



Кириллова А.А.

Котовская А.В.

Кириллова Алина Алексеевна, студентка 1 курса ХОР/бак-24 факультета народной культуры Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: alinakirilovaa@gmail.com.

Котовская Анна Владимировна, преподаватель кафедры хореографии Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: annartlife8@gmail.com.

ФОРМИРОВАНИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА В РОССИИ

В статье рассматриваются этапы формирования балетного искусства в России, хореографы и балетмейстеры, оказавшие влияние на развитие балета в России и выход русского балета на мировую сцену. Также исторические события и деятели, при которых балет получил огромную поддержку, распространение и стал одним из значимых искусств в России и в мире. Целью научного исследования мы видим изучение вопроса, выяснение причин, рассмотрение направления развития, а также подтверждение значимости и признания русского балетного искусства лучшим и непревзойденным среди других балетных образований в мире на современном этапе его развития.

Ключевые слова: балет, 1673 год, отечественные хореографы, национальное сознание.

Kirillova A.A.

Kotovskaya A.V.

Kirillova Alina Alekseevna, 1st year student of the Choir/Bac-24, Faculty of Folk Culture of the Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, 40-letiya Pobedy St., 33), e-mail: alinakirilovaa@gmail.com.

Kotovskaya Anna Vladimirovna, teacher of the Choreography Department at the Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, 40-letiya Pobedy St., 33), e-mail: annartlife8@gmail.com.

THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF BALLET ART IN RUSSIA

The article examines the stages of the formation of ballet art in Russia, choreographers and ballet master who influenced the development of ballet in Russia and the entry of Russian ballet on the world stage. As well as historical events and figures, under which ballet received great support, spread and became one of the most important arts in Russia and the world. The purpose of scientific research is to study the issue, establish the causes, consider the direction of development, as well as confirm the importance and recognition of Russian ballet art as the best and unsurpassed among other ballet formations in the world today.

Key words: ballet, 1673 year, Russian choreographers, national consciousness.

Актуальность данной научной работы заключается в рассмотрении этапов формирования балетного искусства в России, преимуществах русского хореографического искусства перед зарубежным искусством данной сферы.

Цель – доказать и убедить читателей в том, что русский балет имеет сложный путь своего развития. На протяжении всей истории он стремился к своей национальной идентичности. Отражал национальное сознание народа и был верен традициям.

Задачи исследования заключаются в следующем:

1. Рассмотреть историю зарождения балета в мире.
2. Выяснить причины возникновения хореографического искусства в России.
3. Провести сравнительный анализ развития Московского и Ленинградского балета на разных исторических этапах.
4. Отметить выдающихся отечественных исполнителей на русской балетной сцене.
5. Выделить преимущества русского балета над зарубежным.

Слово «балет» происходит от итальянского ballare – танцевать [5]. Впервые это слово было употреблено итальянским сочинителем танца – Доменико да Пьяченца в эпоху Возрождения. Следует отметить, что балетом он называл не целостный спектакль, а танец, состоящий из несколько разных частей, отличающихся по темпу. Теоретический анализ литературы позволяет нам выделить несколько этапов формирования балетного искусства в мире. В первую очередь, танец берет свои истоки с глубокой древности. Возгласы, пение, пантомима были взаимосвязаны с танцем на раннем этапе развития общества. Сам танец был связан с бытом и жизнью людей. С изменением социального строя, условий жизни менялся характер и тематика искусства. Многие пантомимно-танцевальные формы народных праздников и обрядов легли в основу балетного театра. Отдельные элементы оттачивались, смешивались и сталкивались с другими видами искусства, чтобы, наконец, в пору исторических преобразований возник новый вид искусства. Важно заметить, что первые учителя танцев появились в Италии. После падения Римской империи, в 476 году, когда страна разделилась на отдельные государства, этими территориями стали управлять отдельные правители, которые нанимали к себе на службу теоретиков-учителей танца, живописи и музыки. Фактически это были первые учителя, дававшие уроки танцев детям знати и богатых людей в мире. Характерно, что в конце средних веков во Франции и странах Западной Европы при дворах начали

