

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»  
Министерства культуры Российской Федерации

*На правах рукописи*

**Пашкова Татьяна Витальевна**

**ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ  
НАРОДНО-ХАРАКТЕРНЫХ ТАНЦЕВ В ТВОРЧЕСТВЕ РОССИЙСКИХ  
ХОРЕОГРАФОВ XX ВЕКА**

Специальность 17.00.01 –  
Театральное искусство

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель –  
**Пуртова Тамара Валентиновна,**  
кандидат искусствоведения

Москва  
2022

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение.....</b>	<b>4</b>
<b>Глава 1. Народно-характерный танец как феномен российского искусства .....</b>	<b>17</b>
1.1. Вопросы терминологии. Общие и отличительные черты народно-характерного и народно-сценического танцев.....	17
1.2. Из истории возникновения и развития народно-характерных танцев на русской сцене XVIII–XIX вв. ....	29
1.3. Историко-культурные факторы, определившие уникальность народно-характерного и народно-сценического танцев как явлений российского искусства.....	38
<b>Глава 2. Национальные особенности народно-характерных танцев на русской балетной сцене XX века .....</b>	<b>47</b>
2.1. Национальные особенности народно-характерных танцев в творчестве хореографов начала XX века (М. М. Фокин, А. А. Горский).....	47
2.2. Национальные особенности народно-характерных танцев в творчестве хореографов 20-х – 50-х годов XX века.....	58
2.2.1. Народно-характерные танцы в творчестве В. И. Вайнонена.....	60
2.2.2. Народно-характерные танцы в творчестве Л. М. Лавровского .....	66
2.2.3. Народно-характерные танцы в творчестве Р. В. Захарова .....	72
2.2.4. Народно-характерные танцы в творчестве В. М. Чабукиани .....	80
2.2.5. Национальная характерность в произведениях К.Я. Голейзовского и Л. В. Якобсона .....	87
2.3. Национальные особенности народно-характерных танцев в творчестве хореографов 60-х – 90-х годов XX века (Ю. Н. Григорович).....	91

<b>Глава 3. Образное воссоздание национальных характеров в балетных и оперных спектаклях XX века.....</b>	<b>104</b>
3.1. Проблема сохранения национальных особенностей народно-характерных танцев .....	104
3.2. Основные выразительные средства создания национальной характерности в танцевальном образе .....	107
3.3. Национальная характерность танцевальных образов.....	120
3.3.1. Национальная характерность польского танца.....	124
3.3.2. Национальная характерность венгерского танца.....	130
3.3.3. Национальная характерность итальянского танца.....	133
3.3.4. Национальная характерность испанского танца.....	136
3.3.5. Национальная характерность цыганского танца.....	144
3.3.6. Национальная характерность восточного танца.....	148
3.3.7. Национальная характерность «кавказского» танца.....	154
3.3.8. Национальная характерность русского танца.....	159
<b>Заключение.....</b>	<b>167</b>
<b>Список литературы и архивных материалов.....</b>	<b>171</b>

## Введение

### *Актуальность*

Работа посвящена народно-характерному танцу в балетах классического наследия. Народно-характерный танец на балетной сцене – уникальное явление российского искусства, которое заслуживает отдельного изучения, необходимого не только с теоретической и исторической, но и с практической точек зрения. Мастерами танца XIX–XX веков в этой области были достигнуты исключительные по своей значимости художественные результаты, которые надлежит сохранить для последующих поколений с целью дальнейшего развития народно-характерных танцев как важной составляющей балетных спектаклей. Об актуальности этого наследия свидетельствует его востребованность в современной театральной практике, включенность произведений, которые были созданы хореографами прошлых столетий, в репертуар отечественных музыкальных театров. Возникает вопрос: почему в XXI веке возрастает интерес к этому наследию, связанному с народно-характерным танцем, хотя еще не так давно ситуация была абсолютно иной: в 1960-е – 1990-е годы в репертуаре музыкальных академических театров нашей страны стало сокращаться количество спектаклей, в которых народно-характерные танцы играли существенную роль, а национальные особенности этого хореографического языка постепенно сглаживались.

По всей вероятности, это связано с тем, что насаждавшаяся глобализация, имевшая целью нивелирование национального своеобразия, возымела обратный эффект, породив стремление возвратиться к своим корням и культурному многоцветию. Как нам кажется, именно это способствовало возвращению в последние десятилетия на балетную сцену наиболее ценных достижений прошлого, связанных в том числе и с воплощением национальной характерности. В свете сказанного нам представляется чрезвычайно важным сохранить накопленный российскими хореографами в прошлом веке богатый

опыт, поскольку только опора на него даст возможность дальнейшего развития народно-характерного танца в новых исторических условиях и в контексте духовных и эстетических реалий современного театра.

Проблемная ситуация, рассматриваемая в данной работе, связана с постепенной нивелировкой национальных особенностей народно-характерного танца. Для ее решения, имеющего существенное значение для развития хореографического искусства, мы сочли необходимым проанализировать народно-характерные танцы, в которых наиболее ярко отражена национальная характерность. Эти лучшие образцы данного направления, созданные или отредактированные в XX веке, составляют хореографическое наследие народно-характерного танца. Для создания достоверных танцевальных образов на балетной сцене постановщики и исполнители народно-характерных танцев должны обладать информацией об особенностях национального характера представителей того или иного народа. Для хореографов и преподавателей также важно зафиксировать информацию о методах и подходах, которыми пользовались их предшественники при воплощении национальной характерности в танцевальных образах на балетной сцене, и передать этот бесценный опыт своим ученикам.

Все вышесказанное и определяет актуальность темы диссертации.

### ***Степень научной разработанности темы***

Во второй половине XX века и вплоть до настоящего времени было издано не более десятка пособий по народно-характерному танцу, разработанных ведущими педагогами страны<sup>1</sup>, опубликованы результаты нескольких

---

<sup>1</sup> См., например: Программа по народно-характерному танцу (для самостоятельных хореографических коллективов) / составитель А. Н. Блатова. Ленинградский дом художественной самодеятельности. Ленинград: [б. и.], 1966. 184 с.; Стуколкина Н. М. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. М.: Всероссийское театральное общество, 1972. 397 с.; Зацепина К. С., Климов А. А., Рихтер К. Б., Толстая Н. М., Фарманянц Е. К. Народно-сценический танец. Ч. 1-я. Учебно-методическое пособие для средних и высших учебных заведений искусств и культуры. М.: Искусство, 1976. 224 с.; Тарасова Н. Б. Теория и методика преподавания народно-сценического (характерного) танца: учебно-методическое пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2011. 173 с.; Генслер И. Г. Методика преподавания характерного танца: учебное пособие. 2-е изд. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2012. 161 с.; Богуславская А. Г. Народно-сценический танец: учебное пособие. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Московская государственная академия хореографии, 2018. 520 с.

диссертационных исследований<sup>2</sup>. В основном они посвящены методическим аспектам преподавания, проблемам совершенствования педагогической деятельности в данной сфере и лишь отчасти в них затрагиваются вопросы, связанные с генезисом национальной характерности танцевальных образов и анализом ее специфики.

Различным национальным танцам посвящены работы Л. Н. Богатковой, А. А. Борзова, К. Е. Василенко, Д. Л. Джавришвили, М. Я. Жорницкой, Н. И. Заикина, Р. З. Каримовой, С. С. Лисициан, Н. С. Надеждиной, Л. В. Ошурко, Пуиг Кларамунт Альфонсо, Г. Х. Тагирова, Т. А. Устиновой<sup>3</sup>. В трудах этих исследователей для нас была важна информация о национальных особенностях народных (фольклорных) танцев.

Некоторые исследователи, среди которых В. Е. Баглай, Г. Ф. Богданов, Э. А. Королева, В. Г. Мальми, А. Э. Чижова, Ю. М. Чурко, Л. А. Шамина сосредоточили свое внимание на отдельных аспектах существования народного танца, в том числе в сценических версиях, в разные исторические периоды<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> См., например: *Ли Ен Чжин*. Танец как образно-пластическое воплощение национального характера: На примере русской и корейской культур: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Ли Ен Чжин СПб., 2004. 177 с.; *Дубских Т. М.* Вербальный компонент в обучении студентов народно-сценическому танцу в вузах культуры и искусств: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Дубских Татьяна Максимовна. Екатеринбург, 2006. 146 с.; *Макарова О. Н.* Национальный танец в русском и западноевропейском балете второй половины XX – начала XXI века: дис. ... канд. иск.: 17.00.01 / Макарова Ольга Николаевна. СПб., 2012. 160 с.; *Иванова С. А.* Организационно-педагогические условия совершенствования преподавания народно-сценического танца в старших классах хореографических училищ: личностно-деятельностный подход: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Иванова Светлана Анатольевна. М., 2013. 186 с.; *Васильева А. Л.* Характерный танец в петербургской балетной культуре: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Васильева Анастасия Леонидовна. СПб., 2015. 175 с.

<sup>3</sup> См., например: *Богаткова Л. Н.* Танцы разных народов. М.: Молодая гвардия, 1958. 279 с.; *Борзов А. А.* Танцы народов мира. М.: Университет Натальи Нестеровой, 2006. 496 с.; *Василенко К. Е.* Украинский народный танец. М.: Искусство, 1981. 160 с.; *Джавришвили Д. Л.* Грузинские народные танцы. 2-е изд. Тбилиси: Ганатлеба, 1975. 279 с.; *Жорницкая М. Я.* Северные танцы. М.: Советский композитор, 1970. 203 с.; *Заикин Н. И., Заикина Н. А.* Областные особенности русского народного танца. Учебное пособие. Ч. II. Орел: [б. и.], 2004. 688 с.; *Каримова Р. З.* Бухарский танец. Ташкент: Изд-во литературы и искусства, 1977. 130 с.; *Каримова Р. З.* Ферганский танец. Ташкент: Изд-во литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1973. 222 с.; *Каримова Р. З.* Хорезмский танец. Ташкент: Изд-во литературы и искусства, 1975. 114 с.; *Лисициан С. С.* Армянские старинные пляски. Ереван: Изд-во Академии наук Армянской ССР, 1983. 245 с.; *Надеждина Н. С.* Русские танцы. М.: Госкультпросветиздат, 1951. 158 с.; *Ошурко Л. В.* Народные танцы Молдавии. Кишинев: Госиздат Молдавии, 1957. 770 с.; *Пуиг Кларамунт Альфонсо.* Искусство танца фламенко / Пер. с исп. и предисл. Н. Ю. Ванханен. М.: Искусство, 1984. 183 с.; *Тагиров Г. Х.* 100 татарских фольклорных танцев. Казань: Татарское книжное изд-во, 1988. 158 с.; *Устинова Т. А.* Избранные русские народные танцы. М.: Искусство: Рекламно-издательский центр «САМПО», 1996. 592 с.

<sup>4</sup> См.: *Баглай В. Е.* Этническая хореография народов мира. Учебное пособие. 2-е изд. СПб: Лань, Планета музыки, 2019. 381 с.; *Богданов Г. Ф.* Самобытность русского танца. М.: Изд-во Московского государственного университета культуры, 2003. 224 с.; *Королева Э. А.* Ранние формы танца. Кишинев: Штиинца, 1977. 215 с.; *Мальми В. Г.* Всё о танце. Петрозаводск: АУ РК Издательский дом «Карелия», 2010. 336 с.; *Чижова А. Э.* Танцует «Березка». М.: Искусство, 1967. 91 с.; *Чурко Ю. М.* Белорусский хореографический фольклор:

В ряде монографий искусствоведческого направления анализируются некоторые аспекты истории развития народно-характерного танца и различные редакции этих танцев в балетных и оперных спектаклях, рассматриваются вопросы интерпретации и обработки танцевального фольклора отдельными хореографами<sup>5</sup>.

Источниками сведений о национальной характерности образов в балете являются работы по методике преподавания народно-характерного и народно-сценического танцев следующих авторов: А. В. Лопухова, А. И. Бочарова, А. В. Ширяева, К. С. Зацепиной, А. А. Климова, К. Б. Рихтера, Н. М. Толстой, Е. К. Фарманянц, А. Н. Блатовой, А. Г. Богуславской, А. А. Борзова, Е. Д. Васильевой, И. Г. Генслер, К. А. Есауловой и И. Г. Есаулова, А. В. Кузнецова, Н. М. Стуколкиной, Н. Б. Тарасовой, Т. С. Ткаченко, Т. А. Устиновой<sup>6</sup>. К этим

---

традиции и современность. Минск: Четыре четверти, 2016. 338 с.; *Шамина Л. А.* Театр Игоря Моисеева / Л.А. Шамина, О.И. Моисеева. М.: Театралис, 2012. 432 с.

<sup>5</sup> См., например: *Слонимский Ю. И.* Путь характерного танца // Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И. Основы характерного танца. 2-е изд. СПб.: Лань, 2006. С. 9–58; *Лопухов А. В.* Двадцать лет характерного танцовщика // Мастера балета – самодеятельности. Вып. 2. Методическое пособие / Сост. А. Соколов. М.: Искусство, 1978. С. 39–65; *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. 310 с.; *Армашевская К. Н., Вайнонен Н. В.* Балетмейстер Вайнонен. М.: Искусство, 1971. 280 с.; *Анисимова Н. А.* И характерный танец необходим! // Мастера балета – самодеятельности. Вып. I. Серия методической литературы. М.: Искусство, 1973. С. 41–70; *Красовская В. М.* История русского балета: учебное пособие. Л.: Искусство, 1978. 231 с.; *Львов-Анохин Б. А.* Сергей Корень. М.: Искусство, 1988. 208 с.; *Мессерер А. М.* Танец. Мысль. Время. 2-е изд., доп. М.: Искусство, 1990. 265 с.

<sup>6</sup> *Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И.* Основы характерного танца. 2-е изд. СПб.: Лань, 2006. 344 с.; *Зацепина К. С., Климов А. А., Рихтер К. Б., Толстая Н. М., Фарманянц Е. К.* Народно-сценический танец. Ч. 1-я. Учебно-методическое пособие для средних и высших учебных заведений искусств и культуры. М.: Искусство, 1976. 224 с.; *Климов А. А.* Основы русского народного танца: учебник для студентов хореографических отделений институтов культуры, балетмейстерских факультетов театральных институтов и учащихся хореографических училищ. М.: Искусство, 1981. 270 с.; *Толстая Н. М.* Грамматика народно-сценического танца. Упражнения у станка: учебно-методическое пособие для обучающихся по направлению «Хореографическое искусство» (бакалавриат). М.: Московская государственная академия хореографии, 2019. 112 с.; Программа по народно-характерному танцу (для самодеятельных хореографических коллективов) / сост. А. Н. Блатова. Ленинградский дом художественной самодеятельности. Ленинград: [б. и.], 1966. 184 с.; *Богуславская А. Г.* Народно-сценический танец: учебное пособие. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Московская государственная академия хореографии, 2018. 520 с.; *Борзов А. А.* Народно-сценический танец: Экзерсисы у станка: Учебное пособие. М.: Московская академия образования Н. Нестеровой, РАТИ – ГИТИС, 2008. 493 с.; *Васильева Е. Д.* Танец: учебное пособие для театральных вузов. М.: Искусство, 1968. 247 с.; *Генслер И. Г.* Методика преподавания характерного танца: учебное пособие. 2-е изд. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2012. 161 с.; *Есаулова К. А., Есаулов И. Г.* Народно-сценический танец. Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2004. 208 с.; Программа-пособие по народно-сценическому танцу для хореографических училищ. Составлена А. В. Кузнецовым. М., 1957 // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 333; *Стуколкина Н. М.* Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. М.: Всероссийское театральное общество, 1972. 397 с.; *Тарасова Н. Б.* Теория и методика преподавания народно-сценического (характерного) танца: учебно-методическое пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2011. 173 с.; *Ткаченко Т. С.* Народный танец. М.: Искусство, 1954. 683 с.; *Ткаченко Т. С.* Народные танцы: болгарские, венгерские, немецкие, польские, румынские, сербские и хорватские, чешские и словацкие. Учебное пособие для высших и средних учеб. заведений искусства и культуры. М.: Искусство, 1975. 351 с.; *Устинова Т. А.* Речь

методическим работам примыкают две диссертации, в которых также рассматриваются различные аспекты преподавания этой дисциплины<sup>7</sup>.

Были использованы и результаты диссертаций, близких по тематике к данной работе, но рассматривающих народно-характерный танец с других позиций. Так, А. Л. Васильева<sup>8</sup> исследует историю характерного танца как формы репрезентации национальных образов на балетной сцене с позиций культурологии. В работе корейского исследователя<sup>9</sup> танец изучается как образно-пластическое воплощение русского и корейского национальных характеров. О. Н. Макарова<sup>10</sup> рассматривает эволюцию принципов включения элементов национальных танцев в балетные спектакли второй половины XX – начала XXI века.

Для раскрытия темы диссертации важным оказалось знакомство с трудами, посвященными вопросам изучения национальной культуры, национального характера и менталитета народов мира. Среди авторов этих исследований – С. А. Арутюнов, Э. А. Баграмов, Н. А. Бердяев, Ю. В. Бромлей, Г. Д. Гачев, П. И. Гнатенко, Л. Н. Гумилев, И. А. Ильин, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, С. В. Лурье<sup>11</sup>.

---

красоту русского танца. М.: Молодая гвардия, 1959. 112 с.; Устинова Т. А. Лексика русского танца / Вступительная статья В. И. Уральской. М.: Редакция журнала «Балет», 2006. 208 с.

<sup>7</sup> См.: Дубских Т. М. Вербальный компонент в обучении студентов народно-сценическому танцу в вузах культуры и искусств: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08/ Дубских Татьяна Максимовна. Екатеринбург, 2006. 146 с.; Иванова С. А. Организационно-педагогические условия совершенствования преподавания народно-сценического танца в старших классах хореографических училищ: лично-деятельностный подход: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01/ Иванова Светлана Анатольевна. М., 2013. 186 с.

<sup>8</sup> Васильева А. Л. Характерный танец в петербургской балетной культуре: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Васильева Анастасия Леонидовна. СПб., 2015. 175 с.

<sup>9</sup> Ли Ен Чжин. Танец как образно-пластическое воплощение национального характера: На примере русской и корейской культур: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Ли Ен Чжин СПб., 2004. 177 с.

<sup>10</sup> Макарова О. Н. Национальный танец в русском и западноевропейском балете второй половины XX – начала XXI века: дис. ... канд. иск.: 17.00.01/ Макарова Ольга Николаевна. СПб., 2012. 160 с.

<sup>11</sup> Арутюнов С. А. Народы и культуры. Развитие и взаимодействие. М.: Наука, 1989. 243 с.; Баграмов Э. А. К вопросу о научном содержании понятия “национальный характер”. М.: Наука, 1973. 14 с.; Бердяев Н. А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. М.: Мысль, 1990. 206 с.; Бромлей Ю. В. Этнос и этнография. М.: Наука, 1973. 280 с.; Бромлей Ю. В. Очерки теории этноса. 3-е изд., испр. М.: URSS, 2009. 436 с.; Гачев Г. Д. Ментальности народов мира. М.: Алгоритм, Эксмо, 2008. 544 с.; Гнатенко П. И. Национальный характер: Мифы и реальность. Киев: Вища школа, 1984. 152 с.; Гумилев Л. Н. От Руси до России: Очерки этнической истории. СПб.: Издательский Дом «Кристалл», 2002. 352 с.; Гумилев Л. Н. Этносфера: история людей и история природы. СПб.: Издательский Дом «Кристалл», 2003. 576 с.; Ильин И. А. О русской идее // Русская идея: сборник статей. М.: Республика, 1992. С. 436–443.; Лихачев Д. С. Избранное: Мысли о жизни, истории, культуре. М.: Российский Фонд Культуры, 2006. 336 с.; Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Азбука, 2017. 540 с.; Лурье С. В. Историческая этнология: учебное пособие для вузов. М.: Аспект-пресс, 1997. 445 с.



Несмотря на наличие достаточно большого количества работ, посвященных различным аспектам бытования народно-характерного танца на отечественной балетной сцене, он не подвергался рассмотрению с точки зрения содержащегося в нем выразительного и образного потенциала для воплощения национальной характерности. Фиксация и сохранение опыта претворения отечественными хореографами XIX–XX веков национального своеобразия в танцевальных образах представителей того или иного народа является одной из актуальных проблем, имеющих чрезвычайно важное практическое значение не только при подготовке артистов балета, но и в творческой работе хореографов-постановщиков.

### ***Методы исследования***

Базовыми для исследования являются системный и комплексный подходы и сравнительно-исторический анализ воплощения национальных образов на балетной сцене. Также исследование опирается на комплекс эмпирических методов: наблюдение, сравнение, изучение и анализ источников (научных трудов, исследований, публикаций, методической и учебной литературы, архивных материалов и документов, фото- и видео- материалов), обобщение и систематизация полученных сведений.

***Методологической основой исследования*** стали принципы балетоведческого и театроведческого анализа, разработанные в трудах по истории и теории хореографии Ю. А. Бахрушина, Л. Д. Блок, В. М. Богданова-Березовского, В. В. Ванслово, А. Л. Волынского, Г. Н. Добровольской, П. М. Карпа, В. М. Красовской, Ф. В. Лопухова, Ю. И. Слонимского, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Черновой, Н. И. Эльяша<sup>12</sup>. Для осмысления проблемы сохранения национальных

---

<sup>12</sup> *Бахрушин Ю. А.* История русского балета: Учебное пособие. Изд. 3-е. М.: Просвещение, 1977. 287 с.; *Блок Л. Д.* Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.; *Богданов-Березовский В. М.* Статьи о балете. Л.: Советский композитор, 1962. 206 с.; *Ванслов В. В.* Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М.: Искусство, 1968. 224 с.; *Волынский А. Л.* Книга ликований: Азбука классического танца. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. 297, [2] с.; *Добровольская Г. Н.* Танец. Пантомима. Балет. Л.: Искусство, 1975. 128 с.; *Карп П. М.* О балете. М.: Искусство, 1967. 228 с.; *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. 551 с.; *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 215 с.; *Слонимский Ю. И.* Мастера балета XIX столетия: К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа. Л.; М.: Искусство, 1937. 285, [2] с.; *Суриц Е. Я.* Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. М.: Музиздат, 2012. 328 с.; *Чернова Н. Ю.* От Гельцер до Улановой. М.: Искусство, 1979. 192 с.; *Эльяш Н. И.* Русская Терпсихора. М.: Советская Россия, 1965. 230 с.

особенностей в народно-характерных танцах полезными оказались также работы Г. В. Беляевой-Челомбитько, А. П. Демидова, Г. В. Иноземцевой, Б. А. Львова-Анохина, О. М. Мартыновой, А. А. Соколова-Каминского, В. И. Уральской, В. В. Чистяковой, Н. Е. Шереметьевской, Э. И. Шумиловой<sup>13</sup>.

### **Материалы исследования**

Ценные сведения по истории воплощения национальных танцев на балетной сцене начиная с конца XVIII века содержатся в работах Ж. Ж. Новерра, Я. Штелина, К. Блазиса, А. Я. Левинсона, А. А. Плещеева, В. Я. Светлова, С. Н. Худекова<sup>14</sup>. Использовалась также информация, содержащаяся в публикациях современных авторов: Е. П. Беловой, Ю. П. Бурлаки, О. В. Всеволодской-Голушкевич, В. И. Зарубина, М. К. Леоновой, В. А. Майнице, А. Л. Свешниковой<sup>15</sup>.

Важные факты были почерпнуты из документов, хранящихся в архиве Московской государственной академии хореографии: стенограмм семинаров и уроков, протоколов заседаний, учебных программ и пособий, в которых

<sup>13</sup> Беляева-Челомбитько Г. В. Золотая эпоха характерного танца // Богуславская А. Г. Народно-сценический танец: учебное пособие. Ч. 2. М.: Московская государственная академия хореографии, 2009. С. 247–273; Демидов А. П. «Лебединое озеро». М.: Искусство, 1985. 366 с.; Иноземцева Г. В. Народный танец. М.: Знание, 1971. 48 с.; Львов-Анохин Б. А. Сергей Корень. М.: Искусство, 1988. 208 с.; Мартынова О. М. Екатерина Гельцер. М.: Искусство, 1964. 104 с.; Соколов-Каминский А. А. Русский балет и фольклор. Опыт исторической характеристики // Музыка и хореография современного балета. Вып. 5. Л.: Музыка, 1987. С. 218–240; Уральская В. И. Театр балета сегодня. Ч. I: Природа танца (истоки и рождение). М.: Редакция журнала «Балет», 2013. 200 с.; Чистякова В. В. В мире танца. Л.; М.: Искусство, 1964. 132 с.; Шереметьевская Н. Е. Длинные тени (О времени, о танце, о себе). Записки историка балета и балетного критика. М.: Редакция журнала «Балет», 2007. 448 с.; Шумилова Э. И. Национальное своеобразие балета. М.: Знание, 1976. 48 с.

<sup>14</sup> Новерр Ж. Ж. Письма о танце / Пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева. 2-е изд., испр. СПб.: Лань, Планета музыки, 2007. 384 с.; Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. СПб.: Союз художников, 2002. 320 с.; Блазис К. Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы. 2-е изд., испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. 352 с.; Левинсон А. Я. Старый и новый балет. Мастера балета. СПб.: Лань, Планета музыки, 2008. 560 с.; Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. 576 с.; Светлов В. Я. Современный балет. СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. 288 с.; Худеков С. Н. Всеобщая история танца. М.: Эксмо, 2009. 608 с.

<sup>15</sup> Белова Е. П. Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик», хореография Ю. Н. Григоровича: учебное пособие. М.: Московская государственная академия хореографии, Театралис, 2017. 28 с.; Бурлака Ю. П. Репертуар характерного (народно-сценического) танца из хореографического наследия XIX–XX вв. Соло и дуэт // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2014. № 2 (34). С. 24–40; Всеволодская-Голушкевич О. В. «Это была ... поэзия» // Советский балет. 1985. № 5 (24). С. 24–27; Зарубин В. И. Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. 1825–1997. М.: Эллис Лак, 1998. 432 с.; Леонова М. К. Из истории Московской балетной школы (1945–1970). М.: Московская государственная академия хореографии, 2008. 216 с.; Леонова М. К., Ляшко З. Х. Из истории Московской балетной школы (1773–1917). М.: Московская государственная академия хореографии, 2013. 232 с.; Майнице В. А. Многоликий бог танца. М.: Аграф, 2019. 416 с.; Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870). СПб.: Балтийские сезоны, 2008. 424 с.

зафиксированы высказывания мастеров хореографического искусства прошлого века (А. В. Лопухова, И. А. Моисеева, А. В. Кузнецова и др.<sup>16</sup>).

При исследовании творчества российских хореографов XX века использовались сведения, изложенные в статьях, воспоминаниях, высказываниях, интервью, печатных изданиях выдающихся деятелей хореографического искусства, среди которых А. Л. Андреев, Н. А. Анисимова, А. Я. Ваганова, Е. О. Вазем, Р. И. Гербек, Н. М. Дудинская, С. Н. Звягина, Н. А. Капустина, С. Г. Корень, В. В. Кригер, Г. Г. Малхасянц, А. М. Мессерер, М. М. Михайлов, Л. Ф. Мясин, Н. Б. Подгорецкая, К. М. Сергеев, Л. Д. Трёмбовельская, Т. И. Шмырова и другие<sup>17</sup>.

Особый интерес представляли высказывания, статьи и теоретические работы хореографов-постановщиков балетных спектаклей, концертных программ и отдельных танцевальных номеров: К. Я. Голейзовского, А. А. Горского, Ю. Н. Григоровича, П. А. Гусева, Р. В. Захарова, Л. М. Лавровского, Ф. В. Лопухова, И. А. Моисеева, М. И. Петипа, М. М. Фокина, Л. В. Якобсона<sup>18</sup>.

Деятельность многих выдающихся постановщиков и исполнителей народно-характерных танцев XX века заслуживает подробного изучения, но материалом для настоящего исследования послужили сохранившиеся в репертуаре театров и хореографических учебных заведений до наших дней

<sup>16</sup> Программа курса народного и характерного танца // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 71; Программа-пособие по народно-сценическому танцу для хореографических училищ. Составлена А. В. Кузнецовым. М., 1957 // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 333; *Кузнецов А. В.* Доклад «Связь народного танца с классическим, их взаимное обогащение и определение пути создания советской национальной классики» // Протокол методического совещания хореографического училища при ГАБТ СССР 14 ноября 1951 г. // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 191. Л.Л. 20–47; Стенограммы семинара по народному танцу, проведенного художественным руководителем Государственного ансамбля народного танца народным артистом РСФСР и Молдавской ССР И. А. Моисеевым 16–19 января 1953 г. // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 247; Стенограммы уроков А. В. Лопухова по методике характерного танца // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 75.

<sup>17</sup> См. список использованных источников.

<sup>18</sup> *Голейзовский К. Я.* Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. М.: Всероссийское театральное общество, 1984. 576 с.; *Голейзовский К. Я.* Образы русской народной хореографии. М.: Искусство, 1964. 368 с.; Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи / Составители Е. Я. Суриц и Е. П. Белова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 369 с.; *Григорович Ю. Н.* В поисках гармонии // Театр. 1976. № 3. С. 33–37; *Гусев П. А.* Заметки о хореографии «Спящей красавицы» // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 287–303; *Захаров Р. В.* Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 1954. 429 с.; *Лавровский Л. М.* Из архива балетмейстера // Л. М. Лавровский: Документы, статьи, воспоминания. М.: Всероссийское театральное общество, 1983. С. 26–106; *Лопухов Ф. В.* Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 173, [7] с.; *Моисеев И. А.* Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. М.: Согласие, 1996. 224 с.; *Петипа М. И.* Мемуары // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 23–67; *Фокин М.М.* Против течения: 2-е изд., доп. и испр. Л.: Искусство, 1981. 510 с.; *Якобсон Л. В.* Письма Новеру, или Сценическая жизнь «Спартак» // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 179–192.

наиболее известные народно-характерные танцы, созданные А. А. Горским, В. И. Вайноненом, Л. М. Лавровским, Р. В. Захаровым, В. М. Чабукиани. Также был рассмотрен ряд народно-характерных танцев, поставленных этими хореографами и утраченных в настоящее время, но оказавших большое влияние на формирование танцевальных образов представителей разных народов. В ходе работы также были проанализированы некоторые народно-характерные танцы, авторами которых были Н. А. Анисимова, К. Я. Голейзовский, Ю. Н. Григорович, П. А. Гусев, С. Г. Корень, Л. Ф. Мясин, М. И. Петипа, М. М. Фокин, Л. В. Якобсон.

За рамки работы выведены танцы из национальных балетов, созданных в республиках Советского Союза в 30-е – 60-е годы прошлого века, а также танцы, не наделенные национальной характерностью<sup>19</sup>.

**Объект исследования:** народно-характерные танцы, созданные российскими хореографами XX века для исполнения в балетных и оперных спектаклях.

**Предмет исследования:** выразительный и образный потенциал народно-характерных танцев для воплощения национальной характерности на отечественной балетной сцене.

**Цель работы:** выявление и фиксация национальной специфики народно-характерных танцев, созданных российскими хореографами XX века, для последующего использования в авторских постановках и педагогической работе.

**Для достижения поставленной цели решались следующие задачи:**

– анализ терминологического аппарата, связанного с темой диссертации и используемого в научной и учебной литературе, с целью более точного определения объекта исследования;

---

<sup>19</sup> В репертуар номинации «Характерный танец», рекомендуемый для исполнения на Всероссийском конкурсе артистов балета и хореографов, включены произведения, танцевальные образы которых наделены ярко выраженной характерностью, которая, тем не менее, не является национальной. Среди них:

- 1) Танец «Маленький корсар» из балета «Корсар», муз. Ц. Пуни, хор. М. И. Петипа;
- 2) «Героический этюд», муз. А. Н. Скрябина, хор. К. Я. Голейзовского;
- 3) Пастушеский танец «Овечка и волк» из балета «Спартак», муз. А. И. Хачатуряна, хор. И. А. Моисеева;
- 4) Танец огненного шайтана и ведьмы из балета «Шурале», муз. Ф. З. Яруллина, хор. Л.В. Якобсона.

- изучение истории возникновения и развития народно-характерных танцев на русской сцене с XVIII до начала XX века;
- выявление историко-культурных факторов, определивших уникальность народно-характерного и народно-сценического танцев как явлений российского искусства;
- рассмотрение особенностей воплощения национальной характерности в творчестве российских хореографов XX века с целью выявления выразительного и образного потенциала народно-характерных танцев;
- определение роли хореографов-постановщиков народно-характерных танцев в образном воссоздании национальных характеров на русской балетной сцене;
- выявление выразительных средств создания национальной характерности в танцевальных образах;
- определение специфики национальной характерности танцевальных образов, сложившейся в практике русского балетного театра;
- поиск путей сохранения национальных особенностей народно-характерных танцев для последующего их использования в практике современного балетного театра.

**Гипотеза исследования** состоит в предположении, что национальные особенности народно-характерных танцев выражаются не только в национально окрашенной хореографической лексике, но и в национальном характере, воплощенном в танцевальном образе представителей того или иного народа.

**Научная новизна работы** заключается в постановке вопроса о том, что создаваемый на балетной сцене образ представителя того или иного народа определяется не только используемым хореографическим языком, но и национальным характером в том виде, как его представляли себе хореографы-постановщики. В диссертации впервые отмечено, что на настоящем этапе исторического развития профессионального хореографического искусства именно представления о героях, воплощающих национальный характер в балетных и оперных спектаклях, приобретают особое значение, поскольку

формируют пластическое мышление наших современников: хореографов, исполнителей – артистов балета и учащихся специализированных учебных заведений.

Несмотря на то что вопросы терминологии, касающейся рассматриваемой сферы балетного искусства, неоднократно затрагивались в специальной литературе, автором предпринята попытка ввести новые критерии для уточнения содержания понятий «народно-характерный танец», «народно-сценический танец» в их соотношении с понятием «характерный танец».

В работе в новом ракурсе рассмотрено творчество выдающихся отечественных хореографов XX века А. А. Горского, В. И. Вайнонена, Л. М. Лавровского, Р. В. Захарова, В. М. Чабукиани и др. – создателей народно-характерных танцев, в которых наиболее ярко отражена национальная характерность. Впервые определены основные черты национальных характеров, воплощенных в танцевальных образах в балетных и оперных спектаклях классического наследия.

***Положения, выносимые на защиту:***

1. Народно-характерный танец – уникальное явление российского искусства, обусловленное историко-культурными факторами, повлиявшими на процесс его формирования и развития.
2. Народно-характерный танец как особый язык искусства балета достиг своего наивысшего расцвета в середине XX века благодаря творчеству выдающихся российских хореографов, став полноправным средством создания спектакля.
3. Индивидуальные подходы отечественных хореографов XX века к воплощению народно-характерных танцев на балетной сцене, многообразие используемых ими методов служили цели создания убедительного танцевального образа, наделенного ярко выраженной национальной характерностью во всех разнообразных ее проявлениях.
4. Национальная характерность танцевального образа представляет собой совокупность отличительных качеств, специфическую для каждой национальности и сформировавшуюся в русском балетном театре XX века.

**Теоретическая значимость работы:** показано, что национальные особенности народно-характерных танцев определяются не только национально окрашенной хореографической лексикой, но и национальным характером (во всех его разноплановых проявлениях), воплощенным в танцевальных образах представителей того или иного народа. Эти художественные образы достаточно опосредованно соотносятся с существующими в реальности прообразами, поскольку, с одной стороны, являются продуктом театральной культуры, а с другой, выражают индивидуальное видение хореографом сути воплощаемого в танце национального начала.

Основные положения и выводы исследования расширяют и углубляют представления об истории возникновения и развития в России народно-характерного танца, являющегося неотъемлемой частью культурного наследия нашей страны, актуализируют проблему сохранения национальных особенностей танцев в балетных и оперных спектаклях классического наследия, а также представляют интерес для исследователей при дальнейшей разработке проблемы образного воссоздания национальных характеров на балетной сцене.

**Практическая значимость работы** определяется тем, что ее результаты могут быть использованы на практических занятиях и в лекционных курсах в образовательных учреждениях, занимающихся подготовкой кадров по направлению «хореографическое искусство», а также в профессиональной деятельности балетмейстеров – постановщиков балетных спектаклей, побуждая их к более активному использованию народно-характерных танцев в создаваемых ими произведениях. Диссертационное исследование может стать информационным источником для практиков хореографического искусства в решении конкретных творческих задач, связанных с использованием народно-характерного танца на балетной и оперной сцене.

#### ***Апробация результатов исследования***

По различным аспектам исследования были осуществлены тринадцать публикаций в российских научных сборниках статей и журналах, три из которых входят в рекомендованный список ВАКа; промежуточные результаты

исследования были также опубликованы в учебном пособии «Образы народов мира в народно-сценическом танце»<sup>20</sup>. Отдельные положения диссертации были представлены в виде докладов на 14 межвузовских, всероссийских и международных научных конференциях и форумах: «Актуальные проблемы хореографического образования» (Москва, МГУКИ, 2007), «Жизненные идеалы студенчества планеты “Культура”» (Москва, МГУКИ, 2007), «Хореографическое образование: Россия и Европа. Современное состояние и перспективы» (Санкт-Петербург, Академия русского балета имени А.Я. Вагановой, 2013), «Искусство балета и хореографическое образование в современном мире» (Москва, МГАХ, 2013); «Балет и образование в XXI веке» (Санкт-Петербург, Академия русского балета имени А.Я. Вагановой, 2014); «Актуальные вопросы образования в сфере культуры и искусства» (Москва, МГАХ, 2014, 2015, 2016, 2018, 2021), «Хореографическое образование в России. Тенденции и перспективы» (Москва, МГИК, 2015), «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования» (Москва, МГАХ, 2017, 2018), «Перспектива – 2020» (Россия, Москва, Российский институт театрального искусства (ГИТИС), 2020).

**Структура работы:** Диссертация включает в себя введение, три главы, заключение, список литературы и архивных материалов (277 источников).

---

<sup>20</sup> Пашкова Т.В. Образы народов мира в народно-сценическом танце (учебное пособие, рекомендованное Учебно-методическим советом Федерального учебно-методического объединения по укрупненной группе направлений и специальностей 51.00.00 «Культуроведение и социокультурные проекты» в качестве учебного пособия при подготовке бакалавров по направлению 51.03.02 «Народная художественная культура»). М.: МГИК, 2016. 84 с.



## Глава 1

### Народно-характерный танец как феномен российского искусства

#### *1.1. Вопросы терминологии. Общие и отличительные черты народно-характерного и народно-сценического танцев*

В данном разделе уточняется ряд понятий, употребляемых в научной и учебной литературе и имеющих непосредственное отношение к теме данной работы. Необходимость подробного рассмотрения терминологии обусловлена тем, что в научной литературе при исследовании различных аспектов хореографии до сих пор не сложилось однозначного употребления понятий «народно-характерный танец» и «народно-сценический танец». В некоторых энциклопедиях и справочниках они отсутствуют; в монографиях, статьях, научных исследованиях трактуются по-разному, носят отрывочный характер и представляют собой частные мнения отдельных авторов по интересующему их вопросу. Чтобы уточнить формулировки данных понятий и определить сферу их применения, необходимо проанализировать разницу между народно-характерным танцем и народно-сценическим танцем, выявить их общие и отличительные черты. Четкое разграничение понятий нужно нам для того, чтобы точнее определить объект исследования в данной работе.

Народный танец на профессиональной сцене в РФ существует в двух вариантах: как часть балетного спектакля и как часть концертных программ ансамблей народного танца, как профессиональных, так и любительских. На Всероссийском конкурсе артистов балета и хореографов с 2014 года заявлены

две номинации: «характерный танец» (в музыкальном театре)<sup>21</sup> и «народно-сценический танец» (в концертном исполнении)<sup>22</sup>, что свидетельствует о разделении этих танцев на две категории. Такая классификация не вполне корректна, поскольку и характерные танцы в балетных и оперных спектаклях, и народные танцы, исполняемые на концертных площадках, являются сценическими по определению.

На протяжении XX века и вплоть до настоящего времени вопросы терминологии при изучении воплощений фольклорных танцев на сцене неоднократно поднимались специалистами<sup>23</sup>. В 1953 году свою точку зрения по данному вопросу И. А. Моисеев сформулировал следующим образом: «Очень

<sup>21</sup> См. электронный ресурс: режим доступа URL <https://balletcontest.ru/news/18-iyunya-pryamaya-translyatsiya-master-klassov-prokhodyashchikh-v-ramkakh-programmy-vserossiyskogo/> (дата обращения: 11.01.2022 г.)

<sup>22</sup> См. электронный ресурс: режим доступа URL <https://balletcontest.ru/news/16-iyunya-na-portale-kultura-rf-sostoitsya-pryamaya-translyatsiya-master-klassov-prokhodyashchikh-v/> (дата обращения: 11.01.2022 г.)

<sup>23</sup> См. следующие работы, выстроенные в хронологическом порядке: *Слонимский Ю. И.* Путь характерного танца // Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И. Основы характерного танца. 2-е изд. СПб.: Лань, 2006. С. 53–57, (первое издание – 1939 г.); *Моисеев И. А.* О народно-характерном танце (материалы семинара) // Бюллетень методического кабинета № 1. М.: Хореографическое училище ГАБТ СССР. 1957–1958 учебный год: На правах рукописи. С. 23–26; *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 189; *Богданов-Березовский В. М.* Природа балета // В. М. Богданов-Березовский. Статьи о балете. Л.: Советский композитор, 1962. С. 14; *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 227–228, 231–232; *Варковицкий В. А., Жемчужина Е. Н., Суриц Е. Я.* Характерный танец. Термины // Все о балете. Словарь-справочник / Сост. Е. Я. Суриц. Под ред. Ю. И. Слонимского. М.; Л.: Музыка, 1966. С. 438, 451; *Анисимова Н. А.* И характерный танец необходим! // Мастера балета – самодеятельности. Вып. I. Серия методической литературы. М.: Искусство, 1973. С. 44–50, 65–66, 68; *Шумилова Э. И.* Национальное в советском балете // Музыка и хореография современного балета. Сборник статей. Л.: Музыка, 1974. С. 74; *Добровольская Г. Н.* Танец. Пантомима. Балет. Л.: Искусство, 1975. С. 83–101; *Шумилова Э. И.* Правда балета. М.: Искусство, 1976. С. 135, 144; *Добровольская Г. Н.* Характерный танец // Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 558; *Моисеев И. А.* Народный танец // Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 363; *Афанасьева А.Б., Соколов-Каминский А.А.* Краткий терминологический словарь // Народный танец. Проблемы изучения. Сборник научных трудов. СПб.: Всероссийский НИИ искусствознания, 1991. С. 213; *Ванслов В. В.* Народный танец в классических балетах // Материалы второй всероссийской конференции по балетоведению. М., 1994. С. 13–17; *Добровольская Г. Н.* Характерный танец // Русский балет. Энциклопедия / Ред. коллегия: Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. М.: БРЭ, Согласие, 1997. С. 541–542; *Горбатов С. В.* История возникновения и развития характерного танца в России // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2007. № 1 (17). С. 98–104; *Борзов А. А.* Народносценический танец: Экзерсисы у станка: учебное пособие. М.: Московская академия образования Н. Нестеровой, РАТИ – ГИТИС, 2008. С. 21; Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий / Сост. Н. А. Александрова. СПб.: Лань, Планета музыки, 2008. С. 184–186, 304–305; *Васильева А. Л.* К вопросам терминологии в области характерного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 2 (28). С. 58–69; *Уральская В. И.* Театр балета сегодня. Ч. I: Природа танца (истоки и рождение). М.: Редакция журнала «Балет», 2013. С. 56–57; Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов по характерному и народно-сценическому танцу. Круглый стол // Балет. 2015. № 1 (90). С. 53–54; *Абызова Л. И.* Теория и история хореографического искусства: Термины и определения: Глоссарий. Учебное пособие. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2015. С. 79–81; 133–136; *Фарманянц Е. К.* Народносценический танец (I курс, третий год обучения). Педагогические цели и задачи // Фарманянц Е. К. Московская балетная школа и Большой театр в моей судьбе. М.: Московская государственная академия хореографии, 2015. С. 211; *Кудрявцева К. Г.* Время «нар-хара» // Фарманянц Е.К. Московская балетная школа и Большой театр в моей судьбе. М.: Московская государственная академия хореографии, 2015. С. 256; *Уральская В. И.* Фольклор дело тонкое... // Балет. 2016. № 5 (200). С. 48.

давно народные танцы почти в достоверном виде попали на балетную сцену. <...> Эти народные танцы были привиты и у нас, поскольку это действительно замечательные танцы. Дальше они стали передаваться следующим поколением исполнителей и балетмейстеров, которые изучали их уже не непосредственно у народа, создавшего их, а как самобытующие сценические произведения. В этих танцах <...> стали подчеркиваться те элементы, которые были сценически эффектны, стали добавляться элементы, этим танцам не присущие. <...> Танец все больше и больше отрывался от своего первоисточника, потерял конкретную связь с той натурой и природой, которые его породили, и стал сценическим явлением, оторванным от бытия. Правда, создавалась другая, своя собственная культура сценического испанского, венгерского и др. танцев, которая заменила собой народную культуру танца. Таким образом, возникла традиция, школа сценических характерных танцев»<sup>24</sup>.

Европейский балет как вид музыкально-театрального искусства складывался в течение XVI–XIX веков. С начала возникновения профессионального балетного театра *характерный танец*, в отличие от «благородного», позже обретшего определение «классический», включал в себя комические, гротесковые, бытовые, этнографические пляски; термином «характерный танец» обозначали танец в характере, в образе<sup>25</sup>.

В истории хореографии на протяжении последних двух столетий термин «характерный танец» трактовался по-разному, т.к. под ним подразумевались различные жанровые явления.

«Характерный танец (франц. *danse de caractère, danse caractéristique*) – одно из выразительных средств балетного театра, разновидность сценического танца. <...> В начале XIX века Карло Блазис стал называть характерным танцем любой народный танец, поставленный в балетном спектакле»<sup>26</sup>. Таким образом традиция называть танцы, основанные на национально-фольклорных

<sup>24</sup> Стенограммы семинара по народному танцу, проведенного художественным руководителем Государственного ансамбля народного танца народным артистом РСФСР и Молдавской ССР И.А. Моисеевым 16–19 января 1953 г. // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 247. Л. 4.

<sup>25</sup> Добровольская Г. Н. Характерный танец // Русский балет. Энциклопедия. М.: БРЭ, Согласие, 1997. С. 541.

<sup>26</sup> Добровольская Г. Н. Характерный танец // Балет: энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 558.

источниках, «характерными» появилась в XIX веке и сохраняется до настоящего времени. Характерный танец стал значимой частью балетов и опер, «его лексика сложилась на основе народных танцев, преобразованных по законам классического балета крупнейшими балетмейстерами XIX и XX веков»<sup>27</sup>. Хореографы XVIII–XX веков обращались к танцевальному фольклору различных стран, трансформируя и применяя его в соответствии с задачами конкретного спектакля. В балетах 30-х – 60-х годов прошлого столетия («Сердце гор»<sup>28</sup>, «Тарас Бульба»<sup>29</sup>, «Шурале» («Али-Батыр»)<sup>30</sup>, «Каменный цветок»<sup>31</sup>) фрагменты, созданные языком классического танца, были расцвечены национальными красками и чередовались с народно-характерными танцами. Как написано в энциклопедии «Русский балет», в этот период «задачи характерного танца во многом переходили к обогащённому национальными элементами танцу классическому. Одновременно понятие «характерный танец» раздвинулось, снова включив в себя танец в образе. <...> В современном балете характерный танец – способ раскрытия образа или создания целого балета»<sup>32</sup>.

В наши дни многие хореографы, балетмейстеры и артисты, работающие в академических театрах оперы и балета, так же как и преподаватели специальных дисциплин в хореографических училищах и академиях, считают, что национальные танцы, исполняемые в балетных и оперных спектаклях классического наследия, следует называть характерными. Исследователь, преподаватель характерного танца Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой А. Л. Васильева считает, что «в балетном спектакле народный танец следует называть не “народно-сценическим”, а “характерным” потому, что танец, созданный балетмейстером для сцены, чаще всего включает в себя минимум, а иногда и вовсе не включает элементов подлинно народного танца, присущего конкретному этносу. Этот сценический танец, используя арсенал

<sup>27</sup> Зацепина К. С., Климов А. А., Рихтер К. Б., Толстая Н. М., Фарманянц Е. К. Народно-сценический танец. Ч. 1-я. М.: Искусство, 1976. С. 3.

<sup>28</sup> Хореография В. М. Чабукиани, композитор А. М. Балачивадзе.

<sup>29</sup> Хореография Ф. В. Лопухова, композитор В. П. Соловьёв-Седой.

<sup>30</sup> Хореография Л. В. Якобсона, композитор Ф. З. Яруллин.

<sup>31</sup> Хореография Ю. Н. Григоровича, композитор С. С. Прокофьев.

<sup>32</sup> Добровольская Г. Н. Характерный танец // Русский балет. Энциклопедия. М.: БРЭ, Согласие, 1997. С. 542.

движений танца классического, дает нам только представление об этом народном танце, показывает его характер»<sup>33</sup>. С этой точкой зрения мы не можем согласиться, поскольку, по нашему мнению, характерный танец – понятие гораздо более широкое: он включает в себя не только танцы, созданные на фольклорной основе, но и другие. Еще в первой половине прошлого века на несоответствие названия сути явления обращал внимание Ю. И. Слонимский, отмечая, что «присвоение сценическим формам национальных танцев не соответствующего им жанрового обозначения *danse de caractère*, т.е. “танец в образе“, является плодом исторического недоразумения»<sup>34</sup>. Четкое разграничение понятий мы находим у балетоведки Э. И. Шумиловой, замечавшей, что существуют «характерность, как национальная принадлежность, и характерность, как психологическая сущность»<sup>35</sup>. Возможно, что в будущем в словарях и энциклопедиях эти два понятия будут разграничены: характерными танцами будут называть «танцы в образе», включающие в себя все средства сценической выразительности, а характерными танцами только те танцы, в которых в условной форме передана национальная характерность. Необходимо отметить, что многие исследователи, чьи высказывания будут приведены в данной работе, использовали понятие «характерный танец» для обозначения именно сценических национальных танцев. С точки зрения автора, понятия «характерный танец» и «народно-характерный танец» не являются синонимами.

Начиная с 30-х – 40-х годов XX века многие педагоги и хореографы стали называть национальные танцы в балетах народно-характерными. Это переименование было связано с тем, что в начале 30-х годов XX века на балетную сцену пришла национальная пластика народов республик Советского Союза. Благодаря этнографическим исследованиям 1920-х – 1930-х годов в

---

<sup>33</sup> Васильева А. Л. К вопросам терминологии в области характерного танца // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2012. № 2 (28). С. 67–68.

<sup>34</sup> Слонимский Ю. И. Путь характерного танца // Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И. Основы характерного танца. 2-е изд. СПб.: Лань, 2006. С. 24.

<sup>35</sup> Шумилова Э. И. Национальное в советском балете // Музыка и хореография современного балета. Сборник статей. Л.: Музыка, 1974. С. 74.

