

МРНТИ 18.49.07

*А.Е. Джиренбаева<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Астана, Казахстан)*

## НАРОДНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ И ЕЕ РОЛЬ В БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЯХ

### Аннотация

*В данной статье автором раскрывается роль народной хореографии в балетных спектаклях в контексте развития истории хореографического искусства.*

**Ключевые слова:** балет, народный танец, хореография, балетмейстер, танец.

*А.Е. Джиренбаева<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Астана, Қазақстан)*

## БАЛЕТ СПЕКТАКЛЬДЕРІНДЕГІ ХАЛЫҚ ХОРЕОГРАФИЯСЫНЫҢ РӨЛІ

### Аннотация

*Бұл мақалада автор тарапынан хореографиялық өнер тарихының даму мәнмәтініндегі халықтық хореографияның балет қойылымдарындағы рөлі туралы мағлұмат беріледі.*

**Түйін сөздер:** балет, халық биі, хореография, балетмейстер, би.

*А.Е. Dzhirenbayeva<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Kazakh national academy of choreography  
(Astana, Kazakhstan)*

## NATIONAL CHOREOGRAPHY AND ITS ROLE IN THE BALLET PERFORMANCES

### Annotation

*This article is about the role of folk choreography in ballet performances in the context of history in choreographic art development.*

**Key words:** ballet, national dance, folk dance, choreographer.

«Традиционные танцы разных народностей – хлеб насущный хореографических исканий» [1, с.97], – говорил выдающийся хореограф XX века М. Бежар. Народные танцы стали частью балетных спектаклей со времен их возникновения. К культуре Китая и Турции обращаются в своей работе хореографы XVII века Ф. Гильфердинг, Г. Анджиолини, которые включают в свои спектакли картины крестьянской и городской жизни, используют элементы национальных костюмов и характерные для той или иной народности атрибуты. Историк и философ танца Ж.Ж. Новерр призывал балетмейстеров изучать народные танцы для того, чтобы обогатить национальными красками лексику сценического языка: «Каждый народ имеет свои законы, нравы обычаи, особенности, обряды, каждая нация отличается своими вкусами, своей архитектурой и собственной манерой в искусстве. Искусный художник должен охватить все это многообразие. Кисти его надо быть верной природе; если она оказывается неспособной передать характер той или иной страны, художник перестает быть правдивым и теряет право на успех» [2, с.130].

Из вышесказанного следует сделать вывод, что первоочередная роль народной хореографии в классическом балете – это обогащение сценического языка, в конкретном случае – классического танца. Интересно, что под этим понятием можно рассмотреть довольно разные подходы и приемы, использованные в разное время. Развитие жанра балета обусловило также и развитие народного танца в контексте сценического пространства. И хотя роль его в балетном спектакле оставалась идентичной, подходы к его использованию менялись, как и менялись каноны жанра от эпохи к эпохе. Так, например, об этом в своей статье пишет Шумилова Э.И.: «Если представить себе в виде лестницы путь освоения национального танца в балетном театре, на первой ступени будет прямая цитация народного танца со всеми атрибутами этнографии; чуть выше появится танец, вобравший в себя основы народного, но аранжированного, обработанного. Здесь могут возникнуть элементы театрализации, усложненная композиция, лексика обогащённая, но хранящая стиль первоисточника, а также сценически облагороженные, стилизованные костюмы» [3, с.63]. Далее автор обращает внимание на то, что в последующем хореография соединяет в себе основы академизма с «аппликацией национальных движений», а вершиной воображаемой лестницы Э.И. Шумилова называет хореографию, которая: «...содержит минимум внешних примет национального, но стремится передать его внутренние качества» [3, с.63].