ставить первые балеты, обычно после торжественных пиров. Так, в 1489 году Бергонцо ди Ботта дал пышное театрализованное представление с танцами, музыкой и декламацией в честь миланского герцога и его невесты [6, с. 9]. В XVI веке появляется лошадиный балет. Главной особенностью которого являются конные кадрили-балеты. Осуществлению постановок того времени способствовала Академия музыки и поэзии, созданная в 1570 году [7]. Немаловажную роль в становлении балета сыграли профессионально обученные исполнители танца. Среди них особо выделяются хореографы – Фабрицио Карозо и Чезаре Негри – в Италии, Бальтазарини и Туано Арбо – во Франции [6, с. 11]. Оба хореографа написали книги, которые можно обозначить как пособия для исполнения в первую очередь бального танца, помимо этого в учебниках описывались позиции ног, отдельно был сочинен раздел об пируэтах и кабриолях. Постепенно балет становился самостоятельным, не дополняющим действие в спектакле видом искусства. Обновлялась танцевальная техника, оживлялся темп, изменялся костюм.

Театральный танец конца XV – начала XVI века формировался по мере развития новых театральных зрелищ. Благодаря Екатерине Медичи в 1581 году был дан первый в мире балет «Цирцея, или Комедийный балет Королевы» [6, с. 9]. Поставленный хореографом Бальтазарини ди Бельджойозо балетный спектакль был целостным, рассказывающим о конкретных событиях и героях, участвовавших в нем. «Цирцея» – древнегреческий миф, в котором рассказывается о правительнице острова Эя и Одиссее – царе Итаки, участнике Троянской войны.

Следующим самым ярким этапом в развитии балетного искусства является этап правления Людовика XIV во Франции. При нем балет стал главным развлечением двора и визитной карточкой французского дворца. При этом Людовик был одним из немногих, кто принимал активное участие в постановках французского хореографа Пьера Бошана. В последующие годы балет начал формироваться как самостоятельный вид искусства. Вскоре, с изменениями в общественной жизни общества начал изменяться и балет. В

балет стали вносить осмысленность, действенность, содержательность. Появились смелые новаторы, избавляющие балет от рутины, однообразия и жеманности. Немаловажным будет отметить балетмейстера и артиста Сальваторе Вигано, с чьим именем связано зарождение нового реалистического стиля в итальянском и мировом балете, который позволил изменить средства выразительности и художественные приемы в балете. Объединяющим для последующих выдающихся классических произведений стал драматургический план. Сценарий, ледящий душу и тело, заставлял зрителей сопереживать вместе с участниками спектакля, позволяя отвлечься от повседневной рутины и однообразия жизни.

Нельзя не отметить возникшие еще в XVI веке связи Московского государства со странами Западной Европы в XVII веке. Они значительно окрепли, что позволило русским дипломатам, купцам, дворянам чаще выезжать за границу и иметь возможность впервые увидеть балетный театр, который привлек их своей роскошью и величием. В 1629 году в Москве появляется первый профессиональный представитель зарубежного искусства иностранец Иван Лодыгин – человек, умеющий ходить по канату и бить в барабан [1, с. 17.]. Под его руководство попадают девять юношей мещанского звания, которых он обучает тому, что умеет сам. Помимо этого, во второй половине XVII века связь России с Западной Европой укрепились. Повысился интерес русской знати к жизни за рубежом. К одной из многочисленных причин зарождения балетного искусства в России можно отнести то, что общество было готово перейти в светский уклад жизни. В дальнейшем некоторые правители Российской империи этому всячески способствовали. Впоследствии это отразилось на русском танцевальном искусстве. В 1672 году по инициативе боярина Артамона Матвеева, жителя Немецкой слободы, пастором Иоганном Грегори был организован Кремлевский театр в Потешном дворце [1, с. 17]. В репертуар преимущественно входили драматические спектакли иностранных авторов с библейским содержанием. Каждый акт должен был заканчиваться

театральным танцем. Первый балет в России был дан при царе Алексее Михайловиче в селе Преображенском в 1673 году [6, с. 65]. Балетмейстером выступил офицер инженерных войск Николай Лима. Назывался балет «Об Орфее и Эвридике». Это был синтетический балет с декламацией, спектаклем и оперой. Сам балет прославлял царя как покровителя музыкального искусства.