распоряжении хореографов оказался танцевальный материал, способствующий созданию достоверных и ярких образов. Стремление хореографов «к этнографичности, желание снять с характерного танца псевдонародные черты и внести в него подлинные фольклорные штрихи»<sup>36</sup>, привело к переименованию «характерного» танца в «народно-характерный», а затем и в «народно-сценический». В программах учебных заведений страны название дисциплины было изменено по тому же принципу.

Возникновение понятия «*народно-характерный танец*» следует отнести к 1938 году, когда А. В. Лопуховым, одним из основоположников (наряду с А. В. Ширяевым и А. И. Бочаровым) методики преподавания этой разновидности сценического танца, в хореографическом училище ГАБТ СССР была составлена программа курса народного и характерного танца<sup>37</sup>. Изложенный в данном документе практический материал был разделен автором на две части: народный танец и характерный танец. Название этого документа, скорректированное в последующее десятилетие, стало основой дефиниции «народно-характерный танец», первоначально констатирующей наличие в этой разновидности танца двух составляющих: танца народного и танца характерного. Постепенно смысл термина «народно-характерный танец» изменился и стал использоваться «для обозначения специфических форм, которые обретает в балетном спектакле та его часть, что в обработанном виде воспроизводит впечатление хореографа от традиционного искусства»<sup>38</sup>. Народно-характерными танцами стали называть все национальные танцы, исполнявшиеся в балетных и оперных спектаклях на отечественной сцене. Установить промежуток времени, в течение которого название «народно-характерный танец» было заменено на «народно-сценический танец», нам помог анализ материалов из архива МГАХ. Термин «народно-сценический танец» впервые встречается в 1957 году в программе-пособии для

---

<sup>36</sup> Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И. Основы характерного танца. 2-е изд. СПб.: Лань, 2006. С. 66.

<sup>37</sup> Программа курса народного и характерного танца // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 71.

<sup>38</sup> Соколов-Каминский А. А. От составителя // Народный танец. Проблемы изучения. Сборник научных трудов. СПб.: Всероссийский НИИ искусствознания, 1991. С. 4.

хореографических училищ, составленной А.В. Кузнецовым<sup>39</sup>. До этого времени в документах использовался термин «народно-характерный танец». Определить точную дату замены одного термина другим не представляется возможным, да и нужным. Следует учитывать, что активная работа по подготовке программ, методических разработок, регламентирующих документов велась и ведется во многих учебных заведениях, образовательных и контролирующих организациях. Для нашего исследования важным является следующий факт: А.В. Кузнецов считал, что народно-сценический танец – это «дальнейшее развитие жанра так называемого бывшего характерного танца»<sup>40</sup>. По мнению Е. К. Фарманянц, характерный танец «переродился и стал другим», а именно – народно-сценическим<sup>41</sup>. Таким образом сложилась проблемная ситуация, когда под одним и тем же понятием стали подразумеваться отличающиеся друг от друга разновидности сценического танца. С точки зрения автора, понятия «характерный танец», «народно-характерный танец» и «народно-сценический танец» не являются синонимами. Данная позиция требует разъяснения.

Понятием «народно-сценический танец» широко пользуются на практике, его часто употребляют в учебно-методической литературе, но в специализированных словарях и справочниках эта дефиниция встречается редко. В энциклопедии «Балет» отмечается, что Ансамбль народного танца СССР<sup>42</sup> утвердил в профессиональной хореографии сценический народный танец, который «отличается от утвердившегося на профессиональной сцене с начала XIX века характерного танца (характерный танец унифицирует национальный стиль, подчиняет его условному балетному танцу)»<sup>43</sup>.

**Народно-сценический** танец – разновидность сценического танца, возникшая в России в 30-е годы XX века. После 1917 года и образования СССР

---

<sup>39</sup> Программа-пособие по народно-сценическому танцу для хореографических училищ. Составлена А. В. Кузнецовым. М., 1957 // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 333.

<sup>40</sup> Кузнецов А. В. Доклад «Связь народного танца с классическим, их взаимное обогащение и определение пути создания советской национальной классики» // Протокол методического совещания хореографического училища при ГАБТ СССР 14 ноября 1951 г. // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 191. Л. 37.

<sup>41</sup> Фарманянц Е. К. Московская балетная школа и Большой театр в моей судьбе. М.: Московская государственная академия хореографии, 2015. С. 172.

<sup>42</sup> Ныне ГААНТ имени Игоря Моисеева.

<sup>43</sup> Моисеев И. А. Народный танец // Балет: энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 363.

(1922) началась сценическая трансформация танцевального фольклора в самодеятельных коллективах, позднее – в профессиональных ансамблях танца, ансамблях песни и пляски, в танцевальных группах государственных народных хоров, созданных в нашей стране. В этот период активно осуществлялись описание, методическая обработка и систематизация фольклорных танцев народов союзных республик. Свою жизнь народно-сценический танец начал тогда, когда в народе ещё продолжала жить аутентичная хореография, и это, несомненно, способствовало успешному развитию сценического народного танца<sup>44</sup>.

В тридцатых годах XX века в СССР создаются ансамбли народного танца. XX век подарил России целую плеяду выдающихся хореографов (И. А. Моисеев, Т. А. Устинова, П. П. Вирский, Н. С. Надеждина, М. С. Годенко, О. Н. Князева, Ф. А. Гаскаров, Г. Х. Тагиров, В. М. Захаров, М. М. Кольцова и др.), работавших в области народно-сценического танца и познакомивших с ним весь мир. Концертные номера, созданные ими, – подлинные шедевры, составляющие «золотой фонд» российской и мировой народно-сценической хореографии. Изучая и обрабатывая фольклор, хореографы XX века подняли народный танец на новый, более высокий уровень; как писала Ю. М. Чурко, произошло «своеобразное возвышение простонародного до общенародного, местного до общенационального»<sup>45</sup>.

В XX веке становится явной тенденция увеличения в культуре удельного веса профессионального искусства, возрастает его роль как сферы проявления национальных особенностей. Этническая специфика из сферы материальной культуры перемещается в область художественного творчества, а принцип профессионализации становится одним из основных в развитии народного искусства. Таким образом, начиная с 30-х годов XX века, процесс фиксации образцов фольклорных танцев постепенно заменяется процессом создания сценических вариантов этих танцев. С течением времени народный танец

---

<sup>44</sup> Мальми В. Г. Всё о танце. Петрозаводск: АУ РК Издательский дом «Карелия», 2010. С. 19.

<sup>45</sup> Чурко Ю. М. Славянский фольклор. Состояние и бытование (на примере белорусской хореографии) // Материалы второй всероссийской конференции по балетоведению. М., 1994. С. 138.



превращается в народно-сценический со своей системой изучения и подготовки. Носителями танцевальных традиций становятся профессионалы: балетмейстеры, педагоги, исполнители. В 1982 году исследователь танцевального фольклора А. Э. Чижова писала: «После того, как танец с улицы переместился на клубную сцену, количество его участников оказалось ограниченным, что, в свою очередь, сузило круг умельцев, способных хранить и передавать традиции исполнения, да и сам репертуар»<sup>46</sup>. Если раньше народные танцы исполнялись большей частью населения страны на гуляньях, праздниках, свадьбах, то в настоящее время эти танцы можно увидеть на сцене, в основном на концертах профессиональных и любительских коллективов, ансамблей песни и танца.

В Советском Союзе сложилась и продолжает действовать в России и в наши дни стройная система существования народно-сценического танца. Многочисленные профессиональные и любительские коллективы народно-сценического танца имели большое значение в культурной жизни СССР, становясь не только явлением культуры и искусства, но и политики, в соответствии с принципом интернационализма, который декларировало государство. И в настоящее время народно-сценические танцы являются основой репертуара профессиональных ансамблей народного танца, танцевальных групп народных хоров и военных ансамблей различных регионов страны. В России действуют тысячи любительских детских и взрослых хореографических коллективов, в репертуаре которых присутствуют народно-сценические танцы. В Москве, Санкт-Петербурге, в регионах и областных центрах проводятся Дни и Декады национальных культур, а также многочисленные фестивали и смотры профессиональных и любительских взрослых и детских коллективов, в том числе и международные.

Для более полного представления об общих и отличительных чертах народно-характерного и народно-сценического танцев представляется целесообразным сравнить эти две разновидности сценического танца.

---

<sup>46</sup> Чижова А. Э. Сохраня поэзию русского танца // Советский Балет. 1982. № 2 (3). С. 33.

### ***Общие черты народно-характерного и народно-сценического танцев***

- 1) Первоосновой этих разновидностей танца является народный (фольклорный) танец;
- 2) Это танцы сценические, то есть они предназначены для зрителя и подчиняются законам сцены;
- 3) Те и другие танцы создаются профессиональными хореографами;
- 4) Танцевальная лексика в этих разновидностях сценического танца по сравнению с народным танцем усложняется за счет техники, разнообразия и сложности рисунков, использования драматургии и режиссерских приемов;
- 5) И в том и в другом случае исполнение основывается на использовании школы классического танца;
- 6) Необходимым условием исполнения как народно-характерных, так и народно-сценических танцев является передача национального характера и духа народа.

### ***Отличительные черты народно-характерного и народно-сценического танцев***

- 1) Народно-характерные танцы могут включать в себя отдельные элементы народных танцев. В народно-сценических танцах в большей степени, чем в народно-характерных танцах, используется лексика фольклорных источников.
- 2) При постановке народно-характерных танцев в балетных и оперных спектаклях используется музыка, специально созданная композиторами. При постановке народно-сценических танцев чаще используются обработки народных мелодий.
- 3) Особенностью народно-характерного танца является то, что, будучи включенным в балетный или оперный спектакль, он должен соответствовать

стилю этих театральных постановок и составлять с ними единое целое. Народно-сценический танец – самостоятельный художественный продукт, имеющий право на свою специфику вне рамок общего целого.

- 4) Народно-характерные танцы отличаются от народно-сценических танцев академической манерой исполнения. Специфика процесса подготовки артиста балета накладывает свой отпечаток на стилистику исполняемых им движений. Одни и те же движения, комбинации, композиции, исполненные артистами академического музыкального театра и артистами любого ансамбля народного танца, будут выглядеть разностилевыми.

В данной работе терминологическим обозначением *«народно-характерный танец»* называются все, вне зависимости от даты их постановки, условно-национальные танцы, созданные профессиональными хореографами для исполнения в балетных (оперных) спектаклях. Дело в том, что в настоящее время народно-характерные танцы существуют в виде образцов хореографического наследия как XIX, так и XX веков. Многие народно-характерные танцы, ставшие частью спектаклей в 30-е – 60-е годы прошлого столетия, на данный момент уже составляют «золотой фонд» народно-характерного танца, изучаются как образцы «наследия» в специальных профессиональных учреждениях и продолжают свою сценическую жизнь в репертуаре музыкальных академических театров, хореографических академий и училищ России.

Народно-характерный танец в музыкальном театре является лишь одной из красок, которой пользуется хореограф при создании произведения, одним из его пластических языков. Все фрагменты балетного (оперного) спектакля должны работать на общую задачу, раскрывать замысел хореографа, создавать атмосферу происходящих на сцене событий, развивать драматическое действие. Любые танцы, являющиеся частью балетного спектакля, несут на себе отпечаток стиля, диктуемого самой формой искусства балета, и подчиняются законам, выработанным школой классического танца. Итак: *народно-*

*характерный танец* – это «условно-национальный танец»<sup>47</sup>, созданный профессиональными хореографами для балетных (оперных) спектаклей, он «является продуктом балетной культуры, а не национальной культуры»<sup>48</sup>. Понятие «условность»<sup>49</sup> в данном случае свидетельствует о том, что народно-характерные танцы отличаются от подлинных народных (фольклорных) танцев, хотя отчасти и сходны с ними. Следовательно, народно-характерные танцы могут быть названы национальными танцами только условно.

В отличие от народно-характерных танцев, народно-сценические танцы были созданы для исполнения на концертных площадках артистами ансамблей народного танца или танцевальных групп при хоровых коллективах и составляют отдельный пласт отечественной хореографической традиции. Процесс создания народно-сценических танцев продолжается и в настоящее время преимущественно в ансамблях народного танца, профессиональных и любительских хореографических коллективах, в образовательных профильных учреждениях. Считаю необходимым привести следующее определение И. А. Моисеева: «Когда мы танцуем народный танец, мы танцуем не нечто абстрактное, выдуманное кем-то, а воспроизводим культуру целого народа. Мы показываем через это искусство, через танец значительно более широкие явления, показываем народ во всей его многогранности, глубине, во всём его своеобразии и со всеми присущими ему чертами характера»<sup>50</sup>. Итак, *народно-сценический танец* – это сценический танец, созданный профессиональными хореографами на основе народных танцев для исполнения на концертных площадках.

Мы отдаем себе отчет в том, что представленные нами формулировки понятий *народно-характерный танец* и *народно-сценический танец*

<sup>47</sup> Слонимский Ю. И. Мастера балета XIX столетия: К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа. Л.: Искусство, 1937. С. 153.

<sup>48</sup> Стенограммы семинара по народному танцу, проведенного художественным руководителем Государственного ансамбля народного танца народным артистом РСФСР и Молдавской ССР И. А. Моисеевым 16–19 января 1953 г. // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 247. Л. 5.

<sup>49</sup> Ванслов В. В. Условность // Балет: энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 537.

<sup>50</sup> Стенограммы семинара по народному танцу, проведенного художественным руководителем Государственного ансамбля народного танца народным артистом РСФСР и Молдавской ССР И. А. Моисеевым 16–19 января 1953 г. // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 247. Л. 3.

дискуссионны, и не претендуем на полное разрешение поставленной проблемы. Свою цель мы видим в том, чтобы наметить тот путь, по которому, как нам кажется, следует вести дальнейшую работу. Необходимо сказать, что две этих сферы – народно-характерный танец в балетных и оперных спектаклях и народно-сценический танец в ансамблях народного танца – переплетаются и взаимодействуют. Народно-характерные танцы могут быть исполнены и как концертные номера, а деятельность хореографов в ансамблях народного танца предполагает, в том числе, и постановку полноценных спектаклей. Возможно, именно по этой причине в балетоведческой литературе присутствует двойственность толкований данных понятий, но в своей работе мы будем пользоваться предложенным нами выше разделением. Следует отметить, что народно-характерный и народно-сценический танцы продолжают развиваться, постоянно влияя друг на друга благодаря творческой деятельности исполнителей, педагогов и хореографов.

### ***1.2. Из истории возникновения и развития народно-характерных танцев на русской сцене XVIII–XIX вв.***

Прообразы народно-характерных танцев появились на русской сцене в 18 столетии. Важную роль в их возникновении сыграли серьезные преобразования в культуре, которые начались в эпоху Петра I, когда в России активизировались международные связи, что способствовало проникновению зарубежных танцев в Россию. Предтечей национально окрашенных сценических танцев стала танцевальная культура, сформировавшаяся в рамках придворно-церемониальной системы этикета и развлечений XVIII века и ставшая важным соединительным звеном между танцем народным и сценическим. Бытовые танцы Петровских ассамблей и «выразительная прелесть»<sup>51</sup> русских танцоров стали основой для возникновения форм сценического танца. Создание в середине XVIII века профессионального оперно-балетного театра, открытие

---

<sup>51</sup> Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. СПб.: Союз художников, 2002. С. 257.

танцевальных школ в Санкт-Петербурге (1738) и в Москве (1773) позволили балету в России выделиться в самостоятельный вид искусства.

Одно из первых упоминаний об исполнении национальных танцев на русской сцене относится к 1742 году, когда в балете «Радость народов по поводу появления Астреи на Русском горизонте и восстановлении золотого времени», который был частью пролога спектакля, устроенного в Москве в честь коронации Елизаветы Петровны, кордебалет «изображал народы четырех частей света»<sup>52</sup>. В 1759 году в Санкт-Петербурге Ф. Гильфердинг поставил балет «Прибежище добродетели», включавший в себя «танцы народов стран Европы, Америки, Азии и Африки»<sup>53</sup>. Во второй половине XVIII века национальные танцы (в основном – русские) исполнялись в комических операх, комедиях.

Народно-характерный танец на русской профессиональной сцене появился в спектаклях-дивертисментах<sup>54</sup>, созданных на волне патриотических настроений времен Отечественной войны 1812 года. Включавшие в себя не только русские пляски, но и танцы других народов (польские, венгерские, татарские, цыганские, черкесские и др.) дивертисменты представляли собой особый вид театрального зрелища и имели большое значение для популяризации и развития национальных танцев на профессиональной сцене<sup>55</sup>. Театрализация фольклорных танцев занимала особое место в творческой деятельности И. М. Аблеца, И. И. Вальберха, А. П. Глушковского, в их постановках характерные национальные черты персонажей передавались танцовщиками ярко и убедительно. Одним из лучших исполнителей на петербургской сцене первой четверти XIX века был Огюст Пуаро, который, по воспоминаниям Глушковского, «в дивертисментах плясал превосходно по-

---

<sup>52</sup> Светлов В. Я. Придворный балет в России от его возникновения до воцарения императора Александра I (очерк) // Валериан Светлов. Терпсихора: Статьи. Очерки. Заметки. СПб., 1906. С. 125.

<sup>53</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 49.

<sup>54</sup> См. Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 126–128, 131–138.

<sup>55</sup> Шамина Л. А. Сто семьдесят лет со дня премьеры народно-патриотического дивертисмента «Семика, или Гулянье в Марьиной роще». Страницы календаря // Советский балет. 1986. № 1 (26). С. 58.

русски. Это он облагородил казацкие, русские, цыганские, венгерские и польские мазурочные пляски»<sup>56</sup>. Несмотря на то что народно-характерные танцы этого периода были достаточно близки к фольклорным первоисточникам, хореографы уже не копировали, а трансформировали их, приспособив к законам сценического действия<sup>57</sup>. Отбор и видоизменение национальных особенностей народных танцев для их воспроизведения в условиях балетного спектакля, начатый в 10-е – 20-е годы XIX века, имел огромное значение для последующего развития хореографического искусства в целом и для создания и развития нового пластического языка – языка народно-характерного танца.

На этот процесс оказали влияние и постановки Ш. Дидло, воплотившего, в частности, на петербургской сцене балет «Кавказский пленник, или Тень невесты»<sup>58</sup> по мотивам поэмы А.С. Пушкина. Анализируя второй период деятельности этого хореографа в России, А. П. Глушковский писал, что в каждом созданном Дидло балете он приводил зрителя «в восторг как прелестным выбором сюжета, так и приноравливанием, сколько можно, к каждому народу его национальных танцев и обычаев»<sup>59</sup>.

Благодаря настроениям эпохи романтизма, когда взоры художников, литераторов, музыкантов обращались к национальным культурам, и общественным событиям (французская революция 1830 года, польское восстание 1830–1831 годов, венгерское восстание 1848 года), народно-характерный танец постепенно утвердился на балетной сцене.

Стилистический отход народно-характерного танца от классического становится явным в постановках А. Сен-Леона, которого современники часто называли «балетмейстером-этнографом»<sup>60</sup>. Француз, гастролировавший в Германии, Италии, Англии и интересовавшийся танцевальным фольклором,

<sup>56</sup> Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. 2-е изд., испр. СПб: Планета музыки, Лань, 2010. С. 282.

<sup>57</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 129.

<sup>58</sup> Премьера 15.01.1823 г., Большой театр, Петербург, композитор К. А. Кавос.

<sup>59</sup> Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. 2-е изд., испр. СПб: Планета музыки, Лань, 2010. С. 337–338.

<sup>60</sup> Суриц Е.Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. М.: Музиздат, 2012. С. 67.

значительно расширил палитру народно-характерных танцев, познакомил русского зрителя с французскими, итальянскими, испанскими, шотландскими, венгерскими и др. танцами. Сен-Леон пытался усилить национальные черты, добавляя в свои произведения подлинные движения фольклорных плясок<sup>61</sup>. Хореограф также стилизовал движения классического танца в соответствии с выбранным национальным характером.

Особо следует выделить балет «Конек-Горбунок, или Царь-девица»<sup>62</sup>, поставленный Сен-Леоном в 1864 году в Петербурге, в 1866 году – в Москве. Позднее этот спектакль ставили и обновляли балетмейстеры М. И. Петипа и А. А. Горский. В последнем акте Сен-Леоном был представлен дивертисмент, включавший более десятка танцев различных народностей, в том числе латышский, польский, лапландский, персидский, русский, малороссийский и др. Степень соответствия этих танцев фольклорным первоисточникам была весьма относительной, но создание многонационального дивертисмента и попытка охарактеризовать каждую народность, придать ей соответствующий колорит явилась определенным достижением в развитии народно-характерного танца. Многие танцы из этого дивертисмента жили на сцене долгие годы, а некоторые сохранились до нашего времени. Заслугой Сен-Леона также следует считать создание им в этом балете «собирающего всерусского образа, названного Царь-девицей»<sup>63</sup>.

По мнению Ю.И. Слонимского, именно у Сен-Леона научился умению «переносить на балетную сцену облагороженные “национальные” танцы»<sup>64</sup> М. И. Петипа. Среди его произведений: испанские, мавританские, цыганские, венгерские, польские, итальянские, русские, индусские, французские, украинские и др. танцы, ставшие неотъемлемой частью поставленных им спектаклей. Значительное количество народно-характерных танцев поставлено

---

<sup>61</sup> Свейникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870). СПб.: Балтийские сезоны, 2008. С. 267.

<sup>62</sup> Композитор Ц. Пуни.

<sup>63</sup> Лопухов Ф. В. В глубь хореографии. М.: Фолиум, 2003. С. 66.

<sup>64</sup> Слонимский Ю. И. Мастера балета XIX столетия: К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 164.



Петипа и в операх: «славянская» и «цыганская» пляски в опере «Русалка» А. С. Даргомыжского, «фанданго» в опере «Кармен» Ж. Бизе, «лезгинка» и «восточные танцы» в опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки и др.

Знаковым достижением Петипа в сфере «характерности» следует считать балет «Дон Кихот»<sup>65</sup>, в котором испанский танцевальный стиль вышел за пределы отдельных номеров и распространился почти на весь спектакль. Музыка Минкуса обладала динамикой, необходимой для создания комедийного спектакля и придавала танцам типичный для Испании азарт и импульсивность. До своего приезда в Россию Петипа работал в Мадриде, в 1846 году гастролировал по городам Андалусии, изучал народные танцы<sup>66</sup>. В своих мемуарах хореограф отмечал, что «танцевал и владел кастаньетами не хуже настоящего андалузца»<sup>67</sup>. Позднее в своих постановках он передавал дух, темперамент и красоту этой страны и ее народа. В московской постановке «Дон Кихота» хореограф окрасил испанской характерностью даже классические танцы, а блестяще поставленные им испанские танцы были проникнуты подлинно национальным духом.

29 января 1878 года в Санкт-Петербурге состоялась премьера балета Минкуса «Роксана, краса Черногории» в постановке Петипа. В период Русско-турецкой войны (1877–1878) союзниками России был ряд балканских государств, в том числе Черногория и Сербия. Политическая обстановка, связанная с Русско-турецкой войной (1877–1878), обострила интерес в обществе к славянским странам. В спектакле исполнялись танцы черногорцев (коло, равиола и др.), которым Петипа сумел придать «точный характер той местности, где происходило действие, отчего получилась своеобразность...»<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> Премьера в 1869 г. в Большом театре (Москва), композитор Л. Ф. Минкус.

<sup>66</sup> Ормигон, Л. Опасные приключения Мариуса Петипа в Испании (1844–1847) // Мариус Петипа. Империя балета: от возвышения до упадка: Сборник статей по материалам международной научной конференции к 200-летию со дня рождения М.И. Петипа (Москва, 6–8 июня 2018 года). М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2021. С. 281.

<sup>67</sup> Петипа, М. И. Мемуары // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 31.

<sup>68</sup> Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. СПб: Лань, Планета музыки, 2009. С. 307.

В 1881 году в Мариинском театре Петипа поставил балет Минкуса «Зорайя, мавританка в Испании», «умело сплел в нем хореографию испанскую с восточной, экзотической»<sup>69</sup>, как отмечала балерина Е. О. Вазем, и возобновил балет Э. М. Дельдевеза «Пахита», сочиненный Ж. Мазилье и впервые перенесенный Петипа на петербургскую сцену в 1847 году. В 1881 году в эту постановку балетмейстер добавил новые номера на музыку Минкуса: *pas de trois*, *grand pas* и детскую мазурку. В этот танец «Петипа вдохнул <...> дух польского народа, внес его национальные черты: живость, горделивость, благородство и удалство, одновременно придав танцу академическую, высшую манеру исполнительства»<sup>70</sup>. Полонез и мазурка из «Пахиты» исполняются на русской балетной сцене более 140 лет.

В 1883 году в московском Большом театре по случаю коронации Александра III был представлен фантастический балет Минкуса «Ночь и День». По сюжету спектакля на праздник Дня собираются народы России (великороссы, малороссы, донские казаки, крымские татары, сибирские шаманы, финляндцы, поляки, грузины), приветствуя своими танцами восходящее солнце, символизирующее приход новой счастливой эпохи. Как писал известный историк балета А. А. Плещеев, поставленные Петипа характерные танцы «сохранили свой национальный колорит и поражали разнообразием»<sup>71</sup>.

В январе 1895 года в Мариинском театре состоялась премьера балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро», хореографами которого выступили Петипа и Л. И. Иванов. В балете, созданном великим композитором, изменился и характерный танец. Как писал Ю. И. Слонимский, «Чайковский разом покончил с его сомнительной национальной достоверностью. Начиная с известной сюиты третьего акта балета “Лебединое озеро”, национальный

---

<sup>69</sup> Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. С. 238.

<sup>70</sup> Громова Е. Н. Детские танцы из классических балетов с нотным приложением. 2-е изд., испр. СПб.: Планета музыки, Лань, 2010. С. 253.

<sup>71</sup> Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. С. 329.

характер, понимаемый обобщенно, а не узко-цитатно, становится законом музыки характерных танцев»<sup>72</sup>. Для картины бала во дворце Петипа были поставлены испанский танец, который Ю. И. Слонимский оценил как «эмоциональный взрыв»<sup>73</sup>, и мазурка. Танцы акта во дворце режиссерски выстроены Петипа с определенной целью, которую Ф. В. Лопухов определил так: «все номера представляют собой разные соблазны, которые должны заставить принца изменить обету верности»<sup>74</sup>. По его мнению, танец испанцев следует рассматривать как соблазн страсти, а мазурку – как соблазн «броской удали и шика»<sup>75</sup>. Из польских танцев Петипа в свои спектакли чаще всего включал именно мазурку, наиболее известны его мазурки из балетов «Коппелия» и «Раймонда».

В 1898 году на сцене Мариинского театра Петипа осуществил постановку балета А. К. Глазунова «Раймонда», создавая который композитор творчески переработал подлинные провансальские, испанские и венгерские мелодии, сохранив таким образом в музыке этнографический элемент<sup>76</sup>. В этом спектакле стал очевидным тот факт, что для народно-характерного танца, как и для классического, открыт путь к симфонизации, что в дальнейшем нашло свое отражение в творчестве хореографов XX века. Сила, порыв и влечение ярко выявлялись в танцах испано-арабской сюиты второго акта. Пламенные, обольщающие, бурные и томные, они подчеркивали разницу характеров главных героев. В третьем акте балета, по словам В.М. Красовской, «Петипа искусно обыгрывает грань, пролегающую между характерным и классическим танцем: предельно театрализуя и абстрагируя первый, он вносит во второй элементы национальной пляски»<sup>77</sup>. Величественно строгие венгерские танцы, наряду с композициями, решенными средствами классического танца, не

---

<sup>72</sup> Слонимский Ю. И. П.И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 291.

<sup>73</sup> Слонимский Ю. И. Лебединое озеро. 2-е издание, стереотипное. СПб.: Лань, Планета музыки, 2017. С. 83.

<sup>74</sup> Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. С. 115–116.

<sup>75</sup> Там же. С. 116.

<sup>76</sup> Лавровский Л. М. Из архива балетмейстера // Л. М. Лавровский: Документы, статьи, воспоминания. М.: Всероссийское театральное общество, 1983. С. 89.

<sup>77</sup> Красовская В. М. Новаторство и традиции // Красовская В. М. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. С. 156.

только создавали атмосферу спектакля, но и придавали ему праздничность. В «Раймонде» Петипа яркость, темперамент, четкие акценты и остановки, характерные жесты и положения рук передавали национальный венгерский колорит и в характерных танцах, и в классических вариациях. В *Grand pas* из «Раймонды» хореограф очень умело и конкретно использовал венгерский национальный танцевальный материал<sup>78</sup>.

Из народно-характерных танцев Петипа до наших дней сохранились также лихая мазурка и зажигательный венгерский «Чардаш» из одноактного балета И. И. Армсгеймера «Привал кавалерии»<sup>79</sup> и красочный «Индусский танец» из поставленного в 1877 г. балета Минкуса «Баядерка». Этот танец был фантазией хореографа, созданной без опоры на фольклорные образцы; как считает О. Н. Макарова, «движения этого танца призваны не нарисовать пластический национальный портрет народа, а передать дух дикости»<sup>80</sup>.

Украшением многих балетов Петипа стали поставленные им детские народно-характерные танцы. Кроме уже упомянутых полонеза и мазурки<sup>81</sup> из «Пахиты», к ним относятся «Саботьер» – танец в деревянных башмачках – в балете П. Л. Гертеля «Тщетная предосторожность», «Венгерский танец» из балета А. К. Глазунова «Раймонда». Специфика манеры и элегантность исполнения, артистизм, умение передать национальный характер в движениях закладываются с детства и являются необходимыми качествами для будущих артистов балета.

Н. И. Эльяш отмечал, что Петипа «не допускал стилистического разнообразия и находил некий “сценический эквивалент”, сближающий живописную характерность со строгой классикой»<sup>82</sup>. Методы работы этого выдающегося хореографа, благодаря которым народно-характерные танцы переставали быть вставными номерами, а становились органичной частью классических

<sup>78</sup> Гусев П. А. Заметки о хореографии «Спящей красавицы» // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 301.

<sup>79</sup> Поставлен в 1896 г. в Мариинском театре.

<sup>80</sup> Макарова О. Н. Национальный танец в современном балете. СПб.: Балтийские сезоны, 2012. С. 29.

<sup>81</sup> Композитор Л. Ф. Минкус.

<sup>82</sup> Эльяш Н. И. Образы танца. М.: Знание, 1970. С. 119.

спектаклей, не нарушая их стилистику, и в XXI веке востребованы постановщиками, продолжающими традицию воплощения национальных танцев на русской балетной сцене.

Множество народно-характерных танцев (русских, украинских, цыганских, испанских и др.) в операх зарубежных и отечественных композиторов поставил Л. И. Иванов. В 1890 году в Мариинском театре в опере А. П. Бородина «Князь Игорь» им была осуществлена постановка «Половецких плясок», построенных на органическом сочетании движений классического и народно-характерного танцев и отличавшихся необычайной выразительностью. Обладая абсолютным слухом и исключительной музыкальностью, хореограф смог воплотить в пластике яркие, эмоционально насыщенные образы, созданные композитором. Та же точность интерпретации музыки была отмечена А. Я. Вагановой<sup>83</sup>, вспоминавшей о постановке Ивановым восточного танца для балета П. И. Чайковского «Щелкунчик»<sup>84</sup>. По словам А. В. Лопухова, в этом танце, рисовавшем «томление от африканской жары», хореограф использовал «стилизованные, медленные, однообразные эволюции рук и корпуса», показав арабку «очень по-балетному»<sup>85</sup>. Также в соответствии с характером музыки Ивановым был поставлен грациозный и отчасти комический китайский танец.

В 1895 году в спектакль «Лебединое озеро» вошли созданные хореографом венецианский (неаполитанский) и венгерский танцы. Последним шедевром Иванова был венгерский танец на музыку Второй Венгерской рапсодии Ф. Листа, включенный в 1900 году в дивертисмент последнего акта спектакля «Конек-Горбунок». В статье 1957 года, спустя более пятидесяти лет после премьеры, Ю. И. Слонимский отмечал, что композиция этого танца «сохраняет силу образца в “инструментовке” движения, в искусстве сочетания фольклорных мотивов с балетными»<sup>86</sup>. Хореограф смог передать элегантность

---

<sup>83</sup> Ваганова А. Я. На черновой репетиции «Щелкунчика» // А.Я. Ваганова. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 72.

<sup>84</sup> Премьера 6.12.1892 г., Мариинский театр.

<sup>85</sup> Лопухов А. В. Двадцать лет характерного танцовщика // Мастера балета – самодеятельности. Вып. 2. Метод. пособие / Сост. А. Соколов. М.: Искусство, 1978. С. 55.

<sup>86</sup> Слонимский Ю. И. Хранить наследство // Ю.И. Слонимский. В честь танца. М.: Искусство, 1968. С. 120.

обработки танцевальных тем и патетику, звучавшие в музыке композитора; пользуясь традиционными театральными приемами, Иванов сумел создать образ пляски, воплощающий национальный характер народа. Как считает В. М. Красовская, постановкой «Венгерской рапсодии» Иванов, продолжая традицию заложенную Петипа, открыл дорогу на сцену симфонизированному характерному танцу<sup>87</sup>.

Таким образом мы видим, что к началу XX века народно-характерные танцы на русской сцене обрели свое лицо, пройдя довольно длительный путь развития и сформировав определенную традицию воссоздания национального своеобразия танцевальных образов на императорской балетной сцене.

### ***1.3. Историко-культурные факторы, определившие уникальность народно-характерного и народно-сценического танцев как явлений российского искусства***

Практически все танцевальные образы различных народов мира, воплощаемые в наши дни в балетах классического наследия, сформировались на отечественной сцене XX века. Многие исследователи отмечали уникальность народно-характерного и народно-сценического танцев как явлений именно российского хореографического искусства. В связи с этим считаем необходимым рассмотреть причины, по которым эти явления возникли и развивались в России.

Во многих странах функционируют хореографические коллективы, изучающие, исполняющие и пропагандирующие фольклор народов и народностей собственной страны; зарубежные хореографы XVIII–XIX веков дают нам примеры использования национальных танцев в балетных спектаклях, но только в нашей стране родились и развиваются народно-

---

<sup>87</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 396. Венгерская рапсодия в хореографии Иванова была возобновлена И. Г. Генслер в 2017 году и с большим успехом исполнена учащимися Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой на выпускном концерте.

характерный и народно-сценический танцы, включающие в себя адаптированную для сценического исполнения хореографию разных народов и этнических меньшинств всего мира. По мнению Ю. Н. Григоровича, «в нашем русском *сценическом* [выделено А. А. Меланьиним. – *Т.П.*] понимании – народный танец на Западе никогда не фигурировал. Если он и возникал в спектакле, то лишь как заведомая стилизация или, что чаще – комбинационный парафраз фольклорного материала»<sup>88</sup>.

В 1923 году балетный критик Н.И. Насилов писал: «Наши балетные артисты издавна славятся во всем мире, и вполне по заслугам, как единственные в своем роде исполнители национальных, характерных танцев.<...> Нигде, как в России, не постигнут сценическими исполнителями этнографический колорит и своеобразный стиль плясок разных народностей, и нигде, как у нас, не уделяется им внимание в таких широких, можно сказать, всеобъемлющих размерах; русский театральный зритель имеет возможность пройти наглядным образом курс национальных танцев всевозможных национальностей и эпох»<sup>89</sup>. Следовательно, объяснение этому феномену следует искать не только в идеологических принципах, оказывавших влияние, в частности, на развитие хореографии в целом в эпоху существования СССР, но и в самой истории российского государства. Н. И. Эльяш писал, что «любопытные и широкие по натуре русские люди охотно воспринимали танцы других народов. Танцы народов других стран были известны и русскому старинному театру, они включались в первые сценические представления, <...> развитие профессионального балетного театра немало способствовало популяризации на русской сцене и в быту танцев народов других стран»<sup>90</sup>. Причина широкой популярности народных танцев разных национальностей в нашей стране обусловлена исторически сложившейся многонациональностью нашего государства. Академик Д. С. Лихачев писал: «Открытость – черта

<sup>88</sup> Меланьин А. А. Хореограф Юрий Григорович: беседы о характерности и национальной определенности танца // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2021. № 2 (52). С. 7.

<sup>89</sup> Насилов Н. И. Русские плясовые новаторы (Е. В. Лопухова и А. А. Орлов) // Е. В. Лопухова. Двадцать лет сценической деятельности. Петроград: [б. и.], 1923. С. 7–8.

<sup>90</sup> Эльяш Н. И. Книга о народных танцах // Ткаченко Т.С. Народные танцы. М.: Искусство, 1974. С. 3.

определенного, донационального существования народов. Однако на Руси эта черта пережила все временные границы, она утвердилась идеологически, стала сознательным и определенным принципом в жизни лучшей части русской литературы и исторической мысли»<sup>91</sup>.

Следует указать и на национальные особенности русской исполнительской культуры, которой свойственны выразительность и одухотворенность танца. Владеть «искусством живописать душевные движения»<sup>92</sup> – таково основное требование русского балета. Эстетические установки русского танцевального фольклора повлияли на отечественную балетную школу. Врожденная способность русских к танцу, выраженная в пластике, высокой технике, музыкальности народных плясок, индивидуальность исполнения, выразительность и реализм пантомимы стали отличительными признаками русского балета, сделав его уникальным<sup>93</sup>. Исполнительская манера русских танцовщиков была тесно связана с народным творчеством, что привнесло в классический танец широту, задушевность, певучесть движений и кантиленность исполнения.

Генетически исходящие из народного танца искренность, эмоциональная открытость и одухотворенное исполнение классических *pas* стали очевидными для критики и публики уже в первой половине XIX века, когда в балетах Ш. Дидло блистали А. И. Истомина, Е. А. Телешова, В. А. Зубова, в романтических спектаклях Ж.-Ж. Перро и Ф. Тальони зрителей поражали своим дарованием Е. А. Санковская и Е. И. Андреевна. Подлинное переживание зрителями происходящих на сцене событий становится возможным только в том случае, если чувства, передаваемые артистами в зал яркие и содержательны. О. В. Всеволодская-Голушкевич верно отметила: «Поэзия, а не комический гротеск, легла в основу всей эстетики русской школы характерного танца, что и определило в балете, драме и опере основные художественные принципы

---

<sup>91</sup> Лихачев Д. С. Избранное: Мысли о жизни, истории, культуре. М.: Российский Фонд Культуры, 2006. С. 143.

<sup>92</sup> Петипа М. И. Письмо И. А. Всеволодскому / Документы. Письма. Интервью // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 116.

<sup>93</sup> Бахрушин Ю. А. История русского балета. Изд. 3-е. М.: Просвещение, 1977. С. 88.



воплощения на сцене народных плясок»<sup>94</sup>. В искусстве балета реальность поэтизируется, поэтому и образы представителей того или иного народа в балетах наследия поэтически преображены.

Огромное значение для развития искусства балета в целом имело наличие в России системы императорских театров и императорских театральных училищ, предоставлявших постановщикам и артистам большие возможности для профессионального роста, творчества, и в том числе изучения и воплощения на сцене национальных танцев. Большой вклад в развитие народно-характерных танцев на профессиональной сцене внесли выдающиеся хореографы А. Сен-Леон, М. И. Петипа, Л. И. Иванов.

В нашей стране исполнение танцев различных народов в спектаклях и концертах имеет давнюю традицию, но эти танцы, переносимые на сцену, безусловно, трансформировались, приобретали особый колорит и характер, иной масштаб и «подтексты», будучи пропущены сквозь призму русской ментальности постановщиков и танцовщиков. По мнению А.А. Соколова-Каминского, «...в балетах иной, не русской национальной тематики в танцевальных характеристиках по сути нередко воплощались черты русского национального характера, особенности русского душевного склада. Образовался интересный художественный сплав национальной орнаментики танца, его внешней характерности: французской в “Спящей красавице”, венгерской в “Раймонде” – и внутренней наполненности его, соответствующей манеры “интонирования”, которые вбирали в себя опыт русского народного искусства, танцевального в том числе»<sup>95</sup>.

Советский период в истории нашего государства внес свою лепту в развитие традиции претворения национальных танцев на сцене. В 1930-е годы в связи с образованием СССР внимание хореографов было обращено к национальным культурам, к народному танцу. В стране открывались хореографические школы, появлялись новые балетные театры, в репертуар

---

<sup>94</sup> Всеволодская-Голушкевич О. В. «Это была ...поэзия» // Советский балет. 1985. № 5 (24). С. 25.

<sup>95</sup> Соколов-Каминский А. А. Русский балет и фольклор. Опыт исторической характеристики // Музыка и хореография современного балета. Вып. 5. Л.: Музыка, 1987. С. 237.

которых включались произведения, созданные на основе фольклора, увеличилось количество исполняемых народных танцев на концертных площадках.

Каждая эпоха рождает свой пластический образ, наполненный определенным идейно-эмоциональным смыслом. В 30-е – 60-е годы XX века, как пишет Н.И. Эльяш, «жизнь требовала создания новых народных танцев, отражающих характер и деяния советского человека»<sup>96</sup>. Хореографы того времени старались создавать на сцене образы, пластически раскрывающие характеры современников. В зависимости от требований времени черты героев менялись и обогащались. Позиция художников 30-х – 60-х годов XX века, как и репертуар музыкальных театров, во многом определялись идеологией эпохи строительства социализма, одной из задач которой являлось внедрение в общественное сознание определенных стандартов поведения и морально-нравственных ориентиров. Искусство 30-х годов идеализированно интерпретировало реальность и представляло действительность облагороженной, так как именно такой она должна была быть, чтобы соответствовать декларируемым принципам. Стремление к идеализации представителей разных народов при создании народно-характерных танцев становится хореографической традицией, которая сохраняется и по настоящее время, возможно, потому, что отвечает потребности увидеть лучшее в другом, внешне не похожем на тебя человеке. Значение идеала, как одного из мощных регуляторов жизни, отмечали многие ученые, в том числе и академик Лихачёв, который считал, что «судить о народе мы должны по преимуществу, по тому лучшему, что он воплощал или даже только стремится воплотить в жизнь, а не по худшему; именно такая позиция самая плодотворная, самая миролюбивая и самая гуманистическая»<sup>97</sup>.

В 1930-е – 1960-е годы хореографы, создавая на основе фольклорного материала сценические танцы, понимали важность воплощения идеальных

---

<sup>96</sup> Эльяш Н. И. Книга о народных танцах // Ткаченко Т.С. Народные танцы. М.: Искусство, 1974. С. 5.

<sup>97</sup> Лихачев Д. С. Избранное: Мысли о жизни, истории, культуре. М.: Российский Фонд Культуры, 2006. С. 274.

человеческих черт в хореографических образах. Одним из примеров может служить танец «Яблочко», появившийся на балетной сцене в спектакле «Красный мак»<sup>98</sup> (хореограф-постановщик первого и третьего акта – Л. А. Лащилин). Н. М. Стуколкина и А. Л. Андреев отмечали: «Используя некоторые элементы русского хореографического фольклора, постановщик создал массовую пляску, воплощающую лучшие черты характера советских моряков»<sup>99</sup>. Жизнерадостность, задор, уверенность в своих силах, состояние азарта были искренне переданы исполнителями и соответствовали духу времени. На сцене находил свое выражение не оттиск грубой действительности, а осуществленная мечта; воплощались надежды и стремления людей.

События реальной человеческой жизни, перенесенные в сферу искусства, преображались, и, сохраняя основное содержание, приобретали возвышенный поэтический колорит. Следуя лучшим традициям русской музыки, стремившейся дать «портрет идеального морального человека»<sup>100</sup>, хореографы того времени создавали на сцене образы, выражающие идеальное представление о носителях определенной национальной культуры, образы, наполненные конкретным идейно-эмоциональным смыслом.

Огромное влияние на развитие народно-характерного танца оказала школа. Сам процесс обучения этой разновидности танца, начатый в Петербургском императорском театральном училище и продолжающийся по настоящее время в специализированных учебных заведениях, предусматривает отбор самого талантливого и интересного из найденного хореографами и артистами на русской балетной сцене. Хореографические училища стали хранилищами богатств и творческими лабораториями, вбиравшими в себя все самое ценное из созданного предыдущими поколениями мастеров. В этих учебных заведениях

---

<sup>98</sup> Премьера 14.06.1927 г., Большой театр. Композитор Р. М. Глиэр. Хореограф-постановщик второго акта – В. Д. Тихомиров.

<sup>99</sup> *Стуколкина Н. М., Андреев А. Л.* Характерный танец и его преподавание // Н.М. Стуколкина. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. М.: Всероссийское театральное общество, 1972. С. 40.

<sup>100</sup> *Соллертинский И. И.* Планы, заметки (Из рукописного архива И. И. Соллертинского) // Соллертинский И. И. Избранные статьи о музыке. Л.; М.: Искусство, 1946. С. 93.

формировались основные каноны народно-характерных танцев, определялись параметры их эстетических принципов, создавались традиции обработки и преобразования фольклорных образцов, от устаревшего и не оправдавшего себя материала отделялось жизнеспособное и перспективное. Художественные ценности в области народно-характерного танца, прошедшие испытание временем, превращались в эталон, продолжающий свою сценическую жизнь и по-своему преломляемый в нормах эстетики следующих поколений исполнителей. Устойчивость сформировавшейся хореографической традиции, воспитывавшей определенное мировосприятие учащихся, определяла пути дальнейшего творческого развития народно-характерного и народно-сценического танцев.

Уникальность народно-характерного и народно-сценического танцев как явлений российского искусства определяется следующими факторами:

- 1) Исторически сложившейся многонациональностью государства, в котором на протяжении веков, в том числе и в советское время, проводилась политика уважения к языку и культуре населявших его народов;
- 2) Особенности русской исполнительской культуры: выразительностью и одухотворенностью танца;
- 3) Давней традицией (с XVIII века) изучения и претворения на сцене танцев разных народов, которая не прерывалась и в XX веке, а стала активно развиваться в 1930-е – 1960-е годы, когда появились ансамбли народного танца и были осуществлены постановки национальных балетов;
- 4) Наличием в Российской империи системы императорских театров, преемниками которых стали ведущие музыкальные театры советской России, распространившие свое влияние и на театры, появившиеся в союзных республиках;
- 5) Созданием в Российской империи системы обучения танцовщиков для императорских театров, которая получила свое развитие в СССР, когда в хореографических училищах институционально оформилась специальная

дисциплина «характерный танец» (позднее «народно-характерный танец», «народно-сценический танец»); эта система действует до сих пор в современной России;

- б) Деятельностью в России выдающихся отечественных и зарубежных хореографов, использовавших в своих постановках элементы различных национальных танцев, что значительно обогатило хореографическую лексику и образность.

Многие балетные и оперные спектакли наследия исполняются в наше время в редакциях, осуществленных советскими балетмейстерами в 30-х – 60-х годах XX века. Хореографы, создававшие свои редакции в последующий период, как и наши современники, не могли и не могут игнорировать опыт и творческие достижения мастеров прошлого. Поэтому практически все танцевальные образы различных народов мира, воплощаемые в наши дни в балетах классического наследия на отечественной сцене, отражают не только национальные особенности какого-то конкретного этноса, но и представления о нем, сложившиеся в советской хореографии. В своих художественных произведениях постановщики XX века создавали «возвышенные поэтические портреты»<sup>101</sup> народов, воплощали их идеальные образы. Образцы народно-характерных танцев, созданные в 30-е – 60-е годы XX века с учетом требований социалистического реализма, со временем составили «золотой фонд» народно-характерной хореографии и оказали влияние на ее последующее развитие. Хореографические образы народов, рожденные в то время, продолжают свое существование в работах балетмейстеров и поныне.

Русский балет обогатил мировую хореографию ярчайшим искусством народно-характерного и народно-сценического танцев. В этих разновидностях сценического танца в художественной форме отражено национальное своеобразие народов мира. Процесс воссоздания этого своеобразия в танцевальных образах на сценах балетных театров и концертных площадках

---

<sup>101</sup> Шамина Л.А. Обаяние таланта // Советский балет. 1987. № 3 (34). С. 27.

эволюционировал в течение времени. В этом контексте народно-характерный и народно-сценический танцы можно рассматривать как итог работы нескольких поколений хореографов, балетмейстеров, композиторов и артистов.

## Глава 2.

### Национальные особенности народно-характерных танцев на русской балетной сцене XX века

#### *2.1. Национальные особенности народно-характерных танцев в творчестве хореографов начала XX века (М. М. Фокин, А. А. Горский)*

С началом XX века начинается, с нашей точки зрения, новый этап в развитии народно-характерного танца, который эволюционировал в соответствии с новыми течениями в живописи и театре. Особое значение для развития народно-характерного танца в этот период имела деятельность двух хореографов: М. М. Фокина и А. А. Горского. В их творчестве проявились важнейшие тенденции, оказавшие воздействие на развитие всего хореографического искусства XX века, в том числе и на народно-характерный танец. Балетный критик В. В. Макаров так характеризует разницу в подходах двух хореографов к национальным танцам: «Фокин брал из национальных танцев наиболее странные, необычные экзотические черты и, подчеркивая их, достигал эффектнейшей живописной стилизации в национальном духе. Горский же наиболее бережно театрализовал национальные танцы, стараясь сохранить их сущность, характер и вместе с тем несколько обогащая их сценической танцевальной техникой»<sup>102</sup>.

Фокин во многих своих постановках использовал народно-характерный танец, отдавая ему предпочтение перед классическим. Хореограф отмечал: «Как симфоническая музыка черпает из народного творчества, так и танец

---

<sup>102</sup> Макаров В. В. Петипа – Горский – Фокин (Заметки) // Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 280.

театральный обогащается национальным материалом»<sup>103</sup>. Обращаясь к фольклору разных стран, Фокин трансформировал его, в большинстве случаев прибегая к приему стилизации. Наиболее показательными в этом отношении являются во многом основанные на использовании движений народно-характерного танца такие его работы как «Половецкие пляски» в опере А. П. Бородина «Князь Игорь» (1909), балеты «Египетские ночи»<sup>104</sup>, «Жар-птица»<sup>105</sup>, «Петрушка»<sup>106</sup>, «Шехеразада»<sup>107</sup>, «Исламей»<sup>108</sup>, «Стенька Разин»<sup>109</sup>, а также спектакль «Арагонская хота»<sup>110</sup>, целиком построенный на народно-характерном танце.

«Половецкие пляски», представленные на парижских «Русских сезонах» 1909 года, имели колоссальный успех, поскольку хореографу удалось ярко воплотить в них образ Востока, его «варварство», стихийность и чувственность. Однако сам Фокин писал, что, сочиняя хореографию «Половецких плясок», он отталкивался исключительно от музыки Бородина<sup>111</sup> и не использовал этнографические первоисточники. Несмотря на фантазийность созданных Фокиным хореографических текстов, национальная характерность персонажей была воплощена отчетливо и убедительно.

Фольклорные источники Фокин использовал при постановке балетов «Жар-птица» и «Петрушка». В «Жар-птице» сказочные прообразы были преобразованы Фокиным «в духе эстетики импрессионизма»<sup>112</sup>. Хореография этого спектакля обозначила новые пути театрализации русского фольклора. Значение следующего балета Фокина «Петрушка» для русской и мировой культуры трудно переоценить. В начале XX века многие деятели культуры – художники, поэты, артисты – в своем творчестве проявляли интерес к

<sup>103</sup> *Фокин М. М.* [Танец и жизнь] / Статьи, интервью // М. М. Фокин. Против течения: 2-е изд., доп. и испр. Л.: Искусство, 1981. С. 348.