Самостоятельным видом сценического искусства балет становится благодаря реформам, которые осуществил Ж.Ж. Новерр. Глав-

ной идеей его реформ являлось то, что хореографическое действие есть действие, объединяющее танец, музыку, живопись, костюм. Более того, оно должно быть идейным, содержательным. За время становления самостоятельного жанра балета определилось два сценических вида танца: классический и характерный, последним называли танец в характере, будь то танец в национальном колорите, салонный или площадной. Еще в балетах-дивертисментах подобные танцы ставились наряду с истинными народными плясками, таким образом перемещая народный танец из бытовой в театрализованную среду. В отличие от западноевропейского балета, русский балет XVIII века долгое время базировался исключительно на народном творчестве. Связано это было, в первую очередь, с интересами публики. Но к началу XIX столетия с постепенным распадом крепостничества распался и крепостной театр. На балетной сцене теперь редко можно было увидеть подлинное народное творчество, постепенно народный танец подвергался все большей обработке. «Подчиняя народную пляску определенному содержанию, характерный танец отбирал ее наиболее значительные особенности и, укрупняя, видоизменяя главное, опускал несущественное. Такой отбор был закономерен. Он позволял передать в танце дух исторической эпохи вообще и конкретные обстоятельства данного спектакля, в частности, черты, свойственные всему народу, и отличительные черты того или иного действующего лица или группы лиц. Потому на основе одной и той же народной пляски можно создать несколько мало похожих друг на друга характерных танца» [4, с. 53].

В операх русских композиторов значительное место было выделено балетным актам, в которых зачастую использовался народный танец, особенно если опера была написана на историческую либо сказочную тематику. Так, ближе к середине XIX века в операх «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» появляются целые балетные сцены, основанные на танце народном. В работах композитора, музыковеда Б. Асафьева, посвященных творчеству М. Глинки, довольно подробно рассмотрены и изучены танцевальные сцены из опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила». В опере «Иван Сусанин» происходит слияние тенденций русской и западноевропейской оперы. Большой танцевальный второй акт предопределяет рождение русского классического балета. Глинка в этой опере на первый план выводит конфликт двух народов: русского и польского. На этом строится сценарный план оперы, это, в первую очередь, выражено в музыкальной фактуре: русский двухдольный ритм противопоставляется польскому трехдольному. Именно в «Иване Сусанине» Глинка впервые в мировой практике заявляет балетный акт в опере не просто как дивертисмент,

а как сцену-характеристику, портрет целого народа. Второй акт оперы («Польский акт») имеет форму музыкальной сюиты, состоит из четырех танцев: полонез, краковяк, вальс, мазурка. По задумке композитора через музыку к этим танцам и через саму балетную постановку наиболее точно должны были быть переданы черты польского народа: рыцарская героика, изящество, огненный темперамент, лирика. В опере «Руслан и Людмила» две картины решены средствами хореографии: третий акт «Сады Наины» (классический) и четвертый «Царство Черномора» (характерный). Довольно ярко обозначено противопоставление двух сказочных миров при помощи музыки и хореографии на классическую и восточную тематику. «Царство Черномора» решено сюитой, состоящей из трех танцев: турецкого, арабского и лезгинки.

Балетные сцены из этих двух опер сочетают в себе дивертисментность и драматургическое начало. При жизни композитора они так и не были должны поставлены, так как Глинка явно опередил практику своих современников хореографов на несколько десятилетий вперед. Его балетные акты несли не просто пышно-декоративный характер, а являлись важной составляющей общей задумки со своей смысловой нагрузкой. Музыка М. Глинки для танцевальных сцен стала предвестником реформ балетной музыки, которые в последующем произведет П.И. Чайковский. Появление танцевальной музыки Глинки на сцене по праву считают рождением русской классической балетной музыки.

Общеизвестно, что характерный танец в балетах эпохи романтизма занимал равноценное место с танцем классическим. В эпоху романтизма многие литераторы, художники и музыканты обращаются к фольклору и отображают его в своих произведениях. В балете же это веяние романтизма раскрылось в народных танцах, в различных дивертисментах и отдельных сценах на национальные темы. На сцене появляются ирреальные герои, потусторонние миры. В России эпоха романтизма в балете наступила гораздо позже, нежели чем в Европе, но именно шедевры романтического балета, поставленные на русской сцене, сохранятся на долгие годы и станут образцом классического наследия. Это «Сильфиды» Тальони и «Жизель» Перро. Противопоставление разных миров: реалистичного и мира ирреального – важная характеризующая черта романтического балета.

