрано в спектакле много образцов армянской пластической культуры, что отмечает в своей рецензии В. В. Ванслов. Заметим, что Вайнонен, в отличие от Анисимовой (которая была одним из лучших мастеров-исполнителей характерных танцев своего времени, но творила во многом стихийно), рационально подошел к тому, как развить национальные мотивы в своем балете. В начале первого акта зрителям был

¹²⁰ Армашевская, К. Н., Вайнонен, Н. В. Балетмейстер Вайнонен / К. Н. Армашевская, Н. В. Вайнонен. С. 242-243.

представлен танец, основанный на движениях лезгинки. В спектакле Вайнонена также присутствовал «темпераментный курдский танец»¹²¹. Оба эпизода по хореографии и стилю исполнения оказывались близки к тому, что танцевали на настоящих колхозных праздниках и мероприятиях. Это позволяет утверждать, что лезгинка и курдский танец у В. И. Вайнонена, как и ранее у Н. А. Анисимовой, имели некоторое отношение к историко-бытовому танцу, тогда как другие номера (например, «Танец с саблями») были более красочными и эффектными, в духе характерного танца. В то же время отдельные приметы бытовой пластики проникали во все хореографические номера спектакля. К этому Вайнонена, также как ранее Анисимову, обязывала сама обстановка действия, близкая зрителю и требовавшая конкретности.

Мы не можем утверждать, что первые постановщики «Гаянэ» специально стремились сохранить и донести до зрителя аутентичные формы бытового танца. Как и в большинстве других спектаклей, он применялся для достижения художественного эффекта, раскрытия образности спектакля, его фабулы. Показ бытовых танцевальных композиций не являлся целью постановщиков, но, обращаясь к современному быту, они обязаны были считаться с его пластическими проявлениями.

Спектакли В. И. Вайнонена, В. М. Чабукиани, Н. А. Анисимовой расширяют наши представления о методах театрализации бытового танца и способах его использования в балете 1930–1950-х гг. Не будучи так же тесно вписаны в сюжетную драматургию спектакля, привязаны к конкретной сценической ситуации, номера историко-бытового танца в их постановках несли более обобщенную хореографическую образность, были более самостоятельными. Не случайно некоторые из них, например, Гавот из «Пламени Парижа» и «Танец с саблями» из «Гаянэ» пережили спектакли, в которые первоначально входили, зажили самостоятельной жизнью как концертные балетные номера.

¹²¹ Ванслов, В. В. Балет «Гаянэ» / В. В. Ванслов // Советский артист. 1957. 12 июня. С. 4.

Заключение

XX век в истории отечественного балетного театра ознаменовался появлением нескольких значимых художественных направлений, одним из которых являлся драмбалет, превалировавший на советской сцене свыше двадцати лет, с 1930-х по 1950-е годы. Драмбалет оставил важный след в истории балета и повлиял на развитие этого вида искусства как в нашей стране, так и за рубежом. Выдающиеся мастера эпохи драмбалета – В. И. Вайнонен, Л. М. Лавровский, Р. В. Захаров, В. М. Чабукиани – обновили принципы хореографической драматургии, развили содержательную сторону спектакля, добились единства сценического танца в разных формах с действенной пантомимой. В спектаклях этого направления можно найти выдающиеся образцы видов сценического танца: классического, характерного, гротескового и историко-бытового. Для историко-бытового танца эпоха драмбалета стала временем подлинного расцвета. Благодаря появлению талантливых композиций, сочиненных хореографами на основе подлинного этнографического материала, историко-бытовой танец заявил о себе как об одном из важных выразительных средств балетного спектакля. Выяснилось, что у исторического танца на сцене есть своя роль, свое место. Изображение аристократической среды оказалось невозможно без тех красок, что давала переосмысленная автором спектакля бытовая хореография. И в сфере показа народной среды – хоть здесь и превалировал характерный танец – нашлось место танцу историческому. Драмбалет стремился показать человека и окружающий его мир (будь то Италия эпохи Возрождения или Польша XVII века, феодальная Испания или революционный Париж, средневековая Грузия или СССР) в реалистическом ключе. Это способствовало активному использованию историко-бытового танца, нередко раскрывавшего тематику и определявшего стиль спектаклей. Сегодня, изучая данное явление, видится целесообразным обратить более пристальный взгляд на драмбалет и

рассмотреть подробно образцы исторического танца, возникшие в балетах этого направления.

В настоящем диссертационном исследовании выявлены роль и значение историко-бытового танца в спектаклях эпохи драмбалета. Бытовой танец возникал не как отдельное явление, а как часть целого – один из важных элементов балетной драматургии, имеющий выразительные особенности и свою сферу применения в спектакле.

Автор работы проанализировал избранные бытовые танцы из значимых постановок 1930–1950-х гг., а также выяснил, как действовали хореографы, ставя такие танцы (где они находили информацию и образцы), как внедряли этот элемент в балетный спектакль, необходимо ли им было сохранять аутентичность бытовой хореографии при переносе ее на сцену.

На примере изученных историко-бытовых танцев из спектаклей эпохи драмбалета сделаны выводы о том, что исторический сценический танец, получивший название историко-бытового, является самостоятельным художественным языком, на основе которого создаются запоминающиеся, оригинальные, красочные композиции. В то же время, историко-бытовой танец, как и другие виды танца, выступает одним из важных элементов, формирующих спектакль, является частью его постановочного решения. О значении каждого вида сценического танца, в том числе – историко-бытового, об их применении и слиянии в целое Р. В. Захаров писал: «Способность мыслить хореографическими образами отличает балетмейстера от драматурга и режиссера драмы или оперы. Однако, как и они, балетмейстер должен быть мыслителем, психологом и педагогом: создавая драматургию спектакля, воплощая ее средствами хореографической композиции в пластические образы, он работает <...> как режиссер»¹²². Это утверждение в полной мере раскрывает сущность подхода хореографов эпохи драмбалета к постановке спектакля.

¹²² Захаров, Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. С. 57.

Балет 1930–1950-х гг. использовал все формы танца. В особенности востребованным оказался исторический танец, широко используемый как в балете, так и в танцевальных сценах оперных спектаклей. Именно в те десятилетия стало ясно, что историко-бытовой танец обладает уникальными художественными чертами. Это отразили спектакли советских хореографов эпохи драмбалета. О лучших балетах из них, созданных по мотивам великих литературных произведений, и их принципиальном отличии от старой классики, писал И. И. Соллертинский, делая акцент на наборе выразительных средств: «...речь идет <...> не о примитивном пантомимно-танцевальном пересказе соответственно упрощенной фабулы. Суть в другом: в создании возможностями эмоционально насыщенного танца галереи <...> образов, раскрывающихся на фоне сквозного хореографического действия»¹²³. Именно таким – «насыщенным», одновременно традиционным и оригинальным – стал историко-бытовой танец в спектаклях Р. В. Захарова и Л. М. Лавровского. Для этих балетмейстеров, как и для их современников – артистов, педагогов, исследователей – было очевидно, что бытовые танцы выполняют в спектакле задачи, которые невозможно решить средствами классического и характерного танца.

При изучении образцов бытового танца в советском балетном наследии первой половины XX века становится очевидно, что таких задач перед постановщиками обычно стояло несколько. Часть из них ставилась сознательно, часть – возникала как бы сама собой, по умолчанию:

- сохранение исторических образцов бытовой хореографии в неизменном виде;
- внедрение в спектакль старинных танцев и композиций из имеющегося наследия, воссоздающих колорит эпохи или социальной среды;

¹²³ Соллертинский, И. И. «Ромео и Джульетта» / И. И. Соллертинский // Леонид Михайлович Лавровский: Документы. Статьи. Воспоминания. С. 169.

- создание собственных сочинений на основе имеющихся исторических образцов и описаний при необходимости (особенно, если материала с танцами этого периода мало или нет совсем);
- раскрытие замысла через использование разных выразительных средств в спектакле;
- формирование исполнительской культуры, обогащение знаний и навыков в области театрального танца;

Анализируя творчество советских балетмейстеров 1930–1950-х годов, мы видим, что историко-бытовые танцы в спектаклях могут одновременно быть свидетельством сохранения образцов народной хореографической культуры и становиться творческим высказыванием прибегающего к ним постановщика.

Драмбалет высветил интересное явление, заслуживающее изучения балетоведами: размытость границ между лексикой историко-бытовых и характерных танцев; взаимопроникновение эстетики исторического и характерного танца в сценических композициях. Рассмотрению примеров таких композиций и явления в целом посвящена часть исследования. Драмбалет показал, в том числе, универсальность всех пластических языков, используемых в балетном театре, и возможность их свободного применения и органичного сочетания при сочинении танцев в качестве набора мотивов и движений – в особенности там, где целью хореографа является показ подлинной бытовой жизни человека прошлых столетий средствами балетного искусства.

В последующие десятилетия разнообразие форм и частота использования историко-бытового танца в балетных спектаклях даже снизилась.

Сегодня постановщики также создают балеты на исторические и литературные сюжеты, однако многие из них выбирают своим художественным языком усредненную неоклассическую (или классическую) хореографию, посредством которой отображаются все герои и ситуации

спектакля. Если характерный и гротесковый танец даже в таких условиях чаще попадают на сцену, то историко-бытовой танец, как правило, остается недопонятым и не в полной мере востребованным. Примеры деятельности Л. М. Лавровского, Р. В. Захарова, В. И. Вайнонена, В. М. Чабукиани, Н. А. Анисимовой и др. показывают, как расширяет возможности сценической выразительности использование в одном спектакле разных форм хореографии, доступных академическому балетному театру, в сочетании с действенным танцем и пантомимой.

В лучших образцах драмбалета историко-бытовой танец получил новый, актуальный для своего времени подход к постановке, который вылился в формы, построенные и основанные на реальных старинных танцах, представлявших собой при этом оригинальные авторские композиции. В качестве примеров использования и развития исторических танцев как основы для сценических историко-бытовых композиций были рассмотрены номера из балетов В. И. Вайнонена «Пламя Парижа» (музыка Б. В. Асафьева, 1932), «Щелкунчик» (музыка П. И. Чайковского, 1934), «Гаянэ» (музыка А. И. Хачатуряна, 1957); Р. В. Захарова «Бахчисарайский фонтан» (музыка Б. В. Асафьева, 1934); В. М. Чабукиани «Сердце гор» (музыка А. М. Баланчивадзе, 1936), «Лауренсия» (музыка А. А. Крейна, 1939); Л. М. Лавровского «Ромео и Джульетта» (музыка С. С. Прокофьева, 1940); Н. А. Анисимовой «Гаянэ» (1942); балетной сцены Польского бала из оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» в хореографии Р. В. Захарова (1939). В каждой из этих постановок балетмейстеры нашли место историко-бытовому танцу. Интересно то, что каждый автор сделал это по-своему: единым стало уважительное и профессиональное отношение к основам историко-бытового танца, к историческим материалам, отразившим хореографию, обычаи, быт изображаемой эпохи. Если Р. В. Захаров оказался самым сдержанным и академичным, остался ближе всех к прототипам поставленных композиций, то В. И. Вайнонен и В. М. Чабукиани в балетах «Пламя Парижа» и «Лауренсия» смогли органично переплести мотивы исторического танца с характерными

танцами, а Л. М. Лавровский создал выдающееся авторское сочинение, крайне созвучное образам средневековой культуры, на основе иконографического материала. В балете «Гаянэ» Н. А. Анисимова и В. И. Вайнонен, каждый по-своему, отразили современный быт, сочетая лексические средства характерного и историко-бытового танца.

Благодаря творчеству В. И. Вайнонена, Р. В. Захарова и Л. М. Лавровского формировалась и совершенствовалась методология сочинения исторических танцев в балетных постановках. И на этой же основе, с учетом важности изучения подлинных старинных образцов движений и хореографических композиций – складывалось представление о том, как и через какие образцы нужно учить историко-бытовому танцу в балетной школе. Сегодня тот подход к сохранению исторического танцевального наследия и его использованию на сцене, который интуитивно предложили авторы спектаклей драмбалета, на стыке подлинных образцов и индивидуальной фантазии автора, является общепринятым. В первой половине XX века, еще до появления учебной дисциплины «Историко-бытовой танец» в хореографических училищах и до написания первых пособий именно постановщики драмбалета задали направление, по которому данный вид сценического танца движется и развивается по сей день. Примечательно, что такие авторские композиции, как «Танец с подушками» Л. М. Лавровского, «Гавот» В. И. Вайнонена, рожденные фантазией хореографа, вошли, наравне с аутентичными образцами старинной бытовой хореографии, в число материалов, изучаемых на занятиях по историко-бытовому танцу в балетных училищах.

В результате проделанной работы автором диссертации были сделаны следующие выводы: советские балетмейстеры, творившие в эпоху драмбалета, внесли огромный вклад в развитие искусства хореографии во всех его формах, в том числе в области историко-бытового танца. В это время в спектаклях появился ряд новых авторских историко-бытовых танцев, основанных на подлинном историческом материале. Историко-бытовой танец развивался и

как учебная дисциплина, и как сценическое направление. Педагогами учитывались его лучшие аутентичные образцы, записывались и воспроизводились реальные танцы эпохи. Хореографы пользовались сведениями, собранными и систематизированными в рамках учебного процесса в балетных школах, творили на основе имеющегося материала, по-своему развивая его и внедряя в балетную культуру, обогащая тем самым и свои спектакли, и балет как вид искусства в целом.