<sup>104</sup> Поставлен в 1908 г. под названием «Ночь в Египте», композитор А. С. Аренский.

<sup>105</sup> Поставлен в 1910 г., композитор И. Ф. Стравинский.

<sup>106</sup> Поставлен в 1911 г., композитор И. Ф. Стравинский.

<sup>107</sup> Поставлен в 1910 г. на музыку симфонической сюиты «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова.

<sup>108</sup> Поставлен в 1912 г. на музыку одноименной фантазии для фортепиано М. А. Балакирева.

<sup>109</sup> Поставлен в 1915 г. на музыку одноименной симфонической поэмы А. К. Глазунова.

<sup>110</sup> Поставлен в 1916 г. на музыку одноименной увертюры М. И. Глинки.

<sup>111</sup> *Фокин М. М.* Против течения: 2-е изд., доп. и испр. Л.: Искусство, 1981. С. 129.

<sup>112</sup> *Тараканов М. Е.* Стравинский И. Ф. // Балет: энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 491.



городскому фольклору. Эта же тенденция нашла отражение и в поставленном Фокиным спектакле, образы которого взяты из русской ярмарочной традиции. Танцы кучеров, кормилиц и ряженных, которые И. Ф. Стравинский относил к лучшим творческим достижениям Фокина<sup>113</sup>, не воспроизводили подлинные народные пляски с этнографической точностью, хотя и были к ним очень близки по своему характеру. Сам хореограф, вспоминая процесс постановки балета, писал: «Я хотел, чтобы все танцующие на масленичном гулянье танцевали весело, свободно, как будто никто им танцев не сочинял и не ставил, как будто они сами от избытка чувств и веселья пускаются в пляс, кому как бог на душу положит»<sup>114</sup>. В образах, созданных хореографом в этом спектакле, явственно отражались различные грани русского характера.

Новый этап в освоении балетом этнической хореографии связан со спектаклем «Арагонская хота», который целиком был решен средствами народно-характерного танца и оказал сильное влияние на его последующее развитие. В 1915 году для изучения фольклорных танцев хореограф специально ездил в Испанию. Как считала Е. Я. Суриц, в «Арагонской хоте» главным для Фокина было «обаяние подлинности, искренность и цельность – качества, подсмотренные у народа. Танцы напоминали шутливую импровизацию. Но то не были пассивно перенесенные на сцену этнографические мотивы. <...> Фокин придал движениям испанского танца завершенность, роднящую их с профессиональным классическим танцем»<sup>115</sup>.

С точки зрения нашего исследования одним из важнейших достижений хореографа следует считать то, что почти все созданные им образы несут ярко выраженный национальный характер<sup>116</sup>.

Деятельность А. А. Горского заслуживает более подробного рассмотрения. Он работал в Большом театре 25 лет<sup>117</sup>. Творчество этого хореографа также

<sup>113</sup> Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни / пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной. М.: Издательский дом «Композитор», 2005. С. 82.

<sup>114</sup> Фокин М. М. Против течения: 2-е изд., доп. и испр. Л.: Искусство, 1981. С. 156.

<sup>115</sup> Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. С. 17–18.

<sup>116</sup> Добровольская Г. Н. Танец. Пантомима. Балет. Л.: Искусство, 1975. С. 93.

<sup>117</sup> С 1901 года – режиссер балета, в 1902–1924 гг. – балетмейстер Большого театра.

оказало значительное влияние на последующее развитие народно-характерного танца, который А. А. Горский включал во многие свои спектакли. Остановимся на наиболее значимых для раскрытия темы исследования произведениях, выведя за рамки поставленные Горским балеты «Раймонда»<sup>118</sup>, «Дочь фараона»<sup>119</sup>, «Корсар»<sup>120</sup>, «Любовь быстра!»<sup>121</sup>, мимодрама с танцами «Дочь Гудулы»<sup>122</sup>.

Одним из выдающихся достижений Горского следует считать сюиту народно-характерных танцев из балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро». В Большом театре хореограф занимался постановкой этого спектакля в 1901, 1912, 1920 и 1922 годах.

Сюита характерных танцев Горского является, по мнению Л. Д. Трёмбовельской, «эталонном характерного танца в балетном спектакле»<sup>123</sup> и удачно контрастирует с классической хореографией (танцем невест и па-де-де), что является одной из традиций балетных спектаклей XIX века. Все танцы данной сюиты исполняются подчеркнuto ярко, создавая праздничную атмосферу бала и передавая оживленное возбуждение.

Сюита характерных танцев из балета «Лебединое озеро» включает в себя четыре танца и в настоящее время существует в разных редакциях. Венецианский танец в хореографии Горского не сохранился, а венгерский, мазурка и испанский танцы исполняются и в XXI веке. Венгерский танец, торжественный и строгий в первой части, становится порывистым и темпераментным во второй. Мазурка, поставленная Горским, отличается элегантностью и утонченной пластикой. Испанский танец – броский и зажигательный – произведение исключительное, именно поэтому оно до сих пор исполняется чаще других, хотя мнения исследователей об этом танце не

<sup>118</sup> Редакция М. И. Петипа была перенесена Горским в Большой театр в 1900 году. В 1908 году Горским была реализована собственная постановка, возобновленная им же в 1918 году.

<sup>119</sup> Постановка Горского, 27.11. 1905 г., Большой театр, Москва.

<sup>120</sup> Постановка Горского, 15.01.1912 г., Большой театр, Москва.

<sup>121</sup> Премьера 08.12.1913 г., Большой театр, музыка Э. Грига («Симфонические танцы»).

<sup>122</sup> Премьера 24.11.1902 г., Большой театр, композитор А. Ю. Симон.

<sup>123</sup> Трёмбовельская Л. Д. Из опыта хореографов по развитию традиций народно-сценического танца // Проблемы наследия в хореографическом искусстве. Сборник статей. М.: ГИТИС, 1992. С. 54–55.

всегда совпадают. А. В. Лопухов отмечал, что этот танец отличался «новизной рисунка от того, что в этой области привыкли видеть раньше. Хотя сущность его довольно-таки “балетная” и на испанский национальный танец он очень мало походит, все же в нем чувствуется что-то свежее, молодое, жизнерадостное»<sup>124</sup>. Е. Я. Суриц, напротив, считала, что испанский танец в хореографии Горского «являет собой пример использования этнографически достоверных элементов для создания академической композиции, которая, при всей своей эмоциональности отличается логикой и ясностью замысла»<sup>125</sup>. Но мы придерживаемся в этом случае позиции Лопухова, поскольку хореография этого танца построена на типичных для балетной практики движениях, не связанных с этнографическими прототипами. Для нашего исследования важно, что этот танец – «танец экспрессии и благородства»<sup>126</sup> – достаточно точно отражает дух балетной Испании, существующей уже почти два столетия на русской сцене. Мазурка, венгерский и испанский танцы из «Лебединого озера», поставленные Горским, исполняются в спектаклях Михайловского театра<sup>127</sup> и театра «Кремлевский балет» (Москва). В настоящее время имя Горского присутствует на афишах спектакля «Лебединое озеро» в десяти музыкальных театрах России.

Испанские танцы имеют особое значение в творческом наследии Горского, при этом особого упоминания заслуживают танцы, созданные им для балета Минкуса «Дон Кихот». Поставленный Горским в Москве в 1900 году<sup>128</sup>, в Петербурге – в 1902 году этот спектакль, по мнению А. В. Ширяева<sup>129</sup>, представлял собой переделку балета М.И. Петипа<sup>130</sup>. Сравнивая постановки

<sup>124</sup> Лопухов А. В. Двадцать лет характерного танцовщика // Мастера балета – самодеятельности. Вып. 2. Метод. пособие / Сост. А. Соколов. М.: Искусство, 1978. С. 51.

<sup>125</sup> Суриц Е. Я. А. А. Горский и московский балет // Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 17.

<sup>126</sup> Трембовельская Л. Д. Из опыта хореографов по развитию традиций народно-сценического танца // Проблемы наследия в хореографическом искусстве. Сборник статей. М.: ГИТИС, 1992. С. 55.

<sup>127</sup> Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балета имени М.П. Мусоргского.

<sup>128</sup> Добавлены танцы на музыку А.Ю. Симона и Э.Ф. Направника.

<sup>129</sup> Ширяев А. В. Петербургский балет // Ширяев А. В. Воспоминания. Статьи. Материалы. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2018. С. 76.

<sup>130</sup> Более подробно этот аспект раскрыт в работе: Полубенцев А. М. К вопросу об авторстве хореографии балета Л. Минкуса «Дон Кихот» // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С. 29–39.

Горского с работами его предшественников, А. Я. Ваганова писала: «...и до Горского испанские танцы фигурировали в некоторых классических балетах. Но эти испанские танцы были неуклюжи, тусклы, неинтересны. Горский внес в них свежесть, новизну, жизнь. Его испанские танцы, оставаясь псевдоклассическими, заговорили все же другим языком...»<sup>131</sup> Именно этот «другой язык» отмечает в своих воспоминаниях А. В. Ширяев, но классифицирует его совершенно иначе. По его мнению, Горский «первым стал приближать свои характерные танцы к этнографичности... <...> Ставя “Дон-Кихота”, он ввел в стилизованные испанские танцы немало чисто народных штрихов»<sup>132</sup>. Б.В. Асафьев отмечал умение Горского «порождать танец из эмоциональных состояний, в которых зажглась потребность в танце»<sup>133</sup>, и считал, что танцы балета «Дон Кихот» благодаря этой способности хореографа «окутаны нервною, возбужденностью и трепетностью»<sup>134</sup>. Продолжая его мысль, В. М. Красовская подметила такую типичную для испанских танцев черту как диалогичность, которая нашла воплощение в поставленной Горским сегидилье. Красовская писала, что сегидилья «возникла как продолжение и всплеск веселой суматохи. <...> Весь последующий танец шел в контрастной игре настойчивых “возгласов” мужчин и лукаво-томных ответов женщин, нагнетая кульминацию – финал, где “голоса” сливались в торжествующем согласии»<sup>135</sup>. Красовская добавляет, что Горскому было также присуще умение разносторонне воплощать «испанскую» характерность, например, придворное фанданго в постановке хореографа по контрасту с народными танцами первого акта спектакля было решено в торжественно-сдержанной манере<sup>136</sup>. Разные грани испанской характерности проявляются в образах Уличной танцовщицы и главных героев спектакля, созданных хореографом. Партии Китри и Базиля, в

<sup>131</sup> Ваганова А. Я. О Горском // Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 136–137.

<sup>132</sup> Ширяев А. В. Петербургский балет // Ширяев А. В. Воспоминания. Статьи. Материалы. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2018. С. 92.

<sup>133</sup> Асафьев Б. В. Театр русской Испании. Открытие балетного сезона. «Дон-Кихот» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 109.

<sup>134</sup> Там же. С. 108–109.

<sup>135</sup> Там же. С. 120.

<sup>136</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. 1. Хореографы. Л.: Искусство, 1971. С. 240.

которых высокая культура классического танца соединяется с национальной природой образов<sup>137</sup>, Л. М. Лавровский считал одной из творческих удач Горского. Еще один шедевр, поставленный хореографом для балета «Дон Кихот», – танец Мерседес, продолжающий свое существование на многих сценических площадках разных стран мира. А. В. Лопухов писал: «Основное его отличие от испанских танцев старого балета в таком вольном построении движений, что от танцовщицы требуется необычайный темперамент, действительно “зажигаящий” зрителей»<sup>138</sup>.

Контрастом к бурному и экспрессивному танцу Мерседес в картине «кабачка» являлась томная мавританская пляска двух девочек, исполняемая на узком коврикe. Анализируя созданную Горским хореографию, А. В. Лопухов отмечал, что в этом танце «заимствованные у восточных алмей монотонные движения руками самым причудливым образом сочетаются с балетной классикой»<sup>139</sup>. Сегидилья, танец Мерседес, Цыганский танец<sup>140</sup> из балета «Дон Кихот» в хореографии Горского и в настоящее время исполняются на многих сценах мира. Этот спектакль включен в репертуар двадцати девяти музыкальных театров РФ.

К воплощению на сцене восточных танцев Горский обращался также при постановке балетов «Баядерка» (1904, 1917) и «Конек-Горбунок» (1901, 1912, 1914), но его художественные решения в каждом случае индивидуальны. В массовых сценах спектакля «Баядерка» хореограф ориентировался на изобразительные материалы (барельефы и статуи), подсказавшие ему пластику танцев. По словам Е. Я. Суриц, «Здесь использовались столь характерные для танцев Индии подчеркнута выворотные позы на полусогнутых ногах, положения кистей рук, не принятые в европейском танце (кисти ладонями вверх, загнутые кверху или опущенные вниз). <...> Влияние индийского

<sup>137</sup> Лавровский Л. М. Из архива балетмейстера // Л. М. Лавровский: Документы, статьи, воспоминания. М.: Всероссийское театральное общество, 1983. С. 59.

<sup>138</sup> Лопухов А. В. Двадцать лет характерного танцовщика // Мастера балета – самодеятельности. Вып. 2. Метод. пособие / Сост. А. Соколов. М.: Искусство, 1978. С. 50.

<sup>139</sup> Там же.

<sup>140</sup> Музыка Л. Ф. Минкуса; в Большом театре хореография Горского исполняется в редакции А. Н. Фадеева.

искусства проявилось в подчеркнутой его узорчатости, обилии круговращательных движений. Так достигался эффект восточной орнаментальности и витиеватости»<sup>141</sup>. Другой вариант трактовки «восточного» характера был выбран Горским для партии первой жены Хана в балете «Конек-Горбунок». Пляска на музыку «Восточного танца» А. К. Глазунова была поставлена хореографом для С. В. Федоровой, создававшей в спектакле образ «изнеженной, коварной и мстительно-хищной» гаремной женщины<sup>142</sup>. А. В. Лопухов отмечал, что этот живописный танец не был основан на каком-либо этнографическом первоисточнике, а являлся фантазией Горского на восточную тему<sup>143</sup>, тем не менее созданный им характер был абсолютно правдив и реалистичен.

Еще один балет, в котором важную роль играли народно-характерные танцы, – «Коппелия»<sup>144</sup>. На сцене Большого театра он был поставлен Горским в 1905 году и неоднократно (в 1924, 1949 и 1977 годах<sup>145</sup>) возобновлялся «по Горскому». «Мазурка и чардаш, сочиненные Делибом с глубоким проникновением в национальный характер»<sup>146</sup>, были настолько органично воплощены хореографом средствами народно-характерного танца, что живут на балетной сцене уже второе столетие<sup>147</sup> (более подробно о мазурке и чардаше в балете «Коппелия» см. в Главе 3).

Среди русских танцев, поставленных Горским, наиболее известны его произведения, созданные для спектакля Ц. Пуни «Конек-Горбунок». Этот балет

<sup>141</sup> Суриц Е. Я. А. А. Горский и московский балет // Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 48.

<sup>142</sup> Григоров С. Балетное искусство и С. В. Федорова 2-я: Опыт. Москва: Труд, 1914. С. 53.

<sup>143</sup> Лопухов А. В. Двадцать лет характерного танцовщика // Мастера балета – самодеятельности. Вып. 2. Метод. пособие / Сост. А. Соколов. М.: Искусство, 1978. С. 51.

<sup>144</sup> Балет «Коппелия» впервые был поставлен в 1870 г. в парижской Опере А. Сен-Леонам, композитор Л. Делиб.

<sup>145</sup> При постановке балета «Коппелия» на сцене Кремлевского Дворца съездов в исполнении учащихся МХУ с участием солистов Большого театра А. И. Радунского и В. И. Деревянко (балетмейстеры: С. Н. Головкина, М. С. Мартиросян и А. И. Радунский) 24.12.1977 г. состав мазурки был увеличен с восьми до двенадцати пар. В связи с изменением количества исполнителей композиция и хореография мазурки и чардаша были частично пересмотрены.

<sup>146</sup> Шапиро С. М. Сценическая жизнь балета «Коппелия» // Проблемы наследия в хореографическом искусстве. Сборник статей. М.: ГИТИС, 1992. С. 141.

<sup>147</sup> В настоящее время хореографию Горского (или её фрагменты, мотивы) в балете «Коппелия» можно увидеть в четырёх музыкальных театрах РФ: в Пермском, Красноярском, Новосибирском театрах оперы и балета и в Краснодарском театре балета Юрия Григоровича.

шел в Большом театре с 1866 года<sup>148</sup>. В 1901 году Горский модернизировал спектакль (часть танцев остались в хореографии Сен-Леона и Петипа), включив в него номера на музыку А. К. Глазунова, П. И. Чайковского, И. Брамса, А. Ю. Симона и других композиторов. Несмотря на то что музыка «Конька-Горбунка» не была основана на фольклорных мотивах, а представляла собой своего рода набор разностилевых композиций, хореографу удалось создать яркие национальные образы. Особенно удачной получилась сцена на базарной площади, в которой было задействовано большое количество характерных персонажей. Н. Б. Подгорецкая писала: «заслуга Александра Алексеевича в том, что он реалистически правдиво показывает русский народ в большом многообразии его типов, не прибегая к шаржу или гротеску. Тут и старый крестьянин “старинушка”, горюющий о своей пшенице, и Иванушка с его лукавой сметкой»<sup>149</sup>. С ее мнением был согласен и Ф. В. Лопухов. Сравнивая постановку Горского с работами других балетмейстеров, он отмечал: «...народные пляски на “Торжище” вернее всех у Горского, где сразу видны подлинные знания русского фольклора, переданные балетно»<sup>150</sup>. Очень удачной для своего времени считал А. В. Лопухов детскую «русскую», поставленную Горским для последней картины балета. В этом произведении «сказалась очевидная попытка отойти от “офранцузенных” русских танцев и приблизиться к народу. Движения здесь очень простые, костюмы у мальчиков – с крестьянскими шапками и лаптями. Это едва ли не первая действительно демократическая “русская” на нашей сцене»<sup>151</sup>. Исполнительница центральной партии балета А. А. Джури вспоминала: «Русский танец Царь-девицы был построен на широких, плавных движениях рук, очень характерных для природы русского танца с его мягкостью и выразительностью»<sup>152</sup>. Запоминающийся

<sup>148</sup> В Мариинском театре этот балет был поставлен в 1864 году А. Сен-Леоном, в 1895 г. М.И. Петипа (по Сен-Леону).

<sup>149</sup> Подгорецкая Н. Б. Работая с Горским // Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 235.

<sup>150</sup> Лопухов Ф. В. В глубь хореографии. М.: Фолиум, 2003. С. 70.

<sup>151</sup> Лопухов А. В. Двадцать лет характерного танцовщика // Мастера балета – самодеятельности. Вып. 2. Метод. пособие / Сост. А. Соколов. М.: Искусство, 1978. С. 51.

<sup>152</sup> Джури А. А. Воспоминания // Альманах. Сборник научно-методических материалов. Вып. 8. М.: Московская государственная академия хореографии, 2007. С. 20.

образ главной героини балета впоследствии был создан и Е. В. Гельцер. Точность воплощения этой артисткой русского национального характера была положительно отмечена критиками<sup>153</sup>. В 1912 году Горский осуществил новую версию «Конька-Горбунка» на сцене Мариинского театра, в которой партию Царь-девицы исполняла М. Ф. Кшесинская. Свидетельница этих событий А. Я. Ваганова в своих воспоминаниях отмечала, что в спектакле Горского «Русская» исполнялась Царь-девицей на пальцах, но была настолько «удачно поставлена, что это не кажется фальшью по отношению к народному танцу»<sup>154</sup>. «Русскую» в постановке Горского Ваганова сама неоднократно исполняла в концертах, поэтому ее оценка этого номера с положительной стороны заслуживает доверия.

На советской сцене балет «Конек-Горбунок» возобновлялся «по Горскому» несколько раз (в Большом театре – в 1928 и 1948 годах, в Петроградском /Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета<sup>155</sup> в 1922, 1945 и 1963 годах). Хореография Сен-Леона, Петипа, Горского использована в фильме-балете «Конек-Горбунок», вышедшем на экраны в 1991 году<sup>156</sup>, благодаря чему хореография, в том числе и Горского, сохранилась до наших дней.

Сближение народно-характерного танца с народной пляской – одна из заслуг Горского. В 1914 году в Большом театре была показана программа «Танцы народов»<sup>157</sup>, составленная из танцев народов России и ее союзников в Первой мировой войне и включавшая в себя номера в хореографии Горского: «Французский галоп», «Японский», «Итальянский», «Сербо-черногорский марш» и «Военный марш» (более известный как «Гений Бельгии»)<sup>158</sup>. За период от 31 августа 1914 года до 28 ноября 1915 года спектакль прошел на сцене

<sup>153</sup> Мартынова О. М. Екатерина Гельцер. М.: Искусство, 1964. С. 45.

<sup>154</sup> Ваганова А. Я. Отрывки воспоминаний // А. Я. Ваганова. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 54.

<sup>155</sup> Ныне – Мариинский театр.

<sup>156</sup> Балетмейстеры-постановщики Н. А. Кургапкина и Н. С. Остальцов.

<sup>157</sup> Премьера 31.08.1914 г. Несколько танцев этой балетной сюиты были поставлены М. М. Мордкиным (мазурка и матросский танец), И. Е. Сидоровым («Славянский марш») и В. Д. Тихомировым («Казачки» и «Русская береза»).

<sup>158</sup> Исполнен Е. В. Гельцер.



Большого театра 25 раз<sup>159</sup>. По прошествии столетия этот дивертисмент можно рассматривать как предвестие форм сценической обработки фольклора, возникших в 30-е годы XX века в творчестве профессиональных ансамблей народного танца.

Горского можно считать основоположником московской хореографической традиции создания народно-характерных танцев, которая реализовалась в деятельности его последователей и продолжает свое существование вплоть до настоящего времени. В 1902 году в своем «Обращении к балетной труппе» Горский, перечисляя партии текущего репертуара – «игривую венгерку Сванильду, юную аристократку-цыганку Пахиту, тщеславную тирольку Иду, бесстрашного тирольца Франца», которые должны были быть созданы в спектаклях сезона, не забыл упомянуть национальную принадлежность персонажей и подчеркнул необходимость для каждого артиста проникнуться «духом изображаемого лица»<sup>160</sup>. Создавая сценические произведения, хореограф придавал большое значение исторической и национальной достоверности и старался пластически раскрыть национальный характер каждого народа, в чем, несомненно, ему помогала специфика московской школы, исполнительской традиции которой были присущи непосредственность и темперамент. Творчество Горского, в свою очередь, во многом повлияло на московскую исполнительскую школу<sup>161</sup>.

В своих постановках Горский применял народно-характерный танец как средство развития драматургии спектакля, и, как писал Ф. В. Лопухов, «первый широко использовал характерный танец для обрисовки действующих лиц и драматических ситуаций»<sup>162</sup>. Горский одним из первых использовал народно-характерный танец для создания коллективного образа народа; в его спектаклях, как пишет Е. Я. Суриц, «толпа была уравнена с героем, иногда

---

<sup>159</sup> Зарубин В. И. Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. 1825–1997. М.: Эллис Лак, 1998. С. 130.

<sup>160</sup> Горский А. А. Обращение к балетной труппе // Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 89.

<sup>161</sup> Майнище В. А. Многоликий бог танца. М.: Аграф, 2019. С. 257.

<sup>162</sup> Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 144.

даже превосходила его по значению»<sup>163</sup>. Эта закономерность найдет свое развитие в работах хореографов 30-х – 60-х годов XX века.

По сравнению с работами предшественников, в спектаклях Горского увеличилось количество народно-характерных танцев, обогатилась и усложнилась их лексика, ставшая более насыщенной и приближенной к народным пляскам. Народно-характерные танцы, поставленные Горским, во многом служат точкой отсчета при изучении образцов наследия, на них воспитывались и воспитываются поколения артистов балета вплоть до настоящего времени.

## ***2.2. Национальные особенности народно-характерных танцев в творчестве хореографов 20-х – 50-х годов XX века***

В данном разделе рассмотрено образное воссоздание национальных характеров на примере наиболее известных произведений, созданных в балетных и оперных спектаклях российскими хореографами обозначенного периода, который можно считать следующим этапом в развитии народно-характерного танца. Именно в это время были созданы новые спектакли, включавшие в себя народно-характерные танцы, и отредактирована большая часть из сохранившихся образцов наследия в этой области балетного искусства. Тогда же появляются ансамбли народного танца, и начинает формироваться язык народно-сценического танца.

В 1930-е годы на профессиональную сцену пришел фольклор народов СССР. Первые опыты создания национальных балетов также следует отнести к этому времени. Благодаря деятельности советских балетмейстеров<sup>164</sup> в этой

---

<sup>163</sup> Суриц Е. Я. А. А. Горский и московский балет // Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 72.

<sup>164</sup> Национальные балеты ставили Г. Алмасзаде, А. Л. Андреев, Н. А. Анисимова, И. И. Арбатов, В. П. Бурмейстер, Г. Р. Валамат-Заде, В. А. Варковицкий, В. И. Вронский, К. Я. Голейзовский, П. А. Гусев, Ш. Жиенкулова, А. Н. Ермолаев, Р. В. Захаров, Л. М. Лавровский, Ф. В. Лопухов, А. И. Проценко, Н. М. Стуколкина, Е. А. Тангиева-Бирзник, Б. А. Фенстер, Т. Ханум, Н. С. Холфин, В. М. Чабукиани и др.

области были достигнуты значимые художественные результаты, оказавшие большое влияние на развитие народно-характерного танца.

В 30-е – 50-е годы в творчестве советских хореографов преобладали литературоцентристские тенденции, способствовавшие повышению качества драматургии создаваемых балетных сценариев. Многие из них предусматривали наличие в спектаклях сцен с народно-характерными танцами, которые именно в эпоху «драмбалета» стали очень востребованными. Использование народно-характерных танцев в созданных хореографами в этот период произведениях, во многом обеспечило им успех и долгую сценическую жизнь. Работавшие в то время В. И. Вайнонен, Р. В. Захаров, Л. М. Лавровский и В. М. Чабукиани стремились строить хореографический спектакль как единое драматическое действие, где каждый танец был необходим для дальнейшего развития сюжета. Указанными выше выдающимися хореографами были созданы непревзойденные шедевры народно-характерного танца, которые по яркости и выразительности не уступали классическому танцу. Анализу работ именно этих балетмейстеров будет уделено особое внимание.

В. И. Вайнонен, Л. М. Лавровский, Р. В. Захаров, В. М. Чабукиани выбраны нами по двум причинам:

- 1) многие народно-характерные танцы, поставленные этими мастерами, прошли испытание временем, востребованы и исполняются на сценических площадках и в XXI веке;
- 2) именно указанные выше хореографы наиболее ярко и убедительно воплотили черты национальных характеров в танцевальных образах.

Вместе с тем, мы посчитали необходимым уделить внимание и творчеству таких хореографов, как К.Я. Голейзовский и Л.В. Якобсон, создававших новые формы, стилистику и язык в хореографии, что не могло не повлиять на развитие народно-характерного танца.

### 2.2.1. *Народно-характерные танцы в творчестве В. И. Вайнонена*

Вайнонен обращался к народно-характерному танцу во многих своих балетах («Пламя Парижа»<sup>165</sup>, «Щелкунчик»<sup>166</sup>, «Партизанские дни»<sup>167</sup>, «Арлекинада»<sup>168</sup>, «Милица»<sup>169</sup>, «Мирандолина»<sup>170</sup>, «Берег счастья»<sup>171</sup>, «Гаянэ»<sup>172</sup>), поставил для оперных спектаклей и для исполнения на концертных площадках множество разнообразных номеров, в которых творчески интерпретировал материал различных национальных танцев. «Если окинуть общим взглядом все произведения Вайнонена, нельзя не заметить, насколько они “многонациональны”. Однако народность их отнюдь не сводится к внешним чертам национальной формы. В ней всегда светится самая суть народной жизни и народного характера – мужество и стойкость, тонкий юмор и жизнелюбие, широта души и сердечная щедрость», – писали его вдова и сын<sup>173</sup>, анализируя творчество хореографа. Среди народно-характерных танцев, поставленных Вайноненом и дошедших до наших дней, прежде всего, следует выделить произведения, созданные им для балета Асафьева «Пламя Парижа».

В Ленинградском государственном театре оперы и балета спектакль ставился Вайноненом в 1932, 1936 и 1950 (новая редакция) годах; в Большом театре – в 1933 году, возобновлялся в 1947 и 1960 годах, последний показ состоялся в 1964 году. Среди достоинств спектакля исследователи отмечают взаимодействие и взаимообогащение народно-характерного и классического танцев. Благодаря работе Вайнонена значение народно-характерного танца как средства создания обобщенных образов героев балетного спектакля многократно возросло. Были «охарактеризованы» и построенные в основном

<sup>165</sup> Премьера 07.11.1932, Ленинградский государственный театр оперы и балета, композитор Б. В. Асафьев.

<sup>166</sup> Постановка 1934 г., там же, композитор П. И. Чайковский; в Большом театре балет был поставлен Вайноненом в 1939 г.

<sup>167</sup> Премьера 10.05.1937, там же, композитор Б. В. Асафьев.

<sup>168</sup> Постановка 1945 г., Минский театр оперы и балета, композитор Р. Дриго.

<sup>169</sup> Поставлен в 1947 г., Ленинградский государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова, композитор Б. В. Асафьев.

<sup>170</sup> Поставлен в 1949 г., филиал Большого театра (Москва), композитор С. Н. Василенко.

<sup>171</sup> Постановка 1952 г., Новосибирский театр оперы и балета, композитор А. Э. Спадавецкиа.

<sup>172</sup> Постановка 1957 г., Большой театр, композитор А. И. Хачатурян.

<sup>173</sup> *Армашевская К. Н., Вайнонен Н. В.* Балетмейстер Вайнонен. М.: Искусство, 1971. С. 258.

средствами классического танца партии Жанны и Филиппа, являющихся яркими представителями своего народа, который и стал главным героем балета. Образ народа в спектакле создавался средствами народно-характерного танца: это живая и непосредственная фарандола, неспешный, даже немного тяжеловесный овернский танец, жизнерадостный и озорной марсельский танец, боевая и стихийная «Карманьола», картинно-торжественные танцы четвертого акта спектакля. Особенно выразительным и сохранившимся в репертуаре до настоящего времени является танец басков – страстный призыв к борьбе. Экспрессия, бурный темперамент, царившие в массовых танцах, передавали боевой дух восставшего народа. Благодаря наличию в спектакле различных региональных танцевальных диалектов создавался объемный и многомерный образ народного протеста.

В период создания балета у Вайнонена не было возможности видеть и изучать фольклорные танцы Франции, поэтому он почти не использовал этнографические источники, а опирался в основном на иконографические материалы. По словам Н. Ю. Черновой, знакомство с ними позволило «...схватить суть национального характера, разные оттенки его в различных областях Франции. <...> ...балетмейстеру важно было раскрыть главные черты народного характера в манере, повадке, пластике исполнителя»<sup>174</sup>. Придумать и поставить танцы марсельцев, басков, овернцев Вайнонену помогали также и ритмы, нюансы, эмоциональность музыки Асафьева, созданной композитором на основе подлинных французских мелодий<sup>175</sup>.

3 июля 2008 года в Большом театре состоялась премьера балета «Пламя Парижа», хореографом которого стал А. О. Ратманский, но в спектакль были включены некоторые сцены и танцы, принадлежащие Вайнонену. Фарандола и карманьола были поставлены Ратманским на основе сохранившихся фрагментов оригинальной хореографии Вайнонена, также в балете остался танец басков, который по праву занимает достойное место среди образцов его

---

<sup>174</sup> Чернова Н. Ю. От Гельцер до Улановой. М.: Искусство, 1979. С. 141–142.

<sup>175</sup> Шумилова Э. И. Национальное в советском балете // Музыка и хореография современного балета. Сборник статей. Л.: Музыка, 1974. С. 67.

наследия, являясь примером яркого воссоздания национального характера в народно-характерном танце.

22 июля 2013 года в Михайловском театре<sup>176</sup> (Санкт-Петербург) был воссоздан балет Вайнонена «Пламя Парижа», хотя и подвергнутый значительной корректировке главным балетмейстером театра М. Г. Мессерером. Ему удалось восстановить фарандолу, карманьолу, овернский и марсельский танцы. Сохранился и танец басков. Сюита из балета «Пламя Парижа» в хореографии Вайнонена исполняется также в проекте «Легендарные хореографы XX века» в Краснодарском театре балета Юрия Григоровича и в Ростовском театре оперы и балета в спектакле «Шедевры большого балета 2020».

Среди произведений, созданных Вайноненом, необходимо отметить народно-характерные танцы из балета «Щелкунчик», продолжающего и в настоящее время украшать афиши многих театров. К. Н. Армашевская так оценивала его работу: «Испанский, восточный, китайский танцы и русский трепак не фольклорны, конечно, а сценически условны. <...> Темпераментный испанский, знойно-тягучий восточный, удалой трепак – в каждом из них есть осмысленная типизация, “национальное настроение”. В трепаке, например, – совсем живой, русский парень, задорный и веселый, боярский сын из сказки. Девушки – кокетничающие боярышни, которым присуща и живость русского танца, и лукавство русского характера. Наиболее стилизован китайский, сделанный как танец фигурок с витрины чайного магазина: колкие движения рук с вытянутым указательным пальцем, покачивание головой, острые прыжки – все это выглядит “механично”, напоминает движения фарфорового китайского “болванчика”. <...> это танец общения, симпатии друг к другу, в нем есть приветливость, легкая, милая игривость. <...> Сочетание колкости с мягкостью создает одновременно впечатление кукольности и нежного

---

<sup>176</sup> Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балета имени М.П. Мусоргского.

лукавства»<sup>177</sup>. Но следует отметить, что далеко не все критики сразу и безоговорочно приняли и поняли язык созданных Вайноненом танцев. По мнению А. В. Лопухова, восточный танец «по замыслу напоминает народный танец, но отдельные движения в нем не народные: это Восток в обобщенном понимании его балетным театром»<sup>178</sup>. Оценивая народно-характерные танцы, поставленные Вайноненом в балете «Щелкунчик», Г. Н. Добровольская замечала: «Испанский танец был броским и жгучим, стилизованным в той же манере, что и испанский танец Горского в “Лебедином озере”. <...> Китайский танец был поставлен в излюбленной балетмейстером кукольной манере. <...> Испанский, Восточный и Трепак были сочинены как бы “всерьез” и похожи на номера характерного дивертисмента в старых балетах, где стилизация выдавалась за подлинник»<sup>179</sup>. В наше время все эти танцевальные номера продолжают исполняться на сценах все новыми поколениями артистов и учащихся хореографических училищ и Академий хореографии, в том числе и потому, что хореограф смог средствами народно-характерного танца выстроить сценические образы, убедительно раскрывающие (каждый – свой) национальный характер. Балет «Щелкунчик» в хореографии Вайнонена в настоящее время исполняется на сценах 13 музыкальных театров страны.

Не все попытки использования национальных танцев на балетной сцене у Вайнонена оказывались успешными. В спектакль «Партизанские дни»<sup>180</sup>, хореограф включил народные танцы симд, лекури, лезгинку; движения грузинского танца присутствовали и в тексте партии одного из героев – Керима. По мнению В. М. Красовской, сольная пляска этого персонажа «походила на выступление солиста национального ансамбля... <...> Как бы ни были великолепны туры на пальцах, стремительные взлеты лезгинки, – они передавали порыв горца вообще, а не конкретные черты определенного

<sup>177</sup> Армашевская К. Н., Вайнонен Н. В. Балетмейстер Вайнонен. М.: Искусство, 1971. С. 127.

<sup>178</sup> Лопухов А. В. Двадцать лет характерного танцовщика // Мастера балета – самодеятельности. Вып. 2. Метод. пособие / Сост. А. Соколов. М.: Искусство, 1978. С. 55.

<sup>179</sup> Добровольская Г. Н. «Щелкунчик». СПб.: Российский институт истории искусств, 1996. С. 136–138.

<sup>180</sup> Премьера 10.05.1937, Ленинградский государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова, композитор Б. В. Асафьев.

характера»<sup>181</sup>. Первым исполнителем партии Керима был В. М. Чабукиани, сумевший сделать эту роль более глубокой и выразительной, что позволяла выстроенная постановщиком драматургия образа. Опыт работы над этим спектаклем доказал необходимость театрализации и переработки фольклора для его использования в балетном спектакле.

В 1949 году на сцене филиала Большого театра Вайноненем был поставлен балет С. Н. Василенко «Мирандолина». По мнению театрального критика А.В. Солодовникова, очень удачной была музыка спектакля. Отличавшаяся ярким национальным колоритом она представляла собой красочную музыкальную характеристику итальянского народа<sup>182</sup>. Спектакль стал репертуарным, последнее его представление состоялось в мае 1959 года. Этот балет «был наделен горячими и экспансивными подлинно итальянскими красками. Массовые сцены, карнавальный праздник передают жизненную силу, живость, темперамент итальянцев», – писал Н. И. Эльяш<sup>183</sup>. До нашего времени в учебном репертуаре Московской государственной академии хореографии сохранились тарантелла и испанский танец, которые исполняются выпускниками на государственных экзаменах по дисциплине «народно-сценический танец». Загадочной незнакомкой в маске появляется на карнавале испанка. Подчеркнутая отстраненность от происходящего на сцене в начале танца, таинственность и аристократичность облика девушки, сдержанность ее эмоций – вот те черты характера, которые заложены хореографом в этот образ. В танце есть момент, когда героиня, как бы задумавшись, останавливается и как будто вспоминает кого-то. В финале танца ее пылкий испанский характер вырывается наружу и звучит как протест, как отрицание пережитого. Испанский танец из балета «Мирандолина» в хореографии Вайнонена включен в перечень репертуара по характерному танцу, рекомендуемого для исполнения на Всероссийском конкурсе артистов балета и хореографов. Яркая и праздничная тарантелла, напротив, наполнена итальянским солнцем и

<sup>181</sup> Красовская В. М. Вахтанг Чабукиани. М.: Искусство, 1956. С. 59.

<sup>182</sup> Солодовников А. В. Ольга Лепешинская. М.: Искусство, 1983. С. 188.

<sup>183</sup> Эльяш Н. И. Образы танца. М.: Знание, 1970. С. 199.



темпераментом. Этот танец исполняется одной девушкой и двумя юношами. Энергичные, полные жизни, радостно и легко выбегают они на сцену, и в течение всего танца, который идет в стремительном темпе, почти не останавливаются. Задор и азарт юности, желание показать свою виртуозность, непринужденное, почти дружеское заигрывание девушки и юношей вызывают улыбку и наполняют зрителя радостью. Эмоциональность и горячность юношей, изящество, лукавое кокетство девушки отражаются в пластике их движений, в композиции танца, талантливо и изобретательно поставленного Вайноненом. В этой тарантелле хореографом использовано много не просто технически сложных, а оригинальных движений, «сверкающих своей музыкально-хореографической замысловатостью»<sup>184</sup>.

Большое количество народно-характерных танцев было поставлено Вайноненом для исполнения на эстраде; эти произведения не являлись копиями первоисточников, но и не смотрелись как псевдонародные<sup>185</sup>. Творческий метод хореографа предусматривал переосмысление рисунков и движений фольклорных плясок, умение найти и сделать более явными интересные штрихи и национальные краски танца.

Далеко не все произведения Вайнонена сохранились до настоящего времени. Причины этого его вдова и сын объясняют в книге о хореографе так: «Почти во всех его сочинениях решающую роль играет не просто “текст”, но его краски, нюансы и выразительные детали, от которых и самый “текст” практически неотделим»<sup>186</sup>. Язык народно-характерных танцев, поставленных Вайноненом, действительно особенный, оригинальный. В настоящее время хореография сохранившихся танцев является канонической, ее изучение – необходимый этап для дальнейшего профессионального роста нескольких поколений артистов. Сам хореограф в 1940 году писал: «У нас много спорят о сусальности и правде. Подлинную этнографию обычно противопоставляют

<sup>184</sup> Армашевская К. Н., Вайнонен Н. В. Балетмейстер Вайнонен. М.: Искусство, 1971. С. 229.

<sup>185</sup> Анисимова Н. А. И характерный танец необходим! // Мастера балета – самодеятельности. Вып. I. Серия методической литературы. М.: Искусство, 1973. С. 56.

<sup>186</sup> Армашевская К. Н., Вайнонен Н. В. Балетмейстер Вайнонен. М.: Искусство, 1971. С. 268.

условному характерному танцу старого классического балета и по контрасту переносят в нетронutom фольклорном виде народный танец на сцену, а потом удивляются, почему эту с фотографической точностью зафиксированную правду зритель принимает во стократ хуже, чем пресловутый танец уральских казаков из “Конька-горбунка”. <...> Лично я стараюсь сохранить быт, но передать его языком театра»<sup>187</sup>.

В произведениях Вайнонена народно-характерный и классический танцы взаимодействуют и обогащают друг друга. Одной из заслуг хореографа также следует признать его умение «угадать» специфику национального танцевального фольклора и передать ее в своих произведениях, отталкиваясь не от первоисточников, а опираясь только на музыку или изобразительные материалы.

Обращаясь к лексике национальных танцев, Вайнонен творчески ее интерпретировал. Средствами народно-характерного танца он решал сюжетные задачи, передавая суть происходящих событий. В народно-характерных танцах, им поставленных, ярко отражены национальные особенности характеров персонажей, подчеркивается своеобразие каждого из них.

Вайнонен в своем творчестве сумел воплотить различные грани национального характера, создав многомерный и стереоскопический образ народа, как, например, в спектакле «Пламя Парижа», где в танцах различных областей Франции воплощен дух французского народа. В дальнейшем такой подход к обрисовке образа народа будут использовать и другие советские хореографы.

### ***2.2.2. Народно-характерные танцы в творчестве Л. М. Лавровского***

«Во многих отношениях Лавровский – полная противоположность Вайнонену», – писал Ф. В. Лопухов, сравнивая творчество двух хореографов. – «Лавровский силен в лирике, Вайнонен – в эпосе и героике. <...> Вайнонен открывает новое в характерном танце, Лавровский наиболее интересен в

<sup>187</sup> Вайнонен В. И. Заметки о языке хореографии // Театр. 1940. № 9. С. 80.

классическом. <...> Вайнонен вывел на сцену героя-массу, Лавровский восстановил в правах героя-индивидуума»<sup>188</sup>. Рассмотрим народно-характерные танцы, созданные Л.М. Лавровским.

Первые постановки были осуществлены им на рубеже 20-х – 30-х годов XX века. В 1938 году в Ленинградском государственном академическом Малом оперном театре Лавровский поставил балет Б. В. Асафьева «Кавказский пленник». Музыка балета была основана не на этнографически достоверном материале какой-либо одной из многочисленных народностей Кавказа, а воспроизводила обобщенный образ народа гор. Лавровский, следуя за композитором, отказался от буквального соблюдения этнографической конкретности при создании хореографии и «в лучших танцевальных сценах поднимался до обобщений пушкинской поэмы»<sup>189</sup>. Пляска джигита, лезгинка и лекури были поставлены хореографом не как дивертисментные номера, а как танцы, развивающие действие. Лавровский писал: «Мне хотелось показать, как народный горский танец под влиянием драматургической задачи превращается в иной по теме, сюжетный танец, решающий одну из ситуаций спектакля»<sup>190</sup>. Найденные хореографом режиссерские решения и принципы построения балетной драматургии будут использованы им и в последующих постановках.

Приступая к своей следующей работе зрелым мастером, хореограф уже имел свое видение спектакля «Ромео и Джульетта»<sup>191</sup> как балета-пьесы. Единство стиля, гармоничное сочетание музыки, хореографии, сценографии, исполнительского искусства обеспечили огромный успех этому произведению. Перед зрителем открывалась брызжущая энергией и темпераментом жизнь средневековой Вероны, на сцене разворачивались картины бесхитростных будней простонародья, торжественного бала во дворце знатного аристократа, веселого народного праздника. Красочные массовые сцены, колоритные

<sup>188</sup> Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 283.

<sup>189</sup> Шереметьевская Н. Е. Молодые балетные театры // Советский балетный театр. 1917–1967. М.: Искусство, 1976. С. 193.

<sup>190</sup> Лавровский Л. М. «Кавказский пленник». Либретто и постановка балета // Л. М. Лавровский: Документы, статьи, воспоминания. М.: Всероссийское театральное общество, 1983. С. 118.

<sup>191</sup> Поставлен в 1940 г., Ленинградский государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова, композитор С. С. Прокофьев.

народно-характерные итальянские танцы оттеняли трагическое содержание комическими эпизодами. Уже в первый эпизод балета хореографом был включен утренний танец, построенный на мотивах тарантеллы. Огромное значение имели великолепно поставленные массовые народно-характерные танцы, не будучи дивертисментными, они передавали определенное эмоциональное настроение, создавали атмосферу спектакля. Артистка Ленинградского государственного академического театра оперы и балета в 1930–1959 годах Т. И. Шмырова, исполнявшая в спектакле роль одной из кокетливых и озорных служанок трактира, вспоминала: «Танцы служанок и слуг были построены на мелких прыжках, на быстро меняющихся движениях, далеко не легких для исполнения. Помню, как Леонид Михайлович Лавровский добивался от нас четкости, точности, характерности в танцах»<sup>192</sup>. Позднее роль простодушной, жизнерадостной, игривой и непосредственной служанки исполняли многие выдающиеся артистки, одна из которых – Ю. Г. Малхасянц – в 1996 году рассказывала о своей подготовке этой партии: «...хотелось сделать образ простой обаятельной девушки из народа. В тарантелле у нее – все должно быть весело, остренько, задорно»<sup>193</sup>.

Относительно хореографии тарантеллы в спектакле Лавровского можно было услышать и отрицательные отзывы. Ф. В. Лопухов писал: «Я бы не сказал, что тарантелла служанок приводит меня в восхищение. Считаю, что тарантелла, как народная, так и сценическая должна быть построена на элементарных основах тарантеллы»<sup>194</sup>. Если подробно разбирать лексику этого танца, можно заметить, что она в какой-то степени действительно отличается от привычного набора движений тех тарантелл, которые исполнялись в рассматриваемый период на балетных сценах. Сам хореограф, изучавший при подготовке спектакля танцы эпохи Возрождения, писал: «Для народных танцев второго акта балета я пользовался элементами итальянских народных танцев гальярда и тарантеллы, описания которых скорее поясняют их характер и

---

<sup>192</sup> Шмырова Т. И. *Всю жизнь с Прокофьевым // Советский балет.* 1991. № 5 (59). С. 10.

<sup>193</sup> Малхасянц Ю. Г. *Мечтаю, чтобы к нашему жанру вернулся престиж // Балет.* 1996. № 3 (83). С. 41.

<sup>194</sup> Лопухов Ф. В. *Шестьдесят лет в балете.* М.: Искусство, 1966. С. 285.

сущность, нежели танец как таковой»<sup>195</sup>. Своеобразие поставленных Лавровским танцев продиктовано музыкой С. С. Прокофьева, не сразу понятой и принятой специалистами. В 1940 году И. И. Соллертинский в рецензии на спектакль писал: «Музыка <...> в балете оказалась недостаточно сценически конкретной. Вовсе выпал инструментальный пейзаж Италии – небо, воздух, солнце, площади, улицы, люди, красочные наряды, живописные лохмотья и т.д. <...> У Прокофьева нет и намека на местный колорит – даже в уличных плясках (где, правда, иногда мелькнет ритм тарантеллы или сальтареллы)»<sup>196</sup>. Безусловно, специфика музыкального материала оказала влияние на хореографию балета в целом. В наше время уже невозможно представить себе, что спектакль Лавровского мог бы выглядеть как-то иначе. Подробно описал свою работу над московским спектаклем народный артист СССР Ю. Ф. Файер. Анализируя музыку народного танца на площади в начале второго акта балета, он отмечал: «Ритм 6/8 и настроение позволяют предположить здесь итальянскую тарантеллу. Как тарантеллу этот танец поставил и Лавровский. И мне приходилось изощряться, чтобы, несмотря на поднятое в верхний регистр звучание оркестра и прозрачность гармоний, придавать танцу побольше итальянского огня, тем более что этого добивались и постановщик и танцующие»<sup>197</sup>.

В массовых танцах на площади кипело море веселья, в них нашли свое воплощение множество колоритных характеров, отразилась южная полнокровность бытия, упоенность молодостью и любовью. Одной из творческих удач Лавровского следует считать образ Меркуцио – «весельчака, души и завсегдатая народных празднеств и увеселений»<sup>198</sup>. Этот персонаж был наделен хореографом открытым и солнечным темпераментом, жизнелюбием,

<sup>195</sup> Лавровский Л. М. «Ромео и Джульетта». К постановке балета в театре имени Кирова // Л. М. Лавровский: Документы, статьи, воспоминания. М.: Всероссийское театральное общество, 1983. С. 127.

<sup>196</sup> Соллертинский И. И. «Ромео и Джульетта» // Соллертинский И. И. Статьи о балете. Л.: Музыка, 1973. С. 146–147.

<sup>197</sup> Файер Ю. Ф. Балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Постановка Л. Лавровского. 1946 год // Л. М. Лавровский: Документы, статьи, воспоминания. М.: Всероссийское театральное общество, 1983. С. 186.

<sup>198</sup> Лавровский Л. М. «Ромео и Джульетта». История спектакля // Л. М. Лавровский: Документы, статьи, воспоминания. М.: Всероссийское театральное общество, 1983. С. 123.

живостью, озорством, лукавством, свойственными итальянскому национальному характеру. При этом хореографический текст, поставленный Лавровским для Меркуцио, включает только некоторые отдельные движения тарантеллы. По мнению Б.А. Львова-Анохина в партии Меркуцио «нет четких признаков национального танца... <...> Это танцевально обрисованный *характер* [здесь и далее выделено Б. А. Львовым-Анохиным. – Т.П.], хореографический *образ* молодости, остроумия и отваги»<sup>199</sup>. Время доказало художественную ценность произведений и правоту хореографа Лавровского в трактовке персонажей: спектакль «Ромео и Джульетта» исполняется на балетных сценах и в XXI веке<sup>200</sup>.

В 1945 году в Большом театре Лавровский создал новую редакцию балета А. К. Глазунова «Раймонда»<sup>201</sup> с использованием хореографии Петипа и Горского. Несколько народно-характерных танцев хореограф поставил заново, усложнил венгерский танец и испанский танец второго акта. Артистка Большого театра в 1927–1959 годах Н. А. Капустина так охарактеризовала работу хореографа: «Мазурку он поставил вдохновенно. Широкие, летящие движения солирующей пары по кругу, по диагонали, по прямой, из стороны в сторону с заключительным обертасом (движение польского народного танца) создавали впечатление необыкновенной легкости и польского задора»<sup>202</sup>. Мазурка из третьего акта «Раймонды», отличающаяся национальным колоритом и определенным настроением, не имеет отношения к сюжету балета, выполняя функцию дополнительной краски в общей палитре действия и в создании романтической атмосферы. Характер этого танца во многом определяет музыка Глазунова, полная «блеска, огня, яркости» и богатая

<sup>199</sup> Львов-Анохин Б. А. Сергей Корень. М.: Искусство, 1988. С. 144.