Во второй половине XIX века именно русский балет становится законодателем и канонизатором жанра под предводительством хореографа Мариуса Петипа. За полвека работы в России Петипа ставит около полусотни спектаклей и постепенно устанавливает законы балетного академизма. В его балетах умело соединялись содер-

жательные действенные сцены со зрелищными чисто танцевальными сценами. Именно М. Петипа удается создать каноны академического балета со своими нововведениями. Характерные танцы использовались Петипа в каждом балете. То были массовые народные, салонные, пантомимные сцены. Умело был использован им испанский колорит, так как именно его он изучал, знал лучше всего. Можно заключить, что к этому времени характерный танец занимал свое определенное место на балетной сцене, существовал в довольно жестких рамках.

Зачастую характерный танец был дивертисментным, стилизовался при помощи классического танца, был лишен фольклорной действительности, а иногда хореографами были использованы лишь отдельные штрихи и краски нужного колорита (руки, позы). «В качестве дивертисментного номера характерный танец сообщал действию, отдельной сцене, эпизоду, картине социально-исторические и бытовые краски. Как правило, он не претендовал на передачу настроения, чувства, оставляя это на долю классического танца», - отмечает В.М. Красовская в своем труде «История русского балета» [4, с.101].

«Русские сезоны» Дягилева сыграли немаловажную роль в развитии жанра балета. Начало XX века стало для классического балета временем упадка. Как раз в это время разворачивает свою деятельность Дягилев со своей командой русских живописцев, композиторов, хореографов и танцовщиков. Балет как синтез разных видов искусств дал возможность высказать новое слово создателям в каждом из них: данная деятельность стала реформаторской в музыкальном, хореографическом, изобразительном искусствах. Мода на ориентализм, эротика, помещенная в сказочный восточный контекст, невероятная декоративность, причудливость и яркость сделали «Русские сезоны» настоящей сенсацией и повлияли на всю художественную жизнь Парижа. Многие балеты «Русских сезонов» были на русскую и восточную тематику, что указывает на то, что народная культура в той или иной мере была задействована в процессе создания спектаклей. Так и хореография в национальном колорите была использована постановщиками в новом ключе, играла свою роль в создании балетов новой эпохи.

Михаил Фокин является реформатором традиций балетного театра. Его хореография была пропитана духом музыки, на которую ставился балет, подчинялась, в первую очередь, сюжету. Никакие законы жанра не становились рамками для сочинения его новых балетов, это касалось сочинения партий как для солистов, так и для классического ансамбля. Египетские фрески, античное искусство, вазовая живопись, культура Востока, русское искусство – отовсюду он черпал образы, жесты, позы, все что могло помочь в создании но-

вого пластического языка. И самое главное, что для М. Фокина этот пластический язык не мог существовать отдельно от музыки, он был ею порожден, хореография была органичным продолжением музыки. О постановке «Половецких плясок» на музыку Бородина Михаил Фокин писал: «Странно, но это так: в большинстве случаев мне страшно было приступать именно к тем сочинениям, которые впоследствии становилось лучшими моими достижениями» [5, с.72], он имел страх перед постановкой так как ничего не знал об истинных плясках половцев. Но его вела за собой музыка, в первую очередь, а также большое значение сыграла проделанная работа по поиску материала в теоретических этнографических, исторических трудах, посещение музеев, изучение литературы. Через время Фокин признавал, что после изучения им настоящих танцев Востока он понимал, что «Половецкие пляски» далеки от истинных восточных плясок, но это были танцы, рожденные музыкой Бородина, это была фантазия на восточную тему. Именно в «Половецких плясках» М. Фокин использовал совершенно новый прием в отношении ансамблевого танца. Это был не фон для солиста. Танец массовый здесь был выполнен без внедрения сольных партий. Это был орнамент в движении. С одной стороны, это перекликается с обычными народными плясками, где, исполняя различные фигуры, группа людей объединена одним ритмом, с другой стороны, мы можем и по сей день наблюдать, как в постановках хореографов ансамблей народного танца этот прием достигает своего наивысшего творческого пика, где массовый танец является самостоятельным выразительным средством, и может нести различные смысловые и визуальные нагрузки.