Историко-бытовой танец в первой половине XX века приобрел новые черты. Благодаря деятельности теоретиков, педагогов и постановщиков данного времени – в особенности в 1930–1950-х годах – у этого вида танца появились теоретические, методологические основы и открылись новые пути практического развития. Одним из последних – позже классического и характерного – историко-бытовой танец обрел методику, получил научную базу в виде пособий и специализированных учебников. Ведущие постановщики эпохи драмбалета многое сделали для того, чтобы историко-бытовой танец утвердился на академической сцене в своих современных формах, имеющих тесную взаимосвязь с его историческими традициями и сохранившимися (или записанными в старинных книгах) образцами.

Рассматривая историко-бытовые танцы из балетных спектаклей, созданных в СССР в эпоху драмбалета, а также говоря о хореографическом искусстве в целом, мы, с одной стороны, имеем дело с определенным набором классических форм, старинных произведений, традиционных методик, устоявшихся эстетических принципов, а, с другой – наблюдаем постоянное изменение этих самых форм, эстетики, усложнение методики. В балетном искусстве сохраняются и оберегаются его лучшие образцы, называемые «классическим наследием». И в то же время эти самые образцы существуют в рамках живого театрального процесса, изменяются в определенной мере вместе с ним, а также становятся образцами и основой для появления новых, схожих с ними, опирающихся на них, но творчески самостоятельных, хореографических произведений. Такой же подход применяется и в области

историко-бытового танца. Это сказалось на сочинении танцев в балетах, а также на истории развития историко-бытового танца как учебной и научной дисциплины.

Список литературы и источников¹²⁴

Книги:

1. **Абызова, Л. И.** История хореографического искусства. Отечественный балет XX – начала XXI века : учеб. пособие / Л. И. Абызова. - Санкт-Петербург : Композитор. Санкт-Петербург, 2017. - 304 с. - Текст : непосредственный.
2. **Авдеенко, А. А., Богуславская, А. Г., Головкина С. Н.** Там, где рождается танец / А. А. Авдеенко, А. Г. Богуславская, С. Н. Головкина и др. ; сост. А. А. Авдеенко ; предисл. Ю. Н. Григоровича ; под общей ред. С. Н. Головкиной. - Москва : Московский рабочий, 1977. - 128 с. - Текст : непосредственный.
3. Агриппина Яковлевна Ваганова : Статьи, воспоминания, материалы / Вступ. статьи К. М. Сергеева и Н.П. Ивановского ; ред. Н. Д. Волков и Ю. И. Слонимский. - Ленинград ; Москва : Искусство, 1958. - 342 с. - Текст : непосредственный.
4. **Алексидзе, Г. Д.** Школа балетмейстера : учеб. пособие / Г. Д. Алексидзе ; научн. ред. Е. П. Валукин ; ред.-сост. Г. В. Иноземцева, Е. О. Преснякова. - Москва : Российский университет театрального искусства - ГИТИС, 2011. - 102 с. - Текст : непосредственный.
5. **Арбо, Т.** Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века : учеб. пособие / Т. Арбо ; пер. Н. В. Юдалевич. - Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2013. - 256 с. - Текст : непосредственный.
6. **Армашевская, К. Н., Вайнонен, Н. В.** Балетмейстер Вайнонен / К. Н. Армашевская, Н. В. Вайнонен ; вступ. статья К.М. Сергеева. - Москва : Искусство, 1971. - 279 с. - Текст : непосредственный.

¹²⁴ Список литературы и источников сделан по ГОСТу Р 7.0.100-2018 «Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления» (введен в действие с 1 июля 2019 года).

7. **Асафьев, Б. В.** О балете : Статьи, рецензии, воспоминания / Б. В. Асафьев ; сост., вступ. статья и коммент. А. Н. Дмитриева. - Ленинград : Музыка, 1974. - 296 с. - Текст : непосредственный.
8. Балет. Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. - Москва : Советская энциклопедия, 1981. - 623 с. - Текст : непосредственный.
9. «Бахчисарайский фонтан». Буклет. Большой театр СССР. - Москва : Искусство, 1951. - 23 с. - Текст : непосредственный.
10. «Бахчисарайский фонтан». Балет. Краткое содержание // Официальный сайт Мариинского театра. URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2011/11/2/1_1900/ (дата обращения: 15.04.2023). - Текст : электронный.
11. **Беляева-Челомбитько, Г. В.** Балет: эпоха sovietica (1917–1991) : учеб. пособие / Г. В. Беляева-Челомбитько. - Москва : Ун-т Натальи Нестеровой, 2005. - 297 с. - Текст : непосредственный.
12. **Блок, Л. Д.** Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок ; вступ. статья В. М. Гаевского. - Москва : Искусство, 1987. - 556 с. - Текст : непосредственный.
13. **Богданов-Березовский, В. М.** Красный мак / В. М. Богданов-Березовский. - Ленинград : ЛГАТОБ, 1934. - 24 с. - Текст : непосредственный.
14. **Богданов-Березовский, В. М., Волков, Н. Д., Мануйлов В. А.** «Бахчисарайский фонтан». Музыка Б. В. Асафьева / В. М. Богданов-Березовский, Н. Д. Волков, В. А. Мануйлов. - 2-е изд. - Ленинград : ЛГАТОБ, 1935. - 87 с. - Текст : непосредственный.
15. **Богуславская, А. Г.** Народно-сценический танец. / А. Г. Богуславская. - 2-е изд., перераб. и доп. - Москва : МГАХ, 2018. - 520 с. - Текст : непосредственный.
16. **Бочарникова, Е. В., Мартынова, О. М.** Московское хореографическое училище. Краткий исторический очерк / Е. В. Бочарникова, О. М. Мартынова. - Москва : Искусство, 1954. - 143 с. - Текст : непосредственный.

17. **Ваганова, А. Я.** Основы классического танца / А. Я. Ваганова. - 9-е изд., стер. - Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2007. - 192 с. - Текст : непосредственный.
18. **Ванслов, В. В.** О музыке и о балете / В. В. Ванслов. - Москва : Памятники исторической мысли, 2007. - 332 с. - Текст : непосредственный.
19. **Ванслов, В. В.** Хореограф Юрий Григорович / В. В. Ванслов. - Москва : Театралис, 2009. - 232 с. - Текст : непосредственный.
20. **Васильева, А. Л.** Очерки истории характерного танца: от XVIII до середины XX века : учеб. пособие / А. Л. Васильева. - 2-е изд., стер. - Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2023. - 160 с. - Текст : непосредственный.
21. **Васильева-Рождественская, М. В.** Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская ; научн. ред. и вступ. статья Н. И. Эльяша. - 2-е изд., пересмотр. - Москва : Искусство, 1987. - 382 с. - Текст : непосредственный.
22. **Воронина, И. А.** Историко-бытовой танец: учеб. пособие / И. А. Воронина. - Москва : Искусство, 1980. - 128 с.
23. **Воронина, И. А.** Программа дисциплины «Историко-бытовой танец». Московская государственная академия хореографии / И. А. Воронина. - Москва : МГАХ, 2019. - 20 с. - Текст : непосредственный.
24. **Гаевский, В. М.** Дивертисмент. Судьбы классического балета / В. М. Гаевский. - Москва : Искусство, 1981. - 383 с. - Текст : непосредственный.
25. **Гаевский, В. М.** Дом Петипа / В. М. Гаевский. - Москва : Артист. Режиссёр. Театр, 2000. - 428 с. - Текст : непосредственный.
26. **Галина Уланова: Я не хотела танцевать** / Авт.-сост. С. А. Давлекамова ; ред. Е. П. Белова. - Москва : АСТ-ПРЕСС СКД, 2005. - 280 с. - Текст : непосредственный.
27. **Гамалей, Ю. В.** «Мариинка» и моя жизнь : Воспоминания дирижера / Ю. В. Гамалей ; предисл. В. М. Красовской. - Санкт-Петербург : Папирус, 1999. - 422 с. - Текст : непосредственный.

28. **Голанцева, И. А.** Московское хореографическое училище. Становление. Этапы развития : специальность 17.00.01 : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / Ирина Антоновна Голанцева ; Гос. ин-т театрального искусства им. А. В. Луначарского. - Москва, 1990. - 24 с. - Текст : непосредственный.
29. **Голейзовский, К. Я.** Образы русской народной хореографии / К. Я. Голейзовский ; общ. ред. и послесловие М. Левина. - Москва : Искусство, 1964. - 368 с. - Текст : непосредственный.
30. **Громов, Ю. И.** Воспитание пластической культуры актера средствами танца: учеб. пособие / Ю. И. Громов. - Москва : Профиздат, 1971. - 36 с. - Текст : непосредственный.
31. **Громов, Ю. И.** Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера / Ю. И. Громов. - 2-е изд., испр. - Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2011. - 250 с. - Текст : непосредственный.
32. **Гудкова, В. В.** Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов / В. В. Гудкова. - Москва : Новое литературное обозрение, 2008. - 453 с. - Текст : непосредственный.
33. **Деген, А. Б., Ступников, И. В.** Петербургский балет (1903–2003). Справочное издание / А. Б. Деген, И. В. Ступников. - Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2003. - 336 с. - Текст : непосредственный.
34. **Деген, А. Б., Ступников, И. В.** Балет. 120 либретто / А. Б. Деген, И. В. Ступников. - Санкт-Петербург : Композитор. - Санкт-Петербург, 2008. - 560 с. - Текст : непосредственный.
35. **Дени, Г., Дассвиль, Л.** Все танцы / Г. Дени, Л. Дассвиль ; сокр. пер. с фр. Г. Е. Богдановой, В. А. Ивченко ; спец. ред. и сост. муз. материала Л. И. Онищенко. - Киев: Музична Україна, 1983. - 342 с. - Текст : непосредственный.
36. **Добровольская, Г. Н.** Балетмейстер Леонид Якобсон / Г. Н. Добровольская. - Ленинград : Искусство, 1968. - 176 с. - Текст : непосредственный.

37. **Добровольская, Г. Н.** «Щелкунчик» / Г. Н. Добровольская ; ред. С. В. Дружинина. - Санкт-Петербург : Мол, 1996. - 201 с. - Текст : непосредственный.
38. **Друскин, М. С.** Очерки по истории танцевальной музыки / М. С. Друскин. - Ленинград : Ленингр. филармония, 1936 (тип. им. Евг. Соколовой). - 204 с. - Текст : непосредственный.
39. **Друскин, М. С.** Очерки, статьи, заметки / М. С. Друскин. – Ленинград : Сов. композитор, 1987. - 299 с. - Текст : непосредственный.
40. **Еремина-Соленикова, Е. В.** Старинные балльные танцы. Новое время / Е. В. Еремина-Соленикова. - Санкт-Петербург : Планета музыки, Лань, 2010. - 251 с. - Текст : непосредственный.
41. **Захаров, Р. В.** Записки балетмейстера / Р. В. Захаров ; ред. А. В. Солодовников. - Москва : Искусство, 1976. - 354 с. - Текст : непосредственный.
42. **Захаров, Р. В.** Слово о танце / Р. В. Захаров. - Москва : Молодая гвардия, 1977. - 160 с. - Текст : непосредственный.
43. **Захаров, Р. В.** Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. - Москва : Искусство, 1983. - 224 с. - Текст : непосредственный.
44. **Захарова, О. Ю.** Русский бал XVIII – начала XX века. Танцы, костюмы, символика / О. Ю. Захарова. - Москва : ЗАО Издательство Центрполиграф, 2011. - 448 с. - Текст : непосредственный.
45. **Зацепина, К. С., Климов, А. А., Рихтер, К. Б., Толстая, Н. М., Фарманянц Е. К.** Народно-сценический танец. Часть 1-я / К. С. Зацепина, А. А. Климов, К. Б. Рихтер, Н. М. Толстая, Е. К. Фарманянц. Учеб.-метод. пособие для средних спец. и высших учебных заведений искусств и культуры. - Москва : Искусство, 1976. - 224 с. - Текст : непосредственный.
46. **Золотницкий, Д. И.** Сергей Радлов: режиссура судьбы / Д. И. Золотницкий. - Санкт-Петербург : РИИИ, 1999. - 346 с. - Текст : непосредственный.