<sup>200</sup> В настоящее время балет «Ромео и Джульетта» (хореография Л. М. Лавровского) можно увидеть на сценах Мариинского театра и Воронежского государственного театра оперы и балета.

<sup>201</sup> В 1960 году Л. М. Лавровский в Большом театре возобновил этот спектакль, в 1973 г. он был экранизирован на ТВ.

<sup>202</sup> Капустина Н. А. Воспоминания о Л. М. Лавровском // Л. М. Лавровский: Документы, статьи, воспоминания. М.: Всероссийское театральное общество, 1983. С. 279–280.

эмоциональным содержанием<sup>203</sup>; динамичность движений исполнителей сочетается со строгой и изысканной пластикой.

С 1964 по 1967 год Лавровский исполнял обязанности художественного руководителя МАХУ. Для выпускного спектакля 1964 года хореографом совместно с приглашенной им Терезой Куява было поставлено «Болеро» М. Равеля. Постановщики смогли отразить специфику музыкального материала в хореографии; им удалось создать красочные, живописные, внутренне наполненные образы, глубоко национальные по своей природе. Ю. Б. Абдоков считает, что «“Болеро” Л. Лавровского принадлежит к числу наиболее значительных воплощений великой партитуры Равеля на балетной сцене. <...> Лавровский виртуозно синтезирует лексическую разработку оркестрового нарастания и театральное развитие зримого испанского сюжета»<sup>204</sup>. Киноверсия «Болеро», в отдельных деталях отличающаяся от постановки для учащихся МАХУ, была создана в 1964 году на киностудии «Мосфильм» и вошла в фильм-балет «Секрет успеха», одним из режиссеров которого был Лавровский.

Наследие Лавровского в области народно-характерного танца не очень велико, но созданные им произведения являются знаковыми, поскольку оказали большое влияние на последующее развитие этой разновидности сценического танца. Хореограф, продолжая заложенные Горским и Вайноненом традиции, использовал народно-характерные танцы для развития драматургического действия в спектакле.

Музыка С.С. Прокофьева ознаменовала собой новый этап в развитии балетного театра XX века. Хореографическое воплощение этой музыки, в том числе и средствами народно-характерного танца, следует считать огромной заслугой Лавровского. Условность национального колорита музыки, используемой Лавровским для своих постановок, отразилась и в условности создаваемой им хореографии.

---

<sup>203</sup> Асафьев Б. В. Балеты Глазунова // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 91.

<sup>204</sup> Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. М.: Московская государственная академия хореографии, РАТИ-ГИТИС, 2009. С. 64.

В народно-характерных танцах Лавровского образы индивидуализированы, а их характеры ярко очерчены и созданы на основе достоверных национальных пластических интонаций. Для следующего поколения хореографов-постановщиков Лавровский стал, по словам В.А. Майнице, «учителем и наставником в разработке характеров, в построении драматургии, в использовании народно-характерного и историко-бытового танца»<sup>205</sup>. С этой оценкой творчества балетмейстера трудно не согласиться.

### **2.2.3. Народно-характерные танцы в творчестве Р. В. Захарова**

Р.В. Захаров был одним из приверженцев и основоположников хореодрамы, режиссерские методы и приемы он использовал и при постановке народно-характерных танцев в балетных спектаклях («Бахчисарайский фонтан»<sup>206</sup>, «Кавказский пленник»<sup>207</sup>, «Дон Кихот»<sup>208</sup>, «Тарас Бульба»<sup>209</sup>, «Золушка»<sup>210</sup>, «Барышня-крестьянка»<sup>211</sup>, «Медный всадник»<sup>212</sup>, «Красный мак»<sup>213</sup>) и операх («Хованщина»<sup>214</sup>, «Иван Сусанин»<sup>215</sup>, «Руслан и Людмила»<sup>216</sup>, «Кармен»<sup>217</sup>), а также в художественном фильме «Иван Грозный» (1945). Хореографическое наследие, оставленное Захаровым, огромно, но, в силу разных причин, не все его работы сохранились до нашего времени.

В 1932 году Захаров поставил пляску персидок в опере М. П. Мусоргского «Хованщина» в Ленинградском государственном театре оперы и балета. В этой работе проявилась яркая творческая индивидуальность молодого хореографа;

<sup>205</sup> Майнице В. А. Многоликий бог танца. М.: Аграф, 2019. С. 311.

<sup>206</sup> Премьера 28.09.1934, Ленинградский государственный академический театр оперы и балета, композитор Б. В. Асафьев.

<sup>207</sup> Постановка 1938 г., Большой театр, композитор Б. В. Асафьев.

<sup>208</sup> Постановка 1940 г. (по Горскому), Большой театр; добавлены номера на музыку В. П. Соловьёва-Седого.

<sup>209</sup> Постановка 1941 г., Большой театр, композитор В. П. Соловьёв-Седой.

<sup>210</sup> Премьера 21.11.1945, Большой театр, композитор С. С. Прокофьев.

<sup>211</sup> Премьера 14.03.1946, филиал Большого театра, композитор Б. В. Асафьев.

<sup>212</sup> Премьера 14.03.1949, Ленинградский государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова, композитор Р. М. Глиэр.

<sup>213</sup> Постановка 1949 г., Ленинградский государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова, композитор Р. М. Глиэр.

<sup>214</sup> Постановка танцев 1932 г., Ленинградский государственный театр оперы и балета, композитор М. П. Мусоргский.

<sup>215</sup> Постановка танцев в 1936 и 1945 годах, Большой театр, композитор М. И. Глинка.

<sup>216</sup> Постановка оперы в 1937 и в 1948 годах, Большой театр, композитор М. И. Глинка.

<sup>217</sup> Постановка оперы в 1953 г., Большой театр, композитор Ж. Бизе.



его постановка была оригинальной, выделялась интересными стилизованными движениями и обратила на себя внимание. Поскольку пляска персидок является необходимым для развития действия оперы эпизодом, характеризующим настроение Ивана Хованского, Захаров стремился в своей работе развить мысль, заложенную в музыке композитором, и придать народно-характерному танцу действенное содержание. Первую часть танца, в музыке которой звучит тема женской неволи, Захаров построил на медленных и плавных движениях. Очевидец спектакля, танцовщик Ленинградского государственного театра оперы и балета М. М. Михайлов в своих воспоминаниях дал развернутое описание этой сцены: «Ведомые одним из стольников, подобно трепетным ланям, сбившимся в тесную группу при виде хищника, появлялись пленные персидские красавицы в хоромы у Хованского. Длинные вуали, как тенета, окутывали этих гурий эдема, неизвестно как очутившихся в берлоге северного медведя. Пугливо озираясь, жались они друг к дружке, не ведая, что хочет от них повелитель. А концы вуалей, как смятенные мысли невольниц, находились в руках грозного надсмотрщика. Властный оклик заставлял понять желание господина. Спадали путы, и одна за другой освобождались персидки от длинных газовых шарфов, связывавших каждый их шаг. Как бы раскованные, потягиваясь, они в сладостной истоме начинали танец. Сначала несмелый, но уже полный гармонии и восточной неги, он постепенно переходил в быстрый пляс, зовущий к бурным и страстным наслаждениям»<sup>218</sup>. Если в начале танца в характере рабынь, начинающих танец по принуждению, можно заметить внутренний протест и скорбь от понимания своего униженного положения, то во второй части они стараются завлечь князя изысканной, пряной пластикой и прелестью своего танца.

Выдающаяся постановка Захарова – балет Асафьева «Бахчисарайский фонтан». Композитор отмечал, что не стилизовал польскую музыку, а стремился «передать страстный и пылкий пафос Польши, отчаянно борющейся

---

<sup>218</sup> Михайлов М. М. Жизнь в балете. Л.; М.: Искусство, 1966. С. 170–171.

за свою самостоятельность»<sup>219</sup>. Стараясь увидеть поляков и татар глазами А. С. Пушкина, Захаров основательно изучил музыку той эпохи, историческую и мемуарную литературу, материалы Эрмитажа и других музеев и в результате смог создать образы, которые «несли в себе ярко выраженную национальную природу»<sup>220</sup>.

Массовые сцены и танцы этого балета выстроены драматургически логично, образуя единую линию развития действия; классические и народно-характерные танцы гармонично сочетаются друг с другом. В первом акте балета не было «излишней парадности, салонной напыщенности»<sup>221</sup>, национальные танцы создавали атмосферу радостного праздника, передавали все величие польского танцевального наследия. В торжественно-важном полонезе, задорном и кичливом краковяке, энергичной мазурке проявлялись социальные черты провинциальной польской знати, отражались мужество и сила духа шляхтичей и жизнерадостность паненок и пан. Танцы первого действия стали также и средством создания романтизированного образа Польши, подчеркивали пылкую отвагу, смелость и неустрашимость народа, защищавшего свою независимость. Образ главной героини балета Марии, решенный средствами классического танца, в исполнении Г. С. Улановой был психологически и социально достоверен еще и потому, что артистка наполняла его штрихами и нюансами, свойственными манере польской аристократки. В сцене третьего акта (после ухода Гирея) в музыке эпизода, связанного с воспоминаниями Марии о прошлом, звучат фрагменты мазурки, напоминающей героине о поре безмятежного веселья, о дне праздника, закончившегося трагедией. Переживания Марии, отражающиеся в ее движениях на мелодию мазурки, «приобретают значение патриотического порыва, становятся эмблемой мужества и непокоримости», – писал В. М.

<sup>219</sup> Асафьев Б. В. О музыке «Бахчисарайского фонтана» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 219.

<sup>220</sup> Лавровский Л. М. Из архива балетмейстера // Л. М. Лавровский: Документы, статьи, воспоминания. М.: Всероссийское театральное общество, 1983. С. 66.

<sup>221</sup> Ивашинев В. И., Ильина К. В. Ростислав Захаров. Жизнь в танце. М.: Советская Россия, 1982. С. 61.

Богданов-Березовский<sup>222</sup>. Горделивая неприступность, несломленное величие юной полячки в сценах с Гиреем свидетельствовали об ее происхождении и характере.

Один из ярчайших примеров народно-характерного танца в балетном спектакле – татарская пляска в последнем действии «Бахчисарайского фонтана». Образ татарского нашествия, стихийного и стремительного, возникает перед зрителями в этом танце «диких угроз, воинственных призывов, неистового раболепия»<sup>223</sup>. Успеху хореографического решения способствовала музыка, написанная композитором после консультации с Захаровым. Хореограф писал, что в ритме татарской пляски «ощущаются динамика и напор огромной массы людей, безудержное, нарастающее стремление к разрушению и уничтожению, к покорению всех и вся»<sup>224</sup>. В. М. Богданов-Березовский считал, что музыку этого танца также можно расценивать как «воплощение субъективных воинственных, захватнических “первобытных” стихийных побуждений Гирея»<sup>225</sup>. Важная роль в экспрессивной татарской пляске отведена солисту – военачальнику Нурали, чья партия насыщена сложными прыжками и вращениями. Он возглавляет орду скачущих всадников с нагайками в руках; в неистовом танце раскрывается его бешеный темперамент. Об исполнении этой партии выдающимся характерным танцовщиком С. Г. Корнем Б. А. Львов-Анохин писал так: «В нем кипело дикое своеволие, ощущалось скрытое коварство. Он кидался в битву с восторгом и наслаждением, дрожа от возбуждения, каждая клеточка его тела трепетала жаждой убийства»<sup>226</sup>. Отдельные движения этого танца были взяты Захаровым из поставленного им ранее для исполнения на эстраде киргизского «танца наездника», построенного на национальном материале, о чем упоминают исследователи его творчества В.

<sup>222</sup> Богданов-Березовский В. М. Роли Г. С. Улановой в советских балетах // Богданов-Березовский В. М. Статьи о балете. Л.: Советский композитор, 1962. С. 160.

<sup>223</sup> Эльяш Н. И. Источник живой поэзии // Советский балет. 1984. № 6 (19). С. 42.

<sup>224</sup> Захаров Р. В. Записки балетмейстера. М.: Искусство, 1976. С. 278.

<sup>225</sup> Богданов-Березовский В. М. Балеты на пушкинские темы // Богданов-Березовский В. М. Статьи о балете. Л.: Советский композитор, 1962. С. 92.

<sup>226</sup> Львов-Анохин Б. А. Сергей Корень. М.: Искусство, 1988. С. 112.

И. Ивашнев и К. В. Ильина<sup>227</sup>. Этот факт доказывает мастерство хореографа в сфере использования фольклорных первоисточников при сочинении народно-характерных танцев. В настоящее время балет «Бахчисарайский фонтан» в хореографии Захарова исполняется на сценах Мариинского театра, Самарского и Пермского академических театров оперы и балета.

Превосходна хореография Захарова и в польских танцах второго акта оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин». Они используются не только для обрисовки национальной принадлежности определенных героев, а раскрывают и углубляют содержание спектакля в целом, характеризуя среду и историческую эпоху происходящих событий. Сам Захаров о роли польских танцев в опере писал: «Если в “Бахчисарайском фонтане” наши симпатии на стороне поляков, которые страдали от деспотической тирании татарских набегов <...>, то в “Иване Сусанине” <...> польская шляхта – это захватчики, насилием пытавшиеся превратить русский народ в своих вассалов»<sup>228</sup>. В этом спектакле поляки показаны самодовольными и кичливыми; пышность и красота их нарядов и танцев создают портрет блестящего высшего общества. Открывающий бал парадный полонез является «экспозицией образов польской шляхты, напавшей на русскую землю»<sup>229</sup>. Персонажи наделены хореографом индивидуальными характеристиками, которые развивались в краковяке и мазурке. Эти парные танцы выстроены Захаровым как диалог танцующих<sup>230</sup>. В. М. Богданов-Березовский отмечал, что танцы из оперы «Иван Сусанин» в дальнейшем способствовали достоверному (с точки зрения этнографии и истории) воссозданию национальных массовых портретов на русской балетной сцене<sup>231</sup>. В 2012 году в Воронежском государственном театре оперы и балета В. В. Васильев осуществил постановку спектакля «Балетные шедевры в оперной классике», включающую в себя польский акт из оперы Глинки «Иван

<sup>227</sup> *Ивашнев В. И., Ильина К. В.* Ростислав Захаров. Жизнь в танце. М.: Советская Россия, 1982. С. 27.

<sup>228</sup> *Захаров Р. В.* Записки балетмейстера. М.: Искусство, 1976. С. 304.

<sup>229</sup> *Захаров Р. В.* Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 1954. С. 233.

<sup>230</sup> *Захаров Р. В.* Записки балетмейстера. М.: Искусство, 1976. С. 305.

<sup>231</sup> *Богданов-Березовский В. М.* Музыкальная культура балета // Богданов-Березовский В. М. Статьи о балете. Л.: Советский композитор, 1962. С. 60.

Сусанин». Танцы из этого акта в хореографии Захарова в настоящее время также можно увидеть на государственных экзаменах по дисциплине «народно-сценический танец» в Московской государственной академии хореографии в исполнении выпускников и учащихся.

Поставленный Захаровым балет Асафьева «Кавказский пленник» был показан на сцене Большого театра 20 апреля 1938 года, через 6 дней после премьеры этого же балета в Ленинградском государственном академическом Малом оперном театре в хореографии Лавровского. Ценность обеих спектаклей, по мнению В. М. Богданова-Березовского, заключалась «в инициативно творческом преломлении национального танцевального фольклора и насыщении лексики классического и характерного танца его элементами»<sup>232</sup>. Для изучения этнографических особенностей культуры народов Кавказа Захаров совершил поездку в Карачаево-Черкессию<sup>233</sup>. Своеобразие и самобытность увиденных танцев хореограф смог передать в своей постановке, используя исходный материал для характеристики персонажей, противопоставляя женскую и мужскую манеры исполнения: в движениях девушек подчеркивались «скромность, пугливость, робость»<sup>234</sup>, джигиты демонстрировали силу, ловкость, храбрость; в их плясках отражался отважный вольный дух горцев<sup>235</sup>.

В 1940 году в Большом театре Захаров создал свою редакцию балета Горского «Дон Кихот». Чтобы сделать образ народа более ярким и объемным, хореограф добавил в спектакль несколько новых эпизодов. «Танец с гитарами» (другие названия – «Танец с кастаньетами», «Карменсита»), поставленный Захаровым на музыку В. П. Соловьева-Седого, со временем вошел в «золотой фонд» наследия народно-характерного танца. Созданные хореографом в этом танце женские образы наполнены гордым достоинством, за внешней сдержанностью испанок скрывается экспрессия и жгучий темперамент. В

<sup>232</sup> Богданов-Березовский В. М. Балеты на пушкинские темы // Богданов-Березовский В. М. Статьи о балете. Л.: Советский композитор, 1962. С. 106.

<sup>233</sup> Захаров Р. В. Душой исполненный полет // Театр. 1949. № 6. С. 94–95.

<sup>234</sup> Эльяш Н. И. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970. С. 172.

<sup>235</sup> Там же. С. 186.

настоящее время в спектакле «Дон Кихот» на сцене Большого театра продолжают исполняться как Танец с гитарами, так и Джига, также поставленная Захаровым на музыку Соловьева-Седого.

Еще одна работа Захарова – балет С. С. Прокофьева «Золушка», в котором народно-характерные танцы включены в эпизоды путешествия принца в поисках Золушки. Танцы (в том числе и мазурка), исполняемые на балу и характеризующие окружающее принца аристократическое общество, не могут быть отнесены нами к народно-характерным. Мазурка, поставленная хореографом для этой сцены, отличается от большинства балетных мазурок своей утонченностью, изысканностью и стилем. Л. Д. Трёмбовельская отмечала необычность хореографии этого танца и нетривиальный подход постановщика к использованию типичных для мазурки движений<sup>236</sup>. Решение двух народно-характерных сцен – восточной и испанской, поставленных Захаровым как действенные жанровые картины, тоже было оригинальным. Сюжетом восточного танца стало заклинание змеи, а испанский танец исполнялся с зонтиками, что делало его своеобразным, колоритным и красочным. Мазурку, испанский и восточный танцы в хореографии Захарова можно увидеть в фильме-балете «Хрустальный башмачок»<sup>237</sup>, снятом в 1960 году на Московской киностудии имени М. Горького. Балет Прокофьева «Золушка»<sup>238</sup> в хореографии Захарова и в настоящее время исполняется на сценах Михайловского театра<sup>239</sup> и Новосибирского государственного академического театра оперы и балета.

Русское национальное начало ярко выражено в балете «Медный всадник» композитора Р. М. Глиэра, использовавшего в своем сочинении фольклорные интонации и мотивы. Как писал Н. И. Эльяш, в этом спектакле «представлены все виды русского сценического танца – от озорной скоморошьей пляски и удалого веселья мастеровых до тонких, элегически задумчивых девичьих

---

<sup>236</sup> Трёмбовельская Л. Д. Из опыта хореографов по развитию традиций народно-сценического танца // Проблемы наследия в хореографическом искусстве. Сборник статей. М.: ГИТИС, 1992. С. 56.

<sup>237</sup> Режиссеры А. А. Роу и Р. В. Захаров.

<sup>238</sup> Хореография Р. В. Захарова в редакции М. Г. Мессерера.

<sup>239</sup> Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балета имени М.П. Мусоргского.

хороводов и лирических дуэтов, овеянных поэзией светлого чувства любви»<sup>240</sup>. Финалом первого акта, относящегося к Петровской эпохе, является посвященная празднованию спуска на воду построенного корабля сцена народного торжества, в которой исполняется задорная русская пляска. Хороводно-плясовая хореография включает в себя многие движения русского танца и отражает значимые черты национального характера: удаль, лихость, смекалку, находчивость и жизнерадостность. Образ главной героини спектакля – искренней, чистой, доверчивой девушки, создан средствами классического танца, но плавная непрерывность ее движений, певучая интонация пластики характеризуют Парашу как представительницу своего народа. Наиболее полно раскрывается ее образ в сцене у домика на берегу залива (второй акт), в которой хореографом тонко передана «прелесть исполненного задушевности, достоинства, целомудрия русского женского танца»<sup>241</sup>. По мнению Эльяша, хоровод подруг Параша, в котором Захаров удачно сочетает движения классической и народной хореографии, представляет собой обобщенный образ русского народного танца. Мать Параша показывает девушкам, как танцевали «русскую» в старину, ее бытовая пляска полна лукавого юмора<sup>242</sup>. В образах Параша, ее матери и подружек зримо воплощены лучшие черты женского национального характера.

Балет «Медный всадник» был восстановлен в 2016 году в Мариинском театре в постановке Ю. А. Смекалова, который сохранил лучшие фрагменты из постановки Захарова, соединив их со своей хореографией. Одной из заслуг Смекалова можно считать то, что «Медный всадник» остался национальным балетным спектаклем, подлинно русским по своему характеру. Поэтому он и продолжает свое существование на балетной сцене XXI века.

Захаров демонстрирует режиссерский подход при постановке народно-характерных танцев, используя их в спектаклях для дальнейшего развития действия. В своих постановках хореограф умел решать драматургический

---

<sup>240</sup> Эльяш Н. И. Зрителю о балете. М.: Знание, 1963. С. 39.

<sup>241</sup> Эльяш Н. И. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970. С. 255.

<sup>242</sup> Там же. С. 254.

конфликт средствами противопоставления двух разных национальных характеров: польского и русского в опере «Иван Сусанин», польского и татарского в «Бахчисарайском фонтане». Важно отметить, что польский национальный материал получал разные трактовки в зависимости от драматургических задач каждого из спектаклей.

Захаров, вслед за В.И. Вайноненом, в своих произведениях сумел воплотить различные грани национального характера, сделав образ народа более объемным и разноплановым, как, например, в спектакле «Медный всадник», в который хореограф включил несколько различных по характеру русских танцев. Захаров внес большой вклад в развитие народно-характерного танца, обогатив его множеством новых оригинальных движений. Творческие находки Захарова широко использовались и тиражировались, будучи «разобраны на цитаты» хореографами следующих поколений.

#### ***2.2.4. Народно-характерные танцы в творчестве В. М. Чабукиани***

В спектаклях В. И. Вайнонена, Л. М. Лавровского, Р. В. Захарова были намечены пути слияния академических форм танца с национальной пластикой. Их начинания были продолжены и развиты В. М. Чабукиани, который расширил возможности сценической интерпретации народного танца. Обогащая классический танец содержательностью национальных плясок и приближая к фольклорным источникам искусство балета, хореограф умножал его ресурсы по созданию образности. В. М. Красовская, сопоставляя особенности творческого метода Чабукиани с методами других хореографов XX века, отмечала: «Всякому художнику свойственна своя выразительная манера. Строгая графика пластических образов Захарова бесспорно непохожа на многокрасочную танцевальную речь Чабукиани, с ее бесконечным обилием оттенков. Тонкость психологических характеристик Лавровского не находит своего применения в монументальных образах героической народной легенды, созданной Чабукиани. В отличие от Вайнонена, Чабукиани представлял себе



народно-героический образ не только как собирательный образ героического народа, но как индивидуальный образ народного героя»<sup>243</sup>.

Органичность слияния классического танца с элементами фольклора особенно ярко проявилась в поставленном Чабукиани балете А. М. Баланчивадзе «Сердце гор», насыщенном героикой и романтикой. В 1936 году под названием «Мзечабуки» («Юноша-солнце») хореограф готовил этот спектакль на тбилисской сцене к декаде грузинского искусства в Москве. Работа не была завершена полностью, и в январе 1937 года в Москве был показан имевший важное значение в развитии действия спектакля эффектный танец «Хоруми», в котором «возникал образ неодолимой воинственной стихии»<sup>244</sup>. Исполняемая в народе пляска «Хоруми» – «гимн мужеству, силе, ловкости, отваге»<sup>245</sup> – имитировала действия воина в бою и служила своего рода тренировкой для юношей, развивая их силу, выносливость и необходимые для сражения с врагами навыки. Чабукиани использовал эти особенности фольклорного танца для создания героического образа народа, борющегося с угнетателями.

Премьера балета «Сердце гор» состоялась на сцене Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова 28 июня 1938 года. Заслуга постановщика состояла в том, что театрализованные национальные пляски не только были действенными<sup>246</sup>, передающими содержание спектакля, но служили и средством создания ярких характеристик героев. Кроме того, Чабукиани, сохранив черты, свойственные грузинским танцам, смог усилить их сценическую выразительность. Хореографу удалось создать свой особый язык, в котором гармонично соединялись движения и пластика народного и классического танцев, поскольку «грузинский танец – с его стремлением к вертикали, традиционной постановкой корпуса – близок

---

<sup>243</sup> Красовская В. М. Вахтанг Чабукиани. М.: Искусство, 1956. С. 63–64.

<sup>244</sup> Там же. С. 76.

<sup>245</sup> Иноземцева Г. В. Народный танец. М.: Знание, 1971. С. 25.

<sup>246</sup> Эльяш Н. И. Образы танца. М.: Знание, 1970. С. 180.

основам классического танца»<sup>247</sup>. Совмещение национальной танцевальной лексики с техникой классического танца на пуантах позволило хореографу создать незабываемые образы: «Стелющийся по земле, скользящий ход танцующей грузинки он поднял на пальцы и увеличил его воздушность; а введенные им прыжки, прерывая этот льющийся рисунок, не уничтожили оттенка горделивой скромности грузинской женщины, но раскрыли и другие стороны ее натуры – смелость, страстность»<sup>248</sup>.

Балет «Сердце гор» послужил своего рода образцом для постановщиков, работавших над созданием спектаклей на основе народной хореографии. Видоизменяя внешние формы грузинского танца, Чабукиани стремился передать различные грани национального характера. Стойкость духа грузин особенно ярко раскрывалась в аджаро-гурийской пляске «хоруми». Непреклонная воля главной героини Маниже скрывалась за поэтичностью и хрупким изяществом ее облика. Лексически была подчеркнута и разница между двумя героями – отважным охотником Джарджи и коварным князем Заалом: «Партия Джарджи органически соединяла начала классического танца и фольклора, и это чрезвычайно расширяло границы выразительности. <...> Партия Заала ограничивалась пределами чисто характерного танца: в ней особым образом использовались национальные движения – они строились на технике стопы, исключали прыжки и верчения, требующие специфически балетной выворотности ног»<sup>249</sup>. Сцену танцевального состязания этих героев в третьем акте спектакля Б. А. Львов-Анохин описывал так: «В стремительных и резких движениях князя кипело почти царственное раздражение, нетерпеливая порывистость, жгучая мстительность горца. Каждое движение Заала и Джарджи было полно ненависти, вызова, – становилось ясно, что только смерть одного из них может разрешить этот спор»<sup>250</sup>. Используя лексику грузинского танца,

<sup>247</sup> Чернова Н. Ю. Касьян Голейзовский // Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. М.: Всероссийское театральное общество, 1984. С. 26.

<sup>248</sup> Красовская В. М. Вахтанг Чабукиани. М.: Искусство, 1956. С. 78.

<sup>249</sup> Красовская В. М. Вахтанг Чабукиани. М.: Искусство, 1956. С. 72.

<sup>250</sup> Львов-Анохин Б. А. Сергей Корень. М.: Искусство, 1988. С. 105.

хореограф сумел создать два разноплановых образа (Джарджи и Князь Заал), продемонстрировав в них различные грани национального характера.

Роль Джарджи хореограф ставил «под себя». М. М. Михайлов, исполнявший в спектакле роль князя Эристави, писал о Чабукиани: «Убедительно по душе пришлась ему пылкая и мятежная натура молодого горца. Их роднила дерзость мысли и смелость поступков, страстность порывов и гордое достоинство. Их объединяла любовь к духовной свободе и нетерпимость ко всякому рода насилию»<sup>251</sup>. По словам В. М. Красовской, в вариации Джарджи Чабукиани удалось создать образ парящего горного орла<sup>252</sup>. Своеобразие таланта хореографа и исполнителя главной роли во многом обусловлено его происхождением, благодаря которому все персонажи, поставленного им балета, выглядели на сцене достоверно и убедительно. Именно национальный танец стал главным средством раскрытия сюжета и художественных образов в спектакле «Сердце гор».

В следующем поставленном Чабукиани балете А. А. Крейна «Лауренсия»<sup>253</sup> главной удачей критики считали художественный образ народа<sup>254</sup>. В основу спектакля был положен исторический сюжет испанского драматурга Лопе де Веги, связанный с восстанием крестьян против своих угнетателей. И хотя народ был главным героем балета, все персонажи наделены хореографом яркими индивидуальными характеристиками. Грани национального характера по-разному проявлялись в каждой из сцен и танцевальных композиций спектакля, в каждом его образе: «Гордость и бесстрашие Лауренсии, отвага Фрондосо, простодушная мудрость Менго, веселость Паскуалы – все это дано народом, все это качества самого народа»<sup>255</sup>, – писала В. М. Красовская. В партии молодого крестьянина Фрондосо хореограф, сам исполнявший эту роль, подчеркивал его «бесстрашие,

<sup>251</sup> Михайлов М. М. Жизнь в балете. Л.; М.: Искусство, 1966. С. 203.

<sup>252</sup> Красовская В. М. Вахтанг Чабукиани. М.: Искусство, 1956. С. 74–77.

<sup>253</sup> Премьера 22.03.1939 г., Ленинградский государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова.

<sup>254</sup> Красовская В. М. Вахтанг Чабукиани. М.: Искусство, 1956. С. 90.

<sup>255</sup> Красовская В. М. Вахтанг Чабукиани. М.: Искусство, 1956. С. 87.

непреклонную волю и вместе с тем обаятельную душевную простоту и оптимистичность»<sup>256</sup>. Проказливая и насмешливая Паскуала покоряла зрителей беспечной живостью своих па, резвостью и лукавством. Исполнявшая роль этой озорной и азартной насмешницы в московской постановке балета Р. С. Стручкова, по словам балетного критика Г. В. Беляевой-Челомбитько, «демонстрировала великолепное мастерство классического танца “в характере”. Она с ног до головы ощущала себя дочерью Испании и выдавала национальную принадлежность деталью, жестом, ракурсом поворота головы, изгибом спины...»<sup>257</sup>. Образ Лауренсии развивался на протяжении всего спектакля. В первых сценах балета своенравная главная героиня упивается радостью жизни, энергия переполняет ее, выплескиваясь наружу в выразительных широких прыжках-полетах; ее поведению свойственны бравада и молодое упрямство, танцам – внутренняя сила. В драматических эпизодах третьего акта подчеркнута свободолюбие испанки, предстающей перед зрителями смелой, самоотверженной девушкой, «справедливой и честной, неукротимой в своей ненависти к поработителям»<sup>258</sup>. По словам очевидца, Лауренсия, созданная одной из лучших исполнительниц этой партии на Ленинградской сцене А. Я. Шелест, «воплощала гордый, свободный дух испанцев»<sup>259</sup>.

В своем выступлении на обсуждении постановки «Лауренсии», состоявшемся 29 марта 1939 года (через неделю после премьеры) в ЛОВТО<sup>260</sup> И. И. Соллертинский говорил: «В этом спектакле есть одно из драгоценнейших качеств, которое давно не приходилось видеть <...> в этом балете видишь темперамент целого народа. Это мне кажется огромным достижением»<sup>261</sup>. В отличие от него, М. М. Михайлов считал, что Чабукиани «поступался той суровостью, какой требовала драма Лопе де Вега. В постановке отдельных

<sup>256</sup> Кригер В. В. Вахтанг Чабукиани. Страницы из творческой жизни. М.: Знание, 1960. С. 22.

<sup>257</sup> Беляева-Челомбитько Г. В. Раиса Стручкова. М.: Редакция журнала Балет, 2002. С. 131.

<sup>258</sup> Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 1954. С. 144.

<sup>259</sup> Черкасский Д. А. Записки балетомана: Пятьдесят лет в партере Кировского театра. М.: Артист. Режиссер. Театр. СТД РФ, 1994. С. 57.

<sup>260</sup> ЛОВТО – Ленинградское отделение Всероссийского театрального общества.

<sup>261</sup> Соллертинский И. И. О балете А. Крейна «Лауренсия» // Соллертинский И. И. Статьи о балете. Л.: Музыка, 1973. С. 178.

танцев (именно танцев, а не сцен) он склонялся даже к эстрадной стилизации. <...> Стилизация дает себя знать не только в характерных танцах балета, но и в классических вариациях главных героев. Иные движения и позы в них слишком уж элегантны для крестьянских девушек той эпохи, известной грубостью своих нравов. <...> Богатство и шик костюмов заставляли исполнителей держаться элегантнее, чем требовала логика характеров. Но актерам, да и зрителям, такая стилизованная Испания очень нравилась»<sup>262</sup>. В «Лауренсии» Чабукиани сочинил свой образ Испании, которая, по мнению Н. Ю. Черновой, напоминала «приподнято театральную, красочную, праздничную» Испанию балета «Дон Кихот» Горского<sup>263</sup>.

Средством социально-психологической характеристики народа стала у хореографа и танцевальная сюита второго акта спектакля. Свадьба главных героев сюжетно оправдывала появление на сцене эпизодических персонажей и дала возможность Чабукиани продемонстрировать многообразие форм испанского народно-характерного танца. По словам В. В. Чистяковой, все танцы, исполняемые в этой сцене, «создавали собирательный образ народа и накаляли эмоциональную атмосферу перед трагическим переломом действия»<sup>264</sup>. Своеобразным водоразделом во втором акте служила «знойная и дикая», по выражению Д.А. Черкасского<sup>265</sup>, пляска «Фламенко». Внося в атмосферу праздничного веселья совершенно иное настроение, она звучала как предостережение и предчувствие беды: «Укрывшись черными шальями, тесно прижавшись друг к дружке, выступали красавицы цыганки. <...> Почти трагически суровые и замкнутые, вешуньи медленно приближались к зрителю и вдруг одновременно вскидывали головы, гордо напоминая о цыганской вольнице. <...> То был танец-вызов, танец – предвестие трагического

<sup>262</sup> Михайлов М. М. Жизнь в балете. Л.; М.: Искусство, 1966. С. 206–207.

<sup>263</sup> Чернова Н. Ю. От Гельцер до Улановой. М.: Искусство, 1979. С. 133.

<sup>264</sup> Чистякова В. В. В мире танца. Л.; М.: Искусство, 1964. С. 108.

<sup>265</sup> Черкасский Д. А. Записки балетомана: Пятьдесят лет в партере Кировского театра. М.: Артист. Режиссер. Театр. СТД РФ, 1994. С. 62.

испытания»<sup>266</sup>. В. М. Красовская отмечала, что танец «Фламенко» «нес тему стихийной свободы, гордости, воли»<sup>267</sup>.

Спектакль имел успех, во многом обусловленный именно наличием в нем национальной образности, пронизывающей его насквозь, и большим количеством разнообразных народно-характерных танцев, придавших балету яркий и своеобразный облик, что и обеспечило ему долголетие. Балет возобновлялся в театре имени С. М. Кирова в 1941 году<sup>268</sup>, на ленинградской сцене в 1946 и 1972 годах; в Москве был поставлен в 1956 году и возобновлен в 1963 году. В 2010 году состоялась премьера балета «Лауренсия» (хореография Чабукиани в редакции М. Г. Мессерера) в Михайловском театре<sup>269</sup>. Сюита из балета «Лауренсия» в хореографии Чабукиани восстанавливалась И. Г. Генслер для воспитанников Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в 2015 и в 2019 годах; также эта сюита исполняется в спектакле «Легендарные хореографы XX века», с 2018 года вошедшем в репертуар Краснодарского театра балета Юрия Григоровича.

Чабукиани использовал материал национальных танцев и впоследствии при постановке балетов «Синатле» (1947), «Горда» (1949), «Болеро» (1962) и др., но наиболее значимыми среди его работ были и остаются «Сердце гор» и «Лауренсия».

Чабукиани в своих балетах достигал гармоничного синтеза классического и народных танцев, благодаря чему в каждом из спектаклей им создавался особый хореографический язык. Постановщик расширил выразительные возможности классического танца, внедрив в него элементы народной хореографии, в результате чего он стал более содержательным и способным принимать различные национальные облики<sup>270</sup>. Новое «прочтение» народного танца было художественно убедительным и послужило ориентиром для

<sup>266</sup> Чистякова В. В. В мире танца. Л.; М.: Искусство, 1964. С. 108–109.

<sup>267</sup> Красовская В. М. Лирика и драма в балетном спектакле // Красовская В. М. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. С. 24.

<sup>268</sup> В эвакуации в г. Молотове (ныне – Пермь).

<sup>269</sup> Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балета имени М.П. Мусоргского.

<sup>270</sup> Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 315.

постановщиков, использовавших в своей работе мотивы народной хореографии.

Спектакли Чабукиани в сравнении с драмбалетами других хореографов были более насыщены танцевальной лексикой. Театрализованные национальные пляски были подчинены развитию действия, служили раскрытию характеров персонажей. Главные герои его спектаклей, являясь представителями народа, при этом сохраняли свою индивидуальность; в их образах концентрировались наиболее самобытные качества национального характера, приобретавшие символическое значение.

### ***2.2.5. Национальная характерность в произведениях***

#### ***К.Я. Голейзовского и Л. В. Якобсона***

Существенное значение для развития народно-характерного танца имела деятельность двух выдающихся хореографов – К.Я. Голейзовского и Л.В. Якобсона. Художники, искавшие и создававшие новые формы, стилистику и язык, они совершили множество открытий, их поиски и находки в области хореографии подготовили будущее, стали ориентиром для следующих поколений специалистов. Многие произведения Голейзовского и Якобсона не вписываются в традиционные рамки, определяющие стили и жанры. Фантазия этих мастеров была безграничной, и благодаря ей пластические образы в их постановках были исключительно своеобразны. Оригинальность и достоверность созданных ими национальных образов не вызывает сомнений. Однако не все из их работ с использованием фольклорных мотивов могут быть в полной мере отнесены к сфере народно-характерного танца.

Голейзовский на протяжении всей жизни постоянно обращался к народно-характерному и фольклорному танцам (венгерским, польским, цыганским, испанским, украинским, восточным, итальянским, русским, белорусским и многим другим), передавая в произведениях свое восприятие сути национального характера и воплощая нюансы эмоциональных состояний. При этом особое значение для Голейзовского имели музыка и изобразительные

материалы, на которые он опирался при создании хореографии. Это было отмечено Н. Ю. Черновой: «Национальный характер у Голейзовского рождался из музыки, из знакомства с иконографическим материалом, создавался “по национальным мотивам”, пропущенным через смежные искусства»<sup>271</sup>.

Перечень созданных им работ на материале национальных танцев займет не одну страницу. Хореограф принимал участие в подготовке декад узбекского (1937), белорусского (1940), таджикского (1941, 1957) искусства в Москве, осуществляя постановки ряда балетных спектаклей в театрах союзных республик СССР. В 1941 году в театре оперы и балета в Душанбе на основе танцевального фольклора Таджикистана и Узбекистана хореографом был создан балет «Ду гуль»<sup>272</sup>. Видевшая этот спектакль на Таджикской декаде в Москве Н.Е. Шереметьевская вспоминала, что он представлял собой «колоритное зрелище с обилием не только сольных, но и массовых фольклорных танцев, с эффектно представленными эпизодами ожесточенной борьбы с басмачеством»<sup>273</sup>. В последнем из созданных Голейзовским балетов «Лейли и Меджнун»<sup>274</sup> также разрабатывались восточные мотивы. В своих постановках хореограф не переносил на профессиональную сцену подлинный фольклорный танец, а, как отмечала Н. Ю. Чернова, «высвечивал заложенный в нем образ, театрализовал его, придавал ему сценическую форму, сохраняя структуру, живописный облик, смысл, характер первоисточника»<sup>275</sup>.

Большое количество танцев поставлено Голейзовским для учеников Московского хореографического училища, в том числе: «Старинные русские пляски»<sup>276</sup>, «Цыганский танец»<sup>277</sup>, «Молдавская пляска»<sup>278</sup>, «Испанский

<sup>271</sup> Чернова Н. Ю. Касьян Голейзовский // Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. М.: Всероссийское театральное общество, 1984. С. 21.

<sup>272</sup> Композитор А. С. Ленский.

<sup>273</sup> Шереметьевская Н. Е. Длинные тени (О времени, о танце, о себе). Записки историка балета и балетного критика. М.: Редакция журнала «Балет», 2007. С. 104.

<sup>274</sup> Премьера 22.12.1964 г., Большой театр; композитор С. А. Баласанян.

<sup>275</sup> Чернова Н. Ю. Касьян Голейзовский // Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. М.: Всероссийское театральное общество, 1984. С. 26.

<sup>276</sup> Постановка 1944 г., музыка Л. Половинкина.

<sup>277</sup> Постановка 1944 г., музыка Ж. Бизе.

<sup>278</sup> Постановка 1945 г., музыка Н. Чемберджи.



танец»<sup>279</sup> и др., но в современной педагогической практике они не используются. Вместе с тем, на театральных сценах сохраняются такие шедевры Голейзовского как «Половецкие пляски»<sup>280</sup> и знаменитый «Цыганский» на музыку В. В. Желобинского<sup>281</sup>. «Русская»<sup>282</sup> на музыку П. И. Чайковского, также созданная Голейзовским, часто исполняется на различных концертах и балетных конкурсах и в XXI веке.

Будучи человеком энциклопедически образованным, Голейзовский оставил будущим поколениям труд «Образы русской народной хореографии», в котором представлен анализ истоков русского народного творчества и приведено множество его образцов. Сведения, изложенные в книге мастера, могут быть полезны хореографам при создании танцев на основе национальных традиций и исполнителям для более правдивого воплощения русской характерности на балетной сцене.

Творчество Голейзовского в области народно-характерного танца отличается оригинальностью и особой музыкальностью хореографического языка. Сохранившиеся произведения хореографа самобытны и пользуются успехом у зрителей.

Л. В. Якобсон создавал произведения, образы которых наделены национальной характерностью, в разные периоды своей творческой деятельности. В 1944 году на музыку Н.А. Римского-Корсакова им было поставлено «Испанское каприччио»<sup>283</sup>. Эта сюита на материале испанского, цыганского и мавританского народно-характерных танцев, искрящаяся задором и непосредственностью, была единодушно принята критиками, которые отмечали новизну хореографического языка и свежесть режиссерского мышления. В 1940-е годы Якобсон сотрудничал с молдавским ансамблем танца

---

<sup>279</sup> Постановка 1959 г., музыка М. де Фалья.

<sup>280</sup> Премьера в опере А. П. Бородина «Князи Игорь» 19.01.1934 г., Большой театр.

<sup>281</sup> В 1942 году вставной цыганский танец добавлен в балет «Дон Кихот», поставленный в филиале Большого театра (Москва).

<sup>282</sup> Поставлена в 1966 г.

<sup>283</sup> Выпускной спектакль ЛХУ на сцене Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. В 1952 году этот спектакль был поставлен Якобсоном на сцене Ленинградского государственного академического Малого оперного театра.

«Жок». Собирая материал для своих постановок, он ездил по селам, изучал фольклор и обычаи народа<sup>284</sup>. Но главным достижением в сфере народно-характерного танца у Якобсона является балет «Шурале»<sup>285</sup>. Мотивы татарского фольклора пронизывали весь спектакль и присутствовали как в танцах жителей татарской деревни, так и в вариациях главных героев. Двойственность природы девушек-птиц раскрывалась в татарском танце, который был веселым, жизнерадостным, кокетливым. Национальный дивертисмент второго акта в сцене свадьбы развивал характеристику татарского народа. По мнению исполнителя главной партии А. А. Макарова, татарские крестьяне в спектакле изображались хореографом как «простодушные, веселые и бесстрашные»<sup>286</sup>. В детском танце, по словам Ф. В. Лопухова, казавшимся более близким к народным<sup>287</sup>, маленькие артисты демонстрировали задор и лукавство. Премьера капитального возобновления 2-й редакции балета «Шурале» состоялась в 2009 году в Мариинском театре, и молодое поколение артистов вдохнуло в это произведение новую жизнь. Спектакль «Шурале» в настоящее время также можно увидеть на сцене Татарского академического государственного театра оперы и балета имени М. Джалиля.

Мотивы норвежских танцев были использованы хореографом при постановке балета «Сольвейг»<sup>288</sup>. Русский народный танец нашел свое воплощение в его миниатюрах «Тройка»<sup>289</sup> и «Деревенский Дон Жуан»<sup>290</sup>. На еврейском материале были созданы миниатюра «Влюбленные»<sup>291</sup> и балет «Свадебный кортеж»<sup>292</sup> по мотивам картины М. Шагала. Отдельного внимания

<sup>284</sup> *Зайдельсон, В.* Беседы о Леониде Якобсоне или Необходимый разговор и письмо, посланное вслед. СПб.: Максима, 1993. С. 15.

<sup>285</sup> Другое название «Али-Батыр». Композитор Ф. З. Яруллин. Балет был доведен до генеральной репетиции в 1941 году в Татарском государственном театре оперы и балета. Премьера 2-й редакции в 1950 г. на сцене Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова, экранизирован на ТВ в 1980 под названием «Лесная сказка».

<sup>286</sup> *Макаров А. А.* Первые встречи с народным героем // Музыка и хореография современного балета. Сборник статей. Л.: Музыка, 1974. С. 221.

<sup>287</sup> *Лопухов Ф. В.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 317.

<sup>288</sup> Композитор Э. Григ, музыкальная редакция Б. В. Асафьева и Е. М. Корнблита. Постановка 1952 г. на сцене Ленинградского государственного академического Малого оперного театра.

<sup>289</sup> На музыку И. Ф. Стравинского.

<sup>290</sup> Композитор Ю. М. Зарицкий.

<sup>291</sup> Музыка С. Кагана.

<sup>292</sup> Композитор Д. Д. Шостакович, премьера в 1971 году, ансамбль «Хореографические миниатюры».

заслуживает балет А. И. Хачатуряна «Спартак»<sup>293</sup>, имевший подзаголовок «Картины из римской жизни». В сцене «Рынок рабов» выделяется танец рабыни-египтянки, умоляющей купить ее вместе с матерью. Тоска, страх, печаль и растерянность девушки убедительно переданы хореографом<sup>294</sup>. Этот танец не мог основываться на этнографическом материале, но его характерность была воплощена хореографом с применением средств условного восточного танца. В картине пира Красса Якобсоном был поставлен танец гадитанских дев. Хореограф писал, что в нем были использованы «движения мавританского, полуарабского, полуиспанского характера»<sup>295</sup>. Несмотря на чувственность и страстность этого танца, в нем, по мнению Добровольской, «слышны отголоски трагического плача, плена, неволи»<sup>296</sup>. Спектакль возобновлялся в 1976, 1985 и 2010 годах<sup>297</sup>. В настоящее время его можно увидеть на сцене Мариинского театра и в Санкт-Петербургском государственном академическом театре балета имени Леонида Якобсона.

Во многих из перечисленных работ хореограф применял принципы танцевального симфонизма и полифонического «многоголосия» персонажей. Несмотря на фантазийность и оригинальность его хореографического языка, национальная характерность образов, созданных Якобсоном, не вызывает сомнений и всегда безусловно узнаваема зрителем.

### ***2.3. Национальные особенности народно-характерных танцев в творчестве хореографов 60-х – 90-х годов XX века (Ю. Н. Григорович)***

В 60-е – 90-е годы прошлого столетия продолжали свою творческую деятельность многие выдающиеся балетмейстеры, работавшие в предыдущий

<sup>293</sup> Премьера 27.12.1956, Ленинградский государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова.

<sup>294</sup> Добровольская Г. Н. Балетмейстер Леонид Якобсон. Л.: Искусство, 1968. С. 84.

<sup>295</sup> Якобсон Л. В. Письма Новеру, или Сценическая жизнь “Спартака” // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 190.

<sup>296</sup> Добровольская Г. Н. Балетмейстер Леонид Якобсон. Л.: Искусство, 1968. С. 91.

<sup>297</sup> Макарова О. Н. О спектакле [Электронный ресурс]. Режим доступа URL

<https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/spartacus/> (дата обращения: 11.01.2022 г.)

период и использовавшие в своих постановках народно-характерный танец<sup>298</sup>. В это время выстраивается система существования народно-сценического танца, становятся очевидными его отличия от народно-характерного танца в балете. Подготавливаются и издаются учебные программы и пособия по обеим разновидностям сценического танца, в которых осмысливается и регламентируется наработанный практический опыт.

С нашей точки зрения, данный период можно считать следующим этапом в развитии народно-характерного танца, потому что в это время возникают новые тенденции в воплощении национальной характерности в балете. Знаковым для этого этапа, по нашему мнению, является творчество Ю. Н. Григоровича. Стилизация народно-характерного танцевального материала получила новое качественное развитие в работах этого хореографа. Создание им «нового языка» – языка классического танца, вобравшего в себя особенности национальной хореографии, открыло перед балетным театром новые возможности и определило пути его эволюции. Именно благодаря творческой деятельности Григоровича в балетном театре появляется новаторский подход к воплощению национальной характерности.

Партии балетных спектаклей, решенные языком классического танца, и до Григоровича окрашивались национальным колоритом. Следовательно, можно сказать, что в творчестве Григоровича продолжилась уже существовавшая традиция. Однако мастер не просто использовал находки и приемы предшественников, а вышел на новый уровень пластического осмысления национальной выразительности, создав танцевальную речь, органично соединяющую в себе характерность и академизм.

Н. И. Эльяш отметил эту особенность хореографии Григоровича в поставленном им балете С. С. Прокофьева «Каменный цветок»<sup>299</sup>: «Элементы русской пляски нигде не цитируются буквально, они сложно развиваются,

---

<sup>298</sup> Ф. В. Лопухов, В. П. Бурмейстер, П. А. Гусев, И. А. Моисеев, С. Г. Корень, Н. А. Анисимова, К. М. Сергеев, А. И. Радунский, В. А. Варковицкий, А. В. Чичинадзе и другие.

<sup>299</sup> Премьера в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета имени С.М. Кирова 25.04.1957 г., премьера в Большом театре 07.03.1959 г.

аранжируются и органически сплетаются со строгими и стройными линиями классического танца»<sup>300</sup>. Мастерство хореографа в сфере владения материалом национальных танцев отмечал и В. В. Ванслов: «Григорович обладает способностью удивительно органически сплавлять классические и народные элементы в единый танцевальный образ. <...> В “Каменном цветке” этот сплав настолько органичен, что трудно отделить одно от другого. Классические движения естественно переходят в народные, народные “уточняются” классическими»<sup>301</sup>. Этому же мнению придерживается и В. М. Красовская, заметившая, что в хореографии балета русские фольклорные движения «становятся не орнаментом, а органическим мотивом жизни хореографического образа»<sup>302</sup>.

Важнейшее значение при создании этого спектакля для хореографа имела музыка Прокофьева, глубоко национальная по своей природе. Григорович сумел сделать ее зримой, использовав заложенные в ней богатейшие возможности драматургии и симфонизации танца и подняв хореографию на новый уровень, единый с музыкой по стилевой выразительности.