Наряду с этим спустя четверть века по инициативе Петра I был издан указ об ассамблеях, положивший начало публичным балам в России. Бал на ассамблеях обычно начинался с общих церемониальных танцев. В отличие от Алексея Михайловича, Петр I ставил перед балетом широкие просветительские задачи. Театр должен был подготавливать зрителей к реформам, которые в скором времени хотел осуществить император. Ассамблеи, учрежденные Петром I, сыграли важную роль как в жизни русского дворянского общества, так и в истории балета. Представители интеллигенции, а также и простой народ, показали свои исключительные танцевальные способности, быстро освоив ранее чуждое им зарубежное искусство. Следующим несравненно важным и главным достижением в балете является открытие в 1731 году в Петербурге Шляхетского кадетского корпуса, куда был приглашен придворный Анны Иоановны, уроженец Франции балетмейстер Жан Батист Ланде – один из основоположников профессионального хореографического образования в России [1, с. 24]. В 1738 году, 4 мая, по инициативе Ланде была открыта «Танцевальная Ея Императорского Величества школа» в Зимнем дворце, ныне – Академия русского балета имени Агриппины Яковлевны Вагановой [1, с. 28].

Результаты деятельности Ланде в первую очередь обнаружили в исполнителях танца – людях, бережно хранивших свои традиционные эстетические установки в танцевальном искусстве. В дальнейшем отделенный от оперы самостоятельный балет-пьеса, появившийся на дальнейшем этапе своего развития, по сюжету был близок русским по сущности танцевального искусства. Появлялись отечественные героические

балеты и отечественные педагоги со своими национальными взглядами на совершенство танца. Среди отечественных балетов необходимо выделить балет «Семира» русского поэта Александра Петровича Сумарокова. Теперь перед русскими деятелями встала задача, – используя приобретенные знания, добиться самоопределения своего искусства на основе национальных хореографических установок.

Очень спорной и противоречащей темой на любом историческом этапе развития балета в Москве и Ленинграде является тема их различий. К примеру, различия в направленности петербургского и московского балетов приобретают все более резкий характер, приводя зачастую к полному расхождению во взглядах на одно и то же сценическое произведение или толкование одного и того же образа. В Ленинграде, тогда Петербурге, последняя четверть XVIII столетия характеризовалась быстрым ростом культурного уровня широких кругов русской интеллигенции. Театр теперь стал любимым развлечением столичного и провинциального общества. В дальнейшем это способствовало появлению в крупных городах общедоступных коммерческих театров. Последний, как правило, был свободен от придворных требований и в основном работал в интересах зрителя. В 1738 году был открыт новый, Каменный театр, где велась часть постановочной работы русскими деятелями – Александром Дмитриевичем Балашовым, Аркадием Исааковичем Райкиным. А в Москве публичный театр открылся лишь спустя 38 лет, в 1776 году. В обоих театрах к концу XVIII столетия стал значительно изменяться внешний вид спектаклей, обогащается техника танца, балетная драматургия, стремясь отражать хоть и в слабой степени интересы зрителя. Нельзя не учесть изменение в оформлении балетных спектаклей. Художники стали стремиться конкретизировать место действия и связывать декорации с содержанием представления. Однако, несмотря на схожесть двух театров, репертуар и эстетика балета значительно отличалась. В первую очередь, в Москве передовые русские люди боролись за самоопределение отечественного искусства. Им были чужды зарубежные

исполнители, потому что те показывали лишь технику танца, не пытаясь передать внутренний дух исполняемого ими героя. Во-вторых, техника должна быть лишь способом передачи движения, а не самоцелью. Одним из представителей, отстаивавших русские идеалы и национальные идеи, выступил балетмейстер Иван Иванович Вальберх, который хотел перестать ориентироваться на вкусы царского двора, как это делали в Петербурге, и отображать в своих спектаклях интересы широких кругов интеллигенции. В период работы Вальберха было заложено прочное основание для самоопределения русского балета. Появился и укрепился национальный репертуар прогрессивного направления, который воплощался на сцене русскими исполнителями, владевшими новейшей техникой танца и искусством пантомимы, под руководством русского балетмейстера. В это же время в Петербурге появление крупнейших иностранных исполнителей на русской сцене способствовало совершенствованию отечественного балетного искусства, но столичный зритель принуждал деятелей балета копировать и подстраиваться под технику и манеру исполнения иностранцев.