47. «Золотой век». 1930 [К истории первой постановки спектакля Д. Д. Шостаковича] // Официальный сайт Мариинского театра. URL: https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/shostakovich111/golden_age1930/ (дата обращения: 01.02.2024). - Текст : электронный.
48. **Иванова, С. А.** Организационно-педагогические условия совершенствования преподавания народно-сценического танца в старших классах хореографических училищ: личностно-деятельностный подход: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.01 / Светлана Анатольевна Иванова [Место защиты: Моск. гос. ун-т культуры и искусств]. - Москва, 2013. - 22 с. - Текст : непосредственный.
49. **Ивановский, Н. П.** Бальный танец XVI-XIX вв. / Н. П. Ивановский. - Калининград : Янтарный сказ, 2004. - 208 с. - Текст : непосредственный.
50. **Ивашнев, В. И., Ильина, К. В.** Ростислав Захаров. Жизнь в танце / В. И. Ивашнев, К. В. Ильина. - Москва : Советская Россия, 1982. - 240 с. - Текст : непосредственный.
51. Искусство хореографии: сборник статей ; науч. ред. Е. П. Валукин. - Москва : ГИТИС, 2012. - 177 с. - Текст : непосредственный.
52. **Казаринова, Т. А.** Историко-революционная тема в творчестве В. Чабукиани. Буклет / Т. А. Казаринова. - Пермь: [б. и.], 1989. - 47 л. - Текст : непосредственный.
53. **Карп, П. М.** О балете / П. М. Карп. - Москва : Искусство, 1967. - 228 с. - Текст : непосредственный.
54. **Клемм, Б.** Новейший самоучитель к изучению общественных и художественных танцев. Руководство для учащихся танцам и учителей танцевания / Б. Клемм. - Санкт-Петербург : тип. А. Каспари, 1884. - 171 с. - Текст : непосредственный.
55. **Колесникова, А. В.** Бал в России. XVIII – начало XX века / А. В. Колесникова. - Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. - 304 с. - Текст : непосредственный.

56. **Колиньяр, Де.** Практический самоучитель бальных танцев для обоего пола / Де Колиньяр. - Москва : Тип. А. Гатцука, 1890. - 205 с. - Текст : непосредственный.
57. Константин Сергеев / Сост. М. И. Березкина ; ред. Е. Л. Луцкая. - Москва : Искусство, 1978. - 206 с. - Текст : непосредственный.
58. «Красный мак». Буклет. Большой театр СССР. - Москва : Искусство, 1951. - 23 с. - Текст : непосредственный.
59. **Красовская, В. М.** Балет сквозь литературу / В. М. Красовская ; ред.-сост. Д. И. Золотницкий ; вступ. статья Н. Н. Боярчикова. - Санкт-Петербург : Акад. Русск. балета им. А. Я. Вагановой, 2005. - 424 с. - Текст : непосредственный.
60. **Красовская, В. М.** Вахтанг Чабукиани / В. М. Красовская. - Москва : Искусство, 1956. - 192 с. - Текст : непосредственный.
61. **Красовская, В. М.** Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. Очерки истории / В. М. Красовская. - Ленинград : Искусство, 1979. - 295 с. - Текст : непосредственный.
62. **Красовская, В. М.** История русского балета / В. М. Красовская. - 3-е изд. - Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2010. - 288 с.
63. **Красовская, В. М.** Образы народной героики в творчестве В. М. Чабукиани (1929-1941). Автореферат дис. на соискание учен. степени кандидата искусствоведения / Вера Михайловна Красовская ; Ин-т истории искусств Акад. наук СССР. Науч.-исслед. ин-т театра и музыки. - Москва ; Ленинград, 1954. - 19 с. - Текст : непосредственный.
64. **Красовская, В. М.** Профили танца: сборник / В. М. Красовская ; общ. ред. и вступ. статья И. Д. Бельского. - Санкт-Петербург : Акад. Русск. балета им. А. Я. Вагановой, 1999. - 400 с. - Текст : непосредственный.
65. **Красовская, В. М.** Статьи о балете / В. М. Красовская. - Ленинград : Искусство, 1964. - 340 с. - Текст : непосредственный.

66. **Курагина, И. И.** Хореографическое искусство. Историко-бытовой танец. Учебно-методическое пособие / И. И. Курагина. - Кемерово : КемГик, 2019. - 163 с. - Текст : непосредственный.
67. **Куриленко, Е. Н.** Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле / Е. Н. Куриленко. - Москва : Российская акад. наук, М-во культуры Российской Федерации, Гос. ин-т искусствознания, 2003. - 287 с. - Текст : непосредственный.
68. **Лавровский, М. Л.** От первого лица / М. Л. Лавровский ; сост. и общ. ред. В. С. Лагунова. - Москва : Наталис, 2006. - 223 с. - Текст : непосредственный.
69. Леонид Михайлович Лавровский. Документы, статьи, воспоминания / Сост. М. И. Березкина, Н. В. Чадсон, В. И. Уральская ; вступ. статьи Б. А. Покровского и Б. А. Львова-Анохина. - Москва : Всерос. театр. о-во, 1983. - 423 с. - Текст : непосредственный.
70. **Леонова, М. К.** Из истории Московской балетной школы (1945 -1970) / М. К. Леонова ; науч. ред. В. А. Тейдер. - Москва : МГАХ, 2008. - 216 с. - Текст : непосредственный.
71. **Леонова, М. К., Ляшко, З. Х.** Из истории Московской балетной школы. Часть III (1917–1936) / М. К. Леонова, З. Х. Ляшко ; науч. консультант В. В. Ванслов ; ред.-сост. Н. Е. Мохина. - Москва : МГАХ, 2018. - 424 с. - Текст : непосредственный.
72. **Леонова, М. К., Ляшко, З. Х.** Из истории Московской балетной школы. Часть IV (1937–1945) / М. К. Леонова, З. Х. Ляшко ; науч. консультант О. Г. Тарасова. - Москва : МГАХ, 2022. - 432 с. - Текст : непосредственный.
73. **Лопухов, А. В., Ширяев, А. В., Бочаров, А. И.** Основы характерного танца / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров ; вступ. статья Ю. И. Слонимского. - 4-е изд., стер. - Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2010. - 343 с. - Текст : непосредственный.

74. **Лопухов, А. В.** Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / А. В. Лопухов; лит. ред. и вступ. статья Ю. И. Слонимского. - Москва : Искусство, 1966. - 366 с. - Текст : непосредственный.
75. **Львов-Анохин, Б. А.** Мастера Большого балета: сборник ст. / Б. А. Львов-Анохин. - Москва : Искусство, 1976. - 240 с. - Текст : непосредственный.
76. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. и авт. примеч. А. М. Нехендзи, предисл. Ю. И. Слонимского. - Ленинград : Искусство, 1971. - 446 с. - Текст : непосредственный.
77. Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII-XX веков. 2012-2013 годы ; науч. ред. Е. В. Еремина-Соленикова. - Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2014. - 300 с. - Текст : непосредственный.
78. **Мессерер, А. М.** Танец. Мысль. Время / А. М. Мессерер ; лит. запись И. П. Шейко ; предисл. Б. А. Ахмадулиной. - 2-е изд., доп. - Москва : Искусство, 1990. - 265 с. - Текст : непосредственный.
79. **Мессерер, С. М.** Суламифь. Фрагменты воспоминаний / С. М. Мессерер ; послесл. М. А. Кривич. - Москва : Олимпия Пресс, 2005. - 341 с. - Текст : непосредственный.
80. **Михайлов, М. М.** Жизнь в балете / М. М. Михайлов ; под ред. Д. И. Золотницкого ; послесл. В. М. Красовской. - Ленинград ; Москва : Искусство, 1966. - 316 с. - Текст : непосредственный.
81. Музыка и хореография современного балета: сборник статей / Сост. Ю. А. Розанова и Р. Г. Косачева ; общая ред. и вступ. статья Ю. А. Розановой. 4-й вып. - Москва : Музыка, 1982. - 202 с. - Текст : непосредственный.
82. **Нарская, Т. Б.** Историко-бытовой танец. Учеб.-метод. пособие / Т. Б. Нарская. - Челябинск : Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2009. - 179 с. - Текст : непосредственный.
83. Петербургский балет. Три века. Хроника. Т. I. XVIII век / Авт.-сост. Н. Н. Зозулина ; авт. проекта и ред. С. В. Дружинина. - Санкт-Петербург : Акад. Рус. балета, 2014. - 285 с. - Текст : непосредственный.

84. Петербургский балет. Три века. Хроника. Т. IV. 1901–1950 / Авт.-сост. Н. Н. Зозулина, В. М. Миронова ; авт. проекта и ред. С. В. Дружинина. - Санкт-Петербург : Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2015. - 544 с. - Текст : непосредственный.
85. Петербургский балет. Три века. Хроника. Т. V. 1951–1975 / Авт.-сост. Н. Н. Зозулина, В. М. Миронова ; авт. проекта и ред. С. В. Дружинина. - Санкт-Петербург : Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2016. - 430 с. - Текст : непосредственный.
86. **Петухова, С. А.** Балет Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта». Исследование / С. А. Петухова. - Москва : Издательский дом ЯСК, 2018. - 344 с. - Текст : непосредственный.
87. «Пламя Парижа». Балет. Краткое содержание // Официальный сайт Большого театра. URL: <https://bolshoi.ru/performances/ballet/the-flames-of-paris> (Дата обращения: 18.04.2023) - Текст : электронный.
88. «Пламя Парижа». Балет. Краткое содержание // Официальный сайт Михайловского театра. URL: https://mikhailovsky.ru/afisha/repertoire/the_flames_of_paris/ (Дата обращения: 20.04.2023) - Текст : электронный.
89. «Пламя Парижа». Буклет. Большой театр СССР. - Москва : Искусство, 1951. - 22 с. - Текст : непосредственный.
90. «Пламя Парижа». Музыка Б. В. Асафьева. - Ленинград : ЛГАТОБ, 1936. - 24 с. - Текст : непосредственный.
91. Программа дисциплины «Историко-бытовой танец». Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. - Санкт-Петербург, 1995. - 24 с. - Текст : непосредственный.
92. «Ромео и Джульетта». Буклет. Большой театр СССР. - Москва : Искусство, 1951. - 23 с. - Текст : непосредственный.
93. Русский балет. Энциклопедия / Редкол. Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. - Москва : БРЭ, Согласие, 1997. - 632 с. - Текст : непосредственный.

94. **Скотт, Ю. Г., Папко, Ю. В.** Не только балет. 60 лет. Воспоминания / Ю. Г. Скотт, Ю. В. Папко. - Москва : [б/и], 2023. - 468 с. - Текст : непосредственный.
95. **Слонимский, Ю. И.** В честь танца / Ю. И. Слонимский. - Москва : Искусство, 1968. - 371 с. - Текст : непосредственный.
96. **Слонимский, Ю. И.** Путь характерного танца / Ю. И. Слонимский // Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И. Основы характерного танца ; вступ. статья Ю. И. Слонимского. - 4-е изд., стер. - Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2010. - С. 9-58. - Текст : непосредственный.
97. **Слонимский, Ю. И.** Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра / Ю. И. Слонимский. - Москва ; Ленинград : Искусство, 1950. - 368 с. - Текст : непосредственный.
98. **Слонимский, Ю. И.** Чудесное было рядом с нами. Заметки о петроградском балете 20-х годов / Ю. И. Слонимский. - Ленинград : Советский композитор, 1984. - 264 с. - Текст : непосредственный.
99. Советский балетный театр. 1917-1967: сборник статей ; ред. В. М. Красовская. - Москва : Искусство, 1976. - 376 с. - Текст : непосредственный.
100. **Соколов-Каминский, А. А.** Советский балет сегодня / А. А. Соколов-Каминский. - Москва : Знание, 1984. - 112 с. - Текст : непосредственный.
101. **Стуколкин, Л. П.** Преподаватель и распорядитель бальных танцев. / Л. П. Стуколкин. - 4-е изд., испр. - Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2010. - 384 с. - Текст : непосредственный.
102. **Стуколкина, Н. М.** Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца / Н. М. Стуколкина ; запись А. Л. Андреева ; предисл. Н. И. Эльяша ; ред. Н. И. Эльяш. - Москва : Всерос. театр. о-во, 1972. - 397 с. - Текст : непосредственный.
103. **Суриц, Е. Я.** Хореографическое искусство двадцатых годов. Тенденция развития / Е. Я. Суриц. - Москва : Искусство, 1979. - 360 с. - Текст : непосредственный.

104. **Тарасов, Н. И.** Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. И. Тарасов. - 2-е изд., испр. и доп. - Москва : Искусство, 1981. - 479 с. - Текст : непосредственный.
105. **Тарасова, Н. Б.** Теория и методика преподавания народно-сценического (характерного) танца: учебно-методическое пособие / Н. Б. Тарасова. - Санкт-Петербург : Акад. Русск. балета им. А. Я. Вагановой, 2011. - 173 с. - Текст : непосредственный.
106. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1. / Сост., вступ. статья и коммент. Л. М. Стариковой. - Москва : Наука, 2003. - 863 с. - Текст : непосредственный.
107. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1751–1761. Вып. 3. Кн. 1. / Сост., автор вступ. статьи и коммент. Л. М. Стариковой. - Москва : Наука, 2011. - 875 с. - Текст : непосредственный.
108. **Ткаченко, Т. С.** Народный танец / Т. С. Ткаченко ; под общ. ред. Н. И. Львова. - Москва : Искусство, 1954. - 683 с. - Текст : непосредственный.
109. **Уральская, В. И.** Театр балета сегодня. Ч. I: Природа танца (истоки и рождение) / В. И. Уральская. - Москва : Редакция журнала «Балет», 2013. - 200 с. - Текст : непосредственный.
110. **Фарманянц, Е. К.** Московская балетная школа и Большой театр в моей судьбе / Е. К. Фарманянц ; научн. ред. В. А. Тейдер, коммент. Н. А. Коршуновой. - Москва : МГАХ, 2015. - 336 с. - Текст : непосредственный.
111. **Фомин, А. С.** Балетмейстер, музыка, танец [На примере творч. деятельности нар. артиста СССР Л. М. Лавровского] / А. С. Фомин. - Новосибирск : Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1973. - 63 с. - Текст : непосредственный.
112. **Целлариус, Г.** Руководство к изучению новейших бальных танцев / Г. Целлариус. - Санкт-Петербург : В. Поляков, 1848. - 113 с. - Текст : непосредственный.