К заслугам Григоровича также следует отнести его умение показать средствами хореографии русский национальный характер во всем его многообразии; его грани открываются перед зрителями по-разному в сценическом поведении каждого из героев спектакля, в каждом его эпизоде. Э. И. Шумилова писала: «Постижение духа национального характера – особенность творчества Ю. Григоровича. В “Каменном цветке” С. Прокофьева он воссоздал русский характер в интонационно-пластической сфере каждой темы»<sup>303</sup>. По мнению Ф. В. Лопухова, картина помолвки главных героев балета – Данилы и Катерины – «не свадебный этнографический обряд, а образ самой Катерины – ее душевных качеств, настроений и мечтаний»<sup>304</sup>. Этот образ

<sup>300</sup> Эльяш Н. И. Образы танца. М.: Знание, 1970. С. 223.

<sup>301</sup> Ванслов В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М.: Искусство, 1968. С. 34–35.

<sup>302</sup> Красовская В. М. Творческая индивидуальность хореографа // Красовская В. М. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. С. 73.

<sup>303</sup> Шумилова Э. И. Национальное в советском балете // Музыка и хореография современного балета. Сборник статей. Л.: Музыка, 1974. С. 73.

<sup>304</sup> Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 337.

целомудренной, чистой и искренней девушки хореограф создал средствами классического танца, обогащенного национальной характерностью. В вариации Данилы, также ярко национальной по манере пластической речи, «переданы удаль, сила и широта натуры этого русского парня»<sup>305</sup>. Дуэты главных героев у Григоровича тоже «обрели тонкую национальную окраску. Она во всем – в русской плавности, “распевности” танцевального хода, мягком орнаменте движений рук, нежном облике русской девушки, в счастье застенчивой, горем не сломленной»<sup>306</sup>, – писала В. В. Чистякова.

Образ народной жизни, частью которой являются главные герои балета, символически воспроизведен Григоровичем в картине ярмарочного гулянья. Ее значение в развитии действия спектакля анализировали многие балетоведы и критики. Сцена ярмарки, выстроенная на одном дыхании, является шедевром хореографии. Перед зрителем разворачивается красочное многоликое зрелище, в котором друг друга сменяют живые танцевальные сцены: стихийный массовый пляс, девичий хоровод, огненный цыганский танец, состоящий из сольных, дуэтных, массовых фрагментов. По мнению Ф. В. Лопухова, «картина ярмарки не серия русских и цыганских плясок, а выражение различных состояний и настроений русского человека, различных его качеств»<sup>307</sup>. Отрицательным героем в спектакле является приказчик Северьян. Т. И. Шмырова так характеризует этого персонажа: «Его танцевальный язык сочетал гротеск, преломленный через русский и цыганский танец. Северьян в спектакле был страшен, жесток, полон неумного размаха, беспощадной наглой силы перед слабыми, хитрости и трусости с сильными»<sup>308</sup>. Во всей полноте образ Северьяна раскрывается в цыганской сцене, отличающейся тонким психологизмом, драматичностью и поэтической многозначностью. В развернутой цыганской пляске хореограф выделяет еще двух персонажей: молодую цыганку, которая, преодолевая себя, пляшет для Северьяна за деньги,

<sup>305</sup> *Василенко С. Я.* Балеты Прокофьева. М.; Л.: Музыка, 1965. С. 62.

<sup>306</sup> *Чистякова В. В.* В мире танца. Л.; М.: Искусство, 1964. С. 68.

<sup>307</sup> *Лопухов Ф. В.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 337.

<sup>308</sup> *Шмырова Т. И.* Всю жизнь с Прокофьевым // Советский балет. 1991. № 5 (59). С. 13.

и ее возлюбленного – молодого цыгана. Вот как описывает этот фрагмент спектакля С. П. Кузнецов: «Возникает своеобразный треугольник: танцующая цыганская пара и не сводящий глаз с юной цыганки разнузданный Северьян. Чувство ревности сжигает цыгана, он замыкается, охватывая себя руками, когда возлюбленная пытается его успокоить. Постепенно Северьян перестает быть предметом внимания их обоих, захваченных своим чувством, которое выплескивается в этом танце. Тогда Северьян срывается с места. Радость свободной взаимной любви вызывает в нем приступ острой тоски»<sup>309</sup>. В этой сцене молодая цыганка – гордая, дикая и страстная, а цыган самозабвенно отдается неистовому и темпераментному танцу. «В целом вся сцена цыганского танца дает образ гордой и непокорной, стихийной и жизнелюбивой вольницы, для которой власть Северьяна – трагическое надругательство»<sup>310</sup>, – писал В. В. Ванслов. Критики отмечали своеобразие музыки цыганского танца, созданного Прокофьевым, умение Григоровича услышать и воплотить в хореографии ее нюансы и предлагаемые ей ассоциации<sup>311</sup>, а также свежесть танцевальной лексики<sup>312</sup>.

В настоящее время балет «Каменный цветок» в новой хореографической редакции автора исполняется на сценах Краснодарского театра балета Юрия Григоровича, Красноярского театра оперы и балета, Мариинского театра и Московского академического Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Если в «Каменном цветке» еще сохранено разделение лексики на «каблучную» и «пуантовую», то в следующей своей работе – «Легенда о любви»<sup>313</sup> – Григорович достигает стилистического единства танцевального языка. Критик Э. И. Шумилова очень тонко почувствовала специфику хореографии Григоровича: «В “Легенде о любви” нет языковой

<sup>309</sup> Кузнецов С. П. Анатолий Сапогов // Ленинградский балет сегодня. Выпуск 2. Л.; М.: Искусство, 1968. С. 59.

<sup>310</sup> Ванслов В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М.: Искусство, 1968. С. 58.

<sup>311</sup> Красовская В. М. Вопросы современной выразительности // Красовская В. М. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. С. 113.

<sup>312</sup> Шереметьевская Н. Е. Венок – характерному танцу // Советский балет. 1991. № 6 (61). С. 18.

<sup>313</sup> Балет А. Д. Меликова «Легенда о любви»; премьера в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова 23.03.1961 г.; премьера в Большом театре 15.04.1965 г.

дифференциации. Взаимопроникновение академического, национального, а также гротескного танцев и элементов акробатики создает единство многообразия танцевальной речи. Национальная восточная характерность передана средствами тонкой, искусной стилизации. Это не внешние краски, наложенные на традиционные академические формы, но органичайший сплав с интонациями старинных персидских миниатюр, турецкого народного танца, элементами азербайджанской пластики»<sup>314</sup>. В этом спектакле все женские персонажи поставлены хореографом на пуанты.

Создавая музыку балета, композитор А. Д. Меликов художественно преобразовывал фольклорные ритмы и напевы, стремясь передать колорит эпохи, в которой происходит действие спектакля. Национальный характер музыки и использование элементов народно-характерного танца помогли хореографу создать «образ сурового, сдержанного, аскетичного, внутренне напряженного Востока»<sup>315</sup>. Мнения критиков в вопросе оценки этого образа совпадают. Н. И. Эльяш считает, что «В “Легенде о любви” нет привычной пестроты, пышности, любования восточной экзотикой»<sup>316</sup>. Анализируя соотношение национального и академического начал в спектакле, В. В. Ванслов отмечал: «Восток в “Легенде о любви” не этнографический. <...> Балетмейстер здесь в равной мере избежал и штампов слащавого “ориентального стиля” старых балетов, и натуралистической этнографии, и модернистской стилизации. Его Восток – это Восток *легенды* [выделено В.В. Вансловым. – *Т.П.*]. Он столь же иносказателен и символичен, как весь спектакль в целом»<sup>317</sup>.

В балете П. И. Чайковского «Щелкунчик»<sup>318</sup> в постановке Григоровича национальной характерностью наделены куклы – друзья Маши и Щелкунчика, сопровождающие их и переживающие вместе с ними происходящие события. Г. Н. Добровольская писала: «Партии кукол решены классическим танцем, в

<sup>314</sup> Шумилова Э. И. Национальное в советском балете // Музыка и хореография современного балета. Сборник статей. Л.: Музыка, 1974. С. 74.

<sup>315</sup> Майнище В. А. Многоликий бог танца. М.: Аграф, 2019. С. 179.

<sup>316</sup> Эльяш Н. И. Образы танца. М.: Знание, 1970. С. 224.

<sup>317</sup> Ванслов В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М.: Искусство, 1968. С. 130.

<sup>318</sup> Премьера в Большом театре 12 марта 1966 г.



который вкраплены элементы народного. Основным приемом здесь является стилизация»<sup>319</sup>. Анализируя визуальные образы персонажей, В. В. Ванслов полагал, что «в создании танцевально-пластического образа различных кукольных пар Григорович исходил из особенностей национальной скульптуры. Французские и отчасти испанские куклы напоминают фарфоровые статуэтки, китайские и русские – народные игрушки, индийские – храмовую скульптуру. Испанские куклы танцуют бойкий, задорный танец. Пластика индийских – тягучая, вязкая, включающая необычные поддержки и сложный рисунок сочетания двух фигур, расположенных одна за другой. В танце русских кукол, напоминающих дымковскую игрушку, обращает на себя внимание ход с покачиванием рук, идущий от народных плясок. Китайский танец – своеобразный дуэт-соревнование, основанный на переключках и чередованиях движений двух кукол»<sup>320</sup>. Следует отметить, что все женские «кукольные» партии исполняются на пуантах, несмотря на наличие в хореографическом тексте движений из «словаря» народно-характерного танца, что особенно заметно при анализе танца русских кукол.

С таким же решением хореографа мы встречаемся и в сюите характерных танцев балета «Лебединое озеро»<sup>321</sup>. Партии невест были сочинены как классические миниатюры и исполнялись солистками на пуантах. В трактовке Григоровича «каждая из невест обрела национально определенный облик и сообразно музыке – индивидуальный характер: кокетливо-игривый – польская, страстно-темпераментный – испанская, задумчиво-лирический – русская...»<sup>322</sup> Исследователи отмечали, что дивертисмент в постановке Григоровича стал смыслово оправданным, благодаря чему действие приобрело драматургическую цельность.

<sup>319</sup> Добровольская Г. Н. «Щелкунчик». СПб.: Российский институт истории искусств, 1996. С. 162.

<sup>320</sup> Ванслов В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М.: Искусство, 1968. С. 173.

<sup>321</sup> Премьера в постановке Ю. Н. Григоровича (с сохранением фрагментов хореографии М. И. Петипа, Л. И. Иванова, А. А. Горского) состоялась в Большом театре 25 декабря 1969 года.

<sup>322</sup> Иноземцева Г. В. Характерный танец в балетах Григоровича // Балет. 1996. № 6 (86). С. 59.

Прием стилизации был использован Григоровичем и в созданном им на музыку С. С. Прокофьева балете «Иван Грозный»<sup>323</sup>. Хореографический текст партий звонарей, скоморохов, опричников, народа включает в себя отдельные движения русского танца, исполняемые мужским составом в мягких сапогах, а женским составом – на пуантах. О сцене «смотрины невест» в этом спектакле Г. В. Иноземцева писала: «Григорович “поставил” танцовщиц “на пальцы”, сохранив в движениях рук, корпуса, головы русскую пластику. Пуанты не только не нарушили органичности их действий, поскольку русские девичьи пляски часто исполняются на высоких полупальцах, но, наоборот, добавили их движениям чуть больше возвышенной одухотворенности»<sup>324</sup>. Поэтическое видение и преображение жизни на сцене отмечала и Э. И. Шумилова: «В спектакле рождается образ русского народа с его духовным здоровьем, широтой, открытостью, простотой, мудростью и величием. <...> Спокойная уверенность манеры мужского танца. Академический в основе своей, танец этот очень близок русскому народному плясу, художественная стилизация в слиянии с классикой придает ему и красоту и благородство»<sup>325</sup>. Анализируя свои работы, сам хореограф писал: «В “Легенде о любви”, например, я широко использовал восточную пластику, а в “Иване Грозном” танцевальный язык насыщен русскими фольклорными интонациями, элементами русского народного танца, но неизменно на классической основе. Впрочем, речь не идет о механическом соединении танца восточного или русского с танцем классическим. Здесь можно говорить об известной стилизации классического танца, благодаря которой он начинает звучать, *как* [выделено Ю. Н. Григоровичем. – *Т.П.*] “восточный” или “русский”, таковым в прямом смысле не являясь»<sup>326</sup>.

В балете Прокофьева «Ромео и Джульетта», поставленном хореографом в Большом театре в 1979 году, итальянские танцы также исполнялись женским

<sup>323</sup> Премьера в Большом театре 20 февраля 1975 года.

<sup>324</sup> Иноземцева Г. В. Характерный танец в балетах Григоровича // Балет. 1996. № 6 (86). С. 58.

<sup>325</sup> Шумилова Э. И. Правда балета. М.: Искусство, 1976. С. 145.

<sup>326</sup> Григорович Ю. Н. В поисках гармонии // Театр. 1976. № 3. С. 34–35.

составом на пуантах. В сцене на площади Вероны в первой картине второго акта, в танце друзей и подруг Меркуцио Григорович использовал движения итальянской тарантеллы, органично соединяя их с классическими.

Важной частью творческой деятельности мастера является возобновление спектаклей наследия. При постановке балета А. К. Глазунова «Раймонда»<sup>327</sup> Григорович использовал хореографию Петипа и Горского. Одна из ярких сцен этого спектакля – красочная испано-мавританская сюита народно-характерных танцев второго акта, исполняемая прислужниками сарацинского рыцаря Абдерахмана. «Танцы его свиты – пряные, томные, чувственные, вдруг неожиданно взрывающиеся стихийным пламенем страстей – словно отражают ту бурю, что бушует в душе восточного воина», – писала Г. В. Иноземцева<sup>328</sup>. В. В. Ванслов оценивал работу Григоровича так: «Большой испанский танец, получивший название “Панадерос”, ранее всегда был дивертисментным и непосредственно характеризовал окружение Абдерахмана. Григорович превратил его в характеристику самого Абдерахмана. Этот танец – ликование его страсти, высший всплеск его яркого и своевольного чувства, призванного покорить Раймонду»<sup>329</sup>. В этой сцене Григорович возвращается к традиции исполнения народно-характерного танца в обуви на каблуках.

На сцене Большого театра и в XXI веке продолжают свою сценическую жизнь созданные Ю. Н. Григоровичем спектакли «Легенда о любви»<sup>330</sup>, «Щелкунчик», «Иван Грозный»<sup>331</sup>, «Лебединое озеро»<sup>332</sup>, «Ромео и Джульетта»<sup>333</sup>. В наши дни «Щелкунчика» в хореографии Григоровича можно увидеть также в Краснодарском театре балета Юрия Григоровича и в Башкирском государственном театре оперы и балета. Балет «Ромео и Джульетта» в хореографии Григоровича исполняется на сценах Краснодарского

<sup>327</sup> Премьера в Большом театре 29 июня 1984 года.

<sup>328</sup> *Иноземцева Г. В.* Балет «Раймонда»: психологическая драма или рыцарский роман? // Балет. 2003. № 6 (126). С. 27.

<sup>329</sup> *Ванслов В. В.* Верность традициям и новаторство // Советский балет. 1984. № 6 (19). С. 10.

<sup>330</sup> Капитальное возобновление – в 2014 году.

<sup>331</sup> Возобновление в новой хореографической редакции в 2012 году.

<sup>332</sup> В редакции 2001 года.

<sup>333</sup> Возобновление в 2010 году.

театра балета Юрия Григоровича, Кремлевского балета (Москва) и Государственного театра оперы и балета Республики Саха (Якутия).

Народно-характерные («каблучные») танцы можно увидеть только в некоторых постановках Григоровича. Хореограф обладает умением создавать полномасштабные балетные спектакли средствами классического танца, как бы впитавшего в себя особенности национальной хореографии, сохраняя при этом в своих постановках главное – неповторимую национальную характерность каждого персонажа. Используя стилизацию как творческий метод, хореограф фактически стер границу между «каблучными» и «пуантовыми» танцами. По нашему мнению, перевод «каблучных» танцев на пуанты в его балетах был абсолютно уместен и оправдан, как с точки зрения соблюдения единого стиля, так и с точки зрения логики развития действия.

Новаторство Григоровича способствовало развитию балетного театра, но вызвало к жизни тенденции, создавшие проблемную ситуацию в сфере народно-характерного танца. Перевод «каблучных» танцев «на пальцы» был воспринят как «руководство к действию» большим количеством хореографов, и в результате резко сузилось поле применения народно-характерного танца, а находки Григоровича превратились в потери у других, менее талантливых постановщиков. Начиная с 60-х годов XX века, в репертуаре музыкальных академических театров нашей страны начался процесс сокращения количества спектаклей, в которых народно-характерные танцы были важной составляющей. Руководители театров стали реже проявлять интерес к постановкам народно-характерного плана, многие хореографы не могли или не хотели работать в данном направлении. Народно-характерные танцы в балетных спектаклях стали заменять либо стилизацией, либо демихарактерными танцами на пальцах. Следствием происходивших процессов стало появление проблемы, которая поставлена в данной работе.

Таким образом, на примере творчества хореографов XX века мы постарались выявить выразительный и образный потенциал народно-

характерных танцев с точки зрения воплощения национальной характерности на отечественной балетной сцене. Помимо избранных нами хореографов, материал народно-характерных танцев в XX веке в своих работах использовали и другие известные балетмейстеры (Ф. В. Лопухов, Л. А. Лащилин, В. П. Бурмейстер, П. А. Гусев, П. П. Вирский, И. А. Моисеев, С. Г. Корень, Н. А. Анисимова, К. М. Сергеев, А. И. Радунский, В. А. Варковицкий, Б. А. Фенстер, А. В. Чичинадзе, И. Д. Бельский, А. Р. Симачев, О. М. Виноградов, Д. А. Брянцев), деятельность каждого из которых в данной сфере заслуживает внимания и изучения.

Создавая свои произведения на основе фольклорных первоисточников, практически все профессиональные хореографы использовали метод отбора наиболее знаковых и типичных движений, элементов и жестов, присущих танцевальной культуре того или иного этноса. Важным критерием при таком отборе движений, элементов танца или композиции была их сценичность, их потенциал как выразительного средства балетного театра и их отличия от типичных движений и композиций танцев других национальностей. В результате синтеза отобранных движений с лексикой классического танца создавался уникальный хореографический язык для обрисовки образов, с одной стороны, условных, а с другой – абсолютно узнаваемых, позволяющий зрителю распознавать национальную принадлежность персонажей.

В своей работе постановщики, кроме изучения собственно танцевальных фольклорных первоисточников, уделяли большое внимание знакомству с иконографическими и изобразительными материалами (книжными иллюстрациями, скульптурой, барельефами и др.).

При воплощении на сцене персонажей, наделенных национальной характерностью, хореографы также использовали свое воображение, фантазируя и создавая яркие и убедительные образы на основе своего представления о характере народа и отталкиваясь от определенного эмоционального его восприятия, а не от фольклорных прототипов. Созданные постановщиками образы отражают их восприятие чужой ментальности и

являют собой некоторое обобщенное представление о человеке другой национальности, воплощенное выразительными средствами хореографического искусства.

На выбор выразительных средств большое влияние оказывает и музыка. Новая музыка, пришедшая в балетный театр в XX веке, требовала новых средств хореографической выразительности, адекватных современной музыкальной стилистике. Характерные особенности музыкального материала определяли, в том числе, и хореографию народно-характерных танцев. Что касается композиционных приемов включения народно-характерных танцев в балетные спектакли<sup>334</sup>, то большая часть постановщиков в XX веке использовала выработанное и найденное предыдущими поколениями хореографов, развивая и преобразуя в своем творчестве это наследие.

При всем различии как многих аспектов профессиональной деятельности упомянутых выше хореографов XX века, так и ее результатов, следует отметить, что процесс переосмысления и последующей обработки постановщиками материала первоисточников в общем и целом был ориентирован на глубокое и полное раскрытие образа и характера народа, их яркое воплощение в сценическом искусстве. Многогранность каждого национального характера в произведениях этих мастеров раскрывалась по-разному; авторские концепции их художественных решений индивидуальны в каждом отдельном случае. Исходя из творческих задач, отечественные хореографы прошлого столетия каждый по-своему использовали пластику и движения этнографических источников и сохраняли неповторимые национальные особенности народно-характерных танцев, являвшихся частью балетного или оперного спектакля. Благодаря усилиям хореографов, создававших сценические произведения в 20-е – 50-е годы XX века, постепенно сложилась традиция, главной задачей которой было передать «сущность

---

<sup>334</sup> Этот аспект подробно рассмотрен в работе О.Н. Макаровой. См. *Макарова О. Н.* Национальный танец в современном балете. СПб.: Балтийские сезоны, 2012. 176 с.

национального характера, неповторимые внутренние особенности народного мировосприятия»<sup>335</sup>.

---

<sup>335</sup> *Шумилова Э. И.* Национальное в советском балете // Музыка и хореография современного балета. Сборник статей. Л.: Музыка, 1974. С. 67–68.

### Глава 3

## Образное воссоздание национальных характеров в балетных и оперных спектаклях XX века

### 3.1. Проблема сохранения национальных особенностей народно-характерных танцев

В период 60-х – 90-х годов XX века в репертуаре музыкальных академических театров нашей страны значительно уменьшилось количество балетов и опер, важной составляющей которых были народно-характерные танцы. Многими видными деятелями хореографического искусства, специалистами в области народно-характерного танца отмечалась также тенденция снижения качества исполнительского мастерства в этой сфере, фиксировалась постепенная утрата национальной характерности и стилистики. Обеспокоенность за судьбу народно-характерного танца неоднократно выражали многие хореографы, педагоги, балетоведы и критики, среди которых Т. С. Ткаченко<sup>336</sup>, Н. А. Анисимова<sup>337</sup>, Г. Г. Малхасянц<sup>338</sup>, Б. А. Львов-Анохин и Л. Д. Трёмбовельская<sup>339</sup>.

Так, уже в 1967 г. Л. М. Лавровский писал, что одним из изъянов балетов, исполнявшихся в то время, является забвение национальной природы

---

<sup>336</sup> Ткаченко Т. С. Сокровища народного танца // Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра... М.: Изд-во ГИТИС, 1996. С. 24.

<sup>337</sup> Анисимова Н. А. И характерный танец необходим! // Мастера балета – самодеятельности. Вып. I. Серия методической литературы. М.: Искусство, 1973. С. 61.

<sup>338</sup> Малхасянц Г. Г. Характерный танец. Становление традиций // Проблемы наследия в хореографическом искусстве. Сборник статей. М.: ГИТИС, 1992. С. 67.

<sup>339</sup> Характерный танец: судьба в современном театре, перспективы на будущую жизнь. Дискуссия за «КРУГЛЫМ СТОЛОМ» в редакции журнала «Балет» // Балет. 1994. № 5 (75). С. 16.



танцевального образа<sup>340</sup>. Снивился и уровень постановочной культуры при создании национальных балетов, на что в 1974 году обратила внимание Э. И. Шумилова: «К сожалению, достаточно примеров, когда дипломированный балетмейстер, побывав в союзной республике, вскоре берется ставить национальный спектакль. Где уж тут проникнуть в национальный характер! Аппликация отдельных случайных примет национальной характерности наносится на академическую хореографию»<sup>341</sup>.

Об утрате исполнительского мастерства в сфере народно-характерного танца в спектаклях классического наследия писали в 1987 году Н. М. Стуколкина и А. Л. Андреев. По их мнению, народно-характерный танец «исполняется настолько несовершенно и безразлично, что в иных спектаклях случается не отличить мазурку от венгерского – они похожи друг на друга, как близнецы...»<sup>342</sup>. В 1990 году в журнале «Балет» была опубликована статья Р. И. Гербек, в которой он с болью писал «о снижении качества образного решения той или иной партии и отдельных танцев, которые исполняются формально, что называется, “без нерва”, без понимания национального характера и стиля»<sup>343</sup>. Об этом же в 1997 году писала Н. М. Дудинская: «Академическая форма характерного танца – важная составная русской школы балета, основы ее закладывались у нас, в Петербурге. Ныне же, видя спектакли даже прославленных академических театров с сожалением замечаешь, что славные традиции народно-сценического танца все более и более утрачиваются»<sup>344</sup>. О том, что уникальные исполнительские традиции народно-характерных танцев находятся на грани исчезновения, беспокоились и представители московской школы. А. Г. Богуславская в 2005 году отмечала: «Характерный танец растерял значительную часть своей лексики, “размыты” основы точной исполнительской техники. К тому же академическая строгость и чистота стиля нередко

<sup>340</sup> Лавровский Л. М. Из архива балетмейстера // Л. М. Лавровский: Документы, статьи, воспоминания. М.: Всероссийское театральное общество, 1983. С. 73.

<sup>341</sup> Шумилова Э. И. Национальное в советском балете // Музыка и хореография современного балета. Сборник статей. Л.: Музыка, 1974. С. 68–69.

<sup>342</sup> Стуколкина Н. М., Андреев А. Л. Что имеем – не храним... // Советский балет. 1987. № 3 (34). С. 36.

<sup>343</sup> Гербек Р. И. Характерный танец: его настоящее и будущее // Советский балет. 1990. № 5 (54). С. 49.

<sup>344</sup> Дудинская Н. М. Учиться и учить // Балет. 1997. № 89 (апрель-май). С. 22.

подменяются приемами нежелательного дилетантизма, который может быть терпим на эстраде и в шоу-представлениях, но противоречит нормам классического балета и звучит диссонансом, нарушающим гармонию всего спектакля»<sup>345</sup>.

Эта тенденция продолжает сохраняться и в наше время. По мнению Ф.В. Лопухова-младшего, высказанному им в 2019 году, «...современное наследие характерных танцев и их использование в новейшей хореографии стоит перед достаточно серьезной проблемой – угрозой тотального “оклассичивания”, превращения в “полухарактерные”, а иногда и совсем “бесхарактерные”. Это печально видеть, ибо это значительно сужает возможности развития современной русской хореографии, упрощает и размывает ее культуру»<sup>346</sup>. Это отмечала и преподаватель Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой А. Л. Васильева: «...традиционная хореография характерного танца подчас обедняется в результате вымывания аутентичного художественного содержания и упрощения вытекающей из этого содержания танцевальной лексики»<sup>347</sup>.

Налицо проблемная ситуация, связанная с постепенной нивелировкой национальных особенностей хореографического языка народно-характерного танца и его образного наполнения. Именно эта причина побудила нас искать решение указанной проблемы и постараться выявить специфику национальных особенностей народно-характерных танцев, зафиксировать ее и таким образом сохранить, что и является целью настоящей работы. Хотелось бы закончить этот раздел словами Ф. В. Лопухова, написанными им еще в 1925 году: «Город, неуклонно пожирающий национальные черты, в конечном итоге поглотит их совсем, и в будущем останется лишь одна возможность наблюдать постепенное развитие наций и отдельные этапы этого развития, а именно их

<sup>345</sup> Богуславская А. Г. От автора // Богуславская А. Г. Народно-сценический танец. Часть 3. Учебное пособие. М.: Московская государственная академия хореографии, 2005. С. 19.

<sup>346</sup> Лопухов-младший Ф. В. Классическое наследие характерного танца как неотъемлемая составная часть русской хореографической культуры // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 4 (63). С. 105.

<sup>347</sup> Васильева А. Л. Характерный танец в петербургской балетной культуре: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Васильева Анастасия Леонидовна. СПб., 2015. С. 8.

хореографическое воспроизведение на сцене. *Хореографический театр это музей, школа и лаборатория танцевальной интерпретации прошлого и всего того, что может предложить человеческая мысль в будущем* [выделено Ф.В. Лопуховым. – Т.П.]»<sup>348</sup>.

### **3.2. Основные выразительные средства создания национальной характерности в танцевальном образе**

Облик нации, ее психологический портрет ярче всего проявляются в народном творчестве, которое принято считать основой национальной культуры. Фольклорные танцы, предоставляющие возможность почувствовать национальную принадлежность, проникнуть в образность танцевальной культуры какого-либо народа, являются первоосновой сценических произведений. П. М. Карп отмечал: «Народный танец запечатлевал эмоциональные и деятельные, в том числе трудовые движения, создавая на их основе свои пластические мотивы задолго до возникновения балета. Немудрено, что он и поныне представляет собой базис, на который опирается и всегда, видимо, будет опираться балетное искусство»<sup>349</sup>. Поэтому прежде обратимся к собственно народным танцам.

Танец – один из древнейших видов народного творчества. Специфический облик этнических танцев был обусловлен многими факторами, среди которых ландшафтные (степи, горы, леса, побережья морей и т.д.) и климатические условия, определяемая ими направленность хозяйственной и трудовой деятельности, социальная структура традиционного сообщества, исторический путь, пройденный тем или иным этносом, и многое другое. Пластика, мимика, движения, ритм, музыка, рисунок, композиция, костюмы были обусловлены перечисленными выше обстоятельствами и отшлифовывались на протяжении столетий, становясь выразительными средствами, передающими содержание

<sup>348</sup> Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. С. 173.

<sup>349</sup> Карп П. М. О балете. М.: Искусство, 1967. С. 107.

плясок. Народное танцевальное творчество возникало в процессе взаимодействия людей, которые сами получали удовольствие от плясок, импровизировали, выстраивали их, исходя из собственных потребностей. Передаваясь от поколения к поколению, танцевальный фольклор постоянно менялся, его развитие продолжается и в наше время. Освобождаясь со временем от наносных, случайных элементов, фольклорные танцы сохраняли наиболее типичные движения, свойственные определенному народу и обусловленные образом его жизни. Хотелось бы подчеркнуть аспект, являющийся ключевым в данной работе. Наиболее точно он сформулирован И.А. Моисеевым: «Что мы увидим, обращаясь к истории творений фольклора? Если они выражают только мелкое, преходящее, случайное, то умирают очень скоро вместе с изменением жизни народа. Но все образцы, которые существуют столетия, признаны классическими, потому что таят в себе самые прекрасные черты национального характера»<sup>350</sup>.

В фольклоре (не только танцевальном) народ воплощал свои представления о прекрасном, рисовал образ человека, который был образцом для подражания; эстетический идеал, сформировавшийся в общественном сознании, строился на основе исторически сложившихся традиций. С давних времен в танцах каждый этнос выражал свое представление об идеальных образах девушки и юноши, женщины и мужчины, в которых соединялись внешняя красота и внутреннее богатство. Многие исследователи отмечали, что неотъемлемой частью большинства народных танцев является почтительное и уважительное отношение мужчины к женщине, молодежи – к старшим, чувство меры и такт. Но формы воплощения в танце этих норм человеческих взаимоотношений всегда имели яркую национальную специфику. Выразительные шаги, позы, жесты отбирались и шлифовались на протяжении веков, создавая зримую гармонию движений человеческого тела. Но красота в танце – это не только внешняя красота и прелесть движений, но и воплощение лучших душевных качеств человека. Отождествление себя с

---

<sup>350</sup> Моисеев И.А. Слово о танце // Луцкая Е.Л. Жизнь в танце. М.: Искусство, 1968. С. 22.

персонифицированным образцом-идеалом, подражание ему являются условиями нравственного развития личности.

Путь освоения национального в балетном театре был длительным и сложным. Э. И. Шумилова обрисовывает его так: «...на первой ступени будет прямая цитация народного танца со всеми атрибутами этнографии; <...> На самом верху воображаемой лестницы – хореография, которая содержит минимум внешних примет национального, но стремится передать его внутренние качества»<sup>351</sup>. Национальные особенности народно-характерных танцев, исполняемых в балетных и оперных спектаклях, – продукт исторического развития искусства сценического танца. На протяжении столетий и до настоящего времени в процессе создания хореографических произведений происходил и происходит отбор самых типичных движений, поз, композиций, манер и стилей исполнения, свойственных танцевальной культуре того или иного народа. Явление, взятое из реальной жизни, но преобразованное волей художника для решения художественных задач по законам сценического пространства и с учетом специфики выразительных средств балетного театра, становится уже новой театральной реальностью. С помощью художественного преобразования постановщики народно-характерных танцев создавали собирательные образы представителей определенных национальностей.

Национальные особенности формируются в процессе совместного проживания людей на общей территории веками и тысячелетиями, несколько изменяясь под влиянием различных исторических событий. В результате общей хозяйственной деятельности объединяющими факторами становятся язык, образ жизни, система представлений о мире, идеалы и ценности. Национальные особенности сохраняются в такой степени, в какой сохраняется старый жизненный уклад, и в той степени, в какой их не подавляли, не отвергали и не губили изменяющиеся обстоятельства. «С дальнейшим развитием промышленности, с созданием фабрик и заводов, открытием новых способов

---

<sup>351</sup> Шумилова Э. И. Национальное в советском балете // Музыка и хореография современного балета. Сборник статей. Л.: Музыка, 1974. С. 63.

передвижения и установлением новых условий быта, национальные особенности все больше и больше бледнеют, пока не пропадут окончательно», – писал Ф. В. Лопухов еще в 1925 году<sup>352</sup>.

В чем же проявляются национальные особенности при исполнении народно-характерных танцев? На балетной сцене они воплощаются в форме художественных образов, через которые постановщик и его соавторы – исполнители – показывают зрителю жизнь этноса, его характер, поступки и отношения людей. О том, что в танце может быть выражен обобщенный образ народа, писал Ю. И. Слонимский: «Балетный образ народа – образ собирательный и монолитный одновременно. Буйный и тихий, гневающийся и сражающийся, печальный и веселый, добрый и ненавидящий, грозный и счастливый народ – действующее лицо множества спектаклей»<sup>353</sup>. На профессиональной балетной сцене исторически сложились и являются узнаваемыми и общепринятыми танцевальные образы некоторых народов мира, представляющие собой их обобщенные хореографические портреты.

Что же такое хореографический образ представителя определенной национальности? Прежде всего – это художественный образ, который в Художественно-педагогическом словаре определяется так: «результат художественного обобщения, восхождения от единичного явления к типическому, идеальному, воображаемому бытию»<sup>354</sup>. По мнению Р. В. Захарова, «Обобщенный образ есть художественно-конкретное проявление типического, а оно всегда уходит корнями в глубины народной жизни»<sup>355</sup>.

Понятие «образ» – многозначное; в разных областях знания различают познавательный, психологический, художественный и другие образы. В. М. Красовская так характеризовала образ в балете: «Содержательная основа балетного образа заложена в сценарии и музыке, раскрывается в хореографии и

<sup>352</sup> Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. С. 151.

<sup>353</sup> Слонимский Ю. И. Где начинается балет // Слонимский Ю. И. В честь танца. М.: Искусство, 1968. С. 221.

<sup>354</sup> Художественно-педагогический словарь / Сост. Н. К. Шабанов, О. П. Шабанова, М. С. Тарасова, Т. Д. Пронина. М.: Академический Проект: Трикста, 2005. С. 277.

<sup>355</sup> Захаров Р. В. Записки балетмейстера. М.: Искусство, 1976. С. 156.

воплощается в исполнении танцовщика»<sup>356</sup>. Создать хореографический образ представителя какого-либо этноса в балетном спектакле – это значит передать дух народа, отразить в танце наиболее существенные и типичные черты национального характера. Для достижения этой цели отбираются, обрабатываются, стилизуются фольклорные элементы: музыка, костюмы, танцевальные композиции, рисунки, движения, позы, жесты, пластика, мимика. Рассмотрим, какие средства используются для придания образу национальной характерности.

**Музыка** неразрывно связана с танцем, она раскрывает его содержание, помогает выявить национальные особенности средств хореографической выразительности. Каждый народ по-своему воспринимает музыку, по-разному располагает и согласует акценты движения с музыкой. Огромное количество национальных мелодий и ритмов является неисчерпаемым источником как для композиторов, сочиняющих на их основе произведения для балетной сцены, так и для постановщиков народно-характерных танцев.

Балетная музыка, предназначенная для постановки народно-характерных танцев, имеет свою специфику. Она должна быть содержательна и связана со сценическим действием, так как на основе музыкальной драматургии выстраивается драматургия хореографическая, обладать ясно выраженной музыкальной образностью, выразительностью и национальной характерностью, а также ориентироваться на моторику и особенности танцевальных движений. Музыкальный материал определяет характер танцевального языка, композицию, жанр, эмоции персонажей, суть происходящих на сцене событий. Мелодии, создаваемые композиторами для народно-характерных танцев в балетных и оперных спектаклях, должны быть родственны фольклорным первоисточникам, национальному стилю, быть основой для точной и меткой характеристики танцевального образа. Национальный колорит музыкального

---

<sup>356</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 34.

произведения – первооснова для создания правдивого и убедительного образа представителя определенного народа.

**Хореографическая композиция** имеет существенное значение при постановке народно-характерных танцев. Она состоит из движений, определенным образом разворачивающихся в пространстве сцены с помощью различных перестроений. Рисунки и композиции фольклорных танцев каждого народа имеют свои специфические черты и являются исходным материалом для сценической интерпретации. Народные пляски, развиваясь, постепенно превращались в танцы, рассчитанные на присутствие и оценку зрителей, что формировало определенные приемы композиции. «Если вспомнить, что русский народный танец отличается прежде всего богатством и своеобразием композиционных приемов, едва ли можно считать случайным, что наивысшего уровня композиционное искусство балета достигло в России», – писал П. М. Карп<sup>357</sup>.

Следует отметить, что при постановке народно-характерных танцев для балетов или опер главным требованием является не точность воспроизведения этнографически верных рисунков танца, а стилистическое единство всех составляющих спектакля в целом, что не может не оказывать влияние на построение композиций. Кроме того, сценическая композиция включает в себя не только перемещение исполнителей по определенным рисункам в процессе исполнения ими хореографического текста, но и взаимодействие персонажей, обусловленное сюжетом или задачей танца. Также необходимо помнить, что в балетном спектакле именно танец является тем стержнем, который объединяет в единое целое все остальные компоненты. Композиция народно-характерного танца в балетном или оперном спектакле способствует процессу «узнавания» зрителем национальных особенностей, потому что в ней воплощен образ определенного народа и среды его проживания.

---

<sup>357</sup> Карп П. М. О балете. М.: Искусство, 1967. С. 104.



**Сценический костюм** – неотъемлемая составляющая художественного образа. Народный костюм отражает национальность, эпоху, социальное и семейное положение, возрастные особенности, эстетические и этнические представления. Многие движения фольклорных танцев обусловлены народным костюмом или согласованы с ним. Природно-географическая среда, социально-экономические отношения, внутриэтнические и межэтнические культурные контакты определяли развитие костюма, но у всех этносов традиционный народный костюм сложился в результате коллективного творчества многих поколений, что сделало его символом художественной культуры народа. Созданные на основе традиционной национальной одежды костюмы для народно-характерных танцев, естественно, отличаются от фольклорных, так как они изготавливаются в соответствии с требованиями сцены; в спектаклях они не только подчеркивают национальную принадлежность, но и передают эмоции и настроение персонажей, суть их внутренних переживаний. Кроме того, костюмы для народно-характерных танцев, исполняемых в балете или опере, должны формировать атмосферу спектакля и соответствовать его стилю, решая смысловые художественные задачи, предусмотренные хореографом. Сценический костюм участвует в создании образа, помогает зрителю увидеть, почувствовать и понять национальный характер танца.

**Лексика или язык танца** – основное средство создания образа на балетной сцене. Театральный критик В. П. Ивинг считал, что «Характер образа определяет характер танцевального языка. Художник танца использует именно такие движения, при помощи которых он может передать черты образа, представляющиеся ему наиболее существенными»<sup>358</sup>. Особенности выбранной хореографом лексики определяют, в том числе, и национальный характер персонажей спектакля.

Каждый народный танец имеет свой набор движений, жестов, поз, составляющих его своеобразие, но далеко не все из них могут быть перенесены

---

<sup>358</sup> Ивинг В. П. Узловое звено – образ в танце // Советский балет. 1985. № 2 (21). С. 50.

на балетную сцену. По словам Г. Н. Добровольской, «...народно-характерный танец в балете XIX века ориентировался на считанное количество образцов. Поскольку специальным изучением фольклора не занимались, за каждой национальностью закрепилось известное количество определенных движений. <...> Бывали случаи, когда движения, присущие танцу одной национальности, попадали в танец другой. Но мастера балета, даже в этих узких лексических рамках, создавали образцы высокого искусства»<sup>359</sup>. Анализируя лексику народно-характерных танцев XIX века, исследователь О. Н. Макарова отмечает, что в них «подчас включались и движения, вовсе лишенные национальных корней, придуманные хореографом для создания образа народа в соответствии с представлениями о его характере и роли, отведенной ему в спектакле»<sup>360</sup>. По мнению В. М. Красовской, в национальных танцах, поставленных на балетной сцене в конце XIX века, варьировался «тот или иной набор движений, числившихся в лексиконе характерного танца под названием польских, венгерских и т.д.»<sup>361</sup>. Необходимо отметить, что создание такого лексикона следует считать заслугой многих хореографов и исполнителей, на протяжении столетий осуществлявших отбор выразительных средств, ставших «лексемами» нового пластического языка. Каким же образом происходил этот отбор на балетной сцене XIX века? Эволюция языка народно-характерного танца не шла прямолинейно, на нее оказывали влияние исторические и культурные условия, различные идейно-эстетические тенденции и, безусловно, результаты деятельности хореографов – авторов художественных произведений, каждый из которых был одаренной личностью и выстраивал собственные произведения в соответствии со своими взглядами на искусство. Представляется целесообразным рассмотреть процесс создания «словаря» народно-характерного танца.

До конца XIX века народно-характерный репертуар в театрах передавался «из ног в ноги». В 90-х годах XIX века артисты Мариинского театра А. Ф.

---

<sup>359</sup> Добровольская Г. Н. Танец. Пантомима. Балет. Л.: Искусство, 1975. С. 91.

<sup>360</sup> Макарова О. Н. Национальный танец в современном балете. СПб.: Балтийские сезоны, 2012. С. 29.

<sup>361</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 388.

Бекефи и А. В. Ширяев предприняли попытку создать комплекс упражнений для подготовки к исполнению народно-характерных танцев на сцене. Их совместная деятельность в этом направлении явилась началом процесса формирования «словаря» народно-характерного танца. Ширяев был первым преподавателем характерного танца в Императорском Петербургском театральном училище; он тщательно изучал танцевальный фольклор разных этносов, развивал, обновлял и обогащал язык этой разновидности сценического танца отобранными им движениями. Ширяевым совместно с А. В. Лопуховым и А. И. Бочаровым было подготовлено и в 1939 году издано пособие «Основы характерного танца», в котором, как пишет М. К. Леонова, авторы «обобщили накопленный предшественниками опыт и осуществили разработку методических основ характерного танца»<sup>362</sup>.

Для более полного представления о специфике народно-характерного танца того периода считаем целесообразным привести высказывание ученика Ширяева М. М. Михайлова: «Что касалось подлинности национального колорита характерных танцев, то мы были долгое время (даже будучи актерами) убеждены, что испанские, цыганские, польские, венгерские танцы во всех операх и балетах, идущих на сцене нашего театра, и есть самые настоящие. И что именно так и танцуют у себя на родине испанцы, венгры, итальянцы»<sup>363</sup>. Сложившуюся ситуацию изменили народные танцы, пришедшие на профессиональную сцену в 30-е – 50-е годы XX века. Ю. И. Слонимский отмечал: «Язык характерного танца чрезвычайно обогатился за счет народного творчества. <...> В дореволюционном балете характерный танец представлял фольклор каких-нибудь десяти стран мира. Сейчас его сценическая палитра содержит фольклор многих десятков народов мира»<sup>364</sup>. «Основы исторических образований в движении», по выражению Ф. В. Лопухова, сохраняются

<sup>362</sup> Леонова М. К. Из истории Московской балетной школы (1945–1970). М.: Московская государственная академия хореографии, 2008. С. 56.

<sup>363</sup> Михайлов М. М. Жизнь в балете. Л.; М.: Искусство, 1966. С. 80.

<sup>364</sup> Слонимский Ю. И. Где начинается балет // Слонимский Ю. И. В честь танца. М.: Искусство, 1968. С. 221.

надолго, но сами движения изменяются под влиянием техники, благодаря которой обогащаются виртуозными деталями<sup>365</sup>.

На последующее развитие языка народно-характерного танца оказали влияние работы Н. М. Стуколкиной и А. В. Кузнецова, одного из главных специалистов по народно-характерному танцу в МХУ в 50-е годы прошлого века. В 1957 году Кузнецовым был подготовлен проект программы-пособия по народно-сценическому танцу для хореографических училищ, в которой был произведен отбор материала. Автор писал: «Из всего арсенала движений народных, народно-сценических и академических характерных танцев сделано обобщение и создана определенная классификация художественных движений»<sup>366</sup>. Итогом этой работы Кузнецова стала программа по народно-сценическому танцу для училищ Советского Союза (1961), которая была взята за основу при составлении всех последующих программ, созданных педагогами Московского академического хореографического училища (с 1995 года – МГАХ). Стуколкина также внесла значимый вклад в разработку методики преподавания народно-характерного танца, опубликовав в 1972 году свой труд «Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца»<sup>367</sup>, созданный совместно с А. Л. Андреевым. Благодаря деятельности этих и других специалистов сложилась терминология народно-характерного танца, которая со временем «стала более привычной в практическом употреблении. Но многие движения до сих пор не имеют единого названия, принятого всем педагогическим сообществом», как отмечала М. К. Леонова<sup>368</sup>.

В период после 40-х годов XX века в специализированных учебных заведениях страны курс «характерного» танца был переименован в курс «народно-характерного», а позднее «народно-сценического» танца. Соответственно были изменены и названия учебных программ и методических

<sup>365</sup> Лопухов Ф. В. В глубь хореографии. М.: Фолиум, 2003. С. 69.

<sup>366</sup> Программа-пособие по народно-сценическому танцу для хореографических училищ. Составлена А. В. Кузнецовым. М., 1957 // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 333. Л. 4.

<sup>367</sup> Стуколкина Н. М. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. М.: Всероссийское театральное общество, 1972. 397 с.

<sup>368</sup> Леонова М. К. Из истории Московской балетной школы (1945–1970). М.: Московская государственная академия хореографии, 2008. С. 80.

пособий. В 1976 году была издана первая часть запланированного многотомного труда, подготовленного коллективом авторов МАХУ К. С. Зацепиной, А. А. Климовым, К. Б. Рихтером, Н. М. Толстой, Е. К. Фарманянц «Народно-сценический танец»<sup>369</sup>. В 2005 году была издана третья часть, а в 2009 году – вторая часть учебного пособия «Народно-сценический танец», автором которых являлась педагог МГАХ, профессор, Заслуженный деятель культуры А. Г. Богуславская. Второе издание, объединившее материал из двух предыдущих работ, переработанное и дополненное автором, было опубликовано в 2018 году<sup>370</sup>.

Нельзя обойти вниманием работы А. Н. Блатовой<sup>371</sup>, И. Г. Генслер<sup>372</sup>, Н. Б. Тарасовой<sup>373</sup>, внесших значительный вклад в формирование и развитие языка народно-характерного танца. Также следует отметить, что на этот процесс повлияло издание в 40-е – 70-е годы XX века большого количества работ, в которых описаны обработанные специалистами народные (фольклорные) танцы многих национальностей. В 1954 году был опубликован капитальный труд Т. С. Ткаченко «Народный танец», где были описаны танцы народов СССР<sup>374</sup>, а в 1975 году издана работа того же автора «Народные танцы», посвященная танцам стран народной демократии<sup>375</sup>.

Подводя итоги, следует отметить, что благодаря усилиям нескольких поколений хореографов и исполнителей к началу XX века на русской сцене был создан особый язык – язык народно-характерного танца, ставший полноправным средством создания балетного спектакля. Появление этого

<sup>369</sup> Зацепина К. С., Климов А. А., Рихтер К. Б., Толстая Н. М., Фарманянц Е. К. Народно-сценический танец. Часть 1-я. Учебно-методическое пособие для средних и высших учебных заведений искусств и культуры М.: Искусство, 1976. 224 с.

<sup>370</sup> Богуславская А.Г. Народно-сценический танец: учебное пособие. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Московская государственная академия хореографии, 2018. 520 с.

<sup>371</sup> Программа по народно-характерному танцу (для самостоятельных хореографических коллективов) / сост. А. Н. Блатова. Ленинградский дом художественной самодеятельности. Ленинград: [б. и.], 1966. 184 с.

<sup>372</sup> Генслер И. Г. Методика преподавания характерного танца: учебное пособие. 2-е изд. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2012. 161 с.

<sup>373</sup> Тарасова Н. Б. Теория и методика преподавания народно-сценического (характерного) танца: учебно-методическое пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2011. 173 с.

<sup>374</sup> Ткаченко Т. С. Народный танец. М.: Искусство, 1954. 683 с.

<sup>375</sup> Ткаченко Т. С. Народные танцы: болгарские, венгерские, немецкие, польские, румынские, сербские и хорватские, чешские и словацкие. Учебное пособие для высших и средних учебных заведений искусства и культуры. М.: Искусство, 1975. 351 с.

пластического языка и потребность в обучении ему закономерно вызвали необходимость создания определенного «словаря», что послужило основой для формирования учебной дисциплины. Проводимая в дальнейшем в хореографических училищах (техникумах, позднее – академиях) активная работа по освоению образцов наследия народно-характерного танца, и в связи с этим возникновение его новых форм и нового репертуара, а также появление учебных пособий, программ, методических разработок, – во многом способствовали процессу дальнейшего развития данной разновидности сценического танца.

Хотелось бы подчеркнуть, что практически тот же самый процесс происходил и с народно-сценическим танцем. За прошедшие с 30-х годов XX века десятилетия хореографами, танцовщиками, педагогами был создан еще один новый хореографический язык. В настоящее время в ансамблях танца, танцевальных группах при народных хорах существует достаточно богатый и разнообразный репертуар народно-сценических танцев.

Таким образом, можно констатировать, что в 30-е – 70-е годы XX века были созданы «словари» как народно-характерного (в некоторых программах и пособиях – академического или сценического), так и народно-сценического танцев (в некоторых программах и пособиях – народного). Для каждого национального танца был зафиксирован определенный набор движений, описаны правила, стиль и манера их исполнения. Процесс обогащения как народно-характерного, так и народно-сценического танцев движениями из фольклорных первоисточников не закончен, а продолжается в творчестве новых поколений хореографов, педагогов и исполнителей; программы дисциплин, существующие в профессиональных учебных заведениях, периодически корректируются, уточняются, пересматриваются, дополняются новым материалом. Хореографы XX–XXI веков, в большинстве своем имеющие профессиональное образование, обладают знаниями о лексическом материале национальных танцев, учитывают сложившиеся традиции и опыт предыдущих поколений по их воплощению, но и привносят в свои

произведения новые движения, продолжая обогащать и развивать народно-характерный и народно-сценический танцы.

Итак, национальные особенности народно-характерных танцев на балетной сцене передаются при помощи музыки, композиции, сценического оформления (костюмов) и хореографической лексики, воплощаясь в форме танцевальных образов, создаваемых хореографами и исполняемых артистами. Личность автора, его взгляды во многом влияют на облик создаваемых персонажей, в том числе и на степень выраженности их национальной принадлежности.