Советский балетный театр имел свой путь развития, обусловленный, в первую очередь, политическими взглядами главенствующей партии. Новое правительство считало классический дореволюционный балет абсолютно царской забавой и не признавало его дальнейшего существования. Мастера балета, пытаясь отстоять традиции классического балета, всячески пытались найти пути развития жанра в условиях новой политики. На смену поэтическому балетному академизму пришли балеты с введением новых ритмических, бытовых, акробатических, физкультурных танцев, большое внимание стали уделять национальному танцу. Надо признать, что именно при советской власти народная культура испытала колоссальный подъем, развитие и признание. Народный танец во времена Советского Союза обрел новый путь развития. В отличие от «рафинированных сильфид», к народному танцу советская власть была благосклонна, ведь он хорошо отвечал требованиям девиза «Искусство – народу!». Советские хореографы оказались талантливыми постановщиками

характерных танцев для своих драмбалетов, шедевр следовал за шедевром. Постановщики обращались к игровым, драматизированным танцам, обогащение лексики зачастую происходило за счет фольклорного танца. Балет стремился к поиску нового содержания, опираясь на литературу и драматический театр. Теперь, используя произведения классической литературы (Пушкина, Шекспира, Бальзака и т.д.), в балетном спектакле были обязательны сквозное действие, индивидуализация образов, что и наметило дальнейший путь развития жанра.

Классический танец не был забыт, он получил новое направление, как и танец народный. Вершиной в проявлении новой эстетики жанра мастера советского балета признают Ю. Григоровича. В своем творчестве он сумел усовершенствовать старые формы классического балета и сделать их созвучными современности.

В нескольких балетах Ю. Григоровича народная хореография является основным элементом спектакля, определено это, в первую очередь, темой и музыкой, на которые эти балеты были поставлены. Так, например, в «Каменном цветке» классические в основе своей танцы Данилы и Катерины обогащались элементами русского танца, а массовые народные танцы, наоборот, были лишь немного дополнены классическими па. «Нередко в попытках слияния классического и народного танца балетмейстеры получают некий неорганичный гибрид, не имеющий ничего общего с художественностью. В «Каменном цветке» этот сплав настолько органичен, что трудно отделить одно от другого. Классические движения совершенно естественно переходят в народные, а народные «уточняются» классическими и т.д. Григорович в этом отношении унаследовал и обобщил опыт, накопленный Ф. Лопуховым, В. Вайноненом, В. Чабукиани и другими балетмейстерами, стремившимися в ряде спектаклей к органическому сплаву классического и народного танца» [6, с.40].

Балет «Легенда о любви» пронизан восточным духом, в нем также классическая хореография обогащена народным колоритом, в конкретном случае, восточным. Именно после премьеры «Легенды о любви» Григоровича обвиняли в излишней стилизации и в отсутствии в балете истинных восточных танцев. На самом деле прием, который использовал Григорович в создании хореографической лексики для каждого из героев, нельзя назвать просто стилизацией. На базе истинного Востока, а Юрий Григорович изучал танцы Ближнего Востока, балетмейстер придумывал оригинальную хореографию именно под образы данного балета, он сочинял им собственный язык, он создавал не этнографическую действительность, а легенду, но в характере своем она была исключительно восточной. Использо-

ние таких приемов напрямую связано с музыкой, они в некоей степени подчерпнуты из нее. Это есть симфонизм в балете, но в более сложном проявлении, нежели это было проявлено ранее в творчестве Петипа и его последователей. В конкретном случае можно говорить о таком сопоставлении: музыкальная тема имеет свои лейтмотивы, свое развитие, также и хореографическая тема, посвященная конкретному образу, имеет свои лейтмотивные движения, которые будут развиваться в ходе действия и создадут перед зрителями определенный портрет героя произведения. И в случае с «Легендой о любви» примечательно, что для конкретизации характера, индивидуальности каждого героя Григоровичем были почерпнуты и развиты из восточной танцевальной культуры движения, штрихи, подходящие именно этому образу. Это также говорит и о том, что народный танец богат в своей лексике, имеет разные говорящие эмоциональные черты.