113. **Цорн, А. Я.** Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. - 2-е изд., испр. - Санкт-Петербург : Планета музыки, Лань, 2011. - 544 с. - Текст : непосредственный.
114. **Черкасский, Д. А.** Записки балетомана. Пятьдесят лет в партере Кировского театра / Д. А. Черкасский ; подготовка текста В. В. Чистяковой ; предисл. В. М. Красовской. - Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1994. - 254 с. - Текст : непосредственный.
115. **Чернова, Н. Ю.** От Гельцер до Улановой / Н. Ю. Чернова. - Москва : Искусство, 1979. - 191 с. - Текст : непосредственный.
116. **Чистяков, А. Д.** Методическое руководство к обучению танцам в средне-учебных заведениях / А. Д. Чистяков. - Санкт-Петербург : Паровая скоропеч. П. О. Яблонского, 1893. - 189 с. - Текст : непосредственный.
117. **Шамина, Л. А.** Театр Игоря Моисеева / Л. А. Шамина. - Москва : Театралис, 2012. - 432 с. - Текст : непосредственный.
118. **Эльяш, Н. И.** Пушкин и балетный театр / Н. И. Эльяш. - Москва : Искусство, 1987. - 344 с. - Текст : непосредственный.
119. **Энтелис, Л. А.** 100 балетных либретто / Л. А. Энтелис. - 2-е изд. - Ленинград : Музыка, 1971. - 303 с. - Текст : непосредственный.

Статьи:

1. Балет «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева. Большая драма и счастливый финал // Портал Культура.РФ - Текст : электронный. / URL: www.culture.ru/materials/163654/balet-romeo-i-dzhuletta-sergeya-prokofeva-bolshaya-drama-i-schastlivyi-final (дата обращения: 12.09.23 г.).
2. **Бахрушин, Ю. А.** Балет Большого театра. Историческая справка / Ю. А. Бахрушин. - Текст : непосредственный // Государственный ордена Ленина академический Большой театр Союза ССР: сборник ст. / Редкол. Б. В. Асафьев, Ф. П. Бондаренко, М. М. Габович, А. М. Бродский. - Москва : Образцовая типография, 1947. - С. 161-282.

3. **Ваганова, А. Я.** Задачи хореографического образования / А. Я. Ваганова. - Текст : непосредственный // Рабочий и театр. - 1937. - № 3. - С. 25.
4. **Вайнонен, В. И.** Возобновление балета «Пламя Парижа» / В. И. Вайнонен. - Текст : непосредственный // Советский артист. - 1946. - 7 ноября. - С. 4.
5. **Вайнонен, В. И.** Заметки о языке хореографии / В. И. Вайнонен. - Текст : непосредственный // Театр. - 1940. - № 9. - С. 115-117.
6. **Ванслов, В. В.** Балет «Гаянэ» / В. В. Ванслов. - Текст : непосредственный // Советский артист. - 1957. - 12 июня. - С. 4.
7. **Васильева, А. Л.** История и методика преподавания характерного танца в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой / А. Л. Васильева. - Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. - 2007. - № 1 (17). - С. 82-97.
8. **Васильева, А. Л.** К вопросам терминологии в области характерного танца / А. Л. Васильева. - Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. - 2012. - № 2 (28). - С. 58-69.
9. **Володченков, Р. Г.** Творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы (на примере спектаклей хореографов поколения 1960-80-х годов) / Р. Г. Володченков. - Текст : непосредственный // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 17. - 2015. - № 1. - С. 242-248.
10. **Воронина, И. А.** Педагог – это хорошая и очень сложная профессия (интервью А. Ельцовой) / И. А. Воронина. - Текст : электронный // Balletmagazine.ru. Онлайн-издание / URL: <https://balletmagazine.ru/ru/post/inga-voronina> (дата обращения: 15.02.2024 г.).
11. **Гербек, Р. И.** Характерный танец: его настоящее и будущее / Р. И. Гербек. - Текст : непосредственный // Советский балет. - 1990. - № 5 (54). - С. 49-50.

12. **Госберг, А. М.** «Сердце гор» / А. М. Госберг. - Текст : непосредственный // Советская музыка. - 1938. - № 8 (60). - С. 58-65.
13. **Григорович, Ю. Н.** В поисках гармонии / Ю. Н. Григорович. - Текст : непосредственный // Театр. - 1976. - № 3. - С. 36.
14. **Гусман, Б. Е.** Новый балет Сергея Прокофьева / Б. Е. Гусман. - Текст : непосредственный // Известия. - 1939. - 6 октября. - С. 6.
15. **Добровольская, Г. Н.** Из истории создания «Ромео и Джульетты» С. С. Прокофьева / Г. Н. Добровольская. - Текст : непосредственный // Музыка советского балета: сборник ст. ; ред.-сост. Л. Н. Раабен. - Москва : Гос. муз. изд-во, 1962. - С. 237-256.
16. **Долгополов, М. Н.** Балет «Лауренсия» / М. Н. Долгополов. - Текст : непосредственный // Известия. - 1956. - 22 марта. - С. 5.
17. **Долгополов, М. Н.** Мастера советского балета / М. Н. Долгополов. - Текст : непосредственный // Вечерняя Москва. - 1947. - 25 июля. - С. 11.
18. **Еремина-Соленикова, Е. В., Стратилатов, Б. Г., Филимонов, Д. Л.** Был ли танец гротеск известен при дворе Петра I? / Е. В. Еремина-Соленикова, Б. Г. Стратилатов, Д. Л. Филимонов. - Текст : непосредственный // Петровское время в лицах - 2013. Материалы научной конференции / Редкол.: В. В. Мещерякова, И. В. Саверкина (науч. ред.) - Санкт-Петербург : Изд-во гос. Эрмитажа, 2013. - С. 159–161.
19. **Закирова, С. М.** Из истории историко-бытового танца / С. М. Закирова. - Текст : непосредственный // Мировая наука. - 2018. - № 5 (14). - С. 248-253.
20. **Залесский, В. А.** Литература и балет / В. А. Залесский. - Текст : непосредственный // Советская музыка. - 1959. - № 8 (август). - С. 46-57.
21. **Захаров, Р. В.** Вдохновенный труд / Р. В. Захаров. - Текст : непосредственный // Советское искусство. - 1947. - 13 июня. - С. 7.
22. **Захаров, Р. В.** Драматургия балета / Р. В. Захаров. - Текст : непосредственный // Литературная газета. - 1952. - 21 июля. - С. 15.

23. **Захаров, Р. В.** Неотложные нужды советского балета / Р. В. Захаров. - Текст : непосредственный // Советская культура. - 1954. - 12 октября. - С. 2.
24. **Захаров, Р. В.** То, что дорого сердцу / Р. В. Захаров. - Текст : непосредственный // Советская культура. - 1967. - 21 июня. - С. 6.
25. **Золотницкий, Д. И.** У истоков хореодрамы / Д. И. Золотницкий. - Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. - 2003. - № 12. - С. 106-112.
26. **Ильин, А. В.** Пушкинские балеты / А. В. Ильин. - Текст : непосредственный // Пушкин на сцене Большого театра. - Москва : Музгиз, 1949. - С. 74-110.
27. **Красовская, В. М.** «Пламя Парижа» / В. М. Красовская. - Текст : непосредственный // Вечерний Ленинград. - 1951. - 4 января. - С. 5.
28. **Лавровский, Л. М.** «Ромео и Джульетта». Задачи коллектива балета в новой постановке / Л. М. Лавровский. - Текст : непосредственный // Советский артист. - 1946. - 20 апреля. - С. 3.
29. **Лавровский, Л. М.** «Ромео и Джульетта». История спектакля / Л. М. Лавровский. - Текст : непосредственный // Леонид Михайлович Лавровский. Документы, статьи, воспоминания / Сост. М. И. Березкина, Н. В. Чадсон, В. И. Уральская ; вступ. статьи Б. А. Покровского и Б. А. Львова-Анохина. - Москва : Всерос. театр. о-во, 1983. - С. 119-125.
30. **Левин, С. Я.** Два балета Р.М. Глиэра: «Красный цветок», «Медный всадник» / С. Я. Левин. - Текст : непосредственный // Музыка советского балета: сборник статей ; ред.-сост. Л. Н. Раабен. - Москва : Гос. муз. изд-во, 1962. - С. 126–162.
31. **Линькова, Л. А.** О драматургии балета / Л. А. Линькова. - Текст : непосредственный // Музыка и хореография современного балета: сборник статей. Вып. 3. ; общая ред. П. А. Гусева. - Ленинград : Музыка, 1979. - С. 54-71.

32. **Майнице, В. А.** Метаморфозы Л. Лавровского / В. А. Майнице. - Текст : непосредственный // Альманах МГАХ. - 2006. - Вып. 5. - С. 17-41.
33. **Малхасянц, Г. Г.** Характерный танец. Становление традиций / Г. Г. Малхасянц. - Текст : непосредственный // Проблемы наследия в хореографическом искусстве: сборник статей / Сост. В. И. Уральская (отв. ред.) и др. - Москва : ГИТИС, 1992. - С. 57-68.
34. **Мессерер, А. М.** Проба сил / А. М. Мессерер. - Текст : непосредственный // Советский артист. - 1953. - 27 мая. - С. 6.
35. **Морозов, М. М.** Подлинный Шекспир на сцене Большого театра / М. М. Морозов. - Текст : непосредственный // Советский артист. - 1946. - 26 декабря. - С. 3.
36. **Паустовский, К. М.** Рождение нового жанра («Ромео и Джульетта») / К. М. Паустовский. - Текст : непосредственный // Советский артист. - 1947. - 1 февраля. - С. 8.
37. **Пескова, М. В.** «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева / М. В. Пескова. - Текст : непосредственный // «Служенье муз...». Пушкин и Большой театр: сборник статей / Сост. и гл. ред. А. В. Медведев. - Москва : Изд-во «ИНДРИК». - С. 119-124.
38. **Пушкина, И. А.** Польские танцы на русской балетной сцене / И. А. Пушкина. - Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. - 2015. - № 6 (41). - С. 130-135.
39. **Пушкина, И. А.** А. Я. Ваганова: в зоне внимания – характерный танец / И. А. Пушкина. - Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. - 2020. - № 2 (67). - С. 53-61.
40. **Розанова, О. И.** «Драмбалет» – взгляд из XXI века / О. И. Розанова. - Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. - 2016. - № 1 (42). - С. 79-87.
41. **Сапанжа, О. С., Баландина Н. А.** Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры / О. С. Сапанжа, Н. А. Баландина. -

- Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. - 2017. - № 1 (48). - С. 33-39.
42. **Слонимский, Ю. И.** Вайнонен. Захаров. Лавровский: мастера советского балета / Ю. И. Слонимский. - Текст : непосредственный // Рабочий и театр. - 1936. - № 21. - С. 11-13.
43. **Смирнова, Ю. С.** Характерный танец в раннем творчестве В. Вайнонена и Л. Якобсона / Ю. С. Смирнова. - Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. - 2015. - № 1 (36). - С. 98-105.
44. **Соколов-Каминский, А. А.** Балет: классическое наследие / А. А. Соколов-Каминский. - Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. - 2021. - № 3 (74). - С. 44-61.
45. **Соколов-Каминский, А. А.** Русский балет и фольклор. Опыт исторической характеристики / А. А. Соколов-Каминский. - Текст : непосредственный // Музыка и хореография современного балета: сборник статей. Вып. 5. - Ленинград : Музыка, 1987. - С. 121-146.
46. **Соллертинский, И. И.** «Ромео и Джульетта» / И. И. Соллертинский. - Текст : непосредственный // Соллертинский, И. И. Статьи о балете ; сост. и авт. коммент. И. В. Белецкий ; ред. и авт. предисловия М. С. Друскин. - Ленинград : Музыка, 1973. - С. 136-150.
47. **Соллертинский, И. И.** О балете А. Крейна «Лауренсия» / И. И. Соллертинский. - Текст : непосредственный // Соллертинский, И. И. Статьи о балете ; сост. и авт. коммент. И. В. Белецкий ; ред. и авт. предисловия М. С. Друскин. - Ленинград : Музыка, 1973. - С. 175-178.
48. **Феррации, М.** Первые итальянские балетмейстеры при русском дворе. Антонио Ринальди (Фузано) / М. Феррации. - Текст : непосредственный // Вопросы театра. Proscaenium. - 2022. - № 3-4. - С. 10-35.
49. **Феррации, М.** Первые итальянские балетмейстеры при русском дворе. Джованни Антонио Сакко / М. Феррации. - Текст : непосредственный // Вопросы театра. Proscaenium. - 2025. - № 3-4. - С. 218-237.