Если образность фольклорного танца уходит своими корнями в глубины этнических традиций и связана со всей историей образного мышления народа, то при создании народно-характерных и народно-сценических танцев балетмейстер-постановщик совместно со своими соавторами – исполнителями – создает художественное произведение, в котором отражаются не только явления действительности, но и мировоззрение, социальная позиция, личность авторов, их симпатии и антипатии. Необходимо отметить, что народный танец – результат коллективного творчества, а народно-характерные и народно-сценические танцы – созданы конкретным автором-хореографом, творческое сознание и фантазия которого преображают действительность. Авторская манера профессиональной разработки первоисточников, отличающаяся у каждого хореографа, свое индивидуальное видение и представление о сути воплощаемого в танце «национального начала», придают каждому созданному сценическому произведению свой стиль, а иногда и глубоко философский смысл. Безусловно, балетные и оперные спектакли, как и входящие в них отдельные танцы, отмечены не только индивидуальностью постановщиков, но реализуются ими в соавторстве с артистами, чаще всего являющимися первыми исполнителями конкретных произведений. Великие балерины и танцовщики русского (советского) балета XX века смогли создать на сцене незабываемые

образы, которые покоряли зрителей своей глубиной, правдивостью, искренностью.

С помощью художественного осмысления различных средств выразительности постановщики народно-характерных танцев выходили на обобщение и создавали собирательные образы представителей определенных этносов. Все перечисленные выше средства выразительности могут представлять собой объект отдельного научного исследования. Понимая значимость каждого из них в процессе создания образа, в нашей работе мы намеренно абстрагируемся от них с целью выявления специфики национальных характеров, наиболее востребованных при постановке балетных и оперных спектаклей.

### ***3.3. Национальная характерность танцевальных образов***

«Обращаясь к народному творчеству, хореографы стремятся проникнуть в глубинные слои психики народа, отбирают в фольклоре самое ценное и на основе образных ассоциаций ищут пластические интонации для наиболее точного воссоздания особенностей национального характера», – писала Э. И. Шумилова<sup>376</sup>. ***Передача национального характера*** является одним из определяющих требований при постановке и исполнении народно-характерных танцев в балетных и оперных спектаклях. Умение воплотить на сцене национальную характерность танцевального образа ценилось зрителями и критиками на протяжении всей истории существования балетного театра. Одна из лучших характерных танцовщиц Петербургской труппы Мария Мариусовна Петипа, по словам балетного критика В. Я. Светлова, умела «создать как бы атмосферу той народности, танец которой исполняет, и этот танец является как бы синтезом народного духа»<sup>377</sup>. Незабываемые образы в спектаклях на сцене Большого театра создавала С. В. Федорова, чьи выступления напоминали

---

<sup>376</sup> Шумилова Э. И. Национальное своеобразие балета. М.: Знание, 1976. С. 20.

<sup>377</sup> Светлов В. Я. М. М. Петипа // Светлов В. Я. Терпсихора: Статьи. Очерки. Заметки. СПб., 1906. С. 322.



импровизацию и несли «основные черты общего характера той народности», танец которой исполняла эта выдающаяся танцовщица<sup>378</sup>. О необходимости *перевоплощаться в национальный характер* изображаемых на сцене персонажей писал и А. Л. Волынский<sup>379</sup>.

Многие артисты русской балетной сцены создавали в спектаклях яркие индивидуальные образы героев, одновременно представлявшие собой и квинтэссенцию определенного национального характера. Например, об одной из лучших исполнительниц партии Жанны в балете «Пламя Парижа»<sup>380</sup> известный театральный деятель А. В. Солодовников писал: «в образе, созданном Лепешинской, отчетливо проглядывали чисто “галльские” черты: обаятельная живость, непосредственность и темперамент, неиссякаемое жизнелюбие и юмор...»<sup>381</sup>.

В своей работе артисты отталкивались от текста роли, сочиненного хореографом, раскрывали его замысел, воплощенный в лексике и рисунке танца. В свою очередь, хореографы в свои художественные произведения стремились привнести глубину обобщения национального характера, тщательно отбирая убедительные, яркие краски для сценического воплощения укрупненного до типизации образа представителя определенного народа.

Понятие «национальный характер» – одно из самых многозначных; его трактовка различными отраслями знания противоречива. Оно достаточно подробно рассмотрено в специализированной литературе – философской, психологической, социологической, культурно-антропологической, но в искусствоведческих исследованиях по хореографии на данный момент не сформулировано. Разработка исчерпывающей формулировки понятия «национальный характер» в хореографии видится нам как перспективная научная задача. Но в связи с необходимостью использования этого понятия в

<sup>378</sup> Григоров С. Балетное искусство и С. В. Федорова 2-я: Опыт. Москва: Труд, 1914. С. 31.

<sup>379</sup> Волынский А. Л. Книга ликований: Азбука классического танца. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. С. 238.

<sup>380</sup> Хореография В. И. Вайнонена, композитор Б. В. Асафьев

<sup>381</sup> Солодовников А. В. Ольга Лепешинская. М.: Искусство, 1983. С. 102.

данной работе, предпримем попытку его осмысления на основе нижеследующих источников.

Термин «национальный характер» – описательный, а не аналитический, первоначально появился в литературе о путешествиях, чтобы отразить специфику психологии и ментальности того или иного народа. В дальнейшем одни исследователи под национальным характером подразумевали темперамент, эмоциональные особенности (или реакции), другие – личностные качества, в фокусе внимания третьих были нравственные принципы, отношение к труду, власти и т.д. На процесс формирования национального характера оказывали влияние условия жизни, географические особенности среды проживания, исторические и экономические факторы, этические и эстетические представления, идеалы, обычаи и традиции, выработанные веками.

С точки зрения психологии «национальный характер» – это типические черты, присутствующие в разной степени и разных сочетаниях у большинства членов этнического сообщества. В философском словаре «национальный характер» определяется как «устойчивый комплекс личностных черт представителей какого-либо этноса»<sup>382</sup>. Таким образом, для передачи на сцене национальных особенностей народно-характерного танца, хореограф должен обладать знаниями специфики не только лексики, рисунков, композиций, народных костюмов определенного этноса, не только уметь верно интерпретировать музыкальный материал, но и владеть информацией о конкретных чертах или качествах, присущих различным национальным характерам.

Следует отметить, что далеко не все черты национального характера можно воплотить средствами хореографии. При создании сценического образа на основе народного первоисточника хореограф формирует художественную реальность, которая напоминает явления действительности, но не равна им. Кроме того, постановщик должен иметь в виду, что психологический облик

---

<sup>382</sup> Андрианов В. М. Национальный характер // Современный философский словарь. 3-е изд., испр. и доп. М.: Академический проект, 2004. С. 443.

нации исторически изменчив. Форма сценического произведения требует четкой обрисовки каждого образа, следовательно, хореограф обязан сделать узнаваемыми и максимально достоверными всех персонажей, изображающих на сцене представителей конкретного народа.

Исторически сложилось так, что в балетах и операх, созданных на русской сцене, нашел свое отражение хореографический фольклор далеко не всех народов мира. Хореографы XIX и XX веков обращались в основном к польскому, венгерскому, итальянскому, испанскому, цыганскому, «кавказскому» и русскому танцевальному материалу. Был востребован и так называемый «ориенталь» – условный восточный танец. Васильева так объясняет сложившуюся ситуацию: «Круг “национальностей”, представленных на сцене, более или менее ограничен, поскольку на его формирование влияли два фактора. Первый – общекультурный – выразался в особом интересе к той или иной национальности и отражению в танце ее черт и образов. Второй был связан с яркостью хореографического темперамента и потенциала, привлекательного для осценичивания»<sup>383</sup>. Наиболее известные и, можно сказать, популярные народно-характерные танцы не сходят со сцены десятилетиями.

Следует отметить, что при постановке народно-характерного танца выбор каких-либо из перечисляемых ниже особенностей национального характера осуществляется хореографом отдельно в каждом конкретном случае и зависит от специфики танцевального и музыкального материала, оформления, жанра, сюжета и задач спектакля в целом. Характерность во многом определяется именно лексикой танца, то есть набором движений, специфическим для каждой национальности. В некоторых постановках национальная характерность связана с ситуативной образностью и отчасти ей подчинена. В последующих разделах мы не будем рассматривать такие качества, как техничность, мастерство, выносливость, эрудиция, артистизм, эмоциональность, так как они

---

<sup>383</sup> *Васильева А. Л.* Характерный танец в петербургской балетной культуре: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Васильева Анастасия Леонидовна. СПб., 2015. С. 115.

не раскрывают сути национальных особенностей и должны присутствовать у исполнителей любых народно-характерных танцев.

Попробуем определить и зафиксировать основные черты «своеобразно преломленных, поэтически преображенных»<sup>384</sup>, по выражению Н. И. Эльяша, национальных характеров, воплощаемых в образах в балетных и оперных спектаклях наследия на сценах музыкальных театров РФ.

Для создания правдивого и достоверного художественного образа необходимо изучить его фольклорные прообразы, сравнить и сопоставить источник и сценический «продукт». Следовательно, анализируя художественные произведения, мы не можем проигнорировать информацию о подлинных народных истоках каждого из рассматриваемых народно-характерных танцев. Поэтому в нижеследующих разделах материал будет организован по принципу: от характеристики фольклорных танцев к формам их сценического воплощения.

### ***3.3.1. Национальная характерность польского танца***

Поляки – крупнейший западнославянский этнос, проживающий на территории Центральной Европы. Несмотря на экспансию со стороны немецких феодалов, наполеоновские войны, многочисленные разделы, понесшая огромные людские и материальные потери во Второй мировой войне Польша является в настоящее время практически мононациональным государством. Поколение за поколением польский народ хранил чистоту форм и характер исполнения своих многочисленных танцев. Повсеместно распространены полонез, мазур, мазурка, краковяк, обэрэк, куявяк<sup>385</sup>, каждый из которых обладает собственной «характерностью» и настроением.

Полонез «развился на основе народного “пешего” (chodzony) танца-шествия степенного, торжественного характера»<sup>386</sup>. С этого парадного,

---

<sup>384</sup> Эльяш Н. И. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970. С. 217.

<sup>385</sup> Ткаченко Т. С. Народные танцы: болгарские, венгерские, немецкие, польские, румынские, сербские и хорватские, чешские и словацкие. М.: Искусство, 1975. С. 141–144.

<sup>386</sup> Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 433.

горделивого танца начинались сельские праздники и свадьбы. Веселый, бодрый и жизнерадостный мазур – один из популярнейших польских танцев, возникших в Мазовии, жителей которой называли мазурами. В зависимости от среды бытования различают народные, уланские, шляхетские мазуры. Движения этого танца исполняются ярко, непосредственно, «с огоньком». Краковяк – быстрый танец окрестностей Кракова, древней столицы Польши, расположенной на юге страны. Это жизнерадостный, быстрый, искрящийся весельем темпераментный танец с большим количеством разнообразных фигур, с характерным синкопированным ритмом, исполняемый четко, с горделивой осанкой.

Танец куявяк родился в Куявии – северной области Польши. В плавном, лиричном, умеренного темпа куявяке исполнители держатся скромно, но с чувством собственного достоинства. Для мелодий этого задумчивого, иногда грустного танца типична минорная тональность. Начинается он всегда очень медленно, но постепенно темп может ускоряться, если вслед за куявяком танцующие исполняют самый живой и веселый танец – обэрэк. Построенный на вращательных движениях, этот танец исполняется в быстром темпе, радостно, шумно, с ударами ногами в пол и выкриками танцоров. Региональные варианты обэрэка имеют сугубо местные черты. Куявяк и обэрэк «отличаются разнообразием фигур и движений. <...> Юноши, то опускаясь на колени, то делая высокие прыжки, демонстрируют свою силу и ловкость перед девушками. Движения девушек очень грациозны»<sup>387</sup>.

Исполнение польских танцев на русской сцене имеет давнюю традицию<sup>388</sup>. В первые десятилетия XIX века мазурка и краковяк включались в дивертисменты на московской сцене<sup>389</sup>. В 1851 году на гастролях в Петербурге варшавская балетная труппа показала балет «Свадьба в Ойцуве»

<sup>387</sup> Польские народные танцы. М.: Искусство, 1958. С. 3.

<sup>388</sup> Более подробно см.: *Пушкина И. А.* Польские танцы на русской балетной сцене // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2015. № 6 (41). С. 130–135.

<sup>389</sup> *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 130.

(«Крестьянская свадьба»)<sup>390</sup>, состоявший из народных танцев и ставший национальной классикой<sup>391</sup>. Выпускник Варшавской балетной школы Ф.И. Кшесинский в январе 1853 года поставил этот же спектакль для петербургских артистов. Балет имел громадный успех, а Кшесинский был принят в петербургскую балетную труппу; он лихо и с блеском исполнял польские, цыганские, венгерские танцы в балетах и операх и приобрел славу первого «мазуриста» России. Как отмечал К. М. Сергеев, деятельность Кшесинского способствовала «утверждению нового качества исполнительского мастерства польских танцев в императорском театре»<sup>392</sup>. Исполнение мазурки его дочерью – известной балериной М. Ф. Кшесинской, по словам А. Л. Волынского, было идеальным, в ее движениях «отсвечивала вся помпа шляхетской романтики»<sup>393</sup>.

Полонез в балетных и оперных спектаклях – это торжественное, иногда – величественное или триумфальное парадное шествие. Он часто присутствует в сценах бала, характеризуя не национальность, а социальное положение персонажей. Этот танец может быть солидным, важным, церемонным, а в зависимости от сценической ситуации – даже нарочито напыщенным, сияющим фальшивым блеском. Движения полонеза исполняются спокойно, строго, уверенно. Особо ценится умение демонстрировать «породистость» своего происхождения. В этом танце кавалеры учтивы и вежливо внимательны не только к своей даме, но и к другим. В полонезах, исполняемых в балете «Бахчисарайский фонтан» и опере «Иван Сусанин», польский национальный характер выражен ярче. Дамы и девушки – грациозны и сдержанны, а мужчины проявляют воинственную горделивость. Вот как характеризует этот танец Р. В. Захаров: «Полонез и мазурка были очень популярными в разных странах, но исполнялись они не везде одинаково, а в зависимости от того, где, когда и кто их танцевал. Например, полонезы в “Евгении Онегине”, “Иване Сусанине”,

<sup>390</sup> Хореография: Ю. Межинская и М. Пион, композиторы: К. Курпинский и Ю. Дамсе по мотивам водевиля Я. Стефани «Краковцы и горцы».

<sup>391</sup> Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Романтизм. М.: Артист. Режиссер. Театр. СТД РФ, 1996. С. 242.

<sup>392</sup> Сергеев К. М. Живое трепетное искусство // Советский балет. 1990. № 2 (51). С. 3.

<sup>393</sup> Волынский А. Л. Книга ликований: Азбука классического танца. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. С. 241.

“Борисе Годунове” и “Бахчисарайском фонтане” отличались и по характеру музыки и по хореографии. В “Евгении Онегине” его танцуют представители петербургского высшего общества, в “Иване Сусанине” и “Борисе Годунове” – польская шляхта, а в “Бахчисарайском фонтане” – провинциальная польская знать. Это позволило мне, когда я сочинял танцы в последнем спектакле, придать им более живой и свободный характер»<sup>394</sup>.

Краковяки, которые исполняются и в балете «Бахчисарайский фонтан», и в опере «Иван Сусанин», тоже отличаются друг от друга и композиционно, и лексически; выполняя в спектаклях разные задачи, они характеризуют представителей разных слоев общества. Но и в том и в другом спектакле общими чертами являются легкость, подвижность, жизнерадостность этих танцев, четкость исполнения движений, грация дам, горделивое ухарство мужчин.

По сравнению с полонезом и краковяком мазурка предоставляет артистам гораздо больше возможностей для передачи разнообразных черт польского национального характера. К народному первоисточнику близка мазурка из «Коппелии» Л. Делиба, по сюжету спектакля исполняемая на площади маленького городка. Здесь мазурка – бодрый, задорный, радостный танец; движения исполняются весело, живо, «с огоньком»; жизнерадостность девушек и удалство юношей, увлеченных танцем, создают ощущение праздника. Мазурки в «Лебедином озере» и в «Раймонде» включены в сцены бала. В этих танцах подчеркивается аристократичность танцующих, элегантность и изысканность их манер; благородство и величественность пронизывают все движения. Следует заметить, что в XIX веке такие хореографы, как А. Сен-Леон и М.И. Петипа понимали, что сценическая мазурка может быть как народной (лихой, разудалой, иногда даже грубоватой), так и

---

<sup>394</sup> Захаров Р. В. Записки балетмейстера. М.: Искусство, 1976. С. 290.

аристократической, и в своих постановках строго разграничивали два стиля этого танца<sup>395</sup>.

Польские танцы выглядели поразительно разнообразными в исполнении Я. Г. Сангович. Каждая из ее мазурок в балетах «Бахчисарайский фонтан», «Золушка», «Раймонда», в опере «Галька» «имела свой особенный образно-эмоциональный строй, раскрывала определенный человеческий характер», – писала о ней ее коллега, выдающаяся исполнительница партий характерного репертуара С.Н. Звягина<sup>396</sup>. Мазурки в балете «Бахчисарайский фонтан» и в опере «Иван Сусанин» по сюжету спектаклей исполняются представителями польской шляхты, хотя и разного ранга; воздушность, изящность, утонченность свойственны женской пластике; для мужчин здесь характерны независимость и горячность поведения, свободолюбие, бесстрашие, своеволие; в зависимости от сценической ситуации – заносчивость и чувство собственного превосходства. Стилиевые отличия различных мазурок удалось ярко выявить еще одной представительнице московской школы характерного танца – Н. А. Капустиной. «В польском акте “Ивана Сусанина” это была надменная аристократка, поистине “выступавшая” в придворной мазурке. Образ порывистой властной пани возникал в “Бахчисарайском фонтане”, образ, вполне конкретный и реальный во всех деталях, – от манеры общения с партнером до характера самого танца – решительного, динамичного, чуть приземленного. Стилизованная мазурка “Золушки” открывала комедийные грани таланта Капустиной. Светское щебетание слышалось в ее танце, манерно-изломанном и жеманном», – писала Т. А. Кузнецова<sup>397</sup>. Танец в балете «Золушка» отличается по манере от других мазурок, так как исполняется на балу, используется хореографом для характеристики придворной среды, окружающей принца, и не предоставляет танцовщикам возможности проявить черты национального характера. В этой мазурке просматривается картинность исполнительской

<sup>395</sup> Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. С. 154.

<sup>396</sup> Звягина С. Н. Семьдесят лет со дня рождения солистки Большого театра Союза ССР, заслуженной артистки РСФСР Ядвиги Сангович / Страницы календаря // Советский балет. 1987. № 2 (33). С. 51.

<sup>397</sup> Кузнецова Т. А. Страницы календаря // Советский балет. 1983. № 5 (12). С. 53.



манеры, живописность позировок; движения дам порхающе легки и изыскано элегантны, мужское исполнение отличается галантностью и лишено задора, обычно присущего этому танцу.

За исключением мазурки из «Золушки», общими для всех остальных являются такие черты, как праздничность, апломб, энергичность и полетность танца; движения исполняются легко, ловко, изящно, скользяще и стремительно. Одной из лучших исполнительниц польских танцев на московской сцене была А. Г. Богуславская. «Ее легкая, горделивая поступь, аристократизм образов как нельзя лучше соответствовали представлению о польском женском характере», – писала Г. В. Беляева-Челомбитько<sup>398</sup>. Для женского исполнения мазурки характерны одновременная сдержанность и страстность, а также смена настроений: нежная лиричность, гордая холодность, задушевность, капризное показное безразличие, царственная надменность – все эти краски могут быть использованы при выстраивании сценического образа. Главными же качествами являются подчеркнутая женственность и грациозность. Для мужского исполнения типичны бравада, пылкость, броская удаль, лихость; свобода и динамичность движений сочетаются со строгой манерой. Мужественность, сила характера и огненный дух находят свое выражение в этом танце.

Особенно следует отметить специфику манеры исполнения парного танца. Определяющим качеством в мазурке является рыцарственное отношение мужчины к женщине. Во время этого танца кавалер подчеркнуто внимателен к своей даме, выражает восхищение ею и грацией ее движений, демонстрируя достоинства своей партнерши и предоставляя возможность окружающим любоваться ее красотой. Преклоняясь перед нею, он старается добиться ее благосклонности. Дама должна скользить рядом с партнером, бросая взгляды на него из-под полуопущенных ресниц и сохраняя мягкость и плавность

---

<sup>398</sup> Беляева-Челомбитько Г. В. Об авторе // Богуславская А. Г. Народно-сценический танец. Часть 2. Учебное пособие. М.: Московская государственная академия хореографии, 2009. С. 6.

движений. Ее танец представляет собой контраст удалости и порывистости движений кавалера.

Для более полного представления о специфике образного воссоздания польского национального характера на балетной сцене считаем необходимым привести высказывание И. А. Моисеева: «Мазурка и краковяк издавна стали любимыми танцами на балетной сцене. Разработка их многими балетмейстерами, естественно, привела к очень большой и многовековой культивации. Эта многовековая культивация мазурки и краковяка собрала в них такое количество ярких элементов, интересных обработок, настолько повысила хореографическую культуру этих танцев, что не считаться с этим было бы нелепо. Сценическая форма мазурки не имеет погрешностей против народного характера. В мазурке он сохранился в большей степени, чем в других польских танцах. <...> Очень часто польские танцы в их бытовой, народной форме выглядят значительно примитивнее, чем их трактовка на профессиональной сцене»<sup>399</sup>.

Исполнение всех польских танцев на балетной сцене можно охарактеризовать двумя словами: шик и гонор. Особенно ярко подчеркивается чувство собственного достоинства танцующих, которые должны соблюдать горделивую осанку, подтянутость корпуса. Также польским танцам присуща аффектация позировок.

### ***3.3.2. Национальная характерность венгерского танца***

Мадьяры (венгры) появились в Центральной Европе в бассейне Дуная в IX веке и подверглись влиянию со стороны живших там этнических групп, но им удалось сохранить свой угорский язык и передать его местному населению. Венгерский народ создал множество самых разных по характеру танцев. Наиболее известны чардаш и палоташ, основой которых послужили вербовочные танцы. В свою очередь «вербунки» возникли из танцев пастухов,

---

<sup>399</sup> Моисеев И. А. О народно-характерном танце. Материалы семинара. (Продолжение) // Бюллетень методического кабинета № 2. Часть I. М.: Хореографическое училище ГАБТ СССР. 1958–1959 учебный год. С. 33.

свинопасов, гайдуков, в которых юноши демонстрировали ловкость, выносливость и свободолюбие. Для мужского исполнения типичны подчеркнутый индивидуализм, независимость, импровизация по ходу танца; движения четки и энергичны. Женским хороводным танцам присущи величавость, плавность, задушевная лирика. Движения исполняются кокетливо, игриво, мягко, сдержаннее, чем мужчинами. Девушки танцуют скромно, застенчиво, но и лукаво, со скрытым темпераментом.

Медленные венгерские танцы исполняются уверенно и спокойно. Танцам в быстром темпе присущи веселость, виртуозность, легкость. Особенно популярен в Венгрии зажигательный чардаш, имеющий в разных районах страны свою манеру исполнения. Он отличается яркостью, ритмичностью, стремительностью исполнения, сложной координацией движений, обилием вращений и «хлопушек» – ударов ладонями по бедру, голенищу и подошве сапог. Даже самые сложные и быстрые движения венгры исполняют гордо, подтянуто, с достоинством, демонстрируя виртуозное мастерство и музыкальность. Танцуя чардаш, девушка старается завлечь своего партнера. Именно так исполняется и наиболее близкий к народному варианту чардаш из балета «Коппелия» в хореографии А. А. Горского, входящий в концертный репертуар учащихся МГАХ. Радость танца, его живость создают впечатление вихря безудержного веселья.

На московской сцене венгерские танцы появились в дивертисментах еще в первые десятилетия XIX века<sup>400</sup> и в дальнейшем исполнялись в различных спектаклях. Пропагандистом хореографического фольклора своей Родины в России был венгр А. Ф. Бекефи, внесший большой вклад в развитие народно-характерного танца. Отличавшийся ярким темпераментом, этот артист был превосходным специалистом по венгерским, испанским и цыганским танцам: «В столкновении и взаимодействии индивидуальных исполнительских манер Кшесинского и Бекефи родился стиль петербургских характерных

---

<sup>400</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 130, 136.

танцовщиков, в котором сочетались благородство и пыл, плавность и стремительность, элегантность и простота», – писала В. М. Красовская<sup>401</sup>. Венгерские танцы в балетных спектаклях исполняли А. И. Собошанская, О. И. Преображенская, А. В. Ширяев.

На формирование манеры и стиля исполнения венгерских народно-характерных танцев наибольшее влияние оказали Венгерский танец и Венгерское *grand pas* из балета А. К. Глазунова «Раймонда» в хореографии Петипа и «Вторая рапсодия» Ф. Листа в хореографии Л. И. Иванова.

Венгерские танцы в балетах «Лебединое озеро» и «Раймонда» включены в сцены бала. В первых, медленных частях этих танцев движения исполняются плавно, спокойно и широко. По словам Н. М. Толстой, в венгерских танцах медленного темпа необходимо демонстрировать самодостаточность и уверенность в себе<sup>402</sup>. Торжественная приподнятость атмосферы бала придает движениям танцующих строгость и величавость, хотя, по мнению Г. Н. Добровольской, венгерский танец в «Раймонде» отличается большей галантностью, а в движениях танца из «Лебединого озера» «чувствуется затаенная страсть»<sup>403</sup>. Во вторых (быстрых) частях этих танцев проявляются и другие качества, типичные для венгерского характера: задор, горячность, порывистость; движения исполняются «огненно», стремительно, чётко и ярко. Даже в самых быстрых по темпу фрагментах сохраняются элегантность и благородство манеры танцующих, подтянутость корпуса и горделивая осанка. Во время исполнения как медленных, так и быстрых венгерских народно-характерных танцев танцовщики демонстрируют собранность, чувство собственного достоинства и умение сдерживать свой внутренний «огонь».

<sup>401</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 435.

<sup>402</sup> Толстая Н. М. Грамматика народно-сценического танца. Упражнения у станка. М.: Московская государственная академия хореографии, 2019. С. 105.

<sup>403</sup> Добровольская Г. Н. Танец. Пантомима. Балет. Л.: Искусство, 1975. С. 91, 92.

### **3.3.3. Национальная характерность итальянского танца**

История региона, расположенного на Апеннинском полуострове в центральной области Средиземноморья, насчитывает более двух тысячелетий. Уже в Средние века танцы и музыка, карнавальные шествия были неотъемлемой частью жизни неунывающего, жизнерадостного и улыбчивого народа, проживавшего на нынешней территории Италии. И в настоящее время на фольклорных праздниках в Италии по-прежнему исполняются традиционные танцы: тарантелла, сальтарелло, ломбарда, бергамаска. Народные итальянские танцы отличаются искрометным весельем, задорным характером, динамичностью, изяществом, блеском и виртуозностью. На русской балетной сцене чаще других итальянских танцев можно увидеть тарантеллу.

Народная тарантелла напоминает импровизацию, но это не так, ибо движения исполнителей, по словам Н. Нори, «обусловлены общепринятой лексикой, элементами танцевального языка, состоящего из одного или нескольких базовых мотивов и соответствующего некому танцевальному коду, усвоенному с самого детства»<sup>404</sup>. В этом танце девушки демонстрировали не только свою женственность, легкость и изящество, но и неутомимость, выносливость и уверенность в себе. В тарантеллах, исполняемых в горной местности, девушка не могла позволить себе закончить танец по своему желанию; ее выход из танца мог быть расценен окружающими как признак плохого здоровья, слабости или усталости<sup>405</sup>. В своей книге, изданной в 1864 году в Москве, К. Блазис так характеризовал тарантеллу: «Танец этот быстр и сладострастен; все рас, позы и музыка его служат изображением характера его изобретателей. <...> Тарантелла начинается тем, что исполняющие его (мужчина и женщина) показывают, что желают понравиться друг другу. Во

<sup>404</sup> Нори Н. Тарантеллы Италии (регион Кампания) // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2020. № 1 (66). С. 45.

<sup>405</sup> Нори Н. Тарантеллы Италии (регион Базиликата, территория «Великой Лукании») // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2020. № 2 (67). С. 48.

всех их позах видна милая небрежность, и все движения их грациозны. <...> жесты их выражают любовь, кокетство и непостоянство»<sup>406</sup>. По одной из версий тарантелла – это один из древнейших знахарских танцев, выполнявших функцию врачевания. И. А. Моисеев так излагает происхождение тарантеллы: «Танец получил свое название от тарантула. Яд от укуса этого паука можно было изгнать только вместе с потом. Потому-то знахари и предлагали своим больным кружиться в бешеной пляске»<sup>407</sup>. А. Л. Волынский писал, что темой тарантеллы является «укус страсти, ядовитый и победоносный»<sup>408</sup>. С точки зрения этого исследователя, «идея такого укуса придает танцу оттенок некоторой трагичности»<sup>409</sup>. По другой версии название танца произошло от названия города Таранто на юге Италии. Обычно тарантеллу танцуют с тамбурином в руках, удары которого придают окраску и колорит движениям танца, помогают поднять настроение.

Одним из первых познакомил русскую публику с итальянскими танцами А. Ринальди, по прозвищу Фузано (Фоссано), работавший в России в 1742–1758 годах. В поставленных им балетах «танец представлял собой виртуозную театрализацию народной итальянской пляски, подвижной, насыщенной головоломными трюками»<sup>410</sup>. Живость, быстроту и ловкость движений демонстрировал в сальтарелле Теодор Герино, выступавший на русской сцене в 1834–1845 годах. Женственность и изящество его партнерши<sup>411</sup> подчеркивали мужественность пылкого итальянца, а сам танец представлял собой «своеобразное соревнование в виртуозности»<sup>412</sup>. В 1849 году на гастролях в России восхитительно танцевала тарантеллу в балете «Тарантул»<sup>413</sup> Фанни

<sup>406</sup> Блазис К. Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы. 2-е изд., испр. СПб.: Лань, Планета музыки, 2008. С. 264, 267.

<sup>407</sup> Моисеев И. А. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. М.: Согласие, 1996. С. 176.

<sup>408</sup> Волынский А. Л. Книга ликований: Азбука классического танца. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. С. 238.

<sup>409</sup> Там же.

<sup>410</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 41–42.

<sup>411</sup> На московской сцене ею была А. И. Воронина-Иванова (1806–1850), артистка московской балетной труппы в 1822–1843 гг.

<sup>412</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 275.

<sup>413</sup> Премьера в Парижской Опере (1839), музыка К. Жида, хореография Ж. Коралли.

Эльслер: «пыл, огонь, увлечение чудной танцовщицы приводили публику в восторг», – писал балетный критик А. А. Плещеев<sup>414</sup>. Карло Блазис поставил на московской сцене сальтареллу и итальянскую пляску «ла соррентино»<sup>415</sup>, Петипа создал тарантеллы для опер «Фенелла»<sup>416</sup> и «Фра-Дьяволо»<sup>417</sup>. Тарантеллы в различных спектаклях исполняли Е. И. Андреев, А. Я. Ваганова, Ф. И. Кшесинский, А. В. Ширяев.

Одним из персонажей, в чьем облике ярко выражены черты итальянского национального характера, является жизнерадостный Меркуцио в балете Прокофьева «Ромео и Джульетта»<sup>418</sup>, чей танец полон веселого юмора. Оригинальное решение тарантеллы представил Л. В. Якобсон в картине «Сатурналий» в балете А. И. Хачатуряна «Спартак»<sup>419</sup>. Характер этого танца, по мнению Г. Н. Добровольской, своеобразен: «в нем нет ничего похожего на бьющую ключом жизнерадостность – веселье легкое, призрачное, интимно-замкнутое, словно отрешенное от действительности. Характер этот навеян музыкой, звуки которой возникают и текут, словно воспоминания, мягко, неназойливо, где-то вдали»<sup>420</sup>. Тарантелла в хореографии Якобсона представляет собой, скорее, исключение из правил, потому что в большинстве итальянских танцев, существующих в балетных спектаклях («Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта», «Мирандолина»), прославляется радость жизни, движения исполняются стремительно, а темперамент танцующих можно назвать солнечным.

Зрителя пленяют грация, задор и страстность танцующих. Только в первой части неаполитанского танца из «Лебединого озера» встречаются плавные и спокойные движения, во второй же его части, как и в большинстве других итальянских народно-характерных танцев, стремительный темп музыки

<sup>414</sup> Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. С. 194.

<sup>415</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 130.

<sup>416</sup> Композитор Д. Обер, Мариинский театр, 1887 г.

<sup>417</sup> Композитор Д. Обер, Мариинский театр, 1897 г.

<sup>418</sup> Хореография Л. М. Лавровского.

<sup>419</sup> Постановка 1956 года, Ленинградский государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова.

<sup>420</sup> Добровольская Г. Н. Балетмейстер Леонид Якобсон. Л.: Искусство, 1968. С. 96.

определяет остроту, отточенность и предельную четкость исполнения всех элементов. Южная пламенность танцев находит свое выражение в живости, легкости и ловкости исполнителей. Итальянскому национальному характеру присущи такие черты, как беспечность, экспрессивность, непосредственность и пылкость в выражении эмоций, веселость, беззаботность. Девушки – воздушны и изящны, иногда – шаловливы. Юноши танцуют с блеском, демонстрируя свою виртуозность. Итальянские танцы исполняются с азартом и воодушевлением.

### ***3.3.4. Национальная характерность испанского танца***

Испанский танец вобрал в себя черты искусства и дух народов, в разные времена пришедших на Иберийский полуостров (кельтов, галлов, цыган, римлян, индусов, арабов) и ассимилировавшихся с местным населением. Танцы разных областей Испании разнообразны по форме, пластике, манере, позам, жестам, богатству ритмов, их красота волнует и завораживает. Народные танцы, исполняемые деревенским населением на различных праздниках, не сложны, так как предназначены для развлечения самих танцующих, а не для показа. Наиболее известные испанские танцы: алегриас, болеро, булериас, малагенья, панадерос, севильяна, сегидилья, солеарес, фанданго, фаррука, хота. Н. Е. Шереметьевская отмечала, что при исполнении испанских фольклорных танцев «эмоции не выплескиваются наружу, а прячутся глубоко внутрь»<sup>421</sup>. Ф. В. Лопухов писал: «Народ испанский по чувствам и страстям напоминает мне вот-вот готовую взорваться бомбу. И это ощущается во всех испанских танцах, особенно в испано-мавританских»<sup>422</sup>.

В России с давних пор сформировалось особое отношение к испанским танцам. Болеро, фанданго, качуча были популярны на московской сцене уже в

---

<sup>421</sup> Шереметьевская Н. Е. Длинные тени (О времени, о танце, о себе). Записки историка балета и балетного критика. М.: Редакция журнала «Балет», 2007. С. 317.

<sup>422</sup> Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 329.



середине 20-х годов XIX века<sup>423</sup>. Б. В. Асафьев отмечал: «В русском искусстве (и в русской музыке особенно) можно наблюдать издавна несомненное присутствие романтической мечты об Испании и влечение к этой стране. Своего рода потребность в экзотике рождает отдельные произведения в испанском духе со специфическими приемами, схемами и стереотипными формами»<sup>424</sup>. Достаточно большое количество таких произведений – номеров на материале испанского танца – и в настоящее время является частью балетных и оперных спектаклей на отечественной сцене.

Авторы книги «Основы характерного танца» – А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров – отмечали, что испанские танцы делятся на так называемые классические и танцы фламенко<sup>425</sup>. К классическим «относятся все подлинно испанские танцы, – старинные или современные, сценические или народные, – во всяком случае, не подвергшиеся цыганскому влиянию. <...> Классический танец представляет собой искусство, узаконенное, изученное, академическое, связанное установленными правилами. Танцы “фламенко” – это импровизация, это искусство нерегламентированное, незаученное, внезапное», – писал А. В. Лопухов<sup>426</sup>. О разделении испанских танцев на классические (школа болеро) и фламенко было известно уже в первой половине XIX века. Основные черты классического испанского танца были определены Н. Н. Зозулиной: «Школа болеро – это испанский аналог (хотя и чисто народного происхождения) европейской школы классического танца, сходящийся с ней в работе ног – во всем, что касается мелкой “партерной” и прыжковой (по классу заносок) техники движений, и совершенно по-своему трактующий работу корпуса и рук, освобожденных здесь от академического “зажима”, от фиксации одних и тех же положений, полных в танце жизни и огня. <...> Близость болеро к классике, сама по себе удивительная и, в общем, неразгаданная тайна, в

<sup>423</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 130.

<sup>424</sup> Асафьев Б. В. Театр русской Испании. Открытие балетного сезона. «Дон-Кихот» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 107.

<sup>425</sup> Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И. Основы характерного танца. 2-е изд. СПб.: Лань, 2006. С. 278.

<sup>426</sup> Стенограммы уроков А. В. Лопухова по методике характерного танца // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 75. Л. 33.

середине XIX века воплотилась в феномене “Качучи” (фольклорном образце стиля), которую перетанцевали все известные классические балерины, начиная с великой Фанни Эльслер»<sup>427</sup>. Эта известнейшая артистка, сумевшая передать национальный темперамент, исполнила «Качучу» в балете «Хромой бес»<sup>428</sup> в Париже в 1836 году. Историк балета С. Н. Худеков писал, что Эльслер «дерзнула перенести на сцену страстную качучу, облагородив ее и вместе с тем не утратив ее природного значения. Фанни танцевала не одними ногами, а всем корпусом, причем не теряла своей обычной грации и далеко не доходила до черты вульгарности»<sup>429</sup>. В 1838 году петербургская публика увидела «Качучу» в исполнении М. Тальони в балете «Гитана», поставленном Ф. Тальони, который для этого танца театрализовал испанский фольклор с учетом исполнительской индивидуальности дочери<sup>430</sup>. В другой раз зрители Москвы и Петербурга познакомились с «Качучей» в конце 40-х годов XIX века, когда Ф. Эльслер приезжала на гастроли в Россию. Разница исполнительских манер М. Тальони и Ф. Эльслер отмечалась многими критиками, что подтверждают трактовки этими исполнительницами танца «Качуча». Образ грациозной, изящной испанки, созданный Эльслер, стал одним из первых образцов стиля, повлиявших на последующее воссоздание испанского характера на русской балетной сцене.

Необходимо отметить, что испанские народно-характерные танцы чрезвычайно разнообразны по образности, задачам, эстетике; каждый из них представляет собой отдельный маленький «спектакль» со своим внутренним эмоциональным наполнением. Б. А. Львов-Анохин так писал об одном из лучших исполнителей испанских танцев артисте С. Г. Корене: «Как различны были в его исполнении испанские танцы: ослепительный, словно брызжащий солнечной энергией панадерос в “Раймонде” и сдержанно темпераментный, строгий танец в “Лебедином озере” или фламенко в “Лауренсии”, где актер

---

<sup>427</sup> Зозулина Н. Н. Место действия – Севилья, Гренада, Мадрид // Балет. 2017. № 3 (204). С. 32.

<sup>428</sup> Композитор К. Жид, хореография Ж. Коралли.

<sup>429</sup> Худеков С. Н. Всеобщая история танца. М.: Эксмо, 2009. С. 507.

<sup>430</sup> Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Романтизм. М.: Артист. Режиссер. Театр. СТД РФ, 1996. С. 212.

вместе со своими партнерами, Н. Стуколкиной и А. Лопуховым, почувствовал трагедийный, тревожный “подтекст” этой пляски»<sup>431</sup>. Н. М. Стуколкина также отмечала различный образный потенциал испанских танцев: «...испанцы в “Лебедином озере” другие, чем в “Раймонде”, а эти в свою очередь резко отличаются от испанцев в “Кармен”, и танцевать все эти партии надо по-разному, в сценическом образе, соответствующем именно данному произведению»<sup>432</sup>.

Какие же черты присущи всем испанским народно-характерным танцам? С нашей точки зрения, это, прежде всего – огромная внутренняя динамика и экспрессивность душевных переживаний. Качествами, наиболее точно отражающими суть испанского национального характера при создании танцевального образа на балетной сцене, являются гордое благородство, сдерживаемый сильной волей бурный темперамент, повышенное ощущение собственного достоинства, огненная страстность исполнения. Очень широк диапазон передаваемых в танце эмоций: пылкость и холодное высокомерие, порывистость и надменная замкнутость, дерзкий вызов и затаенное кипение страстей, – все эти контрастные состояния присущи исполнению испанских танцев. Образ испанца (испанки) невозможно представить без гордой осанки и горделивой поступи; необходимой составляющей является и живописность облика; движения танцующих испанцев полны грации, внутренней силы и энергии.

Национальная характерность персонажей-испанцев связана и с их социальным происхождением. «Фанданго» в балете «Дон Кихот» и испанский танец в «Лебедином озере» исполняются представителями высшего общества на балах. В этих танцах необходимо передать внутренний темперамент и величественность испанцев-аристократов, их уверенность в собственной красоте и неотразимости, подчеркнуть изысканность манер, грацию и элегантность движений, исполняемых сдержанно и с достоинством.

<sup>431</sup> Львов-Анохин Б. А. Сергей Корень. М.: Искусство, 1988. С. 38.

<sup>432</sup> Стуколкина Н. М., Андреев А. Л. Характерный танец и его преподавание // Стуколкина Н. М. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. М.: Всероссийское театральное общество, 1972. С. 48.

«Фанданго», построенный на состязании и игре партнеров, состоит из приближений и удалений танцующих друг от друга. В нем запрещены любые касания, а противоборство партнеров может переходить в любовный танец. Народный вариант «фанданго» танцуется быстро, подобно вихрю, страстно, а такт отбивается каблуками и кастаньетами. На балетной сцене этот танец облагораживается, чтобы соответствовать строгим рамкам академического стиля. Возможность отследить изменения в манере исполнения испанских танцев на балетной сцене была у характерных танцовщиков, затем – хореографов Н. М. Стуколкиной и А. Л. Андреева. Считаем необходимым привести их высказывание, касающееся испанского танца в хореографии Горского из балета «Лебединое озеро»: «В течение многих десятилетий его па оставались неизменными, но как сильно изменилась манера их актерской интерпретации. Прежде стиль данного номера можно было назвать салонным, требующим в основном так называемого “аристократизма”, изящества и благородства (что, очевидно было закономерным для своего времени). Новые поколения артистов внесли коррективы в его сценическое воплощение: игру рук с веерами и сильные перегибы корпуса у дам, мужественную силу и экспансивную пластику у кавалеров, эмоциональный накал и широту движений. Танец стал своеобразным диалогом мужчин и женщин, что свойственно испанской хореографии»<sup>433</sup>.

Манера исполнения парных испанских народно-характерных танцев имеет свою специфику. Каждое положение корпуса, рук и головы несет свой смысл; в танце мужчина и женщина ведут темпераментный диалог, ярко проявляя свои характеры и чувствуя настроение партнера. Взаимодействие имеет большое значение и в «хоте» – танце, востребованном на балетной сцене, но отличающемся от других особенной манерой исполнения. Хотя – это энергичный танец-соревнование между юношей и девушкой в ловкости и сообразительности. Партнеры внимательны друг к другу, танцуют как будто только друг для друга, задорно и темпераментно. Мужчина показывает

---

<sup>433</sup> Стуколкина Н. М., Андреев А. Л. Что имеем – не храним... // Советский балет. 1987. № 3 (34). С. 36.

партнерше свое мастерство, а она вторит его движениям. Отдельные движения хоты использовал Ю. Н. Григорович при постановке испанского танца в балете Чайковского «Щелкунчик».

«Хоту» танцуют по всей Испании. Ее региональные варианты (валенсийская, кастильская, наваррская и др.) имеют музыкальные, композиционные и пластические особенности. Наиболее известна «Арагонская хота», исполняемая в быстром темпе, задорно и темпераментно. Это сельский крестьянский танец, быстрый, веселый и жизнерадостный. Народная легенда приписывает его создание арабскому музыканту-поэту Абену Хоте, жившему в Валенсии в XII веке<sup>434</sup>.

Балет «Арагонская хота» в хореографии М. М. Фокина остался уникальным явлением в истории хореографического искусства по мастерству воплощения народных образов на балетной сцене. Видевший его в юности Ю. И. Слонимский писал: «...как и подобает в народной пляске, исполнители танцевали словно для себя, адресуясь лишь к партнерам, причем делали это естественно, простодушно, не претендуя на реакцию очевидцев и не глядя на них. <...> Испанский народ предстал в спектакле бесхитростным, многообразным по восприятию радостей жизни и вместе с тем чуждым аффектации»<sup>435</sup>. Радостной, бравурной хотой заканчивается балет «Треуголка»<sup>436</sup>, состоявший из танцев разных регионов Испании и пантомимных сцен<sup>437</sup>. Этот жизнеутверждающий, полный юмора спектакль, отличался от традиционных балетов на испанскую тему близостью к этнографическим пляскам. В своих мемуарах Л. Ф. Мясин отмечал, что «Треуголка» стала хореографической интерпретацией «испанского темперамента и образа жизни»<sup>438</sup>.

<sup>434</sup> Александрова В. Н. Испанские народные танцы. Л.: Музгиз, 1959. С. 8.

<sup>435</sup> Слонимский Ю. И. Чудесное было рядом с нами: Заметки о петроградском балете 20-х годов. Л.: Советский композитор, 1984. С. 84.

<sup>436</sup> Премьера 22.07.1919, Лондон, театр «Альгамбра»; композитор М. де Фалья, хореограф Л. Ф. Мясин.

<sup>437</sup> Суриц Е. Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь: Книжный мир, 2012. С. 62.

<sup>438</sup> Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете / Пер. с англ. М. М. Сингал. Предисл. Е. Я. Суриц. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 157.

Сегидилья из балета «Дон Кихот», так же как и хота из «Треуголки», искрится радостью и весельем, излучает счастье жизни. В этих танцах раскрываются и другие грани испанского национального характера: озорство, игривость, лукавство, ирония; кокетство и шаловливость девушек, живость и кипение внутренней энергии юношей. Движения исполняются легко и задорно.

Трактовка сольных партий, созданных средствами испанского народно-характерного танца, во многом зависит от индивидуальности каждого конкретного артиста, поэтому дать однозначную характеристику балетного образа, например, Мерседес или Эспады, не представляется возможным. В данном случае можно говорить о диапазоне определенных качеств и состояний, приемлемых при воплощении конкретного характера. Партия солистки в танце с гитарами<sup>439</sup> из балета «Дон Кихот» допускает различные интерпретации – это может быть как образ гордой неприступной испанки, так и страдающей женщины, оставленной Эспадой и ревнующей его к Мерседес; исполнение движений может быть спокойно-торжественным, певуче-мягким или выразительно сдержанным. Различны приемы построения и образа Мерседес, который позволяет продемонстрировать огромный диапазон состояний – от истомы до экспрессии, от призывной томности до бурного страстного порыва. Испанка в балете «Мирандолина»<sup>440</sup> – загадочная незнакомка, сдержанная и недоступная. Солистка в танце с кастаньетами из балета «Лауренсия»<sup>441</sup> – это девушка, танцующая на деревенской площади. Естественная грация, чувственная нежность, сочетание в танце порывистых и спокойных, полных медлительной страстности движений характеризуют ее как истинную представительницу своего народа. Всем существующим в балетных спектаклях образам испанок присуща исключительная, особенная женственность.

Среди мужских партий, созданных средствами народно-характерного танца, прежде всего надо выделить Эспадку из балета «Дон Кихот». Образ тореадора – своего рода символ испанца на балетной сцене – подразумевает

---

<sup>439</sup> Музыка В. П. Соловьева-Седого, хореография Р. В. Захарова.

<sup>440</sup> Музыка С. Н. Василенко, хореография В. И. Вайнонена.

<sup>441</sup> Музыка А. А. Крейна, хореография В. М. Чабукиани.

определенный набор качеств и состояний, воплощаемых в танце. Это смелость и тщеславие, мужественная сила и бравада, упоение азартом борьбы и невозмутимое самообладание. В целом для мужского исполнения испанских народно-характерных танцев типичны следующие черты: жгучий темперамент, сдерживаемый сильной волей, страстность и напористость, гордое самоуважение. Движения мужчин стремительны, порывисты, исполняются ловко и изящно.

Интереснейшее явление фольклора представляет собой фламенко, которое скорее можно назвать общим стилем целой группы танцев. Их принято относить к традиции испанских цыган. А. Г. Богуславская так определяет стиль фламенко: «Наиболее типичные черты стиля “Фламенко” – эмоциональная полнокровность, страстность, драматизм, чувственность, экспрессия, активная роль ритма. <...> Пение и звуки гитар рожают атмосферу драматического напряжения, страстного надрыва и тревоги»<sup>442</sup>. Танцы фламенко, импульсивные и огненные, рождаются в душе танцующих и передают глубокие и сильные чувства. Требующие предельного напряжения душевных сил, они исполняются в сдержанной манере, завораживают грацией и точностью движений. Фламенко относится к импровизационным танцам. Воодушевляемые зрителями танцовщики никогда не исполняют композиции фламенко в одной и той же форме. Бесконечное количество вариантов танца считается совершенно закономерным явлением. Танцы фламенко не требуют большого пространства, часто исполняются фактически на одном месте. Зрители бывают поражены тем, «как можно на ограниченной, неширокой амплитуде движения, со скудным лексическим арсеналом (техника сапатеадо, специфическое пор де бра, скульптурные позировки с внезапными остановками, “игра” благородной стройностью осанки) достигать абсолютного сценического воздействия в разнообразнейших нюансах», – писала Г.В. Беляева<sup>443</sup>.

---

<sup>442</sup> Богуславская А. Г. Одержимая танцем // Советский балет. 1983. № 6 (13). С. 60–61.

<sup>443</sup> Беляева Г. В. Вечный пламень испанского танца // Советский балет. 1991. № 3 (57). С. 34.

На балетной сцене танец «фламенко» был использован хореографом В. М. Чабукиани в танцевальной сюите второго акта спектакля «Лауренсия». В соответствии с логикой развития действия, этот танец приносил в сцену свадьбы главных героев трагические интонации. В исполнении проявлялись качества, свойственные фольклорным танцевальным образцам стиля фламенко: гордость и мужество, страстность и скорбь, яркость эмоций и внутренний протест. Исследователь А. Пуиг Кларамунт считает, что дух фламенко – это возникшее под влиянием различных цивилизаций и передаваемое в танцах единство контрастных состояний, например, суровости и веселья<sup>444</sup>. Существуют и танцы фламенко, пронизанные «лукавством, озорством, весельем, полным изобретательности и грации»<sup>445</sup>, в которых движения, пластика, музыка объединяются в общий радостный ликующий порыв.

### ***3.3.5. Национальная характерность цыганского танца***

Цыгане перекочевали из Индии в страны Азии, Африки и Европы в X–XV веках. В настоящее время в мире существует около двух десятков различных этногрупп (русские, украинские, балканские, венгерские, средневропейские, испанские, уэльсские и другие цыгане), имеющих свои музыкальные традиции<sup>446</sup>. И в XXI веке на концертных площадках нашей страны можно увидеть танцы венгерских, бессарабских, румынских, русских цыган, отличающиеся друг от друга.