Возвращаясь к теме народного танца в Советском Союзе, следует отметить, что был еще один путь развития балетного искусства – создание балетных театров в республиках Союза, а также коллективов народного танца. Появилось новое направление – театральный (сценический) танец, основанный на народном творчестве. Это целая эпоха для изучения и дальнейшего развития народного творчества каждой республики. Такой подход дал возможность возродить и сохранить танцевальную культуру не одного народа. Народно-сценический танец нельзя назвать исключительно фольклорным, этнографическим, но этот танец максимально приближен к истинному национальному, при этом учитывает требования профессиональной сцены. Также в созданных театрах оперы и балета повсеместно стали создаваться национальные балеты. В основном, это были многоактные драматические балеты, в основе своей классические, но с внедрением национальных особенностей.

Изучая балетные спектакли Казахстана, можно сказать, что национальная тематика полноценно раскрывается в их содержании (национальные эпосы, легенды и сказания, поэмы и пьесы, написанные казахстанскими авторами), в музыке, которая помогает точно передать характер героев. Но если рассматривать национальный аспект с точки зрения хореографии, то мы увидим, что в постановках авторов преобладает классическая хореография с некоторыми иногда незначительными элементами народной хореографии. Это созвучно мировой практике классического балета, где народный танец, выполняет первостепенную роль в обогащения и дополнении лексики классического танца.

Роль народной хореографии в классическом балете вполне ясна и понятна. Следует отметить, что без народного танца невозмо-



жен был бы путь становления жанра. Если представить классический балет, построенный на исключительно классическом танце, лишенном народного начала, пантомимы, то перед нами предстанет неполноценное действие. Следует признать, что только народный танец может в полной мере помочь раскрыть исторические и этнографические черты задуманного сюжета. Так как мы живем в многонациональном пространстве, этническая идентификация важна и влияет на любую сферу нашей жизни.

### Литература:

1. Бежар М. Мгновение в жизни другого. – Москва, 1989. – 240 с.
2. Новерр Ж.Ж. Письма о танцах и балетах. – Ленинград; Москва, 1965. – 375 с.
3. Шумилова Э.И. Национальное в советском балете// Музыка и хореография современного балета: сб. статей. – 1974. – №1
4. Красовская В.М. История русского балета. – Ленинград: Искусство, 1978. – 231 с.
5. Фокин М. Против течения. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. – Ленинград: Искусство, 1981. – 119 с.
6. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. Издание второе. – Москва: Искусство, 1970. – 302 с.

### References:

1. Bezhar M. *Mgnovenie v zhizni drugogo*. – Moskva, **1989**. – 240 s. (*In Russ.*)
2. Noverr Zh.Zh. *Pis'ma o tancach i baletah*. – Leningrad; Moskva, **1965**. – 375 s. (*In Russ.*)
3. Shumilova Je.I. *Nacional'noe v sovetskom balete*// Muzyka i horeografija sovremennogo baleta: sb. statej. – **1974**. – №1. (*In Russ.*)
4. Krasovskaja V.M. *Istorija russkogo baleta*. – Leningrad: Iskusstvo, **1978**. – 231 s. (*In Russ.*)
5. Fokin M. *Protiv techenija. Scenarii i zamysly baletov. Stat'i, interv'ju i pis'ma*. – Leningrad: Iskusstvo, **1981**. – 119 s. (*In Russ.*)
6. Vanslov V. *Balety Grigorovicha i problemy horeografii. Izdanie vtoroe*. – Moskva: Iskusstvo, **1970**. – 302 s. (*In Russ.*)