Важной отличительной чертой Петербургского балета стало превалирование формы. Чужеземные балетмейстеры и исполнители навязывали свои взгляды на искусство. Первых танцовщиц и первых солисток приглашали из-за границы, не допуская мысли, что русские в какой-либо мере могут равняться с иностранцами. С годами петербургская балетная труппа в лице наиболее прогрессивных и мыслящих своих представителей стала задумываться над тем, что балет отрывается от русской жизни, отходит от интересов народа, а его значимость падает с каждым днем. Но давление реакционного зрителя было слишком велико, чтобы вести с ним борьбу. Таким образом, главное различие между двумя театрами состоит непосредственно в публике, запросах зрителя и воплощении их русскими и иностранными представителями хореографического искусства на сцене. Немаловажным будет заметить, что в то время столицей был Петербург, где

был центр царской власти, их желание и выбор отражались при выборе репертуара.

К одним из самых ярких отечественных исполнителей на русской балетной сцене, несомненно, следует отнести Екатерину Александровну Санковскую. Врожденный артистизм балерины, совершенная танцевальная техника позволили ей создать самые различные образы. Дебют молодой балерины состоялся на сцене Большого театра в 1826 году [6, с. 93]. Она танцевала роль Георга, сына графа Рогоцкого, в балете шведского хореографа Шарля Луи Дидло «Венгерская хижина». Также девушка исполнила многие роли «тальониевского» репертуара итальянского хореографа Филиппо Тальйони. Среди них были главные партии в балетах «Влюбленная Баядерка», «Тень», «Дева Дуная». Образы, созданные ею, отличались самостоятельностью, смелостью решений и творческой оригинальностью. Санковская также участвовала в бенефисных спектаклях русского актера Михаила Семеновича Щепкина и Леонида Григорьевича Шумского [6, с. 94]. Будучи танцовщицей романтического плана, она внесла в русский балет все лучшее, что было в танце Марии Тальйони. Опираясь на реалистические традиции русского театра, она считала необходимым соединение танца с пантомимой для создания образа, чувствовать его смысловую нагрузку и ощущать связь с музыкой. Санковская за свою творческую карьеру успела поставить собственные спектакли. Она поставила два балета в свои бенефисы: «Своенравная жена» на музыку французского композитора Адольфа Адана и балет «Мечта художника» на музыку итальянского композитора Цезаря Пуни [2, с. 88]. Екатерина Александровна Санковская была удостоена золотым венком от Московского университета за исполнение заглавной роли в балете «Сильфида».

В качестве другой, не менее выдающейся исполнительницы на отечественной сцене, необходимо отметить Матильду Феликсовну Кшесинскую. Невысокого роста, с крепкими, сильными ногами профессиональной танцовщицы, она была упряма, вынослива и невероятно

трудолюбива. Кшесинская от итальянских балерин переняла секреты их виртуозной и сложной техники. Она является первой из русских балерин, которая овладела приемами вращений – *fouettes*. Самыми первыми большими ролями Матильды Кшесинской стали партии Мариетты-Драгониаццы в балете «Калькабрино» и партия Авроры в балете «Спящая красавица» [2, с. 200].

Девушка обладала неисчерпаемой энергией, пикантностью, затмевающей всех блеском, шиком, несомненной женственностью и непреодолимым обаянием. Репертуар Кшесинской был многообразен. Она получала ранее принадлежавшие итальянкам роли феи Драже в «Щелкунчике», партию Лизы – в «Тщетной предосторожности», Терезы – в «Привал кавалерии», заглавную роль – в «Пахите». В каждой из этих ролей Матильда блистала: она выходила на сцену увешанная настоящими драгоценностями – бриллиантами, жемчугами, сапфирами. Как отмечал журналист из газеты «Польская»: «Её танец разнообразен, как блеск бриллианта: то он отличается лёгкостью и мягкостью, то дышит огнём и страстью; в то же время он всегда грациозен и восхищает зрителя замечательною гармонией всех движений» [7].