Заимствуя многое из фольклора и национальных культур тех стран, где им приходилось жить или кочевать, цыгане усваивали чужие языки, верования, обычаи. В плясках венгерских цыган много движений венгерских танцев, а в плясках цыган, проживающих в России, благодаря влиянию русского фольклора появились такие черты, как спокойствие, выдержка, плавность

<sup>444</sup> Пуиг Кларамунт Альфонсо. Искусство танца фламенко / Пер. с исп. и предисл. Н. Ю. Ванханен. М.: Искусство, 1984. С. 123.

<sup>445</sup> Ванханен Н. Ю. Предисловие // Пуиг Кларамунт Альфонсо. Искусство танца фламенко / Пер. с исп. и предисл. Н. Ю. Ванханен. М.: Искусство, 1984. С. 9.

<sup>446</sup> Чередниченко Т. В. Цыганская музыка // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 617.



походки, широкий жест и многие другие, свойственные русской народной хореографии.

Песни цыган привлекательны своей задушевностью, мелодии танцев необыкновенно эмоциональны, экспрессивны, зажигательны, иногда исполнены тревоги и драматизма. Вот как поэтично и точно описывают характер цыганских танцев К. А. и И. Г. Есауловы: «Цыганские танцы и песни – это жгучая тоска по утраченному, по ушедшему и невозвратному, это щемящая боль обреченности на вечное скитание, это мечта о свободе, счастье, просторе, это духовное слияние с небом, морем, землей, бескрайними степями, ветрами, стихиями, это дикая, необузданная радость понимания и наслаждения земной любовью и красотой, подаренными на мгновение и готовыми раствориться, рассеяться, исчезнуть как утренний туман, как мираж, как рассвет»<sup>447</sup>.

Специфическими движениями в танцах цыган являются мелкие потрясывания кистями рук и плечами, перегибы и круговые движения корпуса, отбивание чечетки, прыжки, «хлопушки», вращения. Многообразие этих движений, исполняемых в различных темпах, делает цыганский национальный характер на балетной сцене особенно ярким и запоминающимся зрителю.

К. Я. Голейзовский отмечал, что для цыганских танцев характерно также «умение подчеркивать и передавать еле заметными штрихами внутренние ощущения и переживания»<sup>448</sup>. Бурный порыв, иступленность, смятение, отвага, таинственность, загадочность, замкнутость, неумный, иногда трагический темперамент – все эти оттенки человеческих эмоций можно увидеть в цыганских танцах. По мнению А. Л. Волынского, в них «должна преобладать знойная страсть с привкусом иррациональности»<sup>449</sup>.

В XIX–XX веках музыка, песни и пляски цыган привлекали внимание многих писателей, поэтов и музыкантов и находили свое отражение в их творчестве. На балетной сцене возникло своеобразное обобщенное

<sup>447</sup> Есаулова К. А., Есаулов И. Г. Народно-сценический танец. Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2004. С. 188–189.

<sup>448</sup> Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии. М.: Искусство, 1964. С. 316.

<sup>449</sup> Волынский А. Л. Книга ликований: Азбука классического танца. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. С. 252.

представление о цыганах, как о представителях некоей несуществующей в реальности страны Цыгании<sup>450</sup>. Такой же «несуществующей» реальностью для хореографов и артистов является и цыганский национальный характер, воплощаемый в танцевальных образах на балетной сцене.

В Москве цыганские пляски с большим успехом исполнялись еще в дивертисментах 10-х – 20-х годов XIX века. Особенный интерес к цыганской теме проявляли хореографы эпохи романтизма. С точки зрения А. Л. Васильевой, одной из причин такого отношения являлось то обстоятельство, что «Цыгане для романтиков являлись обобщенным экзотическим образом и антитезисом устоявшимся законам обыденной реальности, скорее символическим, чем реальным народом»<sup>451</sup>. В соответствии с этой установкой решалась и проблема «балетного языка» сценических цыганских танцев, о которых А. В. Лопухов, А. В. Ширяев и А. И. Бочаров писали, что их связь с фольклорными первоисточниками еще отдаленнее, чем у других народно-характерных танцев<sup>452</sup>. Большинство хореографов – постановщиков цыганских танцев в балетных и оперных спектаклях – не ставили перед собой задачу сохранить этнографическую точность материала, потому что главным для них было создание танцевального образа, наделенного определенными качествами и соответствующего привычным образцам.

Одним из примеров удачного воплощения на балетной сцене цыганского национального характера является танец<sup>453</sup>, поставленный К. Я. Голейзовским. «В “Цыганской пляске” на музыку В. Желобинского нет почти ни одного привычного движения цыганских плясок, но есть яркое образное представление о них – танцевальное обобщение мятежной и тоскующей души, бесцельность смутных порывов и томлений, взрывы страстей и томительная прострация, вихри метаний и почти безразличное оцепенение», – писал Б. А. Львов-

<sup>450</sup> *Бартош Т.* Никогда не было тебя, Цыгания! / Пер. с венгер. И. Миронец. Послесл. И. М. Ледвеницы. М.: Изд-во иностранной литературы, 1961. С. 5.

<sup>451</sup> *Васильева А. Л.* Характерный танец в петербургской балетной культуре: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Васильева Анастасия Леонидовна. СПб., 2015. С. 99.

<sup>452</sup> *Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И.* Основы характерного танца. 2-е изд. СПб.: Лань, 2006. С. 233.

<sup>453</sup> В 1942 году вставной цыганский танец на музыку В. В. Желобинского добавлен в балет «Дон Кихот», поставленный в филиале Большого театра (Москва).

Анохин<sup>454</sup>. Первая исполнительница этого танца Я. Г. Сангович смогла превратить его «в спектакль глубокого трагического звучания»<sup>455</sup>.

Многие цыганские танцы в балетных и оперных спектаклях отличаются именно драматизмом содержания, что не могло не повлиять на комплекс черт национального характера, постепенно складывавшийся в процессе исполнения таких танцев. Кроме этого исполнению цыганских танцев также свойственны резкая смена настроений, практически моментальные переходы от отчаяния и полных трагизма переживаний к буйному, бесшабашному веселью. Эта двойственность природы цыганского национального характера была очень точно отражена Ю. Н. Григоровичем в сцене ярмарки из балета «Каменный цветок». Различны состояния, передаваемые артистами, но национальная принадлежность создаваемых ими персонажей не вызывает сомнений. Постановщики цыганских народно-характерных танцев на балетной сцене старались выявить «зерно национального характера, в котором чувства пронзительной тоски и беспечной вольницы сочетаются столь причудливо, что кажутся единым целым»<sup>456</sup>. В некоторых произведениях превалировало какое-то одно начало, например, в цыганском массовом танце<sup>457</sup> из балета «Дон Кихот» ярко выражены такие качества, как свободолюбие, беззаботность, жизнерадостность, упоение музыкой и пляской.

В целом, цыганскому национальному характеру присущи такие черты, как бурный, огненный темперамент, яркость и искренность чувств, естественность поведения, импульсивность и взрывная эмоциональность, стихийность и страстность. Движения исполняются широко и ярко, жесты – свободные и уверенные. Отмеченная нами выше контрастность состояний, передаваемых в цыганском танце, частая смена настроений особенно типичны для женского исполнения. Мятущаяся душа цыганки может проявлять себя и в тягучей

---

<sup>454</sup> Львов-Анохин Б. А. Касьян Голейзовский // Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. М.: Всероссийское театральное общество, 1984. С. 481.

<sup>455</sup> Беляева-Челомбитько Г. В. Золотая эпоха характерного танца // Богуславская А. Г. Народно-сценический танец. Часть 2. Учебное пособие. М.: Московская государственная академия хореографии, 2009. С. 267.

<sup>456</sup> Армашевская К. Н., Вайнонен Н. В. Балетмейстер Вайнонен. М.: Искусство, 1971. С. 174.

<sup>457</sup> Композитор Л. Ф. Минкус, хореография А. А. Горского.

пластике движений, полных томной и знойной неги, и в буйной стремительности пляски; неприступная гордость может смениться кокетством, радость – страданием; заигрывая с партнерами по танцу, исполнительница может манить их за собой и внезапно отталкивать. Об одной из лучших исполнительниц цыганских народно-характерных танцев Н. М. Стуколкиной Н. И. Эльяш писал: «Ее цыганки были сдержанны, глядели на мир чуточку исподлобья. Лишь иногда наружу щедро выплескивались волны неумного темперамента, давала о себе знать бурная натура, стихия которой – простор, воля, удаль»<sup>458</sup>. Подобное сценическое поведение характерно и для мужского исполнения цыганских танцев, которому также присущи размах и порывистость. Гордый и вольный дух цыгана проявляется в вихре неистовой, бешеной пляски, в залихватски исполняемых «хлопушках» и «чечетке», в неудержимом полете прыжков. Отличительные черты характера – самоуверенность, мужественность, жгучий темперамент.

### ***3.3.6. Национальная характерность восточного танца***

Восток всегда привлекал хореографов своей сказочностью и загадочностью; его магия и соблазны, пленительность женских образов были востребованы во многих спектаклях. Еще в начале XVII века во Франции исполнялись балеты-маскарады: «Турки и черные мавры» (1600), «Китайские принцы» (1601), «Янычары» (1604), в которых отображалась восточная экзотика<sup>459</sup>. В. А. Майнице отмечает: «С момента появления “ориентальные балеты” благосклонны к туркам и персам. <...> С этими персонажами связан определенный круг тем, символов, метафор, черт характера. Персы непременно религиозны, честолюбивы, богаты, ловки, нежны, героичны. Турки – смелы, воинственны, хитры, деловиты. Набор “национальных качеств” часто менялся в зависимости от реальных политических взаимоотношений с конкретными

<sup>458</sup> Эльяш Н.И. Из плеяды мастеров (Характерная танцовщица) // Стуколкина Н. М. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. М.: Всероссийское театральное общество, 1972. С. 18.

<sup>459</sup> Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. М.: Искусство, 1979. С. 88.

регионами и странами»<sup>460</sup>. На московской балетной сцене «восточные» танцы появились в дивертисментах середины 20-х годов XIX века, но, как отмечала В. М. Красовская, эти танцы «...имели уже мало общего с подлинно народными источниками, а представляли собой чаще всего вольную “фантазию” балетмейстера на ту или иную национальную плясовую тему»<sup>461</sup>. Восточный танец, получивший распространение в балетных и оперных спектаклях XIX–XX веков, на деле являлся весьма условным отражением обобщенной пластики богатейшего наследия танцев народов Центральной Азии, Индии и даже Северной Африки. Наиболее значимым для понимания сути словосочетания «восточный танец в балете» нам представляется следующее высказывание И. А. Моисеева: «Если взять традицию балетных ориентальных танцев <...>, то за этим термином не кроется никакой конкретности, – это значит восточные танцы вообще, а мы знаем, что восточной культуры вообще не бывает. <...> Когда мы говорим “ориентальные”, мы не представляем себе ничего конкретного – это восток вообще, а это может быть Индия, Иран, Азербайджан, Узбекистан, Таджикистан, Кавказ и т.д. Поэтому в балетных ориентальных танцах вы можете увидеть нечто восточное, но танца, за которым стоит культура народа, его образ, его история, вы не увидите»<sup>462</sup>.

Одной из работ подобного рода был балет «Исламей» на музыку одноименной фантазии для фортепиано М. А. Балакирева, поставленный М. М. Фокиным как фантазия на восточную тему. А. В. Лопухов отмечал: «Хотя восточного как такового в ней, говоря строго, ничего нет, но тем не менее “Исламей” хореографически очень интересен и имеет право на сценическое существование – подобно картинам художников и произведениям композиторов на восточные темы. Такие “фантазии” имеют очень большую ценность уже потому, что показывают воочию, каких художественных

<sup>460</sup> Майнище В. А. Многоликий бог танца. М.: Аграф, 2019. С. 171.

<sup>461</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 130.

<sup>462</sup> Стенограммы семинара по народному танцу, проведенного художественным руководителем Государственного ансамбля народного танца народным артистом РСФСР и Молдавской ССР И. А. Моисеевым 16–19 января 1953 г. // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 247. Л. 6.

результатов можно достигнуть в балете подлинно творческим отношением к характерному танцу»<sup>463</sup>. По нашему мнению, использование фантазии, как одной из форм творческого претворения этнографических мотивов для их исполнения на сцене, действительно способствует сохранению и развитию народно-характерного танца.

Одно из выдающихся произведений Фокина на восточную тему – «Половецкие пляски» из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь». В созданном Фокиным произведении «так и пенится первобытная, воинственная и страстная кровь дикой орды»<sup>464</sup>. Г. Н. Добровольская уточняет: «Половецкие танцы в постановке Фокина не были ни татарскими, ни украинскими, не воспроизводили танцы какой-либо другой национальности. Они воплощали национальный образ, заданный Бородиным»<sup>465</sup>. Хореограф в своем произведении смог отразить некоторые существенные черты характера половцев – уже не существующей народности; по мнению Н. А. Анисимовой в этих плясках есть «буйный разгул, и жестокость, и воинственность, и порывистый темперамент, и затаенная нежность половецких женщин»<sup>466</sup>.

В 1934 году в Большом театре этот же фрагмент оперы был поставлен, а в 1953 году – возобновлен К. Я. Голейзовским, который изучал и хорошо знал танцы народов Средней Азии. В его произведении фольклорные движения «переплетены с абсолютно классическими движениями, прыжками, пируэтами на базе классического танца. Настолько филигранно и тонко, что, в общем, это не режет глаза», – писала Ю. Г. Малхасянц, исполнительница партий Персидки и Чаги<sup>467</sup>. Ф. В. Лопухов признавал незабываемой эту работу выдающегося мастера, но считал, что она «уступает фокинской в верности музыке Бородина»<sup>468</sup>. Сам К. Я. Голейзовский о своей постановке писал: «Зрителя

<sup>463</sup> Лопухов А. В. Двадцать лет характерного танцовщика // Мастера балета – самодеятельности. Вып. 2. Метод. пособие / Сост. А. Соколов. М.: Искусство, 1978. С. 48.

<sup>464</sup> Левинсон А. Я. Старый и новый балет. Мастера балета. СПб.: Лань, Планета музыки, 2008. С. 139.

<sup>465</sup> Добровольская Г. Н. Танец. Пантомима. Балет. Л.: Искусство, 1975. С. 94.

<sup>466</sup> Анисимова Н. А. И характерный танец необходим! // Мастера балета – самодеятельности. Вып. I. Серия методической литературы. М.: Искусство, 1973. С. 45.

<sup>467</sup> Круглый стол. Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов. Номинация «Характерный и народно-сценический танец» // Балет. 2017. № 6 (207). С. 42–43.

<sup>468</sup> Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 235.

может поразить разнообразие характеров в группах пляшущих, а специалиста или знатока этнографических плясок – калейдоскоп плясовых движений, свойственных всем народностям, населяющим географический Восток, приблизительно до Китая»<sup>469</sup>. Художник-новатор, Голейзовский смог превратить хореографическую сцену в опере в красочное действие, воплотив природу языческой стихийности в огненных, неистовых, страстных танцах.

Подлинную пластику танцев народов Средней Азии использовал не только Голейзовский. Начиная с 30-х годов XX века, отдельные элементы и движения таджикского, узбекского и некоторых других танцев этого региона включали в свои произведения и другие постановщики восточных танцев на профессиональной сцене. В результате в настоящее время в балетных и оперных спектаклях можно увидеть как фантазийные танцы «ориенталь», так и восточные танцы, основанные на подлинном этнографическом материале, обработанном и театрализованном.

В предыдущей главе нами уже было отмечено, что, например, при постановке татарской пляски для балета «Бахчисарайский фонтан» (1934) Р. В. Захаров использовал отдельные движения киргизского танца. Для нашего исследования важно и то, что это произведение хореографа – «лихой танец, отлично передающий овладевший татарами воинственный пыл»<sup>470</sup>. Как в «Половецких плясках» из оперы «Князь Игорь», так и в татарском танце из балета «Бахчисарайский фонтан» четко выражен национальный характер создаваемых мужских образов. На сцене мужчина Востока – это воин, дикий, необузданный, сильный, вольнолюбивый: «У него горячий нетерпеливый нрав лихого наездника, покорителя степей, бесстрашного завоевателя. <...> Его страсти примитивны, но пламенны. <...> Экспрессия его танца стихийна, а движения непогрешимо точны, как у человека, никогда не попадающего мимо

<sup>469</sup> Голейзовский К. Я. О «Половецких плясках» // Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. М.: Всероссийское театральное общество, 1984. С. 200.

<sup>470</sup> Лопухов А. В. Двадцать лет характерного танцовщика // Мастера балета – самодеятельности. Вып. 2. Метод. пособие / Сост. А. Соколов. М.: Искусство, 1978. С. 56.

цели»<sup>471</sup>. Этому образу присущи такие качества, как решительность, мужество, ловкость, смелость, жестокость, напористость, бурный темперамент.

Что же касается специфики женских образов, то необходимо их условно разделить на группы. К первой следует отнести те, которые являются своего рода эталоном воплощения «восточного» национального характера в балетном (оперном) спектакле. Восточные девушки на сцене – это необычайно изящные, загадочные и таинственные перы, красавицы, пленяющие своей грациозностью и женственностью. Их тягучие и медленные движения, полные чувственной и томной неги, нежности, исполняются плавно и по-кошачьи мягко. Такого рода образы можно увидеть в восточном танце из балета «Щелкунчик»<sup>472</sup>, где еще сильнее подчеркнута сказочность их облика, и в «Восточном танце на ковре» из балета «Дон Кихот»<sup>473</sup>, в котором извивающаяся текучесть движений, знойная пряность пластики исполнительницы и ее любование собой достоверно передают национальную характерность.

Женские образы «Индусского танца»<sup>474</sup>, «Сарацинского танца»<sup>475</sup>, «Палестинского танца»<sup>476</sup>, как и образ Чаги из «Половецких плясок»<sup>477</sup>, наделены иными качествами восточного характера. Страстность, пылкость и неистовость выражаются в экспрессии порывистых движений, которые исполняются ярко, легко и ловко. Существуют и танцы, образность которых подразумевает сочетание различных качеств. К таким произведениям относятся танец трех одалисок и дуэт Зобеиды и Золотого раба из балета «Шехеразада»<sup>478</sup>, танец второй жены из балета «Бахчисарайский фонтан»<sup>479</sup>, восточный танец со змеей из балета «Золушка»<sup>480</sup>, алжирский танец из балета «Корсар»<sup>481</sup> и пляска

---

<sup>471</sup> *Кремиевская Г. Д.* Александр Лившиц // Ленинградский балет сегодня. Выпуск 2. Л.; М.: Искусство, 1968. С. 98, 100.

<sup>472</sup> Хореография В. И. Вайнонена.

<sup>473</sup> Музыка О. Дюрана, хореография Н. А. Анисимовой.

<sup>474</sup> Из балета «Баядерка», хореография М. И. Петипа.

<sup>475</sup> Из балета «Раймонда», хореография М. И. Петипа.

<sup>476</sup> Из балета «Корсар», хореография П. А. Гусева, композитор Е. М. Корнблит.

<sup>477</sup> Хореография К. Я. Голейзовского.

<sup>478</sup> Хореография М. М. Фокина.

<sup>479</sup> Хореография Р. В. Захарова.

<sup>480</sup> Хореография Р. В. Захарова.

<sup>481</sup> Композитор Е. М. Корнблит, хореография П. А. Гусева.



персидок из оперы М.П. Мусоргского «Хованщина»<sup>482</sup>. О последней исследователь А. И. Шавердян писал: «Это не экзотический танец, не смакование гаремно-эротических мотивов, а яркая и живая страница жизни. <...> В томных движениях пляски рабынь – и страх, и глубоко затаенное горе; экспрессия этого танца оттеняет трагедийную напряженность действия»<sup>483</sup>. Тема восточных невольниц неоднократно находила свое хореографическое воплощение во многих балетных («Корсар», «Шехеразада», «Бахчисарайский фонтан») и оперных («Хованщина», «Князь Игорь») спектаклях, позволяя выразить сложный комплекс состояний: от грусти и тоски до экстаза пляски; трепетность чувств и ленивая истома, скорбь и затаенная гордость – все это проявлялось в сценическом поведении создаваемых персонажей. Один из выдающихся художественных образов, в котором нет и не могло быть этнографической точности, но точно передан «египетский дух» и ярко отражена тема жестокости неволи и плена, был создан Л. В. Якобсоном, который в балете «Спартак» (постановка 1956 г.) «сочинил трагедию продажи рабыни египтянки, оторванной от своей матери»<sup>484</sup>. С одной стороны, танец египтянки должен продемонстрировать ее достоинства как наложницы, а с другой – он полон скорби и страдания.

Следует отметить, что в большинстве «восточных» танцев, исполняемых в балетных и оперных спектаклях, существует значительное различие между женским и мужским «национальным» характером. Но есть и произведения, где солисты-партнеры работают синхронно, исполняя одни и те же движения, благодаря чему создается «общий» для обоих характер. К ним следует отнести «Индусский танец» из балета «Баядерка», «Сарацинский танец» из балета «Раймонда» (оба – в хореографии М. И. Петипа), танец Чаги и Кумана из «Половецких плясок» (в хореографии К. Я. Голейзовского). В этих зажигательных танцах, полных варварской красоты и чувственности,

<sup>482</sup> Хореография С. Г. Кореня.

<sup>483</sup> Шавердян А. И. Большой театр Союза ССР. М.: Музгиз, 1952. С. 174–175.

<sup>484</sup> Якобсон Л. В. Письма Новеру, или Сценическая жизнь «Спартак» // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 189.

проявляются такие черты характера как экспрессивность, страстность и огненный темперамент.

### ***3.3.7. Национальная характерность «кавказского» танца***

Понятие «кавказский национальный характер» в народно-характерном танце предполагает не конкретную отсылку к культуре, истории, образу жизни какого-либо конкретного этноса (грузин, армян, азербайджанцев, черкесов и др.), а художественное обобщение отдельных, наиболее ярких черт и особенностей, присущих всем народам Кавказа.

Исполнение различных «кавказских» танцев на сценах музыкальных театров России имеет давнюю традицию. На московской сцене в дивертисментах начала XIX века среди множества разнообразных национальных плясок упоминаются и черкесские. Особенную популярность постепенно приобретает лезгинка, исполнявшаяся, в том числе, такими выдающимися артистами, как Е. И. Андреева, А. Ф. Бекефи, С. В. Федорова, Е. В. Лопухова, Т. П. Карсавина, В. П. Фокина, Ф. В. Лопухов, В. Ф. Нижинский, позднее В. В. Кригер. Этот танец в операх А. Г. Рубинштейна «Демон» (1875), Ц. А. Кюи «Кавказский пленник» (1883), Б. А. Фитингофа Шеля «Тамара» (1886) ставил М. И. Петипа; прекрасным образцом стиля считается его постановка танцев для оперы «Руслан и Людмила» в 1886 году: «...особенно удалась ему лезгинка, живо напоминавшая подлинную пляску кавказских горцев», – писал А. В. Ширяев, сам исполнявший этот танец<sup>485</sup>. Лезгинку из оперы «Демон» в исполнении артистов тбилисского оперного театра середины 1890-х годов описал в своих воспоминаниях певец, режиссер, педагог В. П. Шкафер. По его словам, в этом танце «страсть кипела огнем, в нем были мужество, красота и сила»<sup>486</sup>. На сцене Мариинского театра образ девушки-птицы, воплощенного идеала грузинки, создавала в опере «Демон» А.

<sup>485</sup> Ширяев А. В. Петербургский балет // А. В. Ширяев. Воспоминания. Статьи. Материалы. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2018. С. 84.

<sup>486</sup> Шкафер В. П. Сорок лет на сцене русской оперы: Воспоминания. 1890–1930 гг. Ленинград: Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, 1936. С. 126.

П. Павлова<sup>487</sup>, исполнявшая лезгинку и в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила»<sup>488</sup>.

Позднее этот танец в опере «Руслан и Людмила» ставили и другие хореографы. А. В. Лопухов отмечал, что у М. М. Фокина<sup>489</sup> «мужская часть ее построена на элементах настоящей народной лезгинки. Танец женщин только стилизация в жанре народного танца: здесь дух, характер, манеры – народные, однако танцевальные движения как таковые придуманы балетмейстером, но, во всяком случае, более чем удачно. Эту лезгинку можно признать одним из шедевров Фокина по линии характерного танца»<sup>490</sup>. Б. А. Львов-Анохин считал, что в лезгинке Р. В. Захарова, поставившего оперу «Руслан и Людмила» в Большом театре в 1937 году, был воплощен «обобщенный, поэтический образ дикого горца, словно увиденный глазами европейца»<sup>491</sup>. В исполнении выдающегося артиста С. Г. Корень этот персонаж, по мнению Львова-Анохина, приобретал следующие черты: «Гордая неуязвимость, презрительная невозмутимость мужской, мужественной красоты, дикость и восточная пряность, чеканная четкость движений рук, мелкие, легкие переборы ног, ленивая, как бы небрежная грация – и вдруг воинственная динамика, стремительность»<sup>492</sup>. Работавший и как хореограф С. Г. Корень поставил для себя концертный номер «Горская лезгинка»; с его точки зрения в этом танце «особая дикость, суровость и вместе с тем неудержимый темперамент должны проявляться в каждом движении танцовщика»<sup>493</sup>. Н. А. Анисимова, одна из партнерш Корень, выступавшая с ним, в том числе, и на эстраде, вспоминала о процессе создания концертных номеров: «Мы пользовались элементами народных танцев, которые нам показывали народные танцоры из Грузии <...>, Азербайджана. Но мы как бы переводили эти танцы на несколько иной язык –

<sup>487</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. 2. Танцовщики. Л.: Искусство, 1972. С. 157.

<sup>488</sup> Там же. С. 232.

<sup>489</sup> Постановка 1917 г.

<sup>490</sup> Лопухов А. В. Двадцать лет характерного танцовщика // Мастера балета – самодеятельности. Вып. 2. Метод. пособие / Сост. А. Соколов. М.: Искусство, 1978. С. 49.

<sup>491</sup> Львов-Анохин Б. А. Сергей Корень. М.: Искусство, 1988. С. 162–163.

<sup>492</sup> Там же. С. 163.

<sup>493</sup> Корень С. Г. О народном танце // Львов-Анохин Б. А. Сергей Корень. М.: Искусство, 1988. С. 204.

на язык характерного танца. В наших танцах было больше условности, обобщенности...»<sup>494</sup>. По мнению Ф. В. Лопухова-младшего, с которым мы согласны, лезгинка относится к таким народно-характерным танцам, которые в настоящее время «стали образным определением группы народов и областей»<sup>495</sup>, а название этого танца «подразумевает танец не конкретных “лезгинов”, как самостоятельного народа, а пляску жителей Кавказа, обобщенно и условно»<sup>496</sup>.

Одна из первых попыток воплотить обобщенные образы «кавказцев» в балете была предпринята Ш. Дидло в 1823 году. В поставленном им спектакле «Кавказский пленник, или Тень невесты»<sup>497</sup>, по словам Н. И. Эльяша, «торжествовала романтическая атмосфера, подлинно кавказский пейзаж, а жители гор выглядели смелыми и отважными»<sup>498</sup>. А. П. Глушковский, в 1827 году поставивший спектакль своего учителя Ш. Дидло в Москве, отмечал, что в этом балете хореограф смог воплотить на сцене «местность, нравы, дикость и воинственность народа»<sup>499</sup>. В XX веке произведение А. С. Пушкина также было востребовано на балетных сценах. Л. М. Лавровский, поставивший балет Б. В. Асафьева «Кавказский пленник» в Ленинградском государственном академическом Малом оперном театре, «не придерживался этнографической точности, а стремился создать обобщенный пластический образ Кавказа, используя движения народного танца как материал для лепки партий героев», – писала Н. Е. Шереметьевская<sup>500</sup>. Хореограф так объяснял свою позицию: «Я беру именно Кавказ несколько обобщенно, так же, как в пушкинском “Кавказском пленнике” тема народов Кавказа взята широко, а не ограничена

<sup>494</sup> *Анисимова Н. А.* И характерный танец необходим! // Мастера балета – самодеятельности. Вып. I. Серия методической литературы. М.: Искусство, 1973. С. 57.

<sup>495</sup> *Лопухов-младший Ф. В.* Классическое наследие характерного танца как неотъемлемая составная часть русской хореографической культуры // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2019. № 4 (63). С. 100.

<sup>496</sup> Там же.

<sup>497</sup> Композитор К. А. Кавос.

<sup>498</sup> *Эльяш Н. И.* Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970. С. 72.

<sup>499</sup> *Глушковский А. П.* Воспоминания балетмейстера. 2-е изд., испр. СПб: Планета музыки, Лань, 2010. С. 343.

<sup>500</sup> *Шереметьевская Н. Е.* Длинные тени (О времени, о танце, о себе). Записки историка балета и балетного критика. М.: Редакция журнала «Балет», 2007. С. 86.

пределом одной из многочисленных национальностей»<sup>501</sup>. В Большом театре этот же балет был поставлен Р. В. Захаровым, который в женских танцах стремился подчеркнуть «сдержанность и скромность горянок», а в воинственных плясках мужчин – мужество, отвагу, упорство и волю<sup>502</sup>.

При постановке балета «Сердце гор» В.М. Чабукиани, так же как и его предшественники, не переносил напрямую на сцену исходный хореографический фольклор, но старался воплотить горский характер. Чабукиани, влюбленный в свой край, в родное для него народное творчество Грузии, выступая не только как постановщик, но и как исполнитель главной роли охотника Джарджи – «человека волевого, свободолюбивого, впитавшего соки родной земли»<sup>503</sup> – передал в балете дух грузинского народа. Женским образам этого спектакля были присущи не только горделивая скромность, но и непреклонная воля, страстность, решительность. К мотивам национального фольклора хореограф возвращался и при постановке спектаклей «Синатле»<sup>504</sup> и «Горда»<sup>505</sup>. Сравнивая главных героев балетов «Сердце гор» и «Синатле» – охотника Джарджи и царевича Автандила, В. М. Красовская отмечала, что «им одинаково были присущи национальные особенности поведения – спокойное мужество, гордое достоинство, рыцарственное отношение к женщине»<sup>506</sup>.

Благодаря деятельности созданных в 30-е годы XX века ансамблей народного танца (в 1934 г. – в Кабардино-Балкарии, в 1935 г. – в Дагестане, в 1938 г. – в Северной Осетии, Армении, Азербайджане, в 1939 г. – в Чечено-Ингушетии) на концертные площадки пришел танцевальный фольклор многих этносов Кавказа; красота и богатство народного творчества привлекали внимание постановщиков балетных спектаклей. Возникновение в СССР жанра национального балета («Девичья башня» (1940) А. Бадалбейли, «Лейли и Меджнун» (1947) С. А. Баласаняна, «Гюльшен» (1950) С. Гаджибекова, «Семь

<sup>501</sup> Лавровский Л. М. «Кавказский пленник». Либретто и постановка балета // Л. М. Лавровский: Документы, статьи, воспоминания. М.: Всероссийское театральное общество, 1983. С. 117.

<sup>502</sup> Эльши Н. И. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970. С. 172, 178.

<sup>503</sup> Кригер В. В. Вахтанг Чабукиани. Страницы из творческой жизни. М.: Знание, 1960. С. 18.

<sup>504</sup> Премьера 16.03.1947, Тбилисский театр оперы и балета имени З. Палиашвили; композитор Г. В. Киладзе.

<sup>505</sup> Премьера 30.12.1949, Тбилисский театр оперы и балета имени З. Палиашвили; композитор Д. А. Торадзе.

<sup>506</sup> Красовская В. М. Вахтанг Чабукиани. М.: Искусство, 1956. С. 122.

красавиц» (1952) К. Караева) способствовало появлению на сценах музыкальных театров страны правдивых и убедительных образов, наделенных национальной характерностью.

Одним из удачных примеров решения национальной темы в балете следует считать и спектакль А. И. Хачатуряна «Гаянэ»<sup>507</sup>. Первый постановщик этого произведения Н. А. Анисимова писала: «Балет сочинен на основе национальных танцевальных движений армянских плясок. В нем выражены характерные черты и обычаи народа»<sup>508</sup>. В партии Гаянэ в постановке В. И. Вайнонена<sup>509</sup>, которую хореограф «богато расцвел “национальными мотивами” на классической основе»<sup>510</sup>, запоминающийся образ жизнерадостной, нежной и гордой армянской девушки удалось воплотить Р. С. Стручковой. Яркие персонажи, наделенные национальной характерностью, были созданы и хореографом О. М. Виноградовым при постановке балета М. М. Кажлаева «Горянка»<sup>511</sup>. Одним из творческих достижений постановщика был образ Османа – «горячего и мужественного, самолюбивого и вспыльчивого дагестанца, с острым, быстрым взглядом, энергичным и резким жестом, стремительностью полета орла в прыжках»<sup>512</sup>.

И в настоящее время наследие, созданное мастерами прошлого века, присутствует в репертуаре музыкальных театров Российской Федерации. Лезгинка в хореографии М. М. Фокина исполняется не только в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила» на сцене Мариинского театра, но и на Всероссийских конкурсах артистов балета и хореографов (специальность «характерный и народно-сценический танец»). Сюита из балета А. И. Хачатуряна «Гаянэ» в хореографии Н. А. Анисимовой включена в программу «Легендарные хореографы XX века» в Краснодарском театре балета Юрия

<sup>507</sup> Премьера 9.12.1942 на сцене Пермского театра.

<sup>508</sup> *Анисимова Н. А.* И характерный танец необходим! // Мастера балета – самодеятельности. Вып. I. Серия методической литературы. М.: Искусство, 1973. С. 59.

<sup>509</sup> Большой театр, 1957 г.

<sup>510</sup> *Беляева-Челомбитько Г. В.* Раиса Стручкова. М.: Редакция журнала Балет, 2002. С. 136.

<sup>511</sup> Премьера 20.03.1968, Ленинградский государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова.

<sup>512</sup> *Шумилова Э. И.* Правда балета. М.: Искусство, 1976. С. 143–144.

Григоровича (премьера 11 и 12 июня 2018 года). С 2020 года в Дагестанском государственном театре оперы и балета под названием «Асият» идет балет «Горянка»<sup>513</sup>. Сегодняшние постановщики также обращаются к танцам народов Кавказа: 16 мая 2017 года в Красноярском театре оперы и балета имени Д. А. Хворостовского состоялась премьера оперы Ц. А. Кюи «Кавказский пленник», не ставившейся более ста лет. Хореография танцевальных сцен принадлежит заслуженному артисту России С. Р. Боброву.

Попробуем дать характеристику образам «кавказцев», созданным на балетной сцене средствами народно-характерного танца, выделив их наиболее типичные, чаще встречающиеся черты.

В первую очередь, необходимо подчеркнуть разницу между женской и мужской образностью. Женскому исполнению присущи сдержанность, горделивость, непринужденное спокойствие, скромность. Внутренняя чистота, стыдливая женственность, сознание своей красоты выражаются в грациозных движениях, лебединой плавности ходов, поэтичных лирических танцах. Следует отметить, что женские персонажи в балетных спектаклях могут проявлять и такие качества как смелость, решительность, страстность. Для мужского исполнения характерны воинственность, храбрость, мужественность, независимость и отвага. Чувство собственного достоинства, огненный темперамент и страстность натуры проявляются в ловких, виртуозных, порывистых движениях. Горец на сцене – это герой с горделивой осанкой, сильный, находчивый, собранный.

В парных фрагментах взаимоотношения юношей и девушек отличаются возвышенностью и строгостью. Юноша беспредельно вежлив, подчеркнуто внимателен и необычайно почтителен по отношению к девушке.

### ***3.3.8. Национальная характерность русского танца***

Русский танец начал формироваться в далеком прошлом, когда древние языческие обряды и игрища, включавшие в себя и пляски, были значимой

---

<sup>513</sup> Хореография О. М. Виноградова.

частью жизни славянских племен. К. Я. Голейзовский писал: «Огромные водные бассейны и лесные массивы, просторные степи, широкие реки, высокие горы, пустыни, бесконечные снежные дали, великие таежные пуши и моря напитали простором характер русского человека и воспитали его широкий жест»<sup>514</sup>. Многие качества славян (стремление к свободе, миролюбие, радушие, смелость, веселость нрава, влечение к играм и искусствам) отражались в их песнях, хороводах и плясках.

Распространению и развитию русского танца способствовало творчество скоморохов, не только усложнявших движения, технику и композиции плясок, но и сохранявших вековые традиции их исполнения. В летописях, былинах, сказках сохранилось описание плясок, хороводов, песен, которые исполнялись на народных праздниках и княжеских пирах X–XI веков. Музыканты, актеры, плясуны приходили на игрища, устраиваемые в дни праздников, пели под звуки гуслей и других инструментов, плясали, играли главную роль в народных забавах. Скоморохи несли в себе неистощимый заряд веселья, остроумия, энергии. Народ признавал и ценил жизнеутверждающее и радостное творчество этих «веселых людей». Особой популярностью у зрителей пользовались комические и сатирические сценки, в которых высмеивались различные человеческие пороки и недостатки. Несмотря на длительный период ордынского ига, притеснения со стороны церкви и указы царя Алексея Михайловича о преследовании скоморохов русский народ сохранил свою танцевальную культуру.

В новый период русской истории (примерно с конца XVII века) продолжают складываться основные народные песенные жанры, формируется и русская народная хореография.

Появившиеся в языческие времена и имеющие первоначально культовое значение круговые хороводы олицетворяли собой форму солнца. Со временем хоровод превратился в русский бытовой танец, тесно связанный и с песней, и с игрой, в котором находили свое выражение темы труда, любви, природы,

---

<sup>514</sup> Голейзовский К. Я. *Образы русской народной хореографии*. М.: Искусство, 1964. С. 264.



семейных отношений и проявлялись чувства коллективизма и дружбы. Огромные пространства России, разнообразие ее природных условий определили и многообразие хороводов. Сдержанностью движений отличаются торжественные и медленные хороводы северных районов России, бурным весельем – хороводы в южных областях; в средней полосе существует множество оригинальных хороводов с игровыми песнями, а также орнаментальных хороводов, поражающих богатством и красотой замысловатых рисунков, напоминающих узоры кружев. Особым лиризмом, проникновенностью, мечтательностью выделяются девичьи и женские хороводы. По словам А. В. Рудневой, «хороводы-игры представляли своего рода школу вежливости, учтивости, хороших манер, умения вести себя на людях, красиво ходить, кланяться, разговаривать с собеседником, приветствовать друг друга»<sup>515</sup>.

Пляски, так же как и хороводы, носили в древности обрядовый характер и со временем перешли в разряд бытовых. По сравнению с хороводами пляски более насыщены танцевальной лексикой, что предоставляет возможность исполнителям ярче выразить свою индивидуальность, настроение и характер. В плясках раскрывается душа русского человека, они дают возможность выхода бурной энергии, проявлений радости, восторга, лиризма, позволяют юношам показать свою мужественность, силу, лихость, удаль и ловкость, а девушкам – достоинство, скромность, женственность, благородную сдержанность в выражении чувств, а иногда – задор и лукавство. В различных регионах России пляски имеют свои особенности. «Придавая танцам особую манеру, подчеркнув своеобразие быта, природы, характерные для данной местности, исполнители создают свои варианты русской национальной пляски. И как бы ни отличались они, их объединяет общенациональный характер», – писала В. И. Уральская<sup>516</sup>.

---

<sup>515</sup> Руднева А. В. О русских народных хороводах и плясках // Русские пляски для детей. М.: Изд-во академии педагогических наук РСФСР, 1953. С. 17.

<sup>516</sup> Уральская В. И. Танец и фольклор // Уральская В. И., Соколовский Ю. Е. Народная хореография. М.: Искусство, 1972. С. 15.

Одной из особенностей русских сольных, парных плясок, переплясов является индивидуальная импровизация танцующих. Также элемент импровизации возникал и в групповых или в массовых плясках, имевших четкий рисунок и определенную танцевальную лексику, в тех случаях, когда внезапно менялось число танцующих, и исполнялся новый вариант пляски, что, несомненно, подтверждает творческие способности русского человека.

Особую группу составляют танцы русского казачества. Несмотря на то что практически во всех казачьих плясках демонстрируется отвага, ловкость, мужественность, владение оружием танцы донских, кубанских, терских, уральских, сибирских казаков отличаются друг от друга, неся на себе региональный отпечаток. Техника и виртуозность исполнителей олицетворяют смелость и воинственность изображаемых ими героев.

В XIX веке в ряду бытовых танцев появилась пришедшая в Россию из Европы кадриль, которая в своем последующем развитии ассимилировала все самое интересное, ценное, самобытное, чем располагала русская танцевальная культура. В разных областях и даже деревнях кадриль исполнялась по-своему, обычно под местные плясовые песни и наигрыши, с различным количеством пар. В кадрильных формах с особой силой проявились характерные стилевые и композиционные особенности танцевальных традиций отдельных регионов России. «Как в быту, так и в искусстве обитатели юга, севера, запада и востока необъятной русской земли отличались своеобразием – внешними, формальными различиями. Эта особенность сохранилась до наших дней, и мы видим, насколько такое внешнее разнообразие при единой духовной сущности обогащает все русское искусство, в том числе и хореографию», – отмечал К. Я. Голейзовский<sup>517</sup>. Многообразие черт русского национального характера, обусловленное исторически и географически, нашло свое отражение и в профессиональном балетном искусстве.

Одна из первых постановок русского народного танца на придворной сцене, по мнению О. В. Всеволодской-Голушкевич, была реализована в 1744

---

<sup>517</sup> Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии. М.: Искусство, 1964. С. 25–26.

году; в честь помолвки Петра III исполнялись опера «Соединение любви и брака» и «Балет цветов», хореография которого принадлежала Ж.-Б. Ланде. В антрактах пели русские песни, а ученицами Ланде Аксиной и Аграфеной была исполнена русская пляска. Исследовательница отмечает, что хореограф «стремился к опозитизированно обобщенному истолкованию национальных плясовых традиций, закладывая, таким образом, основные принципы эстетики русского балета, которая исходила из правдивого театрального преломления плясового фольклора, преломления, исключая осмеивание или оглушение русского человека»<sup>518</sup>. Мы считаем, что в своих постановках хореографы не имеют права искажать черты национального характера танцевальных образов, так как это может сформировать у зрителя ошибочное представление о народе в целом, и придерживаемся позиции В. П. Ивинга. По его мнению, «в переводе на язык старых драматических амплуа мужчина и женщина в русской пляске – это герой и героиня, а не простак, не комик, не инженер, не комическая актриса. Отсюда и характер движений. Удаля, а не комикованье, молодечество, а не разухабистость, веселье, а не озорство, собранность, а не разболтанность, плавность, а не суетливость»<sup>519</sup>.

Русские танцы отличает многообразие чувств и настроений, но манеру и характер во многом определяет темп исполнения.

Спокойные, лиричные русские танцы в медленном темпе отличаются поэтичностью и задушевностью. В них раскрываются такие черты национального характера, как неторопливость, сдержанность, чувство собственного достоинства, нравственная чистота, горделивость; движения исполняются плавно, степенно и величаво, иногда – строго или торжественно.

В бодрых, задорных, полных оптимизма быстрых танцах проявляются и другие качества, типичные для русского национального характера: жизнерадостность, смелость, лихость, находчивость, живость. К этой группе танцев следует отнести такие произведения как трепак из балета

---

<sup>518</sup> Всеволодская-Голушкевич О. В. «Весёлая царица» и русская пляска // Советский балет. 1991. № 2 (57). С. 44.

<sup>519</sup> Ивинг В. П. Узловое звено – образ в танце // Советский балет. 1985. № 2 (21). С. 51.

«Щелкунчик»<sup>520</sup>, пляску мастеровых из балета «Медный всадник»<sup>521</sup>, «Уральскую рапсодию» из балета «Каменный цветок»<sup>522</sup>. Безудержное веселье, озорство, соревнование в ловкости и виртуозности, юмор – все эти краски присутствуют в русских танцах быстрого темпа, движения которых исполняются легко, ярко и стремительно.

Основными чертами русского женского характера следует считать внутреннюю чистоту, целомудренность, скромность, стыдливость, мечтательность. В танцах спокойного темпа девушка «выступает будто пава», как будто плывя по сцене; движения исполняет мягко и грациозно; в плавности ее ходов и стеснительность, и смирение, и нежность; ее руки – «как крылья», певучие и говорящие. Женские образы, наделенные этими качествами, можно увидеть в сцене помолвки из «Каменного цветка»<sup>523</sup>, в хороводе подруг Параша из «Медного всадника»<sup>524</sup> и в «Русской» на музыку П. И. Чайковского<sup>525</sup>. Во второй части этого выдающегося произведения, как и в других танцах, исполняемых в быстром темпе, могут проявляться и другие черты русского женского характера, такие как игривость, легкое кокетство, лукавство, веселость. В танцах быстрого темпа девушка может завлекать партнера или стремиться переплясать его.

При исполнении танцев мужчинами ярко проявляют себя следующие качества: удаль, молодечество, открытость и широта души, свободолюбие, сила; их движения – широкие, полетные, свободные и энергичные – создают впечатление размаха и мощи. Русскому мужскому характеру также присущи и такие черты, как изобретательность, смекалка, напористость.

«В подлинной русской пляске выражается множество эмоций, требующих богатейшей мимики. Возьмем пляску женскую в дуэте с женщиной. Тут кокетство и застенчивость, ласка и гордость, веселое лукавство и нега, бодрость

---

<sup>520</sup> Хореография В. И. Вайнонена.

<sup>521</sup> Хореография Р. В. Захарова.

<sup>522</sup> Хореография Ю. Н. Григоровича.

<sup>523</sup> Хореография Ю. Н. Григоровича.

<sup>524</sup> Хореография Р. В. Захарова.

<sup>525</sup> Хореография К. Я. Голейзовского.

и истома, робость и обещание, и желание, чтобы ее полюбили, и страх какой-то перед неведомым будущим, и недоумение, и даже растерянность порою», – писал В. П. Ивинг<sup>526</sup>. Юноша при исполнении парного танца стремится покорить девушку, но относится к ней с вниманием и уважением.

Следует отметить, что в целом исполнению русских танцев свойственна искренность чувств. Попытка выделить какую-то основную черту русского характера не представляется нам целесообразной, и в данном случае мы согласны с мнением Д. С. Лихачева, считавшего, что «главную черту в русском характере, мне кажется определить нельзя. <...> Тут должна быть какая-то многоплановость. А отвечать единообразно, что чертой русского человека является то-то и то-то, невозможно, это не только антинаучно, но просто бессмысленно»<sup>527</sup>. Что же касается специфики русских танцев, то абсолютно правильной нам кажется позиция А. Л. Андреева, отмечавшего, что «эмоциональный диапазон танцев достаточно широк: от тонкой лирики – до лихого задора, но главное их свойство – одухотворенность»<sup>528</sup>.

Итак, как мы видели, персонажи балетных и оперных спектаклей, в соответствии с сюжетом являющиеся представителями какого-либо народа, наделялись хореографами многогранной национальной характерностью. Она продиктована музыкальным материалом, подчинена стилю и задачам конкретного хореографического произведения, адаптирована в соответствии с законами сцены, взаимосвязана со всеми остальными составляющими балетного спектакля, во многом зависит от взглядов и мастерства постановщика. В спектаклях наследия перед нами ярко и зримо предстают характеры различных этносов во всем богатстве их проявлений. Благодаря деятельности хореографов XX века мы имеем примеры танцевальных образов, пластически раскрывающих черты людей разных национальностей. Учитывая значимость произведений, созданных этими мастерами, для последующего

<sup>526</sup> Ивинг В. П. Узловое звено – образ в танце // Советский балет. 1985. № 2 (21). С. 51.

<sup>527</sup> Лихачев Д. С. Избранное: Мысли о жизни, истории, культуре. М.: Российский Фонд Культуры, 2006. С. 263.

<sup>528</sup> Андреев А. Л. Не только лубок... // Советский балет. 1986. № 4 (29). С. 28.

развития искусства балета, мы сочли необходимым определить основные черты и зафиксировать специфику национальных характеров, воплощенных в хореографических образах в спектаклях классического наследия, для сохранения этой традиции на современной балетной сцене и при подготовке артистов балета.

## Заключение

Русский балет обогатил мировую хореографию ярчайшим искусством народно-характерного танца, в котором в художественной форме отражено национальное своеобразие различных народов мира. Выдающиеся творческие результаты в этой сфере были достигнуты усилиями нескольких поколений хореографов, балетмейстеров, композиторов и артистов XX века. Однако в 1960-е – 1990-е годы в репертуаре отечественных музыкальных академических театров значительно уменьшилось количество балетов и опер, важной составляющей которых были народно-характерные танцы, также проявилась тенденция снижения качества исполнительского мастерства в этой сфере с постепенной утратой национальной характерности и стилистики, что заметно и в настоящее время.

В последние десятилетия в репертуаре музыкальных театров РФ увеличивается количество спектаклей, в которых исполняются народно-характерные танцы. Ситуация начала меняться в лучшую сторону за счет вновь возникшего интереса публики к многоактным балетам и реконструкциям хореографических произведений, созданных в XIX–XX веках. В постановках молодых хореографов элементы национальных танцев интерпретируются в соответствии с новыми тенденциями, появившимися в хореографическом искусстве XXI века. Создание танцевальных образов персонажей, по сюжету спектакля являющихся представителями какого-либо народа, возможно как средствами народно-характерного танца, так и средствами классического или современного танцев. Но во всех этих случаях знание специфики национальных характеров и умение использовать ее в практической работе необходимо

хореографам для создания убедительных образов, пластически раскрывающих национальные черты.

Все эти обстоятельства актуализировали проблему сохранения, с одной стороны, бесценного наследия в области народно-характерного танца, оставленного нам выдающимися мастерами прошлого, а с другой стороны, традиции претворения национальных особенностей народно-характерных танцев как в театральной, так и педагогической практике.

Пока в репертуаре музыкальных академических театров России продолжают свое существование спектакли, частью которых являются народно-характерные танцы, они будут так же, как и века назад, передаваться от старшего поколения к младшему; таким же образом процесс передачи информации будет реализовываться и в учебных заведениях. Безусловно, этот процесс многоаспектен, требует изучения, что и происходит на практике на совещаниях и обсуждениях в театрах и училищах; издаются учебные пособия, исследования, посвященные вопросам педагогики и методики преподавания народно-характерного танца, проблемам подготовки кадров; проводятся конференции и семинары, итоги которых публикуются в печатных изданиях.

Огромную роль в сохранении народно-характерного танца могут сыграть конкурсы, фестивали и смотры. Проведенные в ноябре 2014 года и 2017 года, в июне 2021 года Всероссийские конкурсы артистов балета и хореографов<sup>529</sup> по народно-сценическому и характерному танцам, позволяют надеяться, что такое уникальное явление как народно-характерный танец будет жить и получать поддержку и внимание не только со стороны публики, но и со стороны органов управления культурой.

Одно из средств сохранения для будущих поколений наследия народно-характерного танца – создание в музыкальных театрах и в профессиональных учебных заведениях баз данных – видеотек, включающих в себя записи народно-характерных танцев из балетных и оперных спектаклей, а также лучшие постановки молодых хореографов, получивших награды на российских

---

<sup>529</sup> Художественный руководитель конкурса – Ю.Н. Григорович.



конкурсах. Тематические подборки могут состоять из народно-характерных танцев, сгруппированных по разным признакам: по принадлежности к определенной национальности, определенному хореографу и т.д. Для более активной пропаганды народно-характерного танца необходимо использовать и технические возможности ведущих и незаменимых в этом деле средств массовой коммуникации – интернета и телевидения.

Помочь сохранению наследия народно-характерного танца могла бы разработка теории, уточнение понятий, используемых для обозначения этой сферы хореографии. В диссертации был проведен анализ терминологического аппарата, связанного с темой диссертации и используемого в научной и учебной литературе, показано содержательное различие между понятиями «народно-характерный танец» и «народно-сценический танец» и их соотношение с понятием «характерный танец». В работе представлены историко-культурные факторы, оказавшие влияние на процесс формирования и развития народно-характерного танца в России и обусловившие специфику его национальных особенностей; рассмотрены особенности воплощения национальной характерности в творчестве российских хореографов XX века; выявлены выразительные средства создания национальной характерности в танцевальных образах. Определены основные черты национальных характеров, воплощаемых в хореографических образах в спектаклях классического наследия, для последующего сохранения и использования в практике современного балетного театра. Исследование показало, что если художественный образ в народно-характерном танце строится с учетом национальной специфики, то результат его воздействия на зрителя усиливается, иными словами, привнесение в балетный спектакль яркого национально-образного начала увеличивает его эстетическую и художественную ценность.

Последующие научные исследования могут быть посвящены тем хореографам, чьи произведения в области народно-характерного танца не были рассмотрены в данной работе. Деятельность первых исполнителей народно-характерных танцев в балетных и оперных спектаклях как соавторов

хореографов-постановщиков также может стать объектом изучения, как и разработка критериев для разграничения специфики образности в народно-характерных и историко-бытовых танцах.

Сохранение национальных особенностей в художественных произведениях, созданных на основе народных танцев, представляется важным, поскольку будет способствовать возрождению лучших традиций русского искусства. Наступает время освоения и сохранения того огромного наследия, которое создавалось хореографами, балетмейстерами и исполнителями народно-характерных танцев на протяжении многих десятилетий, назрела насущная необходимость позаботиться о сбережении этого пласта нашего искусства. В настоящее время в условиях усиления визуального начала в культуре, образ народа, воплощенный средствами народно-характерного танца, становится все более значимым, приобретает символический смысл и оказывает влияние на мировоззрение наших современников. Сценическая версия действительности воздействует на восприятие индивидом реальности и, как следствие, на саму реальность. Восстановление духовного здоровья человека и всего нашего общества возможно лишь на путях возрождения основ национальной культуры, частью которой является и народно-характерный танец.

### Список литературы

1. *Абдоков, Ю. Б.* Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора / Ю. Б. Абдоков. – М.: Московская государственная академия хореографии, РАТИ-ГИТИС, 2009. – 272 с.
2. *Абызова, Л. И.* Теория и история хореографического искусства: Термины и определения: Глоссарий. Учебное пособие / Л. И. Абызова. – СПб.: Композитор· Санкт-Петербург, 2015. – 168 с.
3. *Александрова, В. Н.* Испанские народные танцы / В. Н. Александрова. – Л.: Музгиз, 1959. – 55 с.
4. *Андреев, А. Л.* Не только лубок... / А. Л. Андреев // Советский балет. – 1986. – № 4 (29). – С. 27–28.
5. *Андрианов, В. М.* Национальный характер // Современный философский словарь / Под общ. ред. д. ф. н. В. Е. Кемерова. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Академический проект, 2004. – С. 443.
6. *Анисимова, Н. А.* И характерный танец необходим! / Н. А. Анисимова // Мастера балета – самодеятельности. Выпуск I. Серия методической литературы. – М.: Искусство, 1973. – С. 41–70.
7. *Армашевская, К. Н., Вайнонен, Н. В.* Балетмейстер Вайнонен / К. Н. Армашевская, Н. В. Вайнонен. – М.: Искусство, 1971. – 280 с.
8. *Арутюнов, С. А.* Народы и культуры. Развитие и взаимодействие / С. А. Арутюнов. – М.: Наука, 1989. – 243 с.
9. *Асафьев, Б. В.* Балеты Глазунова // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. – Л.: Музыка, 1974. – С. 86–97.
10. *Асафьев, Б. В.* О музыке «Бахчисарайского фонтана» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. – Л.: Музыка, 1974. – С. 218–220.

11. *Асафьев, Б. В.* Театр русской Испании. Открытие балетного сезона. «Дон-Кихот» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. – Л.: Музыка, 1974. – С. 107–110.
12. *Афанасьева, А. Б., Соколов-Каминский, А. А.* Краткий терминологический словарь // Народный танец. Проблемы изучения. Сборник научных трудов. – СПб.: Всероссийский НИИ искусствознания, 1991. – С. 207–215.
13. *Баглай, В. Е.* Этническая хореография народов мира: учебное пособие / В. Е. Баглай. – 2-е изд. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2019. – 381 с.
14. *Баграмов, Э. А.* К вопросу о научном содержании понятия “национальный характер” / Э. А. Баграмов. – М.: Наука, 1973. – 14 с. (Доклады Советской делегации / IX Международный конгресс антропологических и этнографических наук. (Чикаго, сентябрь, 1973); 117).
15. Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий / Составитель Н. А. Александрова. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2008. – 416 с.
16. Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи / Составители Е. Я. Суриц и Е. П. Белова. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – 369 с.
17. *Бартош, Т.* Никогда не было тебя, Цыгания! / Т. Бартош; перевод с венгерского И. Миронец. Послесловие И. М. Ледвеницы. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1961. – 112 с.
18. *Бахрушин, Ю. А.* История русского балета: Учебное пособие для институтов культуры, театральных, хореографических и культурно-просветительских училищ / Ю. А. Бахрушин. – Изд. 3-е. – М.: Просвещение, 1977. – 287 с.
19. *Белова, Е. П.* Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик», хореография Ю. Н. Григоровича: учебное пособие / Е. П. Белова. – М.: Московская государственная академия хореографии, Театралис, 2017. – 28 с.
20. *Беляева, Г. В.* Вечный пламень испанского танца / Г. В. Беляева // Советский балет. – 1991. – № 3 (57). – С. 33–35.

21. *Беляева-Челомбитько, Г. В.* Золотая эпоха характерного танца // Богуславская А. Г. Народно-сценический танец. Часть 2. Учебное пособие. – М.: Московская государственная академия хореографии, 2009. – С. 247–273.
22. *Беляева-Челомбитько, Г. В.* Об авторе // Богуславская А. Г. Народно-сценический танец. Часть 2. Учебное пособие. – М.: Московская государственная академия хореографии, 2009. – С. 5–7.
23. *Беляева-Челомбитько, Г. В.* Раиса Стручкова / Г.В. Беляева-Челомбитько. – М.: Редакция журнала Балет, 2002. – 222 с.
24. *Бердяев, Н. А.* Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности / Н. А. Бердяев. – М.: Мысль, 1990. – 206 с.
25. *Блазис, К.* Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы / К. Блазис. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. – 352 с.
26. *Блок, Л. Д.* Классический танец: История и современность / Л. Д. Блок. – М.: Искусство, 1987. – 556 с.
27. *Богаткова, Л. Н.* Танцы разных народов / Л. Н. Богаткова. – М.: Молодая гвардия, 1958. – 279 с.
28. *Богданов, Г. Ф.* Самобытность русского танца / Г. Ф. Богданов. – М.: Изд-во Московского государственного университета культуры, 2003. – 224 с.
29. *Богданов-Березовский, В. М.* Балеты на пушкинские темы // Богданов-Березовский В. М. Статьи о балете. – Л.: Советский композитор, 1962. – С. 83–121.
30. *Богданов-Березовский, В. М.* Музыкальная культура балета // Богданов-Березовский В. М. Статьи о балете. – Л.: Советский композитор, 1962. – С. 35–82.
31. *Богданов-Березовский, В. М.* Природа балета // В. М. Богданов-Березовский. Статьи о балете. – Л.: Советский композитор, 1962. – С. 3–34.
32. *Богданов-Березовский, В. М.* Роли Г. С. Улановой в советских балетах // Богданов-Березовский В. М. Статьи о балете. – Л.: Советский композитор, 1962. – С. 152–194.

33. *Богданов-Березовский В. М.* Статьи о балете / В. М. Богданов-Березовский. – Л.: Советский композитор, 1962. – 206 с.
34. *Богуславская А. Г.* Народно-сценический танец: учебное пособие / А. Г. Богуславская. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Московская государственная академия хореографии, 2018. – 520 с.
35. *Богуславская, А. Г.* Одержимая танцем / А. Г. Богуславская // Советский балет. – 1983. – № 6 (13). – С. 60–61.
36. *Богуславская, А. Г.* От автора // Богуславская А. Г. Народно-сценический танец. Часть 3. Учебное пособие. – М.: Московская государственная академия хореографии, 2005. – С. 19–23.
37. *Борзов, А. А.* Народно-сценический танец: Экзерсисы у станка: учебное пособие / А. А. Борзов. – М.: Московская академия образования Н. Нестеровой, РАТИ – ГИТИС, 2008. – 493 с.
38. *Борзов, А. А.* Танцы народов мира / А. А. Борзов. – М.: Университет Натальи Нестеровой, 2006. – 496 с.
39. *Бромлей, Ю. В.* Очерки теории этноса / Ю. В. Бромлей; предисловие Н. Я. Бромлей. – 3-е изд., испр. М.: URSS, 2009. – 436 с.
40. *Бромлей, Ю. В.* Этнос и этнография/ Ю. В. Бромлей. – М.: Наука, 1973. – 280 с.
41. *Бурлака, Ю. П.* Репертуар характерного (народно-сценического) танца из хореографического наследия XIX–XX вв. Соло и дуэт / Ю. П. Бурлака // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2014. – № 2 (34). – С. 24–40.
42. *Ваганова, А. Я.* На черновой репетиции «Щелкунчика» // А. Я. Ваганова. Статьи. Воспоминания. Материалы. – Л.; М.: Искусство, 1958. – С. 71–72.
43. *Ваганова, А. Я.* О Горском // Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – С. 135–137.
44. *Ваганова, А. Я.* Отрывки воспоминаний // А. Я. Ваганова. Статьи. Воспоминания. Материалы. – Л.; М.: Искусство, 1958. – С. 21–62.
45. *Вазем, Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884 / Е. О. Вазем. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. – 448 с.

46. *Вайнонен, В. И.* Заметки о языке хореографии / В. И. Вайнонен // Театр. – 1940. – № 9. – С. 75–80.
47. *Ванслов, В. В.* Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. В. Ванслов. – М.: Искусство, 1968. – 224 с.
48. *Ванслов, В. В.* Верность традициям и новаторство / В. В. Ванслов // Советский балет. – 1984. – № 6 (19). – С. 6–12.
49. *Ванслов, В. В.* Народный танец в классических балетах // Материалы второй всероссийской конференции по балетоведению. – М., 1994. – С. 13–17.
50. *Ванслов, В. В.* Условность // Балет: энциклопедия / Главный редактор Ю. Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 537.
51. *Ванханен, Н. Ю.* Предисловие // Пуиг Кларамунт Альфонсо. Искусство танца фламенко / Перевод с испанского и предисловие Н. Ю. Ванханен. – М.: Искусство, 1984. – С. 6–10.
52. *Варковицкий, В. А., Жемчужина, Е. Н., Суриц, Е. Я.* Характерный танец. Термины // Все о балете: Словарь-справочник / Составитель Е. Я. Суриц. Под редакцией Ю. И. Слонимского. – М.; Л.: Музыка, 1966. – С. 427–452.
53. *Василенко, К. Е.* Украинский народный танец / К. Е. Василенко. – М.: Искусство, 1981. – 160 с.
54. *Василенко, С. Я.* Балеты Прокофьева / С. Я. Василенко. – М.; Л.: Музыка, 1965. – 76 с.
55. *Васильева, А. Л.* К вопросам терминологии в области характерного танца / А. Л. Васильева // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2012. – № 2 (28). – С. 58–69.
56. *Васильева, А. Л.* Характерный танец в петербургской балетной культуре: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Васильева Анастасия Леонидовна. – СПб., 2015. – 175 с.
57. *Васильева, Е. Д.* Танец: учебное пособие / Е. Д. Васильева. – М.: Искусство, 1968. – 247 с.
58. *Волынский, А. Л.* Книга ликований: Азбука классического танца / А. Л. Волынский. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. – 297, [2] с.

59. *Всеволодская-Голушкевич, О. В.* «Весёлая царица» и русская пляска / О. В. Всеволодская-Голушкевич // Советский балет. – 1991. – № 2 (57). – С. 41–45.
60. *Всеволодская-Голушкевич, О. В.* «Это была ...поэзия» / О. В. Всеволодская-Голушкевич // Советский балет. – 1985. – № 5 (24). – С. 24–27.
61. Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов по характерному и народно-сценическому танцу. Круглый стол // Балет. – 2015. – № 1 (90). – С. 53–60.
62. *Гачев, Г. Д.* Ментальности народов мира / Г. Д. Гачев. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2008. – 544 с.
63. *Генслер И. Г.* Методика преподавания характерного танца: Учебное пособие / И. Г. Генслер. – 2-е изд. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2012. – 161 с.
64. *Гербек, Р. И.* Характерный танец: его настоящее и будущее / Р. И. Гербек // Советский балет. – 1990. – № 5 (54). – С. 49–50.
65. *Глушковский, А. П.* Воспоминания балетмейстера / А. П. Глушковский. – 2-е изд., испр. – СПб: Планета музыки, Лань, 2010. – 576 с.
66. *Гнатенко, П. И.* Национальный характер: Мифы и реальность / П. И. Гнатенко. – Киев: Вища школа, 1984. – 152 с.
67. *Голейзовский, К. Я.* Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы / К. Я. Голейзовский; вступительная статья Н. Ю. Черновой. – М.: Всероссийское театральное общество, 1984. – 576 с.
68. *Голейзовский, К. Я.* Образы русской народной хореографии / К. Я. Голейзовский. – М.: Искусство, 1964. – 368 с.
69. *Голейзовский, К. Я.* О «Половецких плясках» // Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы / Вступительная статья Н. Ю. Черновой. – М.: Всероссийское театральное общество, 1984. – С. 199–200.
70. *Горбатов, С. В.* История возникновения и развития характерного танца в России / С. В. Горбатов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2007. – № 1 (17). – С. 98–104.



71. *Горский, А. А.* Обращение к балетной труппе // Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – С. 87–90.
72. *Григоров, С.* Балетное искусство и С. В. Федорова 2-я: Опыт / С. Григоров. – Москва: Труд, 1914. – 78 с.
73. *Григорович, Ю. Н.* В поисках гармонии / Ю. Н. Григорович // Театр. – 1976. – № 3. – С. 33–37.
74. *Громова, Е. Н.* Детские танцы из классических балетов с нотным приложением: учебное пособие / Е. Н. Громова; под редакцией народного артиста России Ю. И. Громова. – 2-е изд., испр. – СПб.: Планета музыки, Лань, 2010. – 384 с.
75. *Гумилев, Л. Н.* От Руси до России: Очерки этнической истории / Л. Н. Гумилев. – СПб.: Издательский Дом «Кристалл», 2002. – 352 с.
76. *Гумилев, Л. Н.* Этносфера: история людей и история природы / Л. Н. Гумилев. – СПб.: Издательский Дом «Кристалл», 2003. – 576 с.
77. *Гусев, П. А.* Заметки о хореографии «Спящей красавицы» / П. А. Гусев // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. – Л.: Искусство, 1971. – С. 287–303.
78. *Демидов, А. П.* «Лебединое озеро» / А. П. Демидов. – М.: Искусство, 1985. – 366 с.
79. *Джавришвили, Д. Л.* Грузинские народные танцы / Д. Л. Джавришвили. – 2-е изд. – Тбилиси: Ганатлеба, 1975. – 279 с.
80. *Джури, А. А.* Воспоминания / А. А. Джури // Альманах. Сборник научно-методических материалов. Выпуск 8. – М.: Московская государственная академия хореографии, 2007. – С. 12–34.
81. *Добровольская, Г. Н.* Балетмейстер Леонид Якобсон / Г. Н. Добровольская. – Л.: Искусство, 1968. – 175 с.
82. *Добровольская, Г. Н.* Танец. Пантомима. Балет / Г. Н. Добровольская. – Л.: Искусство, 1975. – 128 с.

83. *Добровольская, Г. Н.* Характерный танец / Г. Н. Добровольская // Балет: энциклопедия / Главный редактор Ю. Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 558.
84. *Добровольская, Г. Н.* Характерный танец / Г. Н. Добровольская // Русский балет. Энциклопедия / Редакционная коллегия: Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. – М.: БРЭ, Согласие, 1997. – С. 541–542.
85. *Добровольская, Г. Н.* «Щелкунчик» / Г. Н. Добровольская. – СПб.: Российский институт истории искусств, 1996. – 201 с.
86. *Дубских, Т. М.* Вербальный компонент в обучении студентов народно-сценическому танцу в вузах культуры и искусств: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08/ Дубских Татьяна Максимовна. – Екатеринбург, 2006. – 146 с.
87. *Дудинская, Н. М.* Учиться и учить / Н. М. Дудинская // Балет. – 1997. – № 89 (апрель-май). – С. 22–23.
88. *Есаулова, К. А., Есаулов, И. Г.* Народно-сценический танец / К. А. Есаулова, И. Г. Есаулов. – Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2004. – 208 с.
89. *Жорницкая, М. Я.* Северные танцы / М. Я. Жорницкая. – М.: Советский композитор, 1970. – 203 с.
90. *Заикин, Н. И., Заикина, Н. А.* Областные особенности русского народного танца: учебное пособие. Ч. II. / Н. И. Заикин, Н. А. Заикина. – Орел: [б. и.], 2004. – 688 с.
91. *Зайдельсон, В.* Беседы о Леониде Якобсоне или Необходимый разговор и письмо, посланное вслед / В. Зайдельсон. – СПб.: Максима, 1993. – 65 с.
92. *Зарубин, В. И.* Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. 1825–1997 / В. И. Зарубин. – М.: Эллис Лак, 1998. – 432 с.
93. *Захаров, Р. В.* Душой исполненный полет / Р. В. Захаров // Театр. – 1949. – № 6. – С. 94–95.
94. *Захаров, Р. В.* Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. – М.: Искусство, 1976. – 351 с.

95. *Захаров, Р. В.* Искусство балетмейстера / Р. В. Захаров. – М.: Искусство, 1954. – 429 с.
96. *Зацепина, К. С., Климов, А. А., Рихтер, К. Б., Толстая, Н. М., Фарманянц, Е. К.* Народно-сценический танец. Часть 1-я. Учебно-методическое пособие для средних и высших учебных заведений искусств и культуры / К. С. Зацепина, А. А. Климов, К. Б. Рихтер, Н. М. Толстая, Е. К. Фарманянц. – М.: Искусство, 1976. – 224 с.
97. *Звягина, С. Н.* Семьдесят лет со дня рождения солистки Большого театра Союза ССР, заслуженной артистки РСФСР Ядвиги Сангович / С. Н. Звягина // Страницы календаря // Советский балет. – 1987. – № 2 (33). – С. 50–51.
98. *Зозулина, Н. Н.* Место действия – Севилья, Гренада, Мадрид / Н. Н. Зозулина // Балет. – 2017. – № 3 (204). – С. 32–33.
99. *Иванова, С. А.* Организационно-педагогические условия совершенствования преподавания народно-сценического танца в старших классах хореографических училищ: личностно-деятельностный подход: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01/ Иванова Светлана Анатольевна. – М., 2013. – 186 с.
100. *Ивашнев, В. И., Ильина, К. В.* Ростислав Захаров. Жизнь в танце / В. И. Ивашнев, К. В. Ильина. – М.: Советская Россия, 1982. – 240 с.
101. *Ивинг, В. П.* Узловое звено – образ в танце / В. П. Ивинг // Советский балет. – 1985. – № 2 (21). – С. 49–52.
102. *Ильин, И. А.* О русской идее / И. А. Ильин // Русская идея: сборник статей. – М.: Республика, 1992. – С. 436–443.
103. *Иноземцева, Г. В.* Балет «Раймонда»: психологическая драма или рыцарский роман? / Г. В. Иноземцева // Балет. – 2003. – № 6 (126). – С. 26–27.
104. *Иноземцева, Г. В.* Народный танец / Г. В. Иноземцева. – М.: Знание, 1971. – 48 с.
105. *Иноземцева, Г. В.* Характерный танец в балетах Григоровича / Г. В. Иноземцева // Балет. – 1996. – № 6 (86). – С. 57–59.

106. *Капустина, Н. А.* Воспоминания о Л. М. Лавровском / Н. А. Капустина // Л. М. Лавровский: Документы, статьи, воспоминания. – М.: Всероссийское театральное общество, 1983. – С. 278–281.
107. *Каримова, Р. З.* Бухарский танец / Р. З. Каримова. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1977. – 130 с.
108. *Каримова, Р. З.* Ферганский танец / Р. З. Каримова. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства им. Гафура Гуляма, 1973. – 222 с.
109. *Каримова, Р. З.* Хорезмский танец / Р. З. Каримова. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1975. – 114 с.
110. *Карп, П. М.* О балете / П. М. Карп. – М.: Искусство, 1967. – 228 с.
111. *Климов, А. А.* Основы русского народного танца: учебник для студентов хореографических отделений институтов культуры, балетмейстерских факультетов театральных институтов и учащихся хореографических училищ / А. А. Климов. – М.: Искусство, 1981. – 270 с.
112. *Корень, С. Г.* О народном танце / С. Г. Корень // Львов-Анохин Б. А. Сергей Корень. – М.: Искусство, 1988. – С. 176–205.
113. *Королева, Э. А.* Ранние формы танца / Э. А. Королева. – Кишинев: Штиинца, 1977. – 215 с.
114. *Красовская, В. М.* Вахтанг Чабукиани / В. М. Красовская. – М.: Искусство, 1956. – 190 с.
115. *Красовская, В. М.* Вопросы современной выразительности // Красовская В. М. Статьи о балете. – Л.: Искусство, 1967. – С. 81–121.
116. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: От истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. – М.: Искусство, 1979. – 295 с.
117. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Романтизм / В. М. Красовская. – М.: Артист. Режиссер. Театр. СТД РФ, 1996. – 432 с.
118. *Красовская, В. М.* История русского балета: учебное пособие / В. М. Красовская. – Л.: Искусство, 1978. – 231 с.

119. *Красовская, В. М.* Лирика и драма в балетном спектакле // Красовская В. М. Статьи о балете. – Л.: Искусство, 1967. – С. 5–43.
120. *Красовская, В. М.* Новаторство и традиции // Красовская В. М. Статьи о балете. – Л.: Искусство, 1967. – С. 122–248.
121. *Красовская, В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века / В. М. Красовская. – Л.; М.: Искусство, 1963. – 551 с.
122. *Красовская, В. М.* Русский балетный театр начала XX века. 1. Хореографы / В. М. Красовская. – Л.: Искусство, 1971. – 526 с.
123. *Красовская, В. М.* Русский балетный театр начала XX века. 2. Танцовщики / В. М. Красовская. – Л.: Искусство, 1972. – 456 с.
124. *Красовская, В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. М. Красовская. – Л.; М.: Искусство, 1958. – 310 с.
125. *Красовская, В. М.* Творческая индивидуальность хореографа // Красовская В. М. Статьи о балете. – Л.: Искусство, 1967. – С. 44–80.
126. *Кремшевская, Г. Д.* Александр Лившиц / Г. Д. Кремшевская // Ленинградский балет сегодня. Выпуск 2. – Л.; М.: Искусство, 1968. – С. 89–101.
127. *Кригер, В. В.* Вахтанг Чабукиани. Страницы из творческой жизни / В. В. Кригер. – М.: Знание, 1960. – 32 с.
128. Круглый стол. Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов. Номинация «Характерный и народно-сценический танец» // Балет. – 2017. – № 6 (207). – С. 38–46.
129. *Кудрявцева, К. Г.* Время «нар-хара» / К. Г. Кудрявцева // Фарманянц Е.К. Московская балетная школа и Большой театр в моей судьбе. – М.: Московская государственная академия хореографии, 2015. – С. 254–260.
130. *Кузнецов, С. П.* Анатолий Сапогов / С. П. Кузнецов // Ленинградский балет сегодня. Выпуск 2. – Л.; М.: Искусство, 1968. – С. 55–69.
131. *Кузнецова, Т. А.* Страницы календаря / Т. А. Кузнецова // Советский балет. –1983. – № 5 (12). – С. 52–53.

132. *Лавровский, Л. М.* Из архива балетмейстера // Л. М. Лавровский: Документы, статьи, воспоминания. – М.: Всероссийское театральное общество, 1983. – С. 26–106.
133. *Лавровский, Л. М.* “Кавказский пленник”. Либретто и постановка балета // Л. М. Лавровский: Документы, статьи, воспоминания. – М.: Всероссийское театральное общество, 1983. – С. 116–119.
134. *Лавровский, Л. М.* “Ромео и Джульетта”. История спектакля // Л. М. Лавровский: Документы, статьи, воспоминания. – М.: Всероссийское театральное общество, 1983. – С. 119–125.
135. *Лавровский, Л. М.* “Ромео и Джульетта”. К постановке балета в театре имени Кирова // Л. М. Лавровский: Документы, статьи, воспоминания. – М.: Всероссийское театральное общество, 1983. – С. 125–130.
136. *Левинсон, А. Я.* Старый и новый балет. Мастера балета / А. Я. Левинсон. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2008. – 560 с.
137. *Леонова, М. К., Ляшко, З. Х.* Из истории Московской балетной школы (1773–1917) / М. К. Леонова, З. Х. Ляшко. – М.: Московская государственная академия хореографии, 2013. – 232 с.
138. *Леонова, М. К.* Из истории Московской балетной школы (1945–1970) / М. К. Леонова. – М.: Московская государственная академия хореографии, 2008. – 216 с.
139. *Ли Ен Чжин.* Танец как образно-пластическое воплощение национального характера: На примере русской и корейской культур: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Ли Ен Чжин – СПб., 2004. – 177 с.
140. *Лисициан, С. С.* Армянские старинные пляски / С. С. Лисициан. – Ереван: Изд-во Академии наук Армянской ССР, 1983. – 245 с.
141. *Лихачев, Д. С.* Избранное: Мысли о жизни, истории, культуре / Д. С. Лихачев; составление, подготовка текста и вступительная статья Д. Н. Бакуна. – М.: Российский Фонд Культуры, 2006. – 336 с.

142. *Лопухов, А. В.* Двадцать лет характерного танцовщика / А. В. Лопухов // Мастера балета – самодеятельности. Выпуск 2. Методическое пособие / Составитель А. Соколов. – М.: Искусство, 1978. – С. 39–65.
143. *Лопухов, А. В., Ширяев, А. В., Бочаров, А. И.* Основы характерного танца / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров. – 2-е изд. – СПб.: Лань, 2006. – 344 с.
144. *Лопухов, Ф. В.* В глубь хореографии / Ф. В. Лопухов. – М.: Фолиум, 2003. – 192 с.
145. *Лопухов, Ф. В.* Пути балетмейстера / Ф. В. Лопухов. – Берлин: Петрополис, 1925. – 173, [7] с.
146. *Лопухов, Ф. В.* Хореографические откровения / Ф. В. Лопухов. – М.: Искусство, 1972. – 215 с.
147. *Лопухов, Ф. В.* Шестьдесят лет в балете / Ф. В. Лопухов. – М.: Искусство, 1966. – 424 с.
148. *Лопухов-младший, Ф. В.* Классическое наследие характерного танца как неотъемлемая составная часть русской хореографической культуры / Ф. В. Лопухов-младший // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2019. – № 4 (63). – С. 94–106.
149. *Лотман, Ю. М.* Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб.: Азбука, 2017. – 540 с.
150. *Лурье, С. В.* Историческая этнология: учебное пособие для вузов / С. В. Лурье. – М.: Аспект-пресс, 1997. – 445 с.
151. *Львов-Анохин, Б. А.* Касьян Голейзовский // Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы / Вступительная статья Н. Ю. Черновой. – М.: Всероссийское театральное общество, 1984. – С. 477–485.
152. *Львов-Анохин, Б. А.* Сергей Корень / Б. А. Львов-Анохин. – М.: Искусство, 1988. – 208 с.
153. *Майнивец, В. А.* Многоликий бог танца / В. А. Майнивец. – М.: Аграф, 2019. – 416 с.

154. *Макаров, А. А.* Первые встречи с народным героем / А. А. Макаров // Музыка и хореография современного балета. Сборник статей. – Л.: Музыка, 1974. – С. 215– 234.
155. *Макаров, В. В.* Петипа – Горский – Фокин (Заметки) / В. В. Макаров // Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – С. 278–281.
156. *Макарова, О. Н.* Национальный танец в русском и западноевропейском балете второй половины XX – начала XXI века: дис. ... канд. иск.: 17.00.01/ Макарова Ольга Николаевна. – СПб., 2012. – 160 с.
157. *Макарова, О. Н.* Национальный танец в современном балете / О. Н. Макарова. – СПб.: Балтийские сезоны, 2012. – 176 с.
158. *Макарова, О. Н.* О спектакле [Электронный ресурс]. – Мариинский театр. – Режим доступа: <https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/spartacus/> (дата обращения: 11.01.2022 г.).
159. *Малхасянц, Г. Г.* Характерный танец. Становление традиций Г. Г. Малхасянц // Проблемы наследия в хореографическом искусстве: Сборник статей. – М.: ГИТИС, 1992. – С. 57–68.
160. *Малхасянц, Ю. Г.* Мечтаю, чтобы к нашему жанру вернулся престиж / Ю. Г. Малхасянц // Балет. – 1996. – № 3 (83). – С. 38–41.
161. *Мальми, В. Г.* Всё о танце / В. Г. Мальми. – Петрозаводск: АУ РК Издательский дом «Карелия», 2010. – 336 с.
162. *Мартынова, О. М.* Екатерина Гельцер / О. М. Мартынова. – М.: Искусство, 1964. – 104 с.
163. Мастер-класс по народно-сценическому танцу в рамках программы Всероссийского конкурса артистов балета и хореографов 16.06.2021 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://balletcontest.ru/news/16-iyunya-na-portale-kultura-rf-sostoitsya-pryamaya-translyatsiya-master-klassov-prokhodyashchikh-v/> (дата обращения: 11.01.2022 г.).
164. Мастер-класс по характерному танцу в рамках программы Всероссийского конкурса артистов балета и хореографов 18.06.2021 г. [Электронный ресурс].



- Режим доступа: <https://balletcontest.ru/news/18-iyunya-pryamaya-translyatsiya-master-klassov-prokhodyashchikh-v-ramkakh-programmy-vserossiyskogo/> (дата обращения: 11.01.2022 г.).
165. Меланьин, А. А. Хореограф Юрий Григорович: беседы о характерности и национальной определённости танца / А. А. Меланьин // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2021. – № 2 (52). – С. 6–17.
166. Мессерер, А. М. Танец. Мысль. Время / А. М. Мессерер; предисловие Б. А. Ахмадулиной. – 2-е изд., доп. – М.: Искусство, 1990. – 265 с.
167. Михайлов, М. М. Жизнь в балете / М. М. Михайлов. – Л.; М.: Искусство, 1966. – 316 с.
168. Моисеев, И. А. Народный танец / И. А. Моисеев // Балет: энциклопедия / Главный редактор Ю. Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 363.
169. Моисеев, И. А. О народно-характерном танце (материалы семинара) / И. А. Моисеев // Бюллетень методического кабинета № 1. – М.: Хореографическое училище ГАБТ СССР. 1957–1958 учебный год: На правах рукописи. – С. 22–30.
170. Моисеев, И. А. О народно-характерном танце. Материалы семинара. (Продолжение) / И. А. Моисеев // Бюллетень методического кабинета № 2. Часть I. – М.: Хореографическое училище ГАБТ СССР. 1958–1959 учебный год: На правах рукописи. – С. 30–35.
171. Моисеев, И. А. Слово о танце / И. А. Моисеев // Луцкая Е. Л. Жизнь в танце. – М.: Искусство, 1968. – С. 21–26.
172. Моисеев, И. А. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь / И. А. Моисеев. – М.: Согласие, 1996. – 224 с.
173. Музыкальный энциклопедический словарь / Главный редактор Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
174. Мясин, Л. Ф. Моя жизнь в балете / Л. Ф. Мясин; перевод с английского М. М. Сингал. Предисловие Е. Я. Суриц. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 336 с.

175. *Надеждина, Н. С.* Русские танцы / Н. С. Надеждина. – М.: Госкультпросветиздат, 1951. – 158 с.
176. *Насилов, Н. И.* Русские плясовые новаторы (Е. В. Лопухова и А. А. Орлов) / Н. И. Насилов // Е. В. Лопухова. Двадцать лет сценической деятельности. – Петроград: [б. и.], 1923. – С. 7–12.
177. *Новерр, Ж. Ж.* Письма о танце / Ж. Ж. Новерр; перевод с французского под редакцией А. А. Гвоздева. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2007. – 384 с.
178. *Нори, Н.* Тарантеллы Италии (регион Базиликата, территория «Великой Лукании») / Н. Нори // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2020. – № 2 (67). – С. 36–52.
179. *Нори, Н.* Тарантеллы Италии (регион Кампания) / Н. Нори // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2020. – № 1 (66). – С. 43–59.
180. *Ормигон, Л.* Опасные приключения Мариуса Петипа в Испании (1844–1847) / Л. Ормигон // Мариус Петипа. Империя балета: от возвышения до упадка: Сборник статей по материалам международной научной конференции к 200-летию со дня рождения М.И. Петипа (Москва, 6–8 июня 2018 года). – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2021. – С. 276–283.
181. *Ошурко, Л. В.* Народные танцы Молдавии / Л. В. Ошурко. – Кишинев: Госиздат Молдавии, 1957. – 770 с.
182. *Пашкова, Т. В.* Образы народов мира в народно-сценическом танце: учебное пособие / Т. В. Пашкова. – М.: Московский государственный институт культуры, 2016. – 84 с.
183. *Петипа, М. И.* Мемуары // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. – Л.: Искусство, 1971. – С. 23–67.
184. *Петипа, М. И.* Письмо И. А. Всеволожскому / Документы. Письма. Интервью // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. – Л.: Искусство, 1971. – С. 115–116.

185. *Плещеев, А. А.* Наш балет (1673–1899) . Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года / А. А. Плещеев. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. – 576 с.
186. *Подгорецкая, Н. Б.* Работая с Горским / Н. Б. Подгорецкая // Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – С. 234–237.
187. *Полубенцев, А. М.* К вопросу об авторстве хореографии балета Л. Минкуса «Дон Кихот» / А. М. Полубенцев // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2015. – № 3 (38). – С. 29–39.
188. Польские народные танцы. – М.: Искусство, 1958. – 72 с.
189. Программа по народно-характерному танцу (для самодеятельных хореографических коллективов) / составитель А. Н. Блатова. Ленинградский дом художественной самодеятельности. – Ленинград: [б. и.], 1966. – 184 с.
190. *Пушкина, И. А.* Польские танцы на русской балетной сцене / И. А. Пушкина // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2015. – № 6 (41). – С. 130–135.
191. *Пуиг Кларамунт, Альфонсо.* Искусство танца фламенко / Альфонсо Пуиг Кларамунт; перевод с испанского и предисловие Н. Ю. Ванханен. – М.: Искусство, 1984. – 183 с.
192. *Руднева, А. В.* О русских народных хороводах и плясках / А. В. Руднева // Русские пляски для детей. – М.: Изд-во академии педагогических наук РСФСР, 1953. – С. 16–20.
193. *Светлов, В. Я.* М. М. Петипа // Валериан Светлов. Терпсихора: Статьи. Очерки. Заметки. – СПб., 1906. – С. 320–324.
194. *Светлов, В. Я.* Придворный балет в России от его возникновения до воцарения императора Александра I (очерк) // Валериан Светлов. Терпсихора: Статьи. Очерки. Заметки. – СПб., 1906. – С. 98–159.
195. *Светлов, В. Я.* Современный балет / В. Я. Светлов. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. – 288 с.

196. *Свешникова, А. Л.* Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870) / А. Л. Свешникова. – СПб.: Балтийские сезоны, 2008. – 424 с.
197. *Сергеев, К. М.* Живое трепетное искусство / К. М. Сергеев // Советский балет. – 1990. – № 2 (51). – С. 2–3.
198. *Слонимский, Ю. И.* Где начинается балет // Слонимский Ю. И. В честь танца. – М.: Искусство, 1968. – С. 173–232.
199. *Слонимский, Ю. И.* Лебединое озеро: учебное пособие / Ю. И. Слонимский. – 2-е издание, стереотипное. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2017. – 112 с.
200. *Слонимский, Ю. И.* Мастера балета XIX столетия: К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа / Ю. И. Слонимский. – Л.; М.: Искусство, 1937. – 285, [2] с.
201. *Слонимский, Ю. И.* П. И. Чайковский и балетный театр его времени / Ю. И. Слонимский. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. – 335 с.
202. *Слонимский, Ю. И.* Путь характерного танца / Ю. И. Слонимский // Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И. Основы характерного танца. 2-е изд. – СПб.: Лань, 2006. – С. 9–58.
203. *Слонимский, Ю. И.* Хранить наследство // Слонимский Ю.И. В честь танца. – М.: Искусство, 1968. – С. 115–172.
204. *Слонимский, Ю. И.* Чудесное было рядом с нами: Заметки о петроградском балете 20-х годов / Ю. И. Слонимский; общая редакция И. Ступникова. – Л.: Советский композитор, 1984. – 264 с.
205. *Соколов-Каминский, А. А.* От составителя / А.А. Соколов-Каминский // Народный танец. Проблемы изучения. Сборник научных трудов. – СПб.: Всероссийский НИИ искусствознания, 1991. – С. 3–8.
206. *Соколов-Каминский, А. А.* Русский балет и фольклор. Опыт исторической характеристики / А.А. Соколов-Каминский // Музыка и хореография современного балета. Выпуск 5. – Л.: Музыка, 1987. – С. 218–240.
207. *Соллертинский, И. И.* О балете А. Крейна «Лауренсия» // Соллертинский И. И. Статьи о балете. – Л.: Музыка, 1973. – С. 175–178.

208. *Соллертинский, И. И.* Планы, заметки (Из рукописного архива И. И. Соллертинского) // Соллертинский И. И. Избранные статьи о музыке. – Л.; М.: Искусство, 1946. – С. 93–104.
209. *Соллертинский, И. И.* «Ромео и Джульетта» // Соллертинский И. И. Статьи о балете. – Л.: Музыка, 1973. – С. 136–150.
210. *Солодовников, А. В.* Ольга Лепешинская / А. В. Солодовников. – М.: Искусство, 1983. – 212 с.
211. *Стравинский, И. Ф.* Хроника моей жизни / И. Ф. Стравинский; перевод с французского Л. В. Яковлевой-Шапориной. – М.: Издательский дом «Композитор», 2005. – 464 с.
212. *Стуколкина, Н. М., Андреев, А. Л.* Характерный танец и его преподавание // Н.М. Стуколкина. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. – М.: Всероссийское театральное общество, 1972. – С. 29–50.
213. *Стуколкина, Н. М., Андреев, А. Л.* Что имеем – не храним... / Н. М. Стуколкина, А. Л. Андреев // Советский балет. – 1987. – № 3 (34). – С. 35–36.
214. *Стуколкина, Н. М.* Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца / Н. М. Стуколкина. – М.: Всероссийское театральное общество, 1972. – 397 с.
215. *Суриц, Е. Я.* А. А. Горский и московский балет / Е. Я. Суриц // Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – С. 7–72.
216. *Суриц, Е. Я.* Артист и балетмейстер Леонид Мясин / Е. Я. Суриц. – Пермь: Книжный мир, 2012. – 304 с.
217. *Суриц, Е. Я.* Балет московского Большого театра во второй половине XIX века / Е. Я. Суриц. – М.: Музиздат, 2012. – 328 с.
218. *Суриц, Е. Я.* Хореографическое искусство двадцатых годов / Е. Я. Суриц. – М.: Искусство, 1979. – 360 с.
219. *Тагиров, Г. Х.* 100 татарских фольклорных танцев / Г. Х. Тагиров. – Казань: Татарское книжное изд-во, 1988. – 158 с.

220. *Тараканов, М. Е.* Стравинский И.Ф. / М. Е. Тараканов // Балет: энциклопедия / Главный редактор Ю. Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 491–492.
221. *Тарасова, Н. Б.* Теория и методика преподавания народно-сценического (характерного) танца: учебно-методическое пособие / Н. Б. Тарасова. – 2-е изд., испр. – СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2011. – 173 с.
222. *Ткаченко, Т. С.* Народные танцы: болгарские, венгерские, немецкие, польские, румынские, сербские и хорватские, чешские и словацкие. Учебное пособие для высших и средних учебных заведений искусства и культуры / Т. С. Ткаченко. – М.: Искусство, 1975. – 351 с.
223. *Ткаченко, Т.С.* Народный танец / Т. С. Ткаченко. – М.: Искусство, 1954. – 683 с.
224. *Ткаченко, Т. С.* Сокровища народного танца / Т. С. Ткаченко // Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра... – М.: Изд-во ГИТИС, 1996. – С. 23–25.
225. *Толстая Н. М.* Грамматика народно-сценического танца. Упражнения у станка: учебно-методическое пособие для обучающихся по направлению «Хореографическое искусство» (бакалавриат) / Н. М. Толстая. – М.: Московская государственная академия хореографии, 2019. – 112 с.
226. *Трембовельская, Л. Д.* Из опыта хореографов по развитию традиций народно-сценического танца / Л. Д. Трембовельская // Проблемы наследия в хореографическом искусстве. Сборник статей.– М.: ГИТИС, 1992. – С. 53–57.
227. *Уральская, В. И.* Танец и фольклор // Уральская В. И., Соколовский Ю. Е. Народная хореография. – М.: Искусство, 1972. – С. 5–24.
228. *Уральская, В. И.* Театр балета сегодня. Ч. I: Природа танца (истоки и рождение) / В. И. Уральская. – М.: Редакция журнала «Балет», 2013. – 200 с.
229. *Уральская, В. И.* Фольклор дело тонкое... / В. И. Уральская // Балет. – 2016. – № 5 (200). – С. 48.

230. *Устинова, Т. А.* Беречь красоту русского танца / Т. А. Устинова. – М.: Молодая гвардия, 1959. – 112 с.
231. *Устинова, Т. А.* Избранные русские народные танцы / Т. А. Устинова. – М.: Искусство: Рекламно-издательский центр «САМПО», 1996. – 592 с.
232. *Устинова, Т. А.* Лексика русского танца / Т. А. Устинова; вступительная статья В. И. Уральской. – М.: Редакция журнала «Балет», 2006. – 208 с.
233. *Файер, Ю. Ф.* Балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Постановка Л. Лавровского. 1946 год / Ю. Ф. Файер // Л. М. Лавровский: Документы, статьи, воспоминания. – М.: Всероссийское театральное общество, 1983. – С. 176–196.
234. *Фарманянц, Е. К.* Московская балетная школа и Большой театр в моей судьбе / Е. К. Фарманянц. – М.: Московская государственная академия хореографии, 2015. – 336 с.
235. *Фарманянц, Е. К.* Народно-сценический танец (I курс, третий год обучения). Педагогические цели и задачи // Фарманянц Е. К. Московская балетная школа и Большой театр в моей судьбе. – М.: Московская государственная академия хореографии, 2015. – С. 206–212.
236. *Фокин, М. М.* Против течения / М. М. Фокин. – 2-е изд., доп. и испр.; редактор Г. Н. Добровольская. – Л.: Искусство, 1981. – 510 с.
237. *Фокин, М. М.* [Танец и жизнь] / Статьи, интервью // М. М. Фокин. Против течения: 2-е изд., доп. и испр.; редактор Г. Н. Добровольская. – Л.: Искусство, 1981. – С. 347–349.
238. Характерный танец: судьба в современном театре, перспективы на будущую жизнь. Дискуссия за «КРУГЛЫМ СТОЛОМ» в редакции журнала «Балет» // Балет. – 1994. – № 5 (75). – С. 16–20.
239. *Худеков, С. Н.* Всеобщая история танца / С. Н. Худеков. – М.: Эксмо, 2009. – 608 с.
240. Художественно-педагогический словарь / Составители Н. К. Шабанов, О. П. Шабанова, М. С. Тарасова, Т. Д. Пронина. – М.: Академический Проект: Трикста, 2005. – 480 с.

241. *Чередниченко, Т. В.* Цыганская музыка / Т. В. Чередниченко // Музыкальный энциклопедический словарь / Главный редактор Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 617.
242. *Черкасский, Д. А.* Записки балетомана: Пятьдесят лет в партере Кировского театра / Д. А. Черкасский; предисловие В. М. Красовской. – М.: Артист. Режиссер. Театр. СТД РФ, 1994. – 254 с.
243. *Чернова, Н. Ю.* Касьян Голейзовский // Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы / Вступительная статья Н. Ю. Черновой. – М.: Всероссийское театральное общество, 1984. – С. 3–30.
244. *Чернова, Н. Ю.* От Гельцер до Улановой / Н. Ю. Чернова. – М.: Искусство, 1979. – 192 с.
245. *Чижова, А. Э.* Сохраняя поэзию русского танца / А. Э. Чижова // Советский Балет. – 1982. – № 2 (3). – С. 33–35.
246. *Чижова, А. Э.* Танцует «Березка» / А. Э. Чижова. – М.: Искусство, 1967. – 91 с.
247. *Чистякова, В. В.* В мире танца / В. В. Чистякова. – Л.; М.: Искусство, 1964. – 132 с.
248. *Чурко, Ю. М.* Белорусский хореографический фольклор: традиции и современность / Ю.М. Чурко. – Минск: Четыре четверти, 2016. – 338 с.
249. *Чурко, Ю. М.* Славянский фольклор. Состояние и бытование (на примере белорусской хореографии) / Ю.М. Чурко // Материалы второй всероссийской конференции по балетоведению. – М., 1994. – С. 126–141.
250. *Шавердян, А. И.* Большой театр Союза ССР / А. И. Шавердян. – М.: Музгиз, 1952. – 230 с.
251. *Шамина, Л. А.* Обаяние таланта / Л. А. Шамина // Советский балет. – 1987. – № 3 (34). – С. 23 – 28.
252. *Шамина, Л. А.* Театр Игоря Моисеева / Л. А. Шамина, О. И. Моисеева. – М.: Театралис, 2012. – 432 с.
253. *Шамина, Л. А.* Сто семьдесят лет со дня премьеры народно-патриотического дивертисмента «Семика, или Гулянье в Марьиной роще» / Л.



- А. Шамина / Страницы календаря // Советский балет. – 1986. – № 1 (26). – С. 57–58.
254. Шапиро, С. М. Сценическая жизнь балета «Коппелия» / С. М. Шапиро // Проблемы наследия в хореографическом искусстве. Сборник статей. – М.: ГИТИС, 1992. – С. 136–157.
255. Шереметьевская, Н. Е. Венок – характерному танцу / Н. Е. Шереметьевская // Советский балет. – 1991. – № 6 (61). – С. 18.
256. Шереметьевская, Н. Е. Длинные тени (О времени, о танце, о себе). Записки историка балета и балетного критика / Н. Е. Шереметьевская. – М.: Редакция журнала «Балет», 2007. – 448 с.
257. Шереметьевская, Н. Е. Молодые балетные театры / Н. Е. Шереметьевская // Советский балетный театр. 1917–1967. – М.: Искусство, 1976. – С. 155–217.
258. Ширяев, А. В. Петербургский балет // А. В. Ширяев. Воспоминания. Статьи. Материалы / ответственный редактор, составитель С. В. Лаврова, редактор, составитель Н. Н. Зозулина. – СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2018. – С. 22–98.
259. Шкафер, В. П. Сорок лет на сцене русской оперы: Воспоминания. 1890–1930 гг. / В. П. Шкафер; вступительные статьи: ответственного редактора О. С. Литовского и заслуженного деятеля искусств Б. В. Асафьева. – Ленинград: Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, 1936. – 256 с.
260. Шмырова, Т. И. Всю жизнь с Прокофьевым / Т. И. Шмырова // Советский балет. – 1991. – № 5 (59). – С. 10–13.
261. Штелин, Я. Музыка и балет в России XVIII века / Я. Штелин. – СПб.: Союз художников, 2002. – 320 с.
262. Шумилова, Э. И. Национальное в советском балете / Э. И. Шумилова // Музыка и хореография современного балета. Сборник статей. – Л.: Музыка, 1974. – С. 61–76.
263. Шумилова, Э. И. Национальное своеобразие балета / Э. И. Шумилова. – М.: Знание, 1976. – 48 с.

264. *Шумилова, Э. И.* Правда балета / Э. И. Шумилова. – М.: Искусство, 1976. – 152 с.
265. *Эльяш, Н. И.* Зрителю о балете / Н. И. Эльяш. – М.: Знание, 1963. – 48 с.
266. *Эльяш, Н.И.* Из плеяды мастеров (Характерная танцовщица) / Н. И. Эльяш // Стуколкина Н. М. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. – М.: Всероссийское театральное общество, 1972. – С. 5–28.
267. *Эльяш, Н. И.* Источник живой поэзии / Н. И. Эльяш // Советский балет. – 1984. – № 6 (19). – С. 40–42.
268. *Эльяш, Н. И.* Книга о народных танцах / Н. И. Эльяш // Ткаченко, Т. С. Народные танцы: болгарские, венгерские, немецкие, польские, румынские, сербские и хорватские, чешские и словацкие. Учебное пособие для высших и средних учеб. заведений искусства и культуры. – М.: Искусство, 1975. – С. 3–6.
269. *Эльяш, Н. И.* Образы танца / Н. И. Эльяш. – М.: Знание, 1970. – 239 с.
270. *Эльяш, Н. И.* Пушкин и балетный театр / Н. И. Эльяш. – М.: Искусство, 1970. – 344 с.
271. *Эльяш, Н. И.* Русская Терпсихора / Н. И. Эльяш. – М.: Советская Россия, 1965. – 230 с.
272. *Якобсон, Л. В.* Письма Новеру, или Сценическая жизнь “Спартака” / Л. В. Якобсон // Музыкальная академия. – 1993. – № 2. – С. 179–192.

### **Архивные материалы**

273. Программа курса народного и характерного танца // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 71.
274. Программа-пособие по народно-сценическому танцу для хореографических училищ. Составлена А. В. Кузнецовым. М., 1957 // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 333.
275. *Кузнецов А. В.* Доклад «Связь народного танца с классическим, их взаимное обогащение и определение пути создания советской национальной классики» / А. В. Кузнецов // Протокол методического совещания

хореографического училища при ГАБТ СССР 14 ноября 1951 г. // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 191. Л.Л. 20–47.

276. Стенограммы семинара по народному танцу, проведенного художественным руководителем Государственного ансамбля народного танца народным артистом РСФСР и Молдавской ССР И. А. Моисеевым 16–19 января 1953 г. // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 247.

277. Стенограммы уроков А. В. Лопухова по методике характерного танца // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Ед. хр. 75.