50. **Хачатурян, А. И.** Большое и трудное дело / А. И. Хачатурян. - Текст : непосредственный // Советский артист. - 1957. - 25 мая. - С. 3.
51. **Черкасский, Д. С.** Записки балетомана / Д. С. Черкасский. - Текст : электронный // Петербургский театральный журнал. - 1994. - № 5. Электронная версия. URL: <https://ptj.spb.ru/archive//in-opposite-perspective-5/zapiski-baletomana/> (дата обращения: 20.10.23 г.).
52. **Чижова, А. Я.** Сохраняя поэзию русского танца / А. Я. Чижова. - Текст : электронный // Советский балет. - 1982. - № 2 (3). - С. 33-35.
53. **Шереметьевская, Н. Е.** Леонид Лавровский: в преддверии «Ромео и Джульетты» / Н. Е. Шереметьевская. - Текст : непосредственный // Балет. - 2000. - № 108 (август-сентябрь). - С. 15-16.
54. **Шумилова, Э. И.** Национальное в советском балете / Э. И. Шумилова. Текст : непосредственный // Музыка и хореография современного балета: сборник статей. - Ленинград : Музыка, 1974. - С. 61-76.
55. **Эльяш, Н. И.** Историко-бытовой танец и его теория / Н. И. Эльяш. - Текст : непосредственный // Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец ; научн. ред. и вступ. статья Н. И. Эльяша. - 2-е изд., пересмотр. - Москва : Искусство, 1987. - С. 3-15.
56. **Эльяш, Н. И.** Праздник танца [О премьеры балета «Лауренсия» в Театре им. Кирова] / Н. И. Эльяш. - Текст : непосредственный // Советская культура. - 1956. - 20 марта. - С. 4.

Архивные материалы:

1. Артисты Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова Валентина Константиновна Иванова (Яровая-Равская) в роли княгини Эристави и Михаил Михайлович Михайлов в роли князя Эристави в балете «Сердце гор» // ЦГАКФФД СПб. Фотоальбом. Пр. 897. Позитив снимок 37.

2. Артисты Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова Елена Георгиевна Чикваидзе в роли Маниже и Роберт Иосифович Гербек в роли Заала в балете «Сердце гор» // ЦГАКФФД СПб. Фотоальбом. Пр. 897. Позитив снимок 32.

Приложение 1.

Беседа с Ингой Аркадьевной Ворониной – заслуженным деятелем искусств РФ, профессором, заведующей кафедрой народно-сценического, историко-бытового и современного танца МГАХ. 20 декабря 2023 г.

Мария Исплатовская: Инга Аркадьевна, расскажите, пожалуйста, как формировалась дисциплина историко-бытовой танец?

Инга Аркадьевна Воронина: Эта дисциплина, безусловно, имеет свою предысторию и процесс становления до того момента, когда она стала тем, чем является сейчас. Сегодня она стоит в программе хореографических училищ, различных студий, высших учебных заведений, где учатся педагоги, репетиторы, балетмейстеры. В наше время дисциплина имеет научно обоснованный характер, в отличие от того, что происходило ранее – имею в виду то, что было довольно давно. Происходит она из народного танца, который, попадая в разные круги и слои общества, переставал быть народным. Его начинали исполнять люди другого круга, более обеспеченные. Они носили другую одежду, имели другие помещения для танцев. Соответственно, народный танец заметно видоизменялся. Хотя мы считаем – и правильно считаем, что первооснова любого бального или историко-бытового танца – это народный танец.

Бальный танец существует очень давно. Он в достаточной мере имел не только практическую, но и теоретическую сторону. С эпохи Возрождения существовала запись бальных танцев, существовали правила их исполнения, поведения на балу, правила того, как партнеры должны вести себя в паре. Бальный танец имел чисто прикладной характер и не предназначался для профессионалов, во всяком случае, поначалу. Однако некоторые танцы – например, куранта, гальярда, вольта – были достаточно техничными. Но бальный танец эпохи Средневековья, Возрождения и далее, появился не на пустом месте. Богатые люди и аристократы имели возможность заниматься танцами, как и другими видами искусства, с самого детства. Так оно и было.

Богатые семейства нанимали танцмейстеров, и дети обучались для того, чтобы на балу не ударить в грязь лицом. Потому что балы имели большое значение: там происходили знакомства, завязывались деловые контакты, решались различные вопросы ну, и самое главное, – на балу люди могли рассмотреть друг друга, испытать симпатию, которая могла привести к неким более серьезным результатам. Тем не менее, в то время бальный танец, несмотря на наличие уже тогда письменных источников, был более нацелен на практику, чтобы человек выучился и, в меру своих способностей, смог станцевать на балу. Как мы знаем, бальный танец входил в программу самых первых учебных заведений в Москве, в Петербурге, его преподавали в военных училищах, в Воспитательном доме в Москве. Наверное, существовала какая-то программа, но в большей степени, я думаю, все зависело от преподавателя – что он мог, что он умел и чему считал нужным учить.

Безусловно, бальный танец давал основу для танца вообще. И поэтому бальный танец всегда входил в программу хореографических училищ, впоследствии основанных. Не только девочки должны были блистать на выпускном балу, на который, кстати, могли приходить даже члены императорской фамилии.

Люди уже тогда понимали, как много бальный танец дает для дальнейшего обучения и становления артиста балета.

Что касается историко-бытового танца, то он у нас возник в советское время. Я считаю, что это было связано с эпохой драмбалета. Драмбалет всегда строился на либретто, не выдуманном из головы: это была не сказка или феерия, а в основном литературные первоисточники. Естественно, литературный первоисточник привязан к определенной эпохе. И, конечно, все в этом балете должно было данной эпохе соответствовать – декорации, костюмы. Даже классический танец был окрашен в тона того времени – манера, стиль исполнения. Драмбалет обязательно включал в себя народно-сценический танец и историко-бытовой. Это было очень неглупо. Потому что

обычный зритель, приходивший на спектакль, даже замечательный классический танец, который длится 2–3 акта, воспринимал лучше, если тот перемежался народно-сценическими и историко-бытовыми танцами. Кроме того, историко-бытовой танец, как ничто другое, подчеркивал эпоху, время действия, и давал характеристику героям балета. Яркий пример – «Ромео и Джульетта». У нас там есть «Танец с подушечками», который иногда называют «Танец рыцарей». Это квинтэссенция характеристики феодальных кланов того времени. Он построен на подлинном материале и дает характеристику времени действия балета, эпохи, персонажам. Тут уже не нужно ничего больше говорить, когда выходит семейство Капулетти. Мы видим персонажей и понимаем, что они из себя представляют. Естественно, что такой танец не мог просто выдумываться из головы. Кроме того, история балета к тому времени имела многовековой багаж, и все, что было сделано в балете за века, учитывалось советскими, в частности, балетмейстерами. Но они опирались, когда создавали балеты по литературным сюжетам, и на фактический материал. Они изучали все – танцы той эпохи, музыку, построение бала, взаимоотношения между партнерами. Иными словами, это уже была определенная теоретическая и документальная основа, на которой создавался танец. В данном случае совпадает все – и музыка, и костюмы, и хореография, которую Лавровский поставил на очень простых движениях бранля – самого популярного танца средних веков. И из этих нескольких движений он создал яркую картину. Историко-бытовой танец шагнул вперед по сравнению с бальным. И сейчас мы уже не просто преподаем сами танцы, не просто учим движения. Даже в младших классах мы рассказываем детям, что это за танцы, когда они возникли, кто их исполнял, в каких костюмах и в каких бальных залах. То есть, мы не просто называем «бальный танец такой-то», а стараемся его обосновать.

М.И.: Как происходил переход от чистой практики к созданию методики и научного подхода к преподаванию историко-бытового танца?

И.В.: Время потребовало «подпитки» и более серьезного отношения к тому, что мы делаем и что называем «историко-бытовым танцем». В балльных учебниках XIX века, в основном, описано, что и как танцевать, описаны движения. Но нет ни слова об истории, ни слова об эпохе, ни слова о социальных обстоятельствах – кто танцевал этот танец, где, в каких костюмах? Переход к научному подходу происходил постепенно. Сегодня мы имеем возможности изучать переводную литературу по использованию видеоматериалов. За рубежом уже сложились целые коллективы, которые занимаются расшифровкой старинных танцев и их воплощением. Результаты мы можем видеть, они фиксируются, этот материал можно использовать.

М.И.: Как Вы считаете, повлияло ли появление дисциплины «историко-бытовой танец» на сценическую практику?

И.В. Я считаю, что историко-бытовой танец очень помогает и в сценической практике, которую учащиеся проходят во время обучения, и в дальнейшем. Потому что мы решаем, помимо того, о чем я сказала ранее, например, в младших классах, простые вопросы: как стоять в паре; как разместиться по кругу; как сделать диагональ; как выполнить рисунок танца; как правильно отобразить манеру танца, учитывая его национальный характер. Собственно говоря, мы начинаем историко-бытовой танец с первого класса, когда дети только стоят у станка или на середине, делают экзерсис. А мы обучаем танцам, готовим ребенка к тому, что он станет артистом балета. Поэтому я считаю, что эта дисциплина имеет очень большое значение. У нас в производственной практике младших классов много танцев – мазурка из «Пахиты», номер «Суворовцы» в постановке Варковицкого, и др. Почти все это – историко-бытовые танцы, которые помогают ребенку учиться танцевать на сцене, ориентироваться, понимать, где он находится. Понимать, где – зрительный зал, где – сцена, точки на сцене, линии, соблюдать рисунок. Это помимо чисто танцевальных задач...

М.И.: Были ли Вы консультантом у кого-либо из хореографов в их постановках?

И.В.: Нет, не была. Все балетмейстеры считают, что они все знают сами. Я застала эпоху молодых, дерзких балетмейстеров, которые ставили самостоятельно. Но, тем не менее, наши учебные заведения занимаются тем, что готовят и обучают балетмейстеров: значит, они уже могут и не пользоваться консультациями.

М.И.: Как Вы считаете, в чем ключевое отличие историко-бытового танца от характерного, при том, что они имеют общую основу?

И.В.: Что касается характерного танца, он все-таки не происходит от бытового, а наоборот. А вот в основе историко-бытового танца, безусловно, лежит народный танец. Когда мы занимаемся этим в рамках учебной программы, мы можем сказать, что те танцы, которые используются и там, и там – например, мазурка, полонез, краковяк – они должны отличаться. Потому что бытовое исполнение должно быть намного скромнее, мягче, сдержаннее, нежели исполнение характерного танца, где, наоборот, нужно открыться полностью, показать эмоцию, силу, удаль – те качества, которые на балу нивелировались. Помещение, в котором происходил бал, парадные костюмы на приглашенных заставляли гостей двигаться и вести себя определенным образом. И, что немаловажно, это не были профессионалы. Поэтому они не могли исполнять танцы с такой мышечной силой, натяжением ног, рук, корпуса. Но при всем этом бытовые танцы требовали главного – общения в паре, что необходимо на сцене.

М.И.: Когда мы начинаем изучать методику движений краковяка или мазурки, есть отличия в изучении методики в историко-бытовом и характерном танце?

И.В.: Они есть. Мы пытаемся на своих семинарах их выявить, прояснить. Мы можем прочесть об этом в учебниках, можем почерпнуть что-то из

практики. Но говорится на эту тему обычно одно и то же: в историко-бытовом танце те же движения исполнялись мягче, сдержаннее, скромнее, нежели в народно-сценическом танце. Кроме того, в бальном танце не всегда все движения могли исполнять и женщины, и мужчины. Мужчины отличались большей удалью, свободой в движениях, некоторой резкостью, стремлением солировать, показать себя, в то время как дама должна была «отвечать», быть рядом с кавалером, оттенять его своей нежностью, мягкостью, скромностью. Это трудно объяснить на словах, но на деле этого можно добиться.

М.И.: То есть, элементы в историко-бытовом и народно-характерном танце изучаются идентично?

И.В.: Тут существуют разные мнения, но я считаю, что это должно быть идентично. Потому что историко-бытовой танец у нас изучают во втором-третьем классе, где появляются эти элементы. Затем – четвертый класс, где будут те же элементы изучаться. Их нужно учить одинаково. Могут быть небольшие различия, о которых я уже говорила: не сам элемент, а манера его исполнения. И задаем вопрос: может женщина подобные движения делать на балу, или не может? Но, я считаю, что методика должна быть одна. Мы не можем два года учить ребенка одним образом, потом два – другим, потом еще переучивать. Это к хорошему не приведет...

М.И.: Где черпали информацию об историко-бытовом танце балетмейстеры первой половины XX века, когда еще не было учебников и методических пособий?

И.В.: Я не могу сказать абсолютно достоверно о ком-то конкретно. Но, во-первых, все-таки учебники существовали – бального танца. Было, где посмотреть, как танцевали бальный полонез или мазурку. Человек мог взять такой учебник. Их было достаточно и за рубежом, и у нас в России. Часто преподаванием бальных танцев занимались бывшие артисты балета. В таких книгах было много полезного. Второй источник – книги, музыка,

изобразительное искусство. Я думаю, что в 1930-1940-е годы еще были живы люди, которые танцевали не только в императорских театрах, но и на балах, может быть, – и на императорских балах. Они могли многое рассказать: может, не о далеком прошлом, но о 19 веке точно! Эта «живая» традиция существует все время. Только, как любая традиция, она начинает немного стираться со временем, если можно так сказать. Но без передачи из уст в уста, «из ног в ноги», без показа, рассказа о танце и правильном поведении во время него, – балет, я думаю, не мог бы существовать на хорошем, высоком уровне...

М.И.: В чем заключаются ключевые выразительные особенности историко-бытового танца и его уникальность?

И.В.: На мой взгляд, если преподавать эту дисциплину хорошо и правильно, она не имеет узких, только специальных рамок. Преподавая эту дисциплину, педагог должен иметь разнообразные знания и разбираться в музыке, в изобразительном искусстве, и просто в истории, и в истории бального танца, и в истории балетного театра. Что касается выразительных особенностей, то тут, я считаю, главное – это умение танцевать в паре, умение общаться с партнером. И, кроме того, историко-бытовой танец учит, даже на раннем этапе, актерским способностям. Потому что ученик должен представить себе, что он исполняет танец определенного века, в определенной обстановке и костюме. Это не отвлеченная подготовка к театру, а очень полезная, нужная, практическая, как и знания, которые мы даем. Историко-бытового танца, как мы его понимаем, нигде нет. Он существует и преподается в том виде, что и у нас, только в странах бывшего союза и некоторых странах Европы. Он существует во многих странах, но совершенно другой. Я однажды была во Франции и спросила педагога, который знает, как преподают в школе театра Парижской оперы. Когда я спросила о том, как преподают там историко-бытовой танец, она не смогла дать четкого ответа, сказала только, что они «прыгают, прыгают». Возможно, они преподавали целиком по старинным источникам, а это, еще раз повторяю, очень далеко от того танца,

который бытует на нашей сцене. Мы все изучаем, оглядываясь и на описания, и на источники, но больше всего мы ориентируемся на сцену, на театр, на талантливые произведения балетмейстеров, например, Петипа. Мы не можем не оглядываться на него. Это был человек, который работал и жил и во Франции, и в Испании. Приехав в Россию, он привез с собой багаж из этих стран. И здесь он продолжал совершенствоваться, в его балетах очень интересные историко-бытовые танцы.

М.И.: Какие танцы из балетов советского периода Вы считаете самыми выдающимися?

И.В.: Трудно сказать. Я все-таки не балетовед. Нужно очень хорошо знать балет. Мы всегда приводим в пример Лавровского, приводим Захарова, который в «Медном всаднике» поставил очень интересный акт, посвященный петровским ассамблеям. Там было все: танцы матросов, выбор королевы бала, полонезы, танцы того времени, гротеск и другие. Было видно, как Захаров работал над всем этим: искал, находил и, самое главное, как он смог воплотить это на сцене. К сожалению, записи не сохранилось. У него и в «Золушке» есть хорошие историко-бытовые танцы. И в балете «Барышня-крестьянка» – тоже. В операх тогда ставили историко-бытовые танцы. Вайнонена, вспомню, конечно. Например, «Пламя Парижа»: этот балет целиком пропитан – и его музыкальная ткань, и хореография – историей и историческим материалом. Известно, что Асафьев использовал в нем много отрывков старинной музыки, которую заново аранжировал. То же самое делал Вайнонен. Прекрасные у него в этом балете народные танцы, замечательные танцы во дворце – и сарабанда, и гавот. В третьем акте был Овернский танец, Танец басков. Мы их воспринимаем как характерные, но они давали потом пищу для танца бытового.

М.И.: В чем, на Ваш взгляд, разница между народно-характерным и историко-бытовым танцем?

И.В.: Народно-характерный танец ярче, подчеркнуто выразительнее, иногда и грубее, чем историко-бытовой. Его уже «обтачили». Не могли танцевать придворные так же, как коровница или скотник, или кучер. Разница большая. Основа движений – одна. Где они рождались, где их видели? Обычно в народе. Это потом в бальном танце стали придумывать движения. Народ танцевал и любил это делать. Танцевали везде – на праздниках, на ярмарках, в бытовых ситуациях, на свадьбах и т.д. Зачастую при этом присутствовали и более богатые люди, они эти танцы видели. Есть такой источник – книга Любови Дмитриевны Блок «Классический танец. История и современность». Там очень много об этом говорится. Мы раньше и не думали о том, что скоморохи (в Европе они назывались жонглеры или гистрионы), которые кочевали по всей стране, пели, танцевали, исполняли фокусы. Жонглер мог увидеть какой-нибудь танец в Марселе, потом поехать в Ниццу, в Бордо, в Париж. Таким образом происходил обмен. Конечно, в те времена простой народ не ездил из одной части страны в другую, это было невозможно. Зато это могли делать бродячие артисты и люди побогаче.

Профессиональный артист для того, чтобы быть востребованным, должен усложнять свое искусство, делать его интереснее. Вчера я просто прыгнул, сегодня я повернулся и прыгнул, а завтра я два раза повернулся и прыгнул. Происходило обязательно становление техники танца. Есть замечательная гравюра в книге Блок, на которой одновременно изображены танцующими представители нескольких слоев общества: аристократ, жонглер, крестьянин и кто-то еще. Все они стоят в разных позах. Такой обмен происходил между различными слоями общества. Представители аристократии где-то видели танцы простого сословия и затем приспосабливали их к своим костюмам, залам, своему этикету.

М.И.: Получается, что все направления – классический танец, историко-бытовой, характерный – пошли от народного танца? И народно-сценический танец тоже?

И.В.: Да. Что такое народно-сценический танец? Здесь мы видим тот же народный танец, но поданный в совершенно ином ключе, сообразно с тем, какие персонажи танцуют, где, в какое время. Допустим, Польский бал в опере «Иван Сусанин». В то время не было вальса, а тут есть вальс, еще и какой, зачастую его ставят на пальцах. Польский танец здесь подан, скорее, в народно-сценическом плане, чем в историко-бытовом. Захарову важно было показать характер польской шляхты, дворянства. В польском балу нет арий. Есть хор, несколько реплик. Все, что нужно, о поляках сказано танцем. Захаров рассказал о поляках, причем не просто о поляках, а о поляках-захватчиках, передал их воинственный, задиристый характер. Поэтому он эти народные танцы не стал делать обезличенными, как могло быть на балах. Мы ведь не можем заглянуть на бал того времени, увидеть, что точно там происходило. Ориентируемся мы в основном на гравюры. У нас не такой большой материал, по которому можно судить. Я не думаю, что на балу делали обертас, – это трюк, пришедший позже. Хотя кто-то, конечно, танцевал лучше, кто-то – хуже...

В свое время, правда, когда я была в Польше, мы ходили на концерт их ансамбля. Это было очень интересно! Во-первых, – большое разнообразие. Не только полонез, мазурка – много всего! Поляки – танцующий народ. Государство не такое большое, но у них по всем областям свои танцы. Но надо учитывать, что сегодня ансамбли народного танца, начиная с ансамбля Моисеева – это все уже только для сцены, для публики, для эффекта. Хотя и с народной основой.

Танец в спектакле, конечно, можно классифицировать: это – народно-сценический, это – историко-бытовой, но он всегда немного стилизован в той манере, в которой это должно быть в данном конкретном спектакле. Я так считаю. И тогда это хорошо! Когда просто взят какой-то народный танец – например, фарандола, в «Спящей красавице» (крестьянский танец). Его можно отнести к народно-сценическому танцу. Он выдуманный, хотя там есть народные движения, взятые из разных бранлей. Главное – для чего данный

танец поставлен. Например, сарабанда в «Пламени Парижа» –чтобы показать умирание государства, эпохи, для того она и поставлена. Это тонкий вопрос...

Здесь важна ответственность балетмейстера. У меня вообще большие требования к балетмейстеру. Я считаю, что это очень ответственная работа и специальность. Только в наше время балетмейстеры стали ставить из посыла «я так чувствую, я так вижу». И результат при этом живет всего минуту и умирает. Возьмем безумные переодевания в операх, «Кармен» в военных мундирах 1940-х годов и еще что-то в подобном духе – это все просто бред! Это не только я говорю, это говорят люди, которые действительно что-то сделали в искусстве. Балетмейстер должен тонко чувствовать. И тогда можно делать что угодно, ведь это твоя власть, ты ставишь! Но есть еще общий стиль балета, в котором эти танцы прозвучат, они не могут быть «инородным телом». Для этого нужно понимать, чувствовать, иметь «нюх» на музыку – это безумно сложно! Поэтому, когда к нам приходят учиться на балетмейстерское отделение – я смотрю на них и думаю: понимают ли они, кем хотят стать?..

Приложение 2.

Беседа с характерным солистом Большого театра, заслуженным артистом РСФСР, заслуженным деятелем искусств Узбекской ССР, хореографом Юрием Викторовичем Папко и характерной солисткой Большого театра, заслуженным деятелем искусств Узбекской ССР, кандидатом искусствоведения, хореографом Юмалей (Маджи) Генриховной Скотт. 5 ноября 2024 г.

Мария Исплатовская: Какие спектакли с историко-бытовыми танцами были популярны и шли на сцене в то время, когда вы пришли в Большой театр (Юрий Попко был принят в труппу Большого театра в 1958 г., а Юмалей Скотт – в 1951 г.)?

Юрий Викторович Попко, Юмалей (Маджи) Генриховна Скотт: Это прежде всего «Лебединое озеро» с характерным дивертисментом, это спектакль «Ромео и Джульетта» Лавровского, это «Дон Кихот» Горского с настоящими характерными танцами; потом опера «Иван Сусанин» с польским балом в постановке Захарова, а также татарская пляска и великолепный первый акт в «Бахчисарайском фонтане» того же Захарова. Вообще, в то время было достаточно характерных танцев и авторских постановок на основе подлинных народных танцев и движений. Например, в «Пламени Парижа»: там были овернский танец, танец басков, но народная тут только основа, их сочинил В. Вайнонен. Не можем не вспомнить «Золушку» Захарова, в которой был испанский танец и танец со змеей, бессменной исполнительницей которого была я. А Юра участвовал в сначала в «Ромео и Джульетте» Лавровского (в партии Меркуцио), а потом в спектакле Григоровича исполнял роли герцога Эскала и Капулетти – это если говорить о партиях на основе традиционной старинной пластики. Потому что из народных танцев там была только тарантелла и элементы сальтареллы в танце служанок, в варианте характерного танца. Помню еще, что для гастролей в Америку Лавровский поставил сальтареллу на четыре пары в «Вальпургиевой ночи», я была в этом

номере занята. Он поставил мне сложную прыжковую вариацию. Участвовали еще Харламова и Богуславская, и у всех – разные соло. Основа хореографии была, несомненно, народная, но все сочинение принадлежало Лавровскому. Ну и не могу не отметить характерную сюиту из «Лебединого озера», построенную изначально на подлинных движениях народного танца. Еще для меня с историческим танцем ассоциируется сегидилья из «Дон Кихота». В ней есть настоящие элементы этого народного танца, это не просто фантазия балетмейстера. Кстати, если артистка танцевала в первой линии в этом номере, значит, ее прочили в характерные солистки. Чуть позже эпохи драмбалета Григорович сочинил хороший фокстрот в «Золотом веке», его исполнял Юрий Викторович, изначально это историко-бытовой танец. Еще блистательный Цыганский танец в «Каменном цветке» того же Григоровича, его тоже замечательно исполнял Юра...

М.И.: Запомнились ли Вам особенно какие-нибудь историко-бытовые танцы из балетов хореодрамы? Что произвело наиболее сильное впечатление?

Ю.П.: Наши представления о старинном танце и об историко-бытовом танце в балете складывались по-разному: не всегда они основаны на впечатлениях от спектаклей. Конечно, нельзя не вспомнить «Танец с подушками» из «Ромео и Джульетты» Лавровского, который является вариацией на тему исторической паваны. Я помню, как приходила Маргарита Васильевна Васильева-Рождественская и показывала нам *pas* и фигуры паваны. Но все же мы знакомились со старинными танцами тогда в основном через творчество хореографов. Обычно мы не знали в оригинале придворные танцы, на основе которых это было поставлено. Зато мы были в Испании, Индии, союзных республиках, где встречались с подлинным танцевальным фольклором. Это был ценный и запоминающийся опыт. Мы брали для себя увиденное, чтобы на этой пластике основываться, стилизовать ее, соединяя с классическим танцем.

Хочу отдельно еще сказать, что многое дает чтение специальной литературы. Обязательно обратите внимание на два предисловия к изданиям книги М. В. Васильевой-Рождественской – Н. Эльяша и Р. Захарова. И вообще изучение материалов о том, что делали балетмейстеры в эпоху драмбалета. Например, мы с Маджи Генриховной ставили «Золушку». Нашли у С. Прокофьева номер – паспье. А уже рисунки, движения, структуру паспье взяли у Васильевой-Рождественской. Женщина с мужчиной перекрестно берутся за руки (как иногда делают в мазурке) и начинают танцевать номер в быстром темпе, на 6/8, весь танец, не разрывая рук. «*Dos a dos*» и все остальное – не разрывая рук, это очень сложно! Здесь нам помогла книга Маргариты Васильевны. А для «Снегурочки» мы брали книгу К. Голейзовского «Образы народной хореографии». Там и Ярило, и скоморохи, и масленица. Нашли у Голейзовского много интересных моментов, про обряды, про танцы...

М.И.: Приходилось ли Вам быть участником работы над спектаклями, в рамках которой Вы принимали участие в постановке историко-бытовых танцев?

Ю.Г.: Пожалуй, могу назвать «Каменный цветок» Григоровича. Там идет характерная картина, но все же сочинены русские пляски, помолвка на основе народной хореографии. Цыганский танец в «Каменном цветке» мне очень запомнился! У Р. Захарова в «Золушке» это тоже были все его сочинения. Так что мне больше посчастливилось исполнять первой характерные танцы и принимать участие в их рождении. Хотя тут, повторюсь еще раз, тоже есть взаимосвязь с народными движениями, с историческим танцевальным наследием. Когда перенесли в Большой театр «Пламя Парижа», я одна семь лет подряд танцевала танец басков, но он ведь тоже сочинен В. Вайноненом. У нас были уникальные репетиторы – Л. А. Поспехин, Т. П. Никитина, Е. Г. Чикваидзе – они все знали наизусть, всю стилистику, все детали национальных танцев. При мне возобновлял «Половецкие пляски» Касьян Ярославович Голейзовский. Мы с ним разучивали партию Персидки. Он показывал все,

вплоть до мелких подробностей. «Ставишь один палец к уху, а остальными пальцами проводишь по лицу, будто веером. Потом показываешь свою улыбку хану. Потом ручками трогаешь свои соски – они "вздрагнули". А потом ты предлагаешь рис наезднику. А потом гладишь свои волосы и заплетаешь косу. Потом ты с бубном встаешь на колени, прячешься от солнышка». Вот его хореография, так он сам ее описывал образно, ничего не показывал: «Потом показываешь одно бедро, потом другое». «Лейли и Меджнун» Голейзовский ставил на меня. Как-то раз я на репетиции сложила руки над головой – то ли устала, то ли было скучно. Получилось что-то вроде короны. Подошла к нему, показала руки. А он мне говорит: «Все, стой, преподнеси, голову направо, налево, взгляд... Пошли воздушный поцелуй»... И так у нас получился танец Островитянки в этом балете. Так ставил Голейзовский. Он не вскакивал, не бегал (как Якобсон). Помню, Якобсон меня любил, потому что он, когда сочинял, все время менял хореографию, а я ее помнила, у меня была очень хорошая память. Я ему говорила тогда: «Леонид Вениаминович, десятый вариант был отличный, давайте на нем остановимся» (смеется).

М.И.: Изменился ли за семьдесят лет с появления дисциплины «Историко-бытовой танец» подход к ее преподаванию?

Ю.П.: Не могу точно сказать, потому что не являюсь участником системы образования и учебного процесса в училищах в наши дни. Я помню и знаю, как преподавали в годы моей учебы в Московском хореографическом училище, как было при Маргарите Васильевне Васильевой-Рождественской, пишу об этом в своей книге. Она называла все танцы обязательно правильно по-английски или по-французски. Много рассказывала о быте, о нравах той или иной эпохи...

М.И.: Что, по Вашему мнению, главное при изучении историко-бытовых танцев? Сохранение образов старинных танцев, освоение танцовщиками правильной манеры исполнения или что-то другое?

Ю.П., Ю.Г.: Все тут одинаково важно. И сведения об эпохе, и музыка, и костюм, и внутреннее состояние, и понимание материала – артисту нужно все! Изучать стоит любые доступные материалы: о стране, о костюмах, об истории танцев, об обычаях. Дело не только в освоении элементов пластики, базовых движений, рисунков. Когда мы были в Индии, мы жили в гостинице. Из окон открывался прекрасный вид на озеро. Нам казалось, что это все не то, нам не нужное. Нам хотелось смотреть танцы! Но как-то раз мы вышли на берег этого озера и увидели, как в нем отражается храм. Подумали, что надо подъехать к нему посмотреть. Поехали по аллее к храму «Нагда», вокруг золотая акация, красота! И тут мы увидели, что он весь декорирован высеченными из камня танцующими богами: и Кришна, и Ганеша. Они соединялись в танцующие пары и образовывали общий рисунок уходящей конусом вверх пирамиды. С нами поехал Григорович. И он сказал: «Теперь я вижу, что вы спокойно поставите "Индийскую поэму", а я вам не буду мешать». Вот такое влияние оказывает подлинное наследие и внимание к нему! А потом уже мы поехали по школам. Познакомились со знаменитой Рукмени Деви, которая сотрудничала с Павловой, а потом создала школу танца Бхарат Натьям и других классических индийских стилей. Мы изучали эти танцы. Благодаря этому мы сделали «Индийскую поэму». Мы использовали подлинные движения и манеру, взяли их из жизни. Это не то, что индийские танцы, например, в «Баядерке»...

А на гастролях в Испании мы как-то пошли гулять. Увидели кабачок с названием Каса Мадрида. Когда мы туда зашли, там женщина в костюме фламенко танцевала сапатеаду, ей аккомпанировал традиционным гортанным голосом певец. Она танцевала на столе. На нее смотрели в полной тишине. А потом вдруг – в определенный, как я понимаю, момент – пошел взрыв аплодисментов. Потом опять тишина, опять взрыв хлопков. Мы с огромным наслаждением посмотрели ее выступление и всю дорогу до гостиницы потом плясали, будто мы испанцы! В результате мы вспомнили этот кабачок и этот танец, когда ставили «Болеро» Равеля в Турции. Мы воспроизвели зрителей,

которые сидели за столиками с сигарами и сигаретами. А потом начинали выходить танцовщицы: сначала одна с желтой розой, потом другая – с красной. Потом тореадор, потом девушки-«табачницы», потом мужчины. И аплодисменты на этом спектакле были, как на том выступлении в кабачке – оправданы моментом и содержанием. Артисты в Турции очень прониклись нашей идеей, они в финале устраивали выход с импровизацией.

М.И.: Ставили ли Вы историко-бытовые танцы? Поделитесь, пожалуйста, своим опытом.

Ю.П., Ю.Г.: В театре мы с Маджи Генриховной ставили танцы в опере «Мазепа» с известным режиссером Иосифом Тумановым. Это был танец казаков на пиру у Кочубея. Нам попалась тогда книжечка А. Ширяева, изданная в Ленинграде. Он там пишет, что казаки танцевали, как и грузины, на пальцах. Мы поставили пляску: выходили последовательно три казака, третий был стройный, с саблями. Он подпрыгивал и топтался, как в грузинских танцах, на пальцах. Это было очень эффектно, вызывало каждый раз аплодисменты. Однажды случился курьез в связи с этим номером. Наш хормейстер, который знал все постановки «Мазепы», которые шли до нас, ворвался на генеральную репетицию и заявил, что тут не может танцевать мужчина, что на эту музыку всегда был женский танец. И стал танец такой показывать. Действительно, там определенные модуляции в музыке, уходят со струнных на флейты, музыка становится лирической, меняется. Все посмеялись, но все же мужской танец оставили...

Потом мы ставили танцы в «Фаусте», тоже в том же 1966 году, когда и «Мазепу». Мы поставили бюргерский танец (он там был изначально в партитуре) на основе бранля. Бранль взяли в книге у Маргариты Васильевны. Туманов нас попросил, чтобы номер был очень земной, бытовой, но и загадочный. Поэтому после бранля мы сочинили фантастический, в духе музыки, вальс. Это был намек уже на тему Мефистофеля.

Еще была постановка «Снегурочки» в 1978 году с режиссером Борисом Ивановичем Равенских и художником Александром Павловичем Васильевым. Тут было очень много работы! Нужно было организовать и хор, и миманс, и балет! У Голейзовского мы специально прочитали про обряд масленицы. На сцене с горы катилась огромная колесница и в ней сидела Масленица. Вокруг плясал миманс, хор пританцовывал. Эффектная получилась картина! Затем второй эпизод – «Скоморохи». На плотную музыку, на 3/4. Мы сочинили скоморошьи притопы. Они изображали фигуру солнца, которая то открывалась, то закрывалась, то светила. Мы сочиняли сами, но что касается Вашего вопроса и темы – основы, образы, пластику мы брали, в первую очередь, из книг. И дальше развивали этот материал, фантазировали в его русле. И в заключительном хоре «Слава солнцу Ярило» – мы тоже использовали известный, описанный в книгах танец. Мужчины и женщины выстраивались в две линии, образовавшие поднимавшийся от рампы коридор. Это было построено на старинном материале: мы воспроизвели русский обряд сбора урожая, пляску земледельцев. Хор пел: «А мы просо сеяли, сеяли», «А мы просо вытопчем, вытопчем»... Вот такие работы мы делали в Большом театре в 1966-1978 годах...

Еще мы ставили танцы в «Русалке». В первом акте есть русская и цыганская пляски. Мы решили, что певица – главная героиня – будет участницей русской пляски, а князь – цыганской. Цыганский танец мы постарались сделать как можно более аутентичным, тем более, что хорошо его знали: его можно было в Москве посмотреть. А в русском танце ориентировались на замечательную музыку. Дальше в «Опричнике» мы хорошо подготовились с точки зрения изучения русского фольклора. В какой-то момент у танцевавших со скоморохами опричников появлялись лисьи головы. Они начинали двигаться как единое целое, покачиваться. Это производило эффект. Это была наша постановка, сочиненный нами танец. Но знания о русских обрядах, культуре, истории – все тут сказалось и имело значение. Мы не сочиняли на пустом месте. Это ответ на Ваш вопрос. Сцена – пространство для творчества. Но при

сочинении историко-бытовых и народно-характерных танцев важны основы, тут нужно читать и изучать книги...

М.И.: Должен ли балетмейстер соблюдать некие базовые принципы, ставя историко-бытовые танцы?

Ю.П.: Конечно, нужно на что-то опираться и, повторюсь, иметь знания. Как можно, например, сочинять русские танцы, не зная истории, что происходило у тебя в стране, если ты ставишь русскую оперу? Мы работали в Мерзине в Турции, ставили вокально-хореографическую драму «Пустая колыбель». Там была сцена традиционной турецкой свадьбы главных героев, живших в кочевом племени. Так вот дирекция нас несколько раз водила на турецкий свадьбы. Мы смотрели, как они водят свои «хороводы», танцуют. Мы все это перенесли на сцену. Артисты делали это с удовольствием, потому что они показывали на сцене элементы своей традиционной культуры. Помимо этого, мы нашли флейтиста и тамтамщика, которых театр по нашей просьбе приглашал на каждый спектакль. Они создавали аутентичный аккомпанемент танцам на этой свадьбе. Нужно использовать максимум доступного настоящего материала!

М.И.: Какой историко-бытовой танец, созданный в 20-м или 21 веках, Вы считаете самым профессионально и интересно поставленным?

Ю.Г.: Мне трудно ответить. Сложно вообще выделить в искусстве что-то «самое». Для меня самый лучший хореограф – это Якобсон! Когда я увидела его одноактный балет «Двенадцать» по поэме А. Блока, я была поражена! Учитывая время и фразу Блока «В белом венчике из роз впереди Иисус Христос»... Как он это сделал?!.. А какой замечательный у него «Спартак» с эротичными и одновременно чистыми дуэтами! Я танцевала египтянку, которую продавали в рабство. Грандиозный «Спартак» был и у Моисеева, в работе над которым я тоже участвовала. Игорь Александрович, помню, хотел поставить акробатический номер с теми же египтянками. Но я была не

настолько гибкая. И вот я предложила ему для нас с Наташей Касаткиной поставить другой танец – как на виденных нами в Каире фресках 14 века до н.э., где две танцовщицы перекрещиваются... И он так и сделал, получилось здорово! Так наследие, культура, иконография отражаются в хореографическом искусстве. И это было для меня примечательно. Я обычно сужу не «нравится – не нравится», а «волнует – не волнует». Я, конечно, ценю профессионально сделанное. Я считаю, например, что «Половецкие пляски» К. Голейзовского переделывать не нужно, это шедевр! А если все же вспоминать то, что я считаю очень достойным и с большим знанием дела сочиненным и поставленным, назову танцы Р. Захарова в «Иване Сусанине». «Танец с подушками» великолепен, если его хорошо исполнить. «Старики» – представители поколения драмбалета – ставили вообще блестяще: и Вайнонен, и Лавровский, и Захаров...

М.И.: Что отличает, на Ваш взгляд, хорошую постановку с использованием старинной хореографии?

Ю.П.: Для меня важны культура и элегантность (если речь идет о салонных, придворных танцах). Мне вспоминается спектакль хореографа Хосе Лимона «Павана мавра» с исторической пластикой, сделанный как раз с большой элегантностью и одновременно с драматизмом. И у Лавровского в «Танцах с подушками» есть важные для такого номера благородство, манера исполнения. Хорошо были сделаны «Пастораль» в «Пиковой даме» и «Контрданс» Долинской – верилось, что эта хореография принадлежит прошлой эпохе...

Приложение 3.

Беседа с заслуженным артистом России Ю. П. Бурлака, художественным руководителем балетной труппы Самарского театра оперы и балета им. Д. Д. Шостаковича, автором реконструкций балетов М. И. Петипа. 15 марта 2025 г.

Мария Исплатовская: Юрий Петрович, как Вы считаете, какой подход к сочинению историко-бытовых танцев в современных спектаклях сегодня наиболее актуальный?

Юрий Петрович Бурлака: Во-первых, к сожалению, в современном балете историко-бытовых танцев, как правило, нет, или это крайне редкое явление. Если они встречаются, то это не те танцы из прошлого, которые были сделаны на основе большого количества лексики определенного исторического периода, плюс фантазия хореографа. Обычно это просто «аромат эпохи», выраженный буквально в нескольких положениях рук и отдельных положениях ног, это не цитаты из реальных исторических танцев, как это положено в историко-бытовом танце. Современные балетмейстеры почему-то не используют подобную лексику. Однако существует немногочисленная когорта постановщиков-реставраторов, которые воспроизводят спектакли прошлого. Соответственно, т.к. в них изначально соседствовали классический, характерный и исторический танец, возникает потребность вернуть историко-бытовую на сцену, воспроизвести, как это было. Я, являясь представителем данного направления, в Большом театре в третьем акте балета «Пахита» реставрировал историко-бытовые танцы из постановки М. Петипа 1881 года (возможно, доставшиеся ему в наследство от Ж. Мазилье и отредактированные М. Петипа). Речь идет о детском полонезе и мазурке, контрдансе, французской кадрили, гавоте Вестриса (цитата из композитора Дельдевеза и цитата хореографическая). Но такие случаи – восстановления – очень редки, хотя они встречаются. Вспомню также реконструированную С. Вихаревым и А. Ратманским «Спящую красавицу». Отчасти лексикой

историко-бытового танца пользовался П. Лакотт в своих заново поставленных старинных спектаклях. В целом, хореографы нашего времени основываются лишь на общих представлениях о танцах того или иного времени, берут только самые характерные детали, чтобы немного показать время действия.

М.И.: Оторваны ли, на Ваш взгляд, постановщики от школьных азов и теории историко-бытового танца?

Ю.Б.: Я думаю, да, но это не хорошо и не плохо. Теоретическая база появилась и до сих пор существует отдельно от постановочного процесса. С одной стороны, это хорошо, потому что художнику нужно свободно сочинять, не находясь в четких рамках. Тут ситуация двойственная. С одной стороны, дисциплина «историко-бытовой танец» появилась искусственно. Это связано с тем, что нам в наследство от прошлого балетного театра достались отдельные танца историко-бытового направления. Дисциплина «историко-бытовой танец» дала возможность учиться на образцах прошлого, изучить эпоху, расширить представления о ней и пользоваться этим опытом. Тем более, что в советском балете ставили исторические танцы. Возникновение подобной дисциплины, в итоге, стало очень полезно и для будущих артистов балета, и для хореографов, которые могли на этом фундаменте свободнее пользоваться собственной фантазией. Но напрямую теория и постановочная практика не связаны. Программа нужна для обучения, она существует самостоятельно, опираясь на «столпы» в данной области – Н. Ивановского и М. Васильеву-Рождественскую, а также их последователей. Они взяли танцы, которые существовали в их время и, чтобы они не пропали, записали их подробно в своих учебниках.

М.И.: Назовите, пожалуйста, примеры самых интересных, по-Вашему мнению, историко-бытовых танцев из сохранившихся спектаклей прошлого.

Ю.Б.: Если говорить о балетах XIX века, это танцы в третьем акте «Пахиты» М. Петипа, танцы в «Спящей красавице», менуэт из оперы «Дон-Жуан» М.

Петипа, менуэт из его же «Приказа короля», танцы в «Щелкунчике» Л. Иванова. В XX веке – это танцы В. Вайнонена в «Щелкунчике» и «Пламени Парижа», танцы Ф. Лопухова в «Спящей красавице» в его редакции, фантазия на тему средневековых танцев Л. Лавровского в «Ромео и Джульетте». Есть танцы, которые я бы определил как характерные больше, чем как историко-бытовые – например, Р. Захарова в первом акте «Бахчисарайского фонтана», например, в «Польском балу» в «Иване Сусанине», в зависимости от формы и лексики.

М.И.: Должен ли балетмейстер соблюдать некие правила и базовые принципы, ставя историко-бытовые танцы?

Ю.Б.: Несомненно. Во многом для этого и возникла дисциплина «историко-бытовой танец», связанная с изучением образцов наследия, а также со знакомством с базовыми движениями, характером, манерой исполнения исторических танцев, особенностями эпохи. Фундаментальные учебники дают возможность получить нужную базу, в концентрированной форме знакомиться с эпохами и ставить достоверные по духу и визуальному образу исторические танцы. Собранный в учебниках и пособиях материал дает возможность лучше понять и представить эпоху, использовать ее наследие. Это может понадобиться при сочинении танцев для кино, при воссоздании аутентичных танцев (чем сегодня занимаются отдельные коллективы), при постановке в балетном театре – если хореограф решит это сделать. Конечно, теория и основы важны. Когда я расшифровываю документы, связанные с записью танца (например, Гарвардские записи Н. Сергеева), я вижу отдельные движения и сверяю их со своими знаниями и учебниками – в первую очередь, Н. Ивановского и М. Васильевой-Рождественской. Эти два мастера видели танцы эпохи Петипа, они «перешагнули» к нам из той эпохи. Их знания позволяют «сверять часы» в том, как мы заново открываем танцы прошлого и воссоздаем их в наше время. Появились также воссозданные и записанные танцы XVIII века. Они записываются, их воспроизводят и исполняют в

специализирующихся на этом коллективах, что дает возможность посмотреть на танцы определенной эпохи.

М.И.: Можно ли соблюдать историческую достоверность при постановке историко-бытовых танцев, с учетом того, что многие из них сохранились только на картинках или в словесных описаниях?

Ю.Б.: Мне кажется, что в любом случае это будет некая фантазия. Все зависит во многом от задачи. На мой взгляд, достаточно сохранилось учебников танцмейстеров разных эпох, где записаны танцы. То, что сделали М. Васильева-Рождественская и Н. Ивановский – создало базу, стройную систему обучения (в чем их огромная заслуга), опирающуюся на потребности учебного процесса и балетного театра своего времени. Это только фундамент. Надо смотреть на вопрос критически, потому что танец развивается, что-то уходит, что-то новое возникает. Имеет смысл добавлять к имеющему материалу балльные танцы XX века, салонные танцы эпох, приближенных к нашей. Алла Шульгина и ее ученики в ГИТИСе, например, показывали нам танцы салонные, но сочиненные (в виде цельных композиций) артистами балета. И это был ценный материал, основа для новых сочинений. Они могли бы войти в учебные программы, если мы мэтры прошлого продолжили заниматься этими вопросами и обновлять свои учебники. Их труды – не догма, а начало пути. Они требуют критического пересмотра и дополнения. Соответственно, хореографы в любом случае ставят по-своему, но опираясь на имеющийся материал, факты, описания. И чем этой базы больше, тем лучше – для разнообразия, для варьирования, для дальнейшего изучения. Сейчас доступны многие репринтные издания. Если интересоваться и расширять свои знания, они могут очень пригодиться, в том числе – в балетной школе. Можно, к примеру, изучать разные варианты французской кадрили, а не один. Это разнообразит и учебный процесс, и жизнь педагога. Это может сказаться и на постановочной практике.

Приложение 4.

Фотографии к балетам «Красный мак», «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Лауренсия», «Гаянэ», «Ромео и Джульетта».

Илл. 1



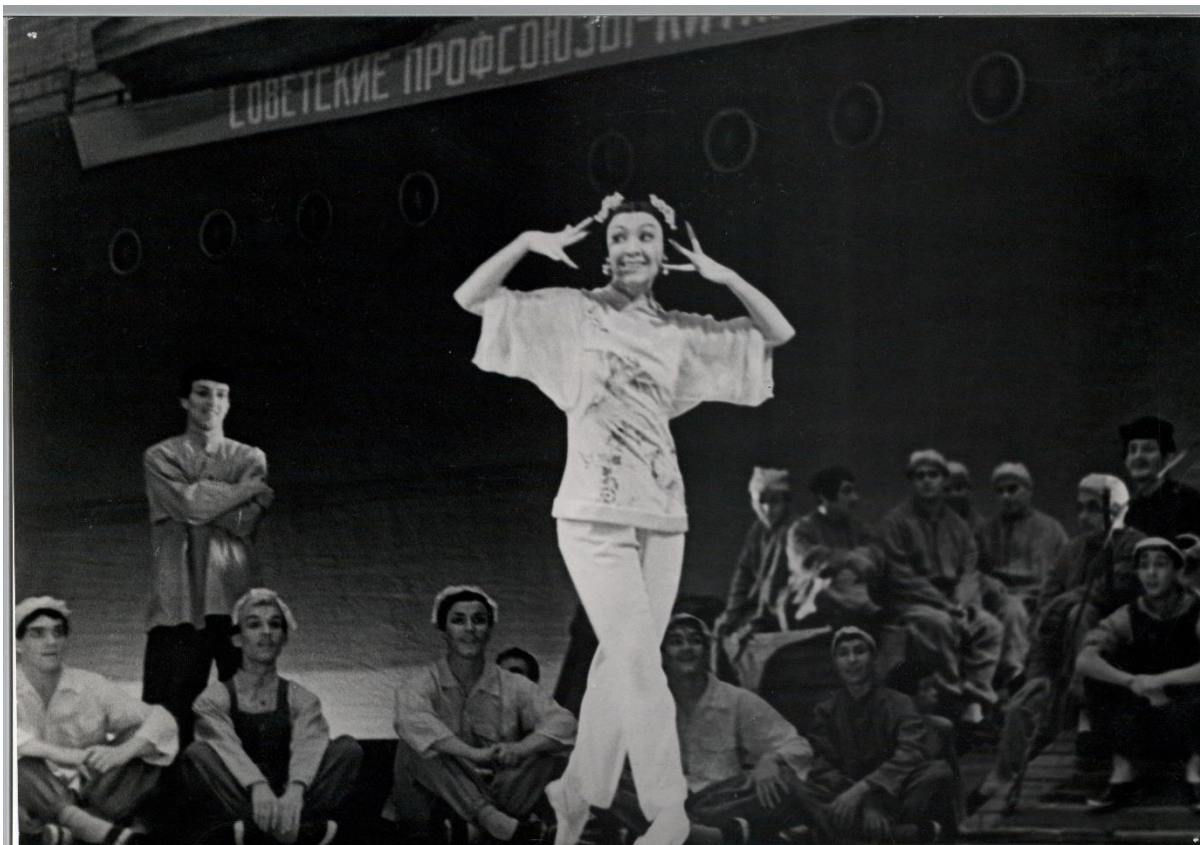
Фотография. Сцена из балета «Красный мак» Р. М. Глиэра. Москва, Государственный академический Большой театр СССР. 1927. Музей ГАБТ.

Илл. 2.



Фотография. Сцена из балета «Красный мак» Р. М. Глиэра. Москва, Государственный академический Большой театр СССР. 1927. Музей ГАБТ.

Илл. 3.



Фотография. Сцена из балета «Красный мак» Р. М. Глиэра. Москва, Государственный академический Большой театр СССР. 1959. Музей ГАБТ.

Илл. 4.



Фотография. Сцена из балета «Пламя Парижа» Б. В. Асафьева. Москва, Государственный академический Большой театр СССР. 1933. Музей ГАБТ.

Илл. 5.



Фотография. Сцена из балета «Пламя Парижа» Б. В. Асафьева. Москва, Государственный академический Большой театр СССР. 1956. Музей ГАБТ.

Илл. 6.



Фотография. Сцена из балета «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева. Москва, Государственный академический Большой театр СССР. 1954. Музей ГАБТ.



Фотография. Кадр из кинофильма «Мастера русского балета» (1953, режиссер Г. М. Раппапорт, «Ленфильм»). Фрагмент из балета «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева. Музей ГАБТ.

Илл. 8.



Фотография. Сцена из балета «Лауренсия» А. А. Крейна. Москва, Государственный академический Большой театр СССР. 1956. Музей ГАБТ.

Илл.9.



Фотография. Сцена из балета «Лауренсия» А. А. Крейна. Москва, Государственный академический Большой театр СССР. 1956. Музей ГАБТ.

Илл. 10.



Фотография. Сцена из балета «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева.
Москва, Государственный академический Большой театр СССР. 1956. Музей
ГАБТ.

Илл. 11.



Фотография. Сцена из балета «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева. Москва, Государственный академический Большой театр СССР. 1956. Музей ГАБТ.

Илл. 12.



Фотография. Сцена из балета «Гаянэ» А. И. Хачатуряна. Москва, Государственный академический Большой театр СССР. 1957. Музей ГАБТ.

Илл. 13.



Фотография. Сцена из балета «Гаянэ» А. И. Хачатуряна. Москва, Государственный академический Большой театр СССР. 1957. Музей ГАБТ.