Нельзя не упомянуть танцовщицу, с чьим именем связан расцвет балетного импрессионизма начала XX века. Русская танцовщица Анна Павловна (Матвеевна) Павлова. На сцене Мариинского театра Павлова исполнила много ролей. Утонченная, с совершенным по рисункам танцем Жизель, темпераментная и своенравная Китри в балете «Дон Кихот», очаровательная Флора из балета итальянского и российского дирижёра Рикардо Дриго «Пробуждение Флоры», а ее удалая пляска в балете «Конек-Горбунок» совместно с танцовщиком Гердтом отличается национальным русским характером и широтой исполнения [2, с. 203].

Разнообразие ролей танцовщицы было бесконечным: от кокетливых вариаций до поэтического шопеновского вальса. Особого внимания заслуживает танец, поставленный для нее русским хореографом Михаилом

Фокиным на музыку французского композитора Камиля Сен-Санса «Умиравший лебедь». Образ птицы, величественной, гордой, плывущей по спокойной водной глади, возникал в кантилене музыки. «Лебедь» Павловой безмятежно спокоен: руки нежно округлены над головой, лицо улыбочное. Раз от разу заостряются контуры поз, резче становится наклон головы, происходит преломление плавности линии рук. Писатель Александр Беляев заметил: «Она танцует всей душой... Она ведет интимный разговор сердца» [9].

Русское хореографическое искусство сыграло важную роль в истории мирового балетного искусства, непосредственно оказав влияние на развитие балета в других странах мира. Русские балетные школы, которые славятся строгостью и высокими стандартами, поставили высокую планку перед другими иностранными школами, в которых преподавание стало основываться на русской традиции. Главное, чего придерживаются педагоги и исполнители русского балета, – это передача внутреннего мира и состояния героя на сцене, а техника служит лишь вспомогательным элементом для большего понимания и раскрытия образа. Русский балет не пожертвовал традициями прошлого ради искуса скоропроходящей моды. Отдав кратковременную дань этой моде, русский балет вырабатывал свое новое, опираясь на старое. Не уступил ничего из средств собственной хореографической выразительности. Союз с драмой русские хореографы и балетмейстеры понимали как углубление драматической действенности танца и пантомимы.

Итак, проделанная нами работа по изучению и рассмотрению темы научного исследования позволяет сделать вывод, что русский балет обладает рядом преимуществ перед зарубежным. За всю историю своего развития он знал периоды упадка, застоя и невероятного подъема. Московский балет, в отличие от Петербургского, преодолел многочисленные препятствия и оказался готов к новаторским открытиям. Особенно трудна была борьба с постановочными приемами западноевропейской феерии-обозрения. Балет

Москвы отстаивал, прежде всего, драматическую содержательность балетного спектакля. Петербург разрабатывал принципы танцевальной образности, основанной на образности музыкальной. А русские танцоры и танцовщицы посредством своего мастерства развивали национальные особенности русской хореографической школы. Таким образом, русский балет – самый техничный, эмоциональный и выразительный среди других балетов в мире.

Список источников

1. Бахрушин, Ю.А. История русского балета / Ю.А. Бахрушин. – Москва, Издательство Просвещение, 1973. – 310 с.
2. Красовская, В.М. История русского балета / В.М. Красовская. – Санкт-Петербург, Издательство Планета музыки, 1978. – 231 с.
3. Красовская, В.М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины 18 века / Красовская, В.М. – Ленинград, Издательство Искусство, 1979. – 295 с.
4. Красовская, В.М. Русский балетный театр второй половины 19 века / Красовская, В.М. – Москва, Издательство Лань, 2023. – 688 с.
5. Ballet – URL:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Ballet> (дата обращения: 24.02.2025).
6. Пасютинская, В.М. Волшебный мир танца / В.М. Пасютинская. – Москва, Издательство Просвещение, 1985. – 223 с.
7. Академии во французской литературной жизни XVII века
<https://magazines.gorky.media/nlo/2002/2/akademii-vo-franczuzskoj-literaturnoj-zhizni-xvii-veka.html> (дата обращения: 14.01.2025).
8. Кшесинская Матильда Феликсовна. – URL:
<https://www.culture.ru/persons/9011/matilda-kshesinskaya>
9. Беляев. Статьи о театре. – URL:
<https://idvm.freevar.com/texts/4244.